

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Facultad de Humanidades
Escuela Graduada

INFORME SOBRE APROBACION DE TESIS Y EXAMENES

Nombre del Candidato: OSCAR GERARDO DÁVILA DEL VALLE
Número de Estudiante: 801-73-1997
Grado a que aspira: MAESTRIA EN FILOSOFIA
Departamento de: F I L O S O F I A
Título de la tesis: TEORIA Y PRAXIS DE LA TRAGEDIA EN FRIEDRICH HÖLDERLIN

Aprobado: S O B R E S A L I E N T E

Dr. Manfred Kerkhoff
Consejero y Presidente del Comité Examinador

Dr. Manfred Kerkhoff
Director del Departamento

Dr. Manuel Alvarado Morales
Decano, Facultad de Humanidades

Dra. Ana Fernández Seín
Coordinador Programas Graduados

Comité Examinador:

Fecha de examen: 16 de diciembre de 1986

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

TEORIA Y PRAXIS DE LA TRAGEDIA EN FRIEDRICH HÖLDERLIN

Disertación presentada como uno de los requisitos
para el grado de
Maestro en Artes en Filosofía

Oscar Gerardo Dávila del Valle
B.A. Universidad de Puerto Rico, 1977

INDICE

	Página
Agradecimiento	i
Prólogo	iii
Capítulo Primero - Hölderlin y el idealismo alemán	1
A. Visión panorámica	1
B. Heráclito	15
C. Platón	22
D. Kant	26
E. Fichte y Spinoza	33
F. Schelling y Hegel	38
Capítulo Segundo - <u>Hiperión o El Eremita en Grecia: Antecedente filosófico y literario de La muerte de Empédocles</u>	48
Capítulo Tercero - El Empédocles histórico y el dramático-trágico de Hölderlin...	82
Capítulo Cuarto - Teoría de la tragedia	108
A. Teoría general: Los ensayos y fragmentos teóricos	108
B. Teoría específica: <u>Fundamento para el Empédocles, Notas sobre Edipo, Notas sobre Antígona</u>	124
Capítulo Quinto - Praxis de la tragedia: Las tres versiones de <u>La muerte de Empédocles</u>	142
A. Preliminares	142
B. Versión I: 1798 - La muerte como escape...	157
C. Versión II: 1799 - La muerte como pago de una culpa	166

15/10/03

FLTS

D. Versión III: 1800 - Empédocles en el Etna: Unidad en la oposición	172
Epílogo	188
Bibliografía	196

DEDICATORIA

A mi padre y mi madre: ellos sembraron en mí el incesante anhelo por el amor y la verdad, y el respeto hacia lo sagrado.

AGRADECIMIENTO

Deseo humildemente reconocer el apoyo que he recibido de varias personas sin las cuales la redacción de este trabajo hubiese sido mucho más difícil, sino imposible. Ellos también son esenciales por el ánimo y entusiasmo que constantemente me brindaron durante el tiempo que invertí para completar los requisitos para el grado de Maestro en Artes.

Doy gracias, primeramente, al Dr. Manfred Kerkhoff, mi consejero. A él debo el haber continuado mis estudios graduados después de una interrupción por tres años. El Dr. Kerkhoff sugirió el tema de este trabajo y me facilitó la mayoría del material para la investigación, el cual, en otras circunstancias, hubiese sido muy difícil de conseguir. En los pasados años también ha demostrado plena confianza en mi desarrollo académico habiéndome a su vez brindado su abierta amistad.

Reconozco la importancia que el Dr. Ludwig Schajowicz ha tenido en mi desarrollo filosófico. En sus cursos se me han hecho evidentes la belleza, profundidad y trascendencia vital de esta disciplina.

Me siento en deuda con la Dra. Nilda Jiménez R.S.C.J., Directora del Departamento de Humanidades de la Universidad del Sagrado Corazón, quien me ha brindado la oportunidad de desempeñarme en la cátedra, responsabilidad que espero haber cumplido hasta hoy según mis mejores habilidades.

Quiero destacar la confianza y el fervor que hacia mi trabajo siempre han mostrado los compañeros estudiantes y

los profesores del Departamento de Filosofía.

Finalmente, quiero intentar lo imposible: agradecer la amistad incondicional de mis compañeros de la Universidad del Sagrado Corazón y de forma muy especial a los profesores Andrés Cabán, Gloria Matanzo, Ileana Piñeda y a la Dra. Sara Soto. Todos ellos hicieron mucho más agradable el ambiente vital en que se desarrolló este trabajo.

Tan sólo espero que esté a la altura que todos esperan y merecen.

La sabiduría es más móvil que cualquier movimiento y en virtud de su pureza, lo atraviesa y lo penetra todo; sin cambiar en nada, renueva el universo, entrando en las almas buenas de cada época.

Sabiduría: 7 22-8, 1

PROLOGO

Este trabajo pretende postular una tesis como respuesta a una pregunta específica y presentar los datos necesarios para su verificación. Por lo tanto, nos parece de capital importancia definir los alcances de la cuestionante central y describir el método que hemos utilizado en la exposición.

Nuestro propósito es trazar los fundamentos filosóficos que conducen a Friedrich Hölderlin a desarrollar una teoría sobre los géneros poéticos, en especial, sobre la tragedia.

También pretendemos mostrar la aplicación de esta teoría en La muerte de Empédocles y en las Notas para Edipo Rey y Antígona.

Entendemos que ha existido, si excluimos los trabajos especializados, comúnmente un error a este respecto. Se ha pretendido clasificar a Hölderlin entre aquellos autores que comentan sobre el arte poética en general, excluyéndolos del campo que les otorgaría valor filosófico en sí mismos.

Nuestro trabajo quiere demostrar que el contenido filosófico de la obra de Hölderlin le coloca dentro del panorama de la historia de la filosofía y específicamente como un momento importante de la evolución del Idealismo alemán.

La poesía, utilizada como vehículo de expresión, ocupa un lugar muy significativo en el desarrollo de la filosofía del idealismo; Hölderlin no será la excepción. Ello lo convierte, y en esto diferimos de Franz Gabriel Nauen, en mucho más que un puente entre el Idealismo Transcendental y la nueva

filosofía del Idealismo Especulativo. La teoría y praxis de la tragedia es en él una formulación encaminada hacia la postulación de una particular visión de mundo que influye sobre Hegel, Nietzsche y Heidegger, para mencionar unos pocos.

Sabemos que cierta interpretación de la tragedia contribuye al origen del idealismo especulativo que desarrollará el pensamiento dialéctico hasta límites insospechados en su momento.

Según Bataille, el pensamiento sobre la corrupción y la muerte, el poder determinativo de la negación y el proceso de autoconocimiento del sujeto absoluto supone un espacio donde estos conceptos se representan, se contemplan y se interiorizan: este espacio es el que corresponde al sacrificio del héroe en la tragedia.

En los años cruciales de la "dramaturgia" de Hölderlin (entre 1798 y 1800), sus trabajos muestran una estructura rigurosamente dialéctica según la cual la verdad no se puede reducir a la interpretación tradicional de adecuación teórica y enunciativa.

Por tanto, uno de nuestros problemas fundamentales será contestar la siguiente pregunta: ¿Qué es la tragedia vista según el pensamiento especulativo y onto-lógico? ¿Es la elaboración de una concepción filosófica que utiliza en su exposición el esquema del pensamiento dialéctico? Para esclarecer este punto, tendremos que abordar primeramente el problema del arte en general, para encontrar la relación que según Hölderlin existe entre la mimesis, la teoría del sujeto,

la teoría del arte y la filosofía de la historia.

Según la teoría estética de Schelling, por ejemplo, la representación de una contradicción trágica posibilita una resolución en el sentido dialéctico de la contradicción, ya clásica en la filosofía, entre lo subjetivo y lo objetivo. La solución especulativa a este problema, implica como veremos, el hacerse infinito del sujeto. Según esta interpretación, la tragedia es la manifestación del todo como unidad y conflicto. Esta idea parece ser común a todo el idealismo especulativo: la tragedia como órgano por excelencia de la metafísica.

Para Hölderlin, la tragedia será la metáfora de la intuición intelectual. En ella se muestra la ligazón absoluta entre el sujeto y el objeto. Este concepto de "intuición intelectual" la hereda Hölderlin de Fichte; y los términos básicos para su "mecanismo" de las tonalidades ("ingenuo", "heroico" e ideal), los hereda de Schiller. Sin embargo, pretendemos demostrar que Hölderlin los supera a ambos en la axiomática dialéctica que desarrolla con los conceptos que ha tomado prestados. Fundamentalmente, su "esquema" de la tragedia podría reducirse al siguiente cuadro: la oposición que existe entre el "tono fundamental" (significación) y el "carácter artístico" (estilo) se soluciona en el "espíritu" del género poético. El poema trágico, según Hölderlin, es ideal, en su significación y heroico en su carácter artístico. Esto significa que a través de la discordia y la contradicción se representa la aspiración subjetiva al infinito.

El problema fundamental que hemos encontrado en nuestra exposición es el siguiente: Hölderlin nunca completó su teoría de la tragedia y los trabajos que conservamos no dejan de ser intentos provisionales.

Por lo tanto, en la mayoría de los casos hemos trabajado con fragmentos de ensayos que Hölderlin nunca publicó; con versiones para una tragedia que finalmente abandonaría, y con las Notas para las traducciones de las tragedias de Sófocles, Antígona y Edipo Rey, que a pesar de su profundidad no dejan de ser una introducción a un trabajo que él mismo proyectaba que fuese más extenso. Hemos tratado de hacer una síntesis de lo esencial de estos fragmentos para dilucidar con la mayor claridad posible, su teoría y praxis de la tragedia.

Nuestro trabajo está subdividido en cinco capítulos. Cada una de estas secciones busca alcanzar un propósito determinado aunque están redactadas de tal forma que puedan leerse independientemente:

En el primer capítulo pretendemos demostrar la relación de Hölderlin con la tradición del idealismo alemán del siglo XVIII.

En el segundo capítulo queremos recoger de su novela Hiperión o El Eremita en Grecia los elementos que ilustran y presagian el carácter de su héroe trágico en La muerte de Empédocles.

En el capítulo tercero intentamos descubrir a través de cuáles textos llega Hölderlin al conocimiento de la doctrina del Empédocles histórico y la utilización que de ella hace

para construir el personaje de su tragedia.

En los capítulos cuatro y cinco se trazará la teoría sobre la tragedia y su aplicación a la planificación de La muerte de Empédocles.

Finalmente, nos parece que el mérito fundamental de este trabajo es el haber recogido las interpretaciones de los comentaristas principales (sobre este tema) que hasta ahora se encontraban dispersas.

Sin lugar a dudas, esta síntesis debe facilitar el acercamiento al filósofo-poeta y demostrar su importancia en la tradición filosófica alemana.

para construir el personaje de su tragedia.

En los capítulos cuatro y cinco se trazará la teoría sobre la tragedia y su aplicación a la planificación de La muerte de Empédocles.

Finalmente, nos parece que el mérito fundamental de este trabajo es el haber recogido las interpretaciones de los comentaristas principales (sobre este tema) que hasta ahora se encontraban dispersas.

Sin lugar a dudas, esta síntesis debe facilitar el acercamiento al filósofo-poeta y demostrar su importancia en la tradición filosófica alemana.

CAPITULO I

HÖLDERLIN Y EL IDEALISMO ALEMAN

A. Visión panorámica.

El pensamiento de Hölderlin está íntimamente ligado con la historia del idealismo filosófico alemán. Sus años de escuela y universidad, al igual que los momentos de su creación más abundante están rodeados por los capítulos más significativos de esta historia.

El año en que Hölderlin nace, 1770, es aquél en que Kant defiende públicamente su disertación Sobre la Forma y Principios de los Mundos Sensible e Inteligible como conferencia inaugural para la Universidad de Königsberg.¹

Durante los años siguientes aparecen la Crítica de la razón pura, 1781 y 1787, la Crítica de la razón práctica, 1788, y la Crítica del juicio en 1790. Estos y los demás trabajos de Kant son centrales para la formación universitaria de Hölderlin mientras estudia en el seminario de Tübingen, donde los textos de Kant son leídos, interpretados y criticados, sirviendo de fundamento para la visión de mundo que desarrollan los jóvenes seminaristas.²

En Fichte el idealismo trascendental kantiano se convierte en idealismo absoluto subjetivista. Al igual que Kant, defendería la tesis de la incompatibilidad entre el determinismo y la legalidad moral. El conocimiento de la ley moral presupone la libertad de la voluntad. Por lo tanto, parece ser que para Fichte el punto de partida para su reflexión filosófica es la

oposición entre el determinismo dogmático, defendido según él por Spinoza, y el llamado idealismo crítico de Kant. La solución que propone Fichte se genera entre los años 1794 y 1797 mientras se desempeña como profesor en Jena.

La culminación del sistema kantiano es la filosofía práctica. Esta afirma la primacía de la razón en su aplicación práctica sobre la teórica, según la cual el agente moral se determina a sí mismo de forma incondicionada. Esta determinación del yo por la razón práctica se sintetiza en la formulación del imperativo categórico.

Tanto Kant como Fichte comparten el mismo supuesto: la existencia humana tiene diferentes grados de realidad. En ambas el punto de partida de la metafísica es la determinación del sujeto; la ética no será más que su momento capital, su culminación.

Hölderlin ha estado presente en las conferencias de Fichte en Jena. A él se refería como "titán por la lucha del hombre", siendo su doctrina del Yo absoluto el aspecto que mayor importancia tiene para nuestro filósofo, asimilándolo y transformándolo en su concepto de naturaleza.³

Por otro lado, no podemos subestimar la adhesión de Hölderlin al idealismo estético de Schiller y Lessing. Aunque estos no pueden ser considerados pensadores sistemáticos, intentan desarrollar una teoría estética según el espíritu de la filosofía racionalista tal como aparece en la Crítica del juicio de Kant.

A pesar de la universalidad y necesidad que Kant asignaba

al juicio sobre la belleza, Schiller argumenta que este está basado en un criterio que, al compararse con la objetividad que caracteriza los juicios éticos y cognoscitivos, resulta demasiado subjetivo. Schiller intenta establecer un concepto objetivo de belleza legitimizado a priori y fundamentado en la naturaleza de la razón.⁴ Las distinciones entre los juicios cognoscitivos, éticos y estéticos son atribuibles, según Schiller, al dualismo que encuentra Kant en la naturaleza humana entre los sentidos y la razón. En sus Cartas sobre la educación estética de la humanidad, 1794 y 1795, Schiller traduce esta dualidad como la existente entre el impulso material (Stofftrieb) y el impulso formal (Formtrieb). Sin embargo, introduce un tercer impulso, el lúdico o estético (Spieltrieb) como fuerza mediadora y conciliadora entre ambos.⁵

La finalidad de la educación estética es el balance armónico entre las facultades individuales y sociales. Si predomina el sensualismo se generan el materialismo y el hedonismo; si predomina la razón, se corre el peligro de sacrificar el deber por la inclinación.⁶

La estética supera esta oposición al tomar como objeto la apariencia de la realidad que construimos libremente. La belleza deja de ser una cualidad del objeto o una relación entre el objeto y el sujeto que percibe para convertirse en condición indispensable en la naturaleza humana.

Schiller abandonará posteriormente su doctrina estética racionalista según la cual la universalidad de la belleza descansa en la imitación de la naturaleza. La nueva posición se

origina en el supuesto de que el conocimiento del mundo externo es posible sólo en la medida que el hombre se construya una imagen de la naturaleza para sí mismo. En esta nueva etapa, el conflicto entre el impulso material y el impulso formal será interpretado como la oposición entre lo inocente (Naiv) y lo sentimental (Sentimentalisch).⁷ Utilizando estos conceptos Schiller desarrolla una tipología psicológica, según la cual pueden distinguirse diferentes modos de poesía. El poeta inocente acepta el mundo tal como se le aparece; el poeta sentimental va en busca de la naturaleza como ideal. Si se aparta de la actualidad es esencialmente satírico; si el ideal perdido le causa angustia es elegiaco; si lo considera como presente es un poeta idílico.

Schiller pretende ampliar la aplicabilidad de su tipología para utilizarla como marco de explicación para la filosofía, la ciencia y la religión. De esta forma, la tipología poética es un caso especial de las polaridades que existen en el hombre; serán dos visiones de mundo contrapuestas aunque ninguna de ellas tiene validez objetiva universal.

Los escritos de Schiller sobre esta temática son publicados en 1794 y 1795, período en que Hölderlin se dedicaba a la redacción de su Hiperión o El Eremita en Grecia (de la cual Schiller publica un fragmento en su revista Thalia), y a la planificación de la primera versión de su tragedia La muerte de Empédocles. Era el tiempo en que Hölderlin admiraba a Schiller; su obra, ejercía una gran influencia en la evolución de su pensamiento, especialmente en el origen y desarrollo de

sus conceptos fundamentales sobre la poesía, la tragedia, la belleza y el arte en general.

Además, durante este período se intensifican las relaciones personales y filosóficas entre Hölderlin, Hegel y Schelling. La trascendencia de este encuentro será de una innegable importancia.

En Sobre el yo como principio de la filosofía (1795), y en sus Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo (1796), Schelling trataba de liberarse del idealismo subjetivista de Fichte para desarrollar una postura propia. En el primero Schelling desarrolla la tesis del yo como el elemento supremo del conocimiento humano. En el segundo discute las semejanzas entre Fichte y Spinoza y critica los defectos que encuentra en sus sistemas. Con sus Ideas para una filosofía de la naturaleza (1797), comienza una etapa más independiente e influyente. Schelling, en contra de Fichte, defiende la igualdad jerárquica del mundo de la naturaleza y del mundo del yo: la naturaleza -lo objetivo- que en su estado original se encontraba en unidad con el sujeto le da a la consciencia su objeto.

En el estado actual de evolución ambos constituyen la dualidad entre la consciencia y su objeto separado de ella. Según esta perspectiva, la finalidad de las ciencias debe ser el estudiar la naturaleza en su unidad. El mecanismo por el cual se deriva el mundo físico a partir del yo absoluto de Fichte, es la consciencia que éste tiene de sí mismo como objeto inmediato de la reflexión. Tener consciencia del no-ser

principio esencial para la evolución del mundo en el sistema de Fichte, según Schelling, no es posible ya que se encuentra en el límite de la actividad del yo, tal como en la epistemología kantiana la cosa en sí, el nouméno, está al límite del conocimiento.

En su Sistema del idealismo trascendental, (1800), Schelling trata de demostrar que en el arte el intelecto está por primera vez consciente de sí mismo, contrario a su posición en la filosofía donde se presenta como abstracto y limitado según las posibilidades de su infinita expresión: Sólo en el arte el intelecto actualiza su naturaleza infinita. Por lo tanto, el arte es considerado como la verdadera y suprema filosofía porque en él se reconcilian la historia y la naturaleza. La inteligencia teórica contempla el mundo; la práctica lo organiza; la estética lo re-crea. La producción de la realidad descansa en la identidad entre el sujeto y el objeto que existe en lo absoluto. Esta unidad se muestra en la razón que tiene como ley suprema el principio de identidad: $A = A$, según el cual la distinción entre objeto y sujeto es sólo formal y relativa.⁸

En este aspecto, la presencia de Spinoza es evidente. Para el filósofo holandés no hay más que una substancia. Los atributos de pensamiento y extensión son los modos en que el intelecto la percibe. Las cosas individuales son modos de la substancia que la afectan según sus diferentes atributos. Según Spinoza, Dios es el ente absolutamente infinito identificado con la substancia y la naturaleza. Dios o la substancia

es todo lo que existe y las cosas son sólo sus afecciones. Por lo tanto, es naturaleza en un doble sentido: como origen de todas las cosas "natura naturans" y como las mismas cosas que de ella surgen, "natura naturata". Este sistema es evidentemente panteísta.

La filosofía de Schelling es igualmente panteísta pero enfatiza la vitalidad de la naturaleza en contraposición al determinismo spinozista. Para Schelling la naturaleza es inseparable, pero puede distinguirse como diferente de Dios.

Los escritos del joven Hegel son los más cercanos, de los mencionados hasta ahora, a la mentalidad de Hölderlin, de forma muy especial, aquellos relacionados con el concepto de tragedia en la Fenomenología del espíritu. Hegel resume el proceso ahí descrito como "el drama del Concepto en el que se esfuma la misma aventura personal".⁹ Al respecto escribe Carmen Martínez:

El incesante despliegue hacia la finitud que lo Absoluto realiza en el proceso de su autodesarrollo es el tema central de la Fenomenología del espíritu. Lo infinito necesita de la solidez de lo concreto como garantía de su autoconocimiento. Su ser consiste en negar todo lo estable, lo inmediato, y emprender el retorno hacia sí mismo. Este devenir espiritual contiene en el fondo un elemento trágico.¹⁰

Los momentos singulares en esta evolución se declaran autónomos y se revelan contra la totalidad. La ausencia de consciencia individual motiva el curso fuera de su centro que al hacerse consciente inicia su camino purificador hacia la totalidad. La tragedia es el género artístico que capta el conflicto de la vida espiritual y la representa al espectador.¹¹

El fundamento común a toda realidad es el Espíritu Absoluto, síntesis del espíritu subjetivo y objetivo.¹² Este atraviesa tres estadios: el arte, la religión revelada y la filosofía. En el arte encontramos la manifestación sensible de lo absoluto; en él se intuye la idea absoluta; en la religión esta idea es representada; en la filosofía la idea es elevada al rasgo de concepto. La filosofía es el saberse a sí mismo del Espíritu Absoluto; no es un pensar sobre lo absoluto sino su forma explícita.

A pesar de lo dicho, la participación de Hölderlin en la corriente del idealismo alemán fue relativamente original.

...según la convicción de la mayoría de los críticos, los ensayos fragmentarios de Hölderlin representan una versión del idealismo especulativo que no es identificable o reducible a los sistemas de Fichte, Schelling o Hegel.¹³

Según Nauen, el papel fundamental de Hölderlin en la historia del idealismo alemán es el de ser puente entre Kant y la nueva filosofía que encontrará sus frutos en el pensamiento de Hegel. Esta nueva filosofía es un compromiso por una nueva metafísica que fuese la clave para la transformación social.¹⁴

Sin embargo, Hölderlin, desilusionado por la política, conserva el concepto de arte como medio por el cual puede registrarse la lucha por alcanzar la unidad entre libertad, naturaleza y sociedad.

Esta reconciliación está prefigurada en el fenómeno de la belleza.

Durante el 1790 Hölderlin dedica tiempo en el seminario

al estudio de Leibniz, Kant, Rousseau y Platón.

Con Rousseau él se identifica con la fe en la naturaleza como fundamento para el razonamiento filosófico. De Kant toma el concepto de belleza natural como representación simbólica de la belleza moral. De Platón, el amor como medio por el cual el hombre, lanzado por el destino hacia la experiencia sensible, puede luchar por alcanzar la verdadera sabiduría.

En febrero de 1791 Hölderlin está enterado de la visión panteísta de Lessing a través de su lectura de la correspondencia entre Jacobi y Mendelssohn sobre la doctrina de Spinoza. De dicha lectura conservamos las notas que el seminarista extrae.¹⁵ En ellas nos dice:

Lessing era spinoziano. Los conceptos ortodoxos de la divinidad no eran para él. No podía gozar de ellos. ¡"Hen Kai Pan"! Otra cosa no sabía. Si tuviera que titularse del nombre de alguien, no conocería otro que el de Spinoza.¹⁶

Lessing intentó explicar la doctrina de la trinidad, utilizando los conceptos de jerarquía del ser y armonía de las mónadas según la doctrina de Leibniz. Sin embargo, hay en su intento una fuerte presencia de la filosofía de Spinoza a quien había estudiado en Breslau entre 1760 y 1765. No pensaba Lessing en una armonía establecida por el creador sino en una perfección en el continuo de los existentes que no puede ser independiente de la divinidad. Lessing, argumentaba, según la doctrina de Spinoza que no podía existir nada fuera de la conciencia divina.

En 1785 Jacobi publicó sus "Cartas a Moses Mendelssohn sobre la Doctrina de Spinoza" en las cuales alega que Lessing

antes de su muerte aceptó el panteísmo y determinismo de Spinoza, tesis negada por Mendelssohn.

A pesar de que no todas las inferencias de Jacobi son correctas, aquellas que hacen referencia a Lessing y Spinoza pueden verificarse en sus manuscritos.

Hölderlin advierte desde el primer momento de su lectura que a partir de la unidad trascendental absoluta e infinita, tal como la define Spinoza, no hay margen para la posibilidad de existencia de objeto alguno y por lo tanto, no hay espacio ni para el entendimiento ni para la voluntad como facultades humanas.

Encontramos en el fragmento mencionado de Hölderlin lo siguiente: "Más aún: la representación (Vorstellung) de sucesión y duración es mero fenómeno (Erscheinung): sólo la forma de la que nos servimos para intuir lo múltiple en lo infinito".¹⁷

Lessing no era un deísta sino un spinozista que creía en la unidad y divinidad de la naturaleza. Como veremos hacia 1793 Hölderlin se decide por Spinoza y utiliza la fórmula "Hen Kai Pan" de Lessing, antes de tener contacto con la doctrina de Fichte.

Ante el evidente fracaso de la revolución francesa que se había propuesto la creación de una nueva sociedad de hombres libres, Hölderlin, y en general el grupo de los seminaristas en Tübingen, abandona las causas girondista y jacobina y comienzan un acercamiento a Grecia como estado de plenitud de la espiritualidad humana.

En este nuevo contexto, la naturaleza determinaría la

política humana y a través del amor se haría posible la ascensión del hombre a la comunidad superior del mundo del espíritu puro.

Hölderlin deja de lado la poesía lírica y comienza a trabajar en su novela Hiperión. En ella pretendía reconciliar el panteísmo de Spinoza con el idealismo ético de Fichte.

En el "Más antiguo programa de Sistema del Idealismo Alemán", fragmento del 1795 conservado por Hegel, escrito por Schelling e inspirado por Hölderlin, el proyecto culmina de la forma siguiente:

Finalmente, la idea que lo une todo, la idea de belleza, tomada en el sentido más alto, platónico. Estoy convencido de que el acto supremo de la razón, el cual abarca todas las ideas, es un acto estético... el filósofo debe tener tanta fuerza estética como el poeta... La filosofía del espíritu es una filosofía estética... es imposible ser inteligente sin sentido estético... Debemos tener una nueva mitología; pero esta mitología debe estar al servicio de las ideas, debe hacerse una mitología del Logos... la mitología tiene que hacerse filosófica para hacer racional al pueblo, y la filosofía tiene que hacerse mitológica para hacer sensibles a los filósofos.¹⁸

La filosofía se hace más sensitiva cuando se convierte en mitología. De otro modo no poseería interés para el pueblo.¹⁹

Hölderlin toma postura frente a la doctrina Kantiana y a la crítica que le hicieron Fichte y Schelling. Kant no alcanza la llamada síntesis universal ya que su propósito era explicar las condiciones de posibilidad de una percepción de la multiplicidad que se da en la intuición. "Schiller representa un avance sobre Kant; Hölderlin avanza sobre Schiller".²⁰

Según Hölderlin, la relación que existe entre los contrarios es de tal magnitud que la disolución parece imposible. La amistad entre Schiller, Fichte, Schelling, Hegel y Hölderlin y su intento común de resolver esta "gran oposición" motiva el nacimiento del llamado idealismo especulativo que trata de encontrar alguna síntesis entre el panteísmo y el racionalismo.²¹

Sabemos que Hölderlin tiene contacto con Fichte y Novatilis.²² De Fichte ha tomado una serie de conceptos que luego de sufrir ciertas modificaciones formarán parte fundamental de su pensamiento. La dialéctica del yo y del no-yo fichteanos se convierte en la oposición entre naturaleza y arte, individual y universal, Grecia y "Hesperia".

En los fragmentos titulados "Sobre la ley de la libertad" y "Sobre el concepto de castigo" podemos encontrar la dependencia de Hölderlin frente a Fichte, especialmente en cuanto a lo que se refiere a la necesidad de encontrar las aplicaciones prácticas del sistema. En ellos la ley de la libertad humana es un deber práctico, la inocencia de la voluntad se justifica al hacerse consciente:

...la ley no tiene lugar en modo alguno si ellos no experimentan su resistencia, su voluntad es contraria a la ley sólo porque sienten esta contrariedad a la ley; si no padecen ningún castigo, entonces tampoco son malos. Castigo es lo que sigue al mal. Y malo es aquello a lo que sigue castigo.²³

En la Crítica del juicio, Kant defiende la tesis de que la belleza figura como símbolo de la eticidad. Hölderlin, utilizando la definición platónica de belleza, la define como reflejo del origen suprasensible del hombre. Es representación

de lo infinito, de la unidad original que en nuestro mundo se da en la alianza entre razón y sensibilidad.

Es evidente que Hölderlin no puede estar de acuerdo con el yo absoluto de Fichte. Este carece de consciencia ya que al no existir nada fuera de él no puede reconocerse en la oposición. Por la misma razón no podríamos conocer un yo absoluto con tales atributos. Entonces, desde la perspectiva de Hölderlin, el yo absoluto de Fichte es una mera suposición.

Esta idea podemos verificarla en las anotaciones que hace Hölderlin al leer las cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza. Allí describe el sistema de Fichte como spinoziano subjetivo:

Y, a consecuencia de la unidad trascendental y absoluta infinitud de la causa primera, no hay objeto alguno. Y producir un concepto antes de su objeto, tener una voluntad determinada antes de que haya algo a lo cual pueda referirse, es absurdo.²⁴

La crítica definitiva a Fichte la encontramos en el fragmento "Juicio y ser":

Juicio es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual -y sólo mediante ella- se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria.²⁵

En la "partición originaria" (ur-teil) está presente la relación del sujeto y el objeto. En el juicio, el yo se opone al no-yo y no a sí mismo. La unidad originaria mantiene los opuestos en su seno y está expresada en el ser, en la intuición intelectual.

Por lo tanto, la oposición es concebida en este ensayo como la existente entre el juicio, partición originaria, y el ser, unidad primera.

Sin embargo, el ser no debe ser confundido con la identidad:

Cuando digo "yo soy yo" entonces el sujeto (yo) y el objeto (yo) no están unidos de tal manera que ninguna separación pueda ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado; por el contrario el yo sólo es posible mediante esta separación del yo frente al yo... por lo tanto, la identidad no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente; por lo tanto, la identidad no es igual al ser absoluto.²⁶

Esta unidad desaparecida se hace aparente en la belleza, entendida como representación del "Hen Kai Pan" que debe ser restituido en nosotros mismos. Esta idea será el fundamento filosófico de su Hiperión y de La muerte de Empédocles.

En el prólogo a Hiperión nos dice:

Recorremos todos un curso excéntrico y no hay otro camino posible desde la niñez hacia la consumación. La unidad bienaventurada, el ser -en el único sentido de la palabra- está perdido para nosotros, y tuvimos que perderlo si debíamos apetecerlo y alcanzarlo. Nos saltamos del "Hen Kai Pan" para restituirlo a través de nosotros mismos. Estamos en contienda con la naturaleza, y lo que al principio, como debe creerse, era uno, se contrapone ahora mutuamente, y dominio y servidumbre cambian en ambos lados... Terminar esta contraposición eterna entre nosotros mismos y el mundo, unirnos con la naturaleza en un uno-todo infinito esa es la meta de todo nuestro esfuerzo.²⁷

En el "Fundamento para El Empédocles" se reafirma en esta tesis:

Este fue el encanto con el que Empédocles apareció en el mundo. La naturaleza, que, con su poder y su fascinación, cuanto más los contemporáneos, hombres de espíritu libre, hacían abstracción de ella, tanto más violentamente los dominaba... El era lo universal, lo no conocido, el objeto era lo particular. Y, así, el conflicto del arte -el pensar, el ordenar del carácter formante del hombre- y la naturaleza carente de consciencia, apareció resuelto, en sus extremos más extremos reducido a uno y unificado hasta la equivocación de la mutua forma distinguierte.²⁸

En este proyecto el amor (eros) alivia la tensión de la autoconsciencia, originada en el deseo hacia lo individual, mostrándole el contrario, presente por ausencia: lo universal.

Podemos concluir que la concepción del mundo que servirá como suelo al idealismo especulativo y postura filosófica-poética de Hölderlin está formada por Kant, Spinoza, Schiller y Platón; las categorías utilizadas son similares a las que aparecen en los sistemas de Fichte, Schelling y Hegel.

Examinemos pues, más de cerca cada una de estas influencias para determinar exactamente cuáles complejos de ideas específicas tuvieron impacto en Hölderlin.

B. Heráclito

Según Lacoue Labarthe, de Heráclito proviene para Hölderlin el concepto de un todo originario que se diferencia en sí mismo: (Hen diaphéron he auto).²⁹ Sin embargo, podríamos remontarnos a Anaximandro para encontrar planteados en unas pocas líneas la esencia del problema fundamental de Heráclito:

Aquello a lo que todos los estando deben su existencia es también aquello a lo que retornan tras su destrucción según la necesidad. Estos se hacen unos a otros justicia y reparación de sus injusticias según el orden del tiempo.³⁰

El "aquello" a lo que todo debe su existencia, Anaximandro lo llama "apeirón": lo que aún no ha recibido su límite. Es el ser originario del cual todo proviene separándose en su nacimiento. A través del tiempo se realiza una separación y una pérdida del ser. Lo existente está separado de aquello a lo que está fundamentalmente unido.³¹

Añade Anaximandro que el apeirón es aquello a lo que retornan los existentes después de su muerte. Por lo tanto, este fragmento contiene en sí mismo una concepción cíclica del tiempo. Lo existente carece de ser y por ello el individuo nace, vive y muere. El tiempo es el escenario de esta carencia y el signo del desarraigo original.³² Ese origen es el punto desde el cual nacen los individuos que al entrar en el devenir cometen la injusticia original. Al abandonar la existencia expían la injusticia y retornan a la fuente de la vida. El anhelo que siente el hombre por el retorno muestra su intención de ligarse con aquello que se encuentra más allá de los eventos cotidianos del aquí y del ahora.

El pensamiento de Heráclito, al igual que el de Hölderlin, se sitúa en el centro de la tragedia implícita en la relación entre el devenir y lo existente.

Según Heráclito, el Todo es el Logos. Pero aunque el hombre esté estrechamente vinculado a él, es como un exilado para quien, al vivir en la apariencia, la proximidad se le

hace lejana. A pesar de que el logos es común a todos, la mayoría de los hombres "viven como si poseyeran un pensamiento particular". Así dice el fragmento 2:

Hay que seguir lo que es común, es decir, lo que pertenece a todos. Porque lo que pertenece a todo ser es común. Pero aunque el logos sea común a todos, la mayoría de los hombres viven como si poseyeran un pensamiento particular.³³

El logos, al igual que el Eros, del Banquete platónico, servirá de intermediario entre lo mortal y lo inmortal, entre el tiempo y la eternidad. Está oculto en el corazón del hombre mostrándole la apertura hacia aquello de donde procede. El hombre está dividido entre el ser que le falta y la existencia que lo atrapa. En este estado consiste su condición trágica. El conflicto y la discordia presiden la vida en el universo. En el fragmento 53 nos dice:

La lucha es el padre de todas las cosas. De unos ha hecho dioses, de otros, hombres. A unos les ha hecho libres mientras que a otros les ha convertido en esclavos.³⁴

La lucha es el origen del mundo:

Los contrarios se armonizan, y de la hermosa armonía nace lo que difiere. Todas las cosas nacen de la lucha.³⁵

Esta oposición entre el uno y lo múltiple, la presencia y la ausencia, entre la unidad y la diversidad es aparente. Sin embargo, la lucha está presente en el transcurso de lo múltiple en su creciente diversidad y en su instinto de redescubrir su origen.

En el centro de toda armonía se encuentra la oposición,

y en el devenir la lucha y la reconciliación hacen existir el universo. La filosofía de Heráclito no disocia, contrario a Parménides, el ser del no-ser. En la lucha estos se encuentran y engendran la armonía en el seno de la cual se reconcilian. El devenir asegura la síntesis del ser y el no-ser. El devenir del ser se realiza en su interior. Todas las cosas nacen del uno y en el uno el principio y el fin coinciden.

Heráclito es, según nuestra perspectiva holderliniana, un pensador trágico. Reflexiona sobre la condición del hombre y sobre las relaciones entre las partes y el todo. En él, el hombre y el mundo son dos aspectos diferentes de una sola realidad, gobernada por el logos, que deviene por la armonía de los contrarios en el transcurso del tiempo. Al hombre le corresponde intentar descifrar el mundo. Pero sabiduría no se reduce al conocimiento de lo múltiple ya que de ser así se alejaría del logos que todo lo gobierna. La vida de los individuos es una caída lejos de la fuente original. El "principium individuationis" es el origen de la desgracia de la consciencia. Cuando el hombre tiene una visión del más allá vislumbra un retorno a lo que le es propio, al país natal.

En Heráclito encontramos una sugerencia que pudo haber sido trasladada "verbatim" por Hölderlin para fundamentar el motivo de la muerte en la primera versión de La muerte de Empédocles: la identificación entre Hades y Dionisos. El fragmento 15 de Heráclito dice:

Si no fuera en honor de Dionisos como conducen la procesión y entonan un himno fálico, cometerían el acto más vergonzoso, pero Hades es el mismo que Dionisos, quien les sobrecoge de delirio y entusiasmo báquico.³⁶

En su fragmento 68 encontramos una ampliación de esta idea:

Los mismos grandes remedios curan enfermedades terribles y liberan a las almas de las desgracias que residen en la generación.³⁷

Hades es el dios de la muerte pero la muerte es una liberación. Es el símbolo de la vida oculta tras la muerte aparente.

La vida y la muerte se alternan según Heráclito y ninguno de ellos se encuentra libre de mezcla. Hades es el dios que preside el renacimiento del alma y Dionisos lo es del entusiasmo religioso. De esta forma los hombres que se purifican, los que comprenden el logos y la sabiduría divina, son "muertos" que están dispuestos a vivir en el otro mundo. El Empédocles de Hölderlin es uno de estos hombres.

El tema de la lucha que se encuentra en el centro de la evolución natural del mundo como regente de la armonía y la reconciliación reaparece en los románticos alemanes, sincretizada con una teología de esencia cristiana: Dios es fuente de vida y en él las contradicciones de la vida se oponen y se mezclan en una síntesis de reconciliación. Este heraclitismo teológico es interpretado por Hegel como una filosofía de la historia. En la lucha, madre de todas las cosas, encuentra el autor de la Fenomenología del espíritu el germen de una filosofía dialéctica de la historia. En sus Lecciones sobre la historia de la filosofía Hegel afirma:

No hay una sola proposición de Heráclito que yo no haya adoptado en la Lógica... Dice Heráclito que todo es devenir; ese devenir es el principio: 'El Ser no es más que el no-ser' el devenir es y también no es. Las determinaciones puramente opuestas están ligadas a una unidad... Heráclito fue el primero en formular la naturaleza del infinito, el primero en concebir la naturaleza como infinita en sí y su esencia como un proceso. A partir de él comienza la existencia de la filosofía.³⁸

Según Hegel el ser se pone en marcha en la historia. Cada momento en la superación dialéctica es una encarnación de lo absoluto que vive en y por la historia. El devenir no deshace el ser sino que éste existe por aquel superándose en un movimiento dialéctico que constantemente se renueva.³⁹

De septiembre de 1799 tenemos un fragmento de Hölderlin titulado "El devenir en el perecer" en el cual se hace evidente dos influencias primordiales: Fichte y Heráclito.

Comienza informándonos sobre las razones de la necesaria caída de un mundo como momento en el proceso del desenvolvimiento del todo.

La patria en ocaso, la naturaleza y los hombres en tanto que están en una particular acción recíproca, constituyen un particular mundo que se ha hecho ideal, así como un enlace de las cosas, y en tal medida se disuelven para que de ellos y de la generación sobreviviente y de las sobrevivientes fuerzas de la naturaleza se forme un mundo nuevo, una acción recíproca nueva, pero también particular, tal como aquel ocaso procedió de un mundo puro, pero particular. Pues el mundo de todos los mundos, el todo en todos, el cual es siempre, se presenta en todo tiempo.⁴⁰

El ocaso de la patria se refiere al ambiente en el cual se vislumbra el surgimiento de una nueva época, aquella que corresponde al descenso de lo divino a la tierra.⁴¹ La

particularidad, como característica del mundo que termina, es la razón fundamental de su caída, mundo que al tornarse ideal carece de realidad viva y evoluciona hacia lo que hasta entonces había sido posibilidad, hacia lo infinito.

El mundo en su estado de pureza es inocente por no reconocer su culpa. Esta consiste en haberse desprendido del estado unitario. Las razones que motivan en Hölderlin la partición no son de Heráclito, sino más bien de una nueva interpretación de la doctrina del yo absoluto de Fichte. Surge de la excesiva intimidad en la cual el mundo, por no tener conciencia de sí mismo, no se reconoce. Al igual que Hegel, tan sólo en las oposiciones el mundo toma "consciencia de sí" como mero signo de la totalidad. La historia pues estará formada por momentos particulares que son aspectos parciales del todo.

La cita termina indicando que esta auto-representación tomará todo el tiempo infinito y será por lo tanto incognoscible para una vida finita. Sólo en la captación directa, intuición intelectual, el hombre se hará consciente de tal realidad. La filosofía es mera aproximación a la verdad absoluta.

Evidentemente tal estado implica oposiciones en dos diferentes niveles. Los mundos particulares se oponen entre sí y a su vez estos se oponen al todo. Podríamos hablar de una negación horizontal, entre un mundo en su ocaso y otro que nace, y una negación vertical entre los mundos particulares que se suceden y el todo omnivivificante. De aquí el título del fragmento. El devenir del todo es un perecer de los mundos

particulares.

Esta diversidad de oposiciones es en Hölderlin el origen de la poesía y fundamento de la misión del poeta. La obra de arte, por ende el poema trágico, debe representar esta doble negación y mostrar su disolución. Precisamente es lo que Hölderlin intentará sin éxito en su Muerte de Empédocles.⁴²

C. Platón

Platón ha recibido de Cratilo la enseñanza de que todo pasa y nada permanece.⁴³ Sin embargo, la filosofía de Platón no es una filosofía del devenir ya que su propósito es el de sustraernos del constante fluir y la aparente multiplicidad orientando nuestra visión hacia el todo que permanece constante e inmutable.

El conocimiento que en el Banquete Sócrates dice haber recibido de Diotima, la sabia sacerdotisa, sobre el Amor (Eros) es fundamental en este proceso y muy significativo para la postura de Hölderlin. En el hombre yace como anhelo el deseo de inmortalidad expresado en dos impulsos: la procreación física y la procreación espiritual.

El amor, según Platón, comienza en la pasión física y culmina en la sublimación y liberación del elemento filosófico.⁴⁴ El fruto de la "progenie espiritual" es la sabiduría y la virtud.

Estos impulsos guían al hombre en su búsqueda de un objeto bello en el cual "concebir". Este, por ser particular es inadecuado. El segundo momento está caracterizado por la

evolución desde el amor que se siente por este objeto particular hacia el amor de todos los objetos bellos; es la transición desde la belleza de la forma hacia la forma de la belleza.

Para Platón, la belleza espiritual, la belleza en sí misma, no es una propiedad sino una cualidad que al estar presente en el objeto deseado estimula la pasión. El hombre posee la inclinación de amar lo bello y tal capacidad está ligada a nuestro deseo de creación y expresión.

En Fedro, Eros despierta a través de la visión de lo particular el recuerdo de las propiedades ejemplares que ha observado anteriormente. De esta forma transmuta su interés por lo individual y dirige la mirada hacia la universalidad. Es decir, el amor nos libera de los particulares y nos encamina hacia la aprehensión de las propiedades universales.

Por lo tanto, la belleza ocupa, según Platón, una posición privilegiada entre los objetos filosóficos universales; nos estimula hacia la pasión filosófica; nos encamina hacia aquello de lo cual el objeto individual no es más que un caso particular. En la pura admiración estética la representación material pierde su valor y la unidad originaria puede definirse según la correcta proporción entre las partes relacionadas. El placer que causa la percepción sensible es análogo al placer de la contemplación de lo más alto según lo cual lo importante no son las entidades particulares sino las estructuras armónicas que ellas reflejan.

Esta correcta expresión de la armonía de la obra de arte

es reconstrucción de una inherente armonía interna en la cual se hace presente al mortal la verdad sobre los asuntos divinos.

Durante mucho tiempo la filosofía griega ha luchado por resolver la aporía que surge al contrastar los conceptos del ser -uno, inmóvil y eterno- con lo particular, múltiple, variable y perecedero.⁴⁵

Platón da al intento de solución a este problema un giro decisivo. Buscando el ser de las cosas sugiere una doctrina que no deja de ser paradójica. Los entes particulares no son plena y verdaderamente; contrario a Parménides, son y no son.

El no-ser no estará definido de forma negativa -como contrario del ser- sino como otro ser, como alteridad. Esta definición sugiere el carácter positivo de la negación; el ser es una relación que surge en la oposición. En el dinamismo de esta relación podemos encontrar la constante lucha de Heráclito y el tema de la armonía de los contrarios.

Sin embargo, para poder reconocer la parcialidad de lo particular es necesario remitirnos a alguna realidad diferente de lo concreto que tenga en sí misma carácter absoluto y universal. Esta realidad suprasensible es la que Platón llama Idea, Heráclito llama Logos y Hölderlin llamará Naturaleza.

Cuando Platón trata de definir el ser, se encuentra con el problema de toda definición: la oposición entre unidad y multiplicidad en el acto de la predicación.

El supuesto que encontramos en toda predicación "A es B" es que "A" es idéntica a sí misma y que "B" es el ser B de A. La definición platónica parte del supuesto de la identidad y

permanencia de los entes a pesar de su carácter aparente. Por lo tanto, las entidades particulares existen sólo en la medida que participan de lo universal.

En el Banquete Platón nos comunica que:

Ninguno de los dioses filosofa ni desea hacerse sabio, porque lo es ya, ni ningún otro sabio filosofa; ni tampoco los ignorantes filosofan ni desean hacerse sabios. Los que filosofan son los intermedios entre los dos.⁴⁶

El intermedio no sabe y tiene consciencia de ello. En esta falta se fundamenta su querer. Por ello, el amor es un echar de menos, un buscar lo que no se tiene; el amante busca lo que le falta. Eros es un demonio que sirve como intermedio entre los dioses y los hombres, un espíritu intermedio entre la divinidad y el mortal, entre la sabiduría y la ignorancia.⁴⁷ A través de lo bello se alcanza la verdad. En la belleza la verdad se hace visible y se impone al hombre de forma viva e inmediata.

Por lo tanto, para Platón el amor es necesario para la filosofía y no nos iniciamos en ella sino es por eros. Siglos después Spinoza definirá la filosofía como "amor Dei intellectualis".

Como se ha visto, Platón contribuye en forma y contenido a la filosofía de Hölderlin. El amor, tal como se utiliza en el Hiperión y en La muerte de Empédocles, es fuerza unificadora de todo lo viviente; es el motivo de la trascendencia del héroe hacia un nivel más alto de existencia.

La disolución de toda oposición se da en la belleza aunque

de forma inadecuada por ser un evento particular. La representación de la unitariedad en la belleza, como signo, debe ser eliminada para que la presencia de lo universal se haga visible en todo su esplendor.

D. Kant

Según Franz Nauen, Hölderlin invirtió parte de su tiempo en el seminario de Tübingen durante el 1790 a la lectura de Leibniz, Kant, Rousseau y Platón.⁴⁸

Carmen Martínez sugiere que tal como fue interpretada la ética kantiana por los seminaristas, ésta proclamaba la libertad del hombre como principio ético. La vida moral debía tener como meta la reconciliación del espíritu humano que estaba llamado a darse a sí mismo sus máximas de acción en el llamado imperativo categórico. Esta legislación se daba dentro de unos parámetros exclusivamente racionales contra lo cual reaccionaron los jóvenes del "stift" ya que conservaba la tendencia de dividir las facultades del hombre en dos polos irreconciliables: la razón y la sensibilidad.⁴⁹ Sin embargo, nos parece que la relación entre Kant y los seminaristas, entre ellos Hölderlin, no se limita a la crítica que presentan a su teoría moral o religiosa. Hölderlin encuentra en Kant conceptos que de cierto modo presagian su teoría de lo trágico.

La idea de totalidad y la de identidad entre sujeto y objeto ocupan en el sistema de la filosofía crítica un lugar fundamental. La llamada revolución copernicana:

...implica tres ideas cuyo desarrollo ulterior en el pensamiento filosófico y científico ha sido fecundo en extremo y que sólo pueden comprenderse a la luz de ese desarrollo.⁵⁰

Estas ideas son: la oposición entre forma universal y contenido particular; la distinción entre dos tipos de conocimiento, el que se origina en la experiencia, y el que se origina en los juicios sintéticos a-priori; y la idea de la subjetividad trascendental del tiempo, el espacio y las categorías:

Las relaciones del hombre con la comunidad constituyen el problema esencial de lo que Kant llama metafísica... los conceptos de universo y totalidad se ligan estrechamente dentro del pensamiento Kantiano con el de comunidad humana.⁵¹

Como sugiere esta cita, la metafísica Kantiana tiene consecuencias prácticas. Tanto ella como la praxis que de ella se deriva son importantes para el programa que Hölderlin desarrolla para su novela y su tragedia.

Nótese la cercanía de Kant con el idealismo especulativo en una carta que Kant escribe a Moses Mendelssohn, al enviarle una copia de Los sueños de un visionario:

En mi opinión, lo esencial es buscar los elementos del problema: cómo el alma está presente en el universo, tanto para las naturalezas materiales cuanto para las otras de la misma especie que ellas...⁵²

Sin lugar a dudas, casi todos los pensadores alemanes partieron de la obra de Kant y de la necesidad de adoptar una postura frente a sus ideas. Este será el caso de Fichte, Hegel y Hölderlin.

Esta influencia puede estudiarse desde una doble perspectiva: la negativa -las ideas que rechazan- y la positiva -los conceptos que adoptan.

Hegel reconoce que el racionalismo implica la ruptura de los lazos que unen al individuo con el universo y la comunidad humana.

En la filosofía kantiana existe la distinción entre libertad y autonomía del individuo por un lado y el universo, la totalidad y la comunidad, por otro lado.

Kant es el pensador moderno que volvió a reconocer la importancia de la totalidad como categoría fundamental de la existencia, aunque conservase siempre su carácter problemático.⁵³

El tratar de integrar el concepto de totalidad en la filosofía de Kant ha abierto el camino para las reflexiones de Fichte y los seminaristas de Tübingen.

Una visión totalizante del mundo se opone a las filosofías que defienden el individualismo. Según la totalidad el mundo de lo particular existe como medio necesario para su existencia. El hombre debe renunciar a su autonomía, ya que ésta implica la individualización, para perderse por entero en el absoluto. Sin embargo, al no poder negarle realidad al individuo, esencia del problema platónico de la definición, éste se convierte en una excepción: en héroe, en jefe o en ejemplo.

Pero hay una visión de mundo que resuelve las oposiciones implícitas en la visión totalizante. Según ésta la existencia de las partes supone la composición del conjunto según la cual se concilian la autonomía de las partes y la realidad del todo

constituyéndose ambas polaridades como condiciones recíprocas.

Si subestimamos la importancia de la dialéctica en el pensamiento Kantiano sería muy difícil entender la importancia que adjudicaba Hölderlin a su pensamiento.

Lo que aparece en la Crítica de la razón pura y la Crítica de la razón práctica como oposición insalvable, la dualidad entre el fenómeno y el noumeno, la libertad como principio ético frente a las leyes de la naturaleza, se sintetiza en su filosofía de la historia y en su teoría estética.

En el llamado período crítico, por la influencia de Hume, Kant duda de cualquier totalidad dada existente fuera de nuestras posibilidades del conocer. La totalidad no puede ser exterior al hombre sino tan sólo un fin supremo, un postulado práctico, una idea trascendental. Sin embargo, señala que el destino auténtico del hombre es su tendencia hacia lo absoluto.

Durante el período en que Kant desarrolla su teoría crítica no encontramos un filósofo, hasta Schelling, que haya intentado explicar el fenómeno de la intuición. Por ello, es importante para nuestro trabajo detenernos en un artículo que Kant publica sobre la mística intuicionista del cual encontramos una síntesis en el artículo de Cassirer, "Hölderlin y el idealismo alemán", y en el libro de Wolfgang Röd, La filosofía dialéctica moderna.⁵⁴

Hölderlin ha trabajado con las Cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza. Tenemos las notas de lectura; aunque Hölderlin no pretendía en el momento desarrollar tesis propias podríamos suponer que conoce la estima que siente Kant por

Jacobi y la referencia que este último hace a Kant en su obra.

El problema que plantea Kant en su artículo es el siguiente: al tratar de conocer los objetos suprasensibles, ¿debemos emplear la sana razón o dejarnos guiar por el entusiasmo?⁵⁵

La contestación de Kant es clara:

Por otro lado, haré ver que en realidad es solamente razón y no un pretendido sentido misterioso de la verdad, una intuición entusiasta que recibiría el nombre de fe... como sostenía con firmeza y con ardor legítimo Mendelssohn, quien aconsejaba y juzgaba necesario orientarse con exclusividad por la pura razón humana.⁵⁶

Continuando, Kant afirma que el romanticismo del sentimiento pone en peligro la vida de la verdadera libertad, que es uno de los valores supremos del hombre. El irracionalismo y la mística de la intuición y de los sentimientos están íntimamente ligados, según Kant, con la supresión de las libertades.

Debemos, sin embargo, dirigirnos hacia la teoría estética y la filosofía kantiana de la historia para entender en función de qué propósito se utiliza la razón.

En el plano estético el hombre puede superar sus limitaciones y alcanzar la totalidad. El juicio estético en sus diferentes formas no se refiere a la realidad de los objetos sino a su forma o a "la expresión simbólica de lo suprasensible".⁵⁷

Según Kant, entonces, el entendimiento teórico es incapaz de captar un todo individual y concreto. En este contexto éste es tan sólo comprensible como valor regulador.

En este aspecto radica la diferencia entre Hölderlin y Kant. Según Hölderlin, en la tragedia el poeta debe hacer visible las oposiciones que se encuentran en el seno de la totalidad. Estas oposiciones se encuentran reconciliadas en el héroe trágico como signo, y en el momento de su muerte se hace visible la totalidad en todo su esplendor.

En el fragmento de Hölderlin titulado "La significación de las tragedias" parece solucionarse la aporía inherente que encontrábamos en el ensayo "Juicio y ser":

...todo lo originario aparece precisamente no en la fortaleza originaria, sino propiamente en su debilidad, de modo que, en verdad, la luz de la vida y la apariencia pertenecen propiamente a la debilidad de cada todo... En efecto, propiamente, lo originario sólo puede aparecer en su debilidad, pero, en cuanto que el signo en sí mismo es puesto como insignificante = 0, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza presentarse en su más fuerte don.⁵⁸

Recordemos que según Kant Dios es un ideal de la razón pura. Las intenciones de los seminaristas de Tübingen era reemplazar las religiones positivas del Dios trascendente por una religión inmanente del hombre y la comunidad humana. En "Sobre la religión" encontramos lo siguiente:

Aún cuando los hombres en arreglo a su naturaleza se eleven por encima de la necesidad y, así, se encuentren en una relación más múltiple y más íntima con su mundo, aún cuando ellos, tan lejos como se eleven por encima de la necesidad física y moral, vivan siempre una vida humanamente más alta, de modo que haya entre ellos y su mundo una más alta conexión, un más alto destino, aún cuando efectivamente esta conexión más alta sea para ellos lo más sagrado... precisamente la conexión entre ellos mismos y su mundo...⁵⁹

Pero, según Kant, el hombre no puede alcanzar la totalidad ni en el pensamiento ni en la acción. Sólo en el campo de la estética podría el hombre actual alcanzar lo absoluto aunque de manera subjetiva. En la belleza se da la síntesis entre la imaginación y el entendimiento originándose un sentimiento de placer que se relaciona con la representación del objeto.⁶⁰

Tanto en Kant como en Hölderlin existe una íntima relación entre la teoría y la práctica. El hombre no debe adoptar una actitud indiferente y contemplativa frente al conocimiento teórico; éste debe mostrarle de qué forma son realizables los fines que se propone.

La filosofía de la historia debe contestar una pregunta que encuentra su origen en la doctrina ética.

En Kant existe una estrecha relación entre la filosofía de la historia y la filosofía de la religión. La idea más importante de esta última es la de sumo bien, reunión de virtud y felicidad en el reino de Dios.⁶¹ Esta idea se traduce en la filosofía de la historia como la idea de una forma superior de comunidad humana y sociedad.

Tanto en Kant como en Hölderlin existe la intención de

definir y alcanzar una comunidad superior cualitativamente distinta de la que existe en el presente. Aunque esta nueva sociedad sólo podrá ser creada mediante acciones humanas, intervienen los elementos supraindividuales que en Kant son los postulados prácticos de inmortalidad del alma, existencia de Dios y libertad mientras que en Hölderlin es el retorno a la cercanía de lo sagrado. Este progreso es constante y no puede ser detenido. La naturaleza se desarrolla de tal forma como si estuviera dirigida por un plan oculto que otorga carácter de necesidad a la evolución histórica. Este plan garantiza el nuevo orden superior.

En "Sobre el libro ideas para una filosofía de la historia de la humanidad", 1785, Kant afirma:

Quien da esa garantía es nada menos que esa gran artista, la Naturaleza, cuyo curso mecánico deja ver claramente una adecuación a fines, que consiste en hacer surgir la concordia de la discordia entre los hombres, aún contra su voluntad y por ello como necesidad se llama... destino, pero examinando su finalidad... providencia; idea que en el plano teórico es exaltada, pero que en el plano práctico... es dogmática y fundada en su realidad.⁶²

Esta evolución está generada por el antagonismo dentro de la sociedad. Esta idea aparecerá posteriormente en Hegel y Hölderlin como la contraposición dialéctica y en Marx como la lucha de clases.

E. Fichte y Spinoza

Dice Wolfgang Röd:

La Doctrina de la ciencia de Fichte es, como intento de perfeccionar consecuentemente la filosofía trascendental, un caso de aplicación del método analítico de explicación científica, tal como fue conformado en las modernas ciencias de la sociedad.⁶³

Señala Manfred Kerkhoff que la esencia del Fundamento de la Doctrina de la ciencia es la idea desarrollada por Fichte durante el 1793 de deducir todo el saber humano desde una única proposición fundamental.⁶⁴ La estrecha relación entre este intento y la lectura que Fichte hace de Kant es evidente al considerar que la Crítica de toda revelación publicada por Fichte en 1791 fue confundida como texto Kantiano, lo que influye en su acogida por el círculo de intelectuales del momento. También encontramos en el prefacio de dicho libro la siguiente indicación:

Hasta la fecha, el autor está íntimamente convencido de que ningún entendimiento humano podrá avanzar más allá del límite que Kant alcanzó, especialmente en su Crítica del juicio, pero que no ha determinado para nosotros el último límite del saber humano.⁶⁵

Sabemos que Hölderlin estuvo presente en las conferencias que ofreció Fichte en Jena sobre esta llamada ciencia, lo que además de nutrir su ya engendrada Doctrina sobre la tragedia señala otro medio por el cual Hölderlin pudo haberse enterado de la filosofía Kantiana.

Fichte define el saber como unidad sintética del yo y del objeto. Este saber como unidad absoluta es en sí dialéctico ya que lo sabido es a la vez unidad y multiplicidad.

En su Fundamento de toda la Doctrina de la ciencia, 1794, Fichte propone como punto de partida una tautología, que al

ser verdadera en virtud de la relación de los conceptos, pudiese ser aceptada por todos. Este principio es: "A = A". Como Fichte piensa que cualquier relación entre sujeto y predicado es tan sólo pensable como relación dentro de la unidad del yo, cualquier proposición de la forma "A = A" presupone "yo = yo". Por lo tanto, las proposiciones necesariamente verdaderas están condicionadas por el yo como unidad, como fundamento de explicación:

'A' en la proposición de arriba significa 'yo', y tiene de este modo, un contenido determinado, entonces la proposición sería: yo soy yo, o: si yo soy puesto, entonces estoy puesto... y la pregunta: ¿de hecho A es puesto?, se contestaría así: es puesto porque es puesto, absoluta e incondicionalmente...

A saber, la proposición A = A vale originariamente sólo para el yo, está derivada de la proposición "yo soy yo".⁶⁶

La distinción que establece Fichte entre el contenido representado y el yo que se representa es el momento de la objetividad y tiene carácter de negación. También quiere Fichte explicar este principio con una consideración lógico formal. "No-A no es igual a A" es también una proposición necesariamente verdadera. Este nuevo principio se refiere, según Fichte a una acción originaria del yo.

Ahora bien, Fichte sugiere que hace falta la formulación de un tercer principio que determine la relación entre los dos anteriores. Este tercer principio, inferido a partir de los anteriores es: "yo opongo en el yo, al yo divisible un no-yo divisible".⁶⁷ Es decir, este tercer principio expresa la síntesis de la oposición entre yo y no-yo. Los dos primeros

principios no podrían mantenerse si no es por la unidad del yo y el no-yo en el yo absoluto.

Este yo absoluto como unificación de la unidad (subjetividad) y la multiplicidad (objetividad) es la idea fundamental de la doctrina de la ciencia y la que mayor influencia ejerce sobre Hölderlin. La tarea de la filosofía será la de reducir todo lo múltiple a la unidad absoluta o, lo que es lo mismo, derivarlo a partir de la unidad.⁶⁸

Fichte expresa en los siguientes términos la relación entre la unidad y la división:

Dado que la unidad verdadera es principio de la unidad y a la vez de la disyunción, y no es una cosa sin la otra, da completamente lo mismo que el principio que hemos establecido en el progreso de nuestra exposición como nuestro principio sea considerado como principio de unidad, bien como principio de disyunción. Ambos son unilaterales, y no son en sí verdaderos: en sí, el principio no es principio ni de lo uno ni de lo otro, sino de ambos como unidad orgánica; y él mismo es su unidad orgánica.⁶⁹

Fichte trata de explicar la experiencia suponiendo la unidad absoluta. La doctrina de la ciencia "separa lo no separado en el saber real, para verlo nuevamente en su conjunción".⁷⁰ El saber real es imagen o representación del uno o absoluto.

Hay en esta tesis, una idea propia de la metafísica tradicional. Según el orden del conocimiento lo primero es la experiencia de lo finito y múltiple; según el orden del ser lo finito no puede existir ni ser experimentado si no existiera y fuera pensado lo infinito. Según Fichte lo mismo aplica para la experiencia del yo. Como pensante es ente

finito; sin embargo la posibilidad de que sea conocido descansa sobre la idea de una naturaleza espiritual infinita. Nuestra finitud tiene que ser pensada como limitación de aquella.⁷¹ Es decir, la experiencia que tenemos de nosotros mismos sólo es posible porque de alguna forma poseemos antes de toda experiencia la idea de lo infinito.

En Spinoza también encontramos la idea de que la formación de conceptos tiene que alcanzarse a partir de la determinación limitativa del absoluto.

Spinoza alega que la totalidad es el espíritu divino según lo cual la mayor parte de las ideas que el hombre posee son inadecuadas por ser incompletas. El hombre es parte del absoluto pero no el absoluto mismo. Por lo tanto, debemos partir de la idea de la totalidad de la naturaleza, de la idea de Dios o substancia infinita.

Según Spinoza, la substancia infinita se manifiesta en todo ser finito condicionándolo. Dios determina la esencia y la existencia; de no ser así, no existiría lo particular ya que un ente finito no puede determinarse a sí mismo.

Desde este punto de vista sólo hay una substancia en el universo y todas las relaciones con ella son internas y necesarias. De ser externas y contingentes no serían propiedades esenciales ni de la substancia infinita ni de los entes finitos lo que las haría totalmente ininteligibles. Esta substancia tiene que ser infinita ya que al no existir nada fuera de ella no es limitada por nada.

Por lo tanto, nuestras ideas forman parte de la idea

infinita de Dios. En él, la mente pierde toda distinción entre sujeto y objeto.

A través del debate entre Moses Mendelssohn y F. H. Jacobi sobre la doctrina de Spinoza, Hölderlin descubre el spinozismo de Lessing que se declara en contra de la idea ortodoxa de Dios y adopta la idea del Uno absoluto, Hen Kai Pan, que tan importante será para Hölderlin.⁷²

F. Schelling y Hegel

Los sistemas filosóficos de Schelling y Hegel toman como punto de partida las doctrinas de Kant, Spinoza y Fichte.

Fichte hablaba sobre la oposición en el yo, que planteaba la radical dualidad entre el yo y el no-yo. Esta distinción origina el problema de la distinción entre el reino de la naturaleza y el reino de la libertad.

El problema fundamental de Hegel y Schelling será el de explicar la relación que existe entre naturaleza y espíritu.

La tarea a la cual se lanza Schelling en su sistema filosófico consiste en la deducción de la autoconciencia como acto unitario en el que son puestos el yo y el no-yo como momentos del absoluto.⁷³ Su punto de partida es la relación empírica entre sujeto y objeto que debe ser entendida separando el acto absoluto y descomponiéndolo en varios actos particulares.⁷⁴

El concepto de identidad es fundamental en el sistema de Schelling: un puente entre naturaleza y espíritu según el cual ambos son idénticos. Esta identidad no se puede expresar conceptualmente sino que sólo se conoce por una intuición

intelectual (intellektuelle Anschauung).

La naturaleza como identidad se divide en un principio productivo y otro que tiende a prohibir la producción. La experiencia que tenemos de los objetos se explica con la ayuda del despliegue originario del yo trascendental.

La naturaleza, según Schelling, deja de ser identidad pura ya que existe en ella una duplicidad. La autoconsciencia necesita de la autolimitación del yo puro.

Ambas tendencias, la productiva y la obstaculizadora, se unifican en el producto final. Por lo tanto, Schelling tiene que suponer que tal producto existe solamente en la medida que en cada momento se niega y se reproduce. No puede ser algo fijo y permanente; es finito e infinito a la misma vez y por lo tanto dialéctico. Parece finito si observamos algún punto particular del tiempo pero en la consideración genética se muestra como resultado de la infinita productividad de la naturaleza.

En la oposición hay una tendencia hacia la identidad ya que sin ella no podría existir. Este producto que media entre la identidad y la diferencia es la tendencia hacia la indiferencia que Schelling define como identidad que surge de la diferencia.⁷⁵

En los fenómenos particulares no hay oposición entre sujeto y objeto respecto la absoluta identidad ya que es la razón absoluta la que se polariza en lo subjetivo y lo objetivo.

Nada que sea particular es real en sí mismo; es representación de la identidad absoluta. En el todo universal reina

un estado de perfecto equilibrio entre ambos momentos.

Schelling tiene que ir más allá de la doctrina del yo absoluto de Fichte. Este tercer punto de vista es el estético. La teoría del arte se convierte para Schelling en el verdadero instrumento de la filosofía. En la producción artística el yo experimenta la actividad que produce el objeto como límite de la consciencia. El propósito del arte no es ni el placer ni el conocimiento sino la belleza como realización de lo infinito en lo finito. En el arte, libre de toda abstracción, el entendimiento se hace autoconsciente de su naturaleza infinita.

La distinción fundamental entre Schelling y Kant es la siguiente. Ambos, al igual que Fichte, se preguntan por las condiciones de posibilidad de la ciencia. Kant contesta a esta pregunta señalando los principios sin los cuales no podrían existir los juicios sobre la experiencia. Schelling cree que el hombre, apoyado en la intuición intelectual como principio del saber, puede captar lo absoluto incondicionado como origen de la consciencia.

En la Fenomenología del espíritu, Hegel expone las etapas del espíritu que se suceden hasta llegar al saber absoluto. Este existe en una evolución dialéctica según la cual lo que existe es un momento de esa evolución que termina cuando el espíritu absoluto se posee a sí mismo en el saber.

Según la tesis de Kant los objetos de la experiencia sólo son fenómenos. De este modo el conocimiento es definido como la correcta representación del objeto en el sujeto pensante.

La crítica que hace Hegel a la epistemología kantiana culmina en el intento de describir el mecanismo por el cual el yo alcanza conocimiento de la totalidad.

Hegel pensó que el error decisivo de la teoría de conocimiento de Kant descansa sobre la creencia de que el conocimiento es un mediador entre la realidad y el sujeto. Hegel desarrolla una metafísica del conocimiento que supone la unidad originaria entre el sujeto y la realidad conocida. La captación del absoluto es sólo posible en la medida en que éste ya está en nosotros. La consciencia según Hegel, es la manifestación del espíritu y en la razón se da la síntesis entre la consciencia y la autoconsciencia.

Hegel está interesado en que su sistema sea una superación del idealismo de Kant y Fichte, mostrando la identidad entre lo subjetivo y lo objetivo en la consciencia.⁷⁶ Esta identidad es el fundamento del saber filosófico.

El problema que Hegel trata de resolver debe verse desde una doble perspectiva: el proceso cognoscitivo por el cual la consciencia alcanza el saber absoluto sobre sí misma y la representación de este proceso en el individuo particular.

El espíritu absoluto tiene la necesidad de particularizarse. En esta particularización el espíritu se hace objeto y tiene experiencia de su propia división interna. Su destino es superar cada momento particular dirigiéndose hacia la total reconciliación.

Los momentos del despliegue del sujeto absoluto corresponden a los momentos de despliegue del sujeto finito. El

saber será absoluto en el momento en que el objeto y el sujeto empírico se vean como momentos del espíritu absoluto y se supere la separación entre el sujeto particular y su objeto.

Espíritu y naturaleza, por lo tanto, son para Hegel lo mismo. El paso final de la naturaleza es un llegar a sí mismo del Espíritu que existía fuera de sí en lo particular. Es decir, el espíritu se diferencia en sí mismo de modo necesario y vuelve desde su diferencia a la unidad consigo mismo.

Tanto para Hegel como para Hölderlin la consciencia de la oposición entre la vida individual y la vida infinita del universo origina una postura religiosa. Según ésta, por medio del amor, consciencia superior de la unidad profunda de la vida, el hombre supera la excesiva particularidad del mundo empírico. En la belleza la naturaleza habla un lenguaje figurado que es reflejo de la armonía universal.

Al final de su fragmento "El devenir en el parecer" Hölderlin añade las siguientes anotaciones:

Tras estos contrastes, unificación trágica de los caracteres; tras ésta, contrastes de los caracteres a la recíproca e inversamente. Tras éstos, la unificación trágica de ambas partes.⁷⁷

La tragedia como género poético trasciende el ámbito de lo estético al tratar de ejemplificar una postura netamente metafísica. Esta tesis es la que, en adelante, nos toca demostrar.

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO

1. Escrita originalmente en latín con el título De Mundi Sensibilis Atque Intelligibilis forma et Principiis.
2. Kant describe su postura en la Crítica de la razón pura como formal, crítica o idealismo trascendental. A su vez nos informa que tiene la intención de refutar las confusiones de los llamados idealismo problemático e idealismo dogmático.

El primero duda de la existencia de los objetos externos según lo hace Descartes.

El segundo se fundamenta en la idea atribuida a Berkeley de que el espacio es imposible en sí mismo entendiendo que los objetos son entidades de la imaginación.

Independientemente de lo adecuado o inadecuado que sea la interpretación kantiana, el idealismo trascendental es esencialmente diferente de las posturas anteriores. Ni la razón ni los sentidos son suficientes para la adquisición de conocimiento. Según Kant, nuestras percepciones deben estar organizadas por las formas puras de intuición: el espacio y el tiempo, y las categorías del entendimiento sin las cuales no sería posible el conocimiento del mundo natural.

Las consecuencias éticas y estéticas de la filosofía crítica de Kant son esenciales para comprender los escritos de Hölderlin, Schelling y Hegel.
3. Cassirer, Ernst. "Hölderlin und der Deutsche Idealismus". En (ed) A. Kellertat Hölderlin, p. 80.
4. Ibid., p. 82.
5. Szondi, Peter. Poésie et Poétique de l'Idéalisme Allemand. Traducción al francés por Jean Bollack. Les Editions De Minuit, Paris. 1975, p. 57.
6. Lehmann, Rudolf. Schiller y el concepto de la educación estética. Traducción al español por Rosario Fuentes. Ediciones de La Lectura, Madrid, p. 85.
7. Szondi, Op. cit., p. 69.
8. Lehmann, Rudolf. Op. cit., p. 101.
9. Martínez, Carmen. El concepto de lo trágico y de la tragedia en el pensamiento de Hegel, 1788-1807. Tesis de Maestría U.P.R., septiembre de 1977, p. i.
10. Ibid., p. ii.

11. Szondi, Peter. Op. cit., p. 17.
12. Marías, Julián. Historia de la filosofía. Biblioteca de la Revista de Occidente. Madrid, 1983, p. 236.
13. Kerkhoff, Manfred. Hölderlin y la filosofía En Diálogos, 19, 1969, p. 24.
14. Nauen, Franz G. Revolution, Idealism and Human Freedom. Martinus Nijhoff, 1971, p. 56.
15. Friedrich Heinrich, Jacobi (1743-1819) siempre se opuso al racionalismo religioso. Jacobi criticó la obra de Kant y algunos conceptos de la doctrina de Schelling. Sus trabajos más importantes son: David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus y Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung.
16. Hölderlin, Friedrich. Ensayos. Traducción de Felipe Martínez Marzoa, Edit. Ayuso, 1976, p. 15.
17. Ibid., p. 16.
18. Ibid., p. 28.
19. Kerkhoff, Manfred. Op. cit., p. 26.
20. Cassirer, Ernst. Op. cit., p. 82.
21. Kerkhoff, Manfred. Op. cit., p. 26.
22. Sobre la relación entre Hölderlin y Novalis véase el libro de Carlos A. Disandro: Lírica del pensamiento. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. 1971.
23. Hölderlin, Friedrich. Op. cit., p. 23.
24. Ibid., p. 15.
25. Ibid., p. 25.
26. Ibid., p. 26.
27. Traducido por Kerkhoff, Manfred en Op. cit., p. 31.
28. Hölderlin, Friedrich. Op. cit., p. 113.
29. La Coue-Labarthe, Phillippe. Hölderlin L'Antigone de Sophocle. Suivi de "La Césure Du Speculative", Christian Bougois Editeur, 1978, p. 192.
30. Brun, Jean. Heráclito o el filósofo del eterno retorno. Traducción de Ana Aznar Menéndez. Ediciones Distribuciones, S.A., Madrid, 1976, p. 31.

31. Ibid., p. 33.
32. Nietzsche encuentra en este fragmento de Anaximandro la afirmación de que "todo devenir es una emancipación culpable respecto del ser eterno, una iniquidad que hay que pagar con la muerte. Véase: Nacimiento de la tragedia. Alianza Editorial, 1980, p. 43.
 Por otro lado la interpretación de Mondolfo sugiere que las cosas al nacer, han cometido una acción impía por lo cual deberán padecer el castigo máximo: la muerte o la destrucción. Véase su libro: Heráclito. Textos y problemas de su interpretación. Siglo XXI, 1978.
33. Brun, Jean. Op. cit., p. 165.
34. Ibid., p. 172.
35. Ibid., p. 173.
36. Ibid., p. 192.
37. Ibid., p. 193.
38. Citado en Brun, Jean, Op. cit., p. 58.
39. Mondolfo, Rodolfo. Op. cit., p. 51.
40. Hölderlin, Friedrich. Op. cit., p. 97.
41. Kerkhoff, Manfred. Op. cit., p. 7.
42. Después de concluida nuestra investigación hemos llegado a la conclusión de que Hölderlin se ve obligado a abandonar la redacción de su tragedia porque no encuentra una estructura dramática capaz de resolver las cuestiones que aquí planteamos sin que se levantasen nuevas preguntas de mayor complejidad. Sobre esta imposibilidad hablamos en el capítulo 5 de este trabajo.
43. Brun, Jean. Op. cit., p. 49.
44. Crombie, I. M. An Examination of Plato's Doctrines. The Humanities Press, New York, p. 256.
45. Marías, Julián. Op. cit., p. 42.
46. Platón. Diálogos. Editorial Porrúa, S. A., México, 1973, p. 355.
47. Utilizamos demonio en su acepción platónica: daimón o genio.

48. Nauen, Franz. Op. cit., p. 52.
49. Martínez, Carmen. Op. cit., p. 7.
50. Goldmann, Lucind. Introducción a la filosofía de Kant. Amorrortu Editores, Buenos Aires, p. 19.
51. Ibid., p. 21.
52. Citado en Goldmann. Op. cit., p. 19.
53. Ibid., p. 32.
54. Nos referimos al artículo de Kant titulado: "¿Qué significa orientarse en el Pensamiento?" publicado en el Monatsschrift, según él un poco contra su voluntad, en el cual pretende disipar la duda sobre su supuesto spinozismo.
Hay un análisis de este pequeño artículo en el libro de Goldmann y el artículo de Cassirer. Véase bibliografía.
55. El término utilizado por Kant es "schwärmerei" la traducción es nuestra ya que Goldmann no traduce el concepto.
56. Citado en Goldmann. Op. cit., p. 114.
57. Ibid., p. 178.
58. Hölderlin, Friedrich. Op. cit., p. 89.
59. Ibid., p. 90.
60. Ibid., p. 28.
61. Goldmann. Op. cit., p. 211.
62. Citado en: Ibid., p. 215.
63. Röd, Wolfgang. La filosofía dialéctica moderna. Eunsa Editores Pamplona, 1977, p. 120.
64. Kerkhoff y Castilla, Lázaro (trad.) "Johann Gottlieb Fichte. Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia o de la llamada filosofía". En Diálogos 15, p. 10.
65. Ibid., p. 12.
66. Ibid., p. 38.
67. Ibid., p. 32.

68. Cassirer. Op. cit., p. 89.
69. Citado en: Röd Wolfgang, Op. cit., p. 133.
70. Ibid., p. 132.
71. Ibid., p. 58.
72. Véase lo dicho antes en "Visión panorámica sobre el fragmento titulado "Las cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza".
73. La obra de Schelling sufre una serie de modificaciones a través de los cuatro sistemas que desarrolla durante su vida.
Hemos tratado de construir una síntesis partiendo de los siguientes comentarios: La filosofía dialéctica moderna, de Wolfgang Röd; "Hölderlin y el idealismo alemán" de Ernst Cassirer; L'Itineraire de Hölderlin de Taminiaux y Revolution, Idealism and Human Freedom de Nauen.
74. Röd, Wolfgang. Op. cit., p. 134.
75. Ibid., p. 135.
76. Martínez, Carmen. Op. cit., p. 106.
77. Hölderlin, Friedrich. Op. cit., p. 102.

CAPITULO II

HIPERION O EL EREMITA EN GRECIA: ANTECEDENTE FILOSOFICO Y LITERARIO DE LA MUERTE DE EMPEDOCLES

Hölderlin en su Hiperión describe la tendencia hacia una evolución cíclica que ha sido comparada con el movimiento dialéctico a través de la tesis y la antítesis. La síntesis de esta estructura cíclica constituye el anhelo de ser uno con la Naturaleza, sentimiento que se ve constantemente contrariado por la consciencia que adquiere el personaje en el transcurso de la trama, de las diferencias esenciales entre el hombre y la Naturaleza y los efectos negativos de tal distinción.

Esta toma de consciencia, confirmada por las preocupaciones filosóficas de los contemporáneos de Hölderlin, se evidencia en los momentos de la novela en los cuales Hiperión se ve envuelto en un profundo dualismo existencial, causa inmediata de su angustia nihilista.

La reflexión separa al hombre del resto de la creación; el sueño es el estado que posibilita la comunión con la Naturaleza. La alternación de estos estados de consciencia con sus respectivas variaciones y modulaciones conducen progresivamente al hombre hacia la síntesis o reconciliación.

No es casual la elección que hace Hölderlin de un término astronómico para describir este proceso: "la ruta ecéntrica". Otro tanto podemos afirmar sobre la utilización de Hiperión, divinidad solar, como personaje principal de la novela.¹

Cuando el personaje se encuentra en un estado negativo de consciencia los que eran eventos significativos de su existencia se encuentran repentinamente carentes de sentido. Sus ideales primeros, la liberación de Grecia de la opresión de los turcos, y sus relaciones con Diotima y Belarmino como amante y amigo eventualmente desembocan en la decepción. Hiperión llega al punto de la total negación en el cual la nada tiende sus brazos sobre el hombre. En ese momento la nada rige sobre los mortales, nacidos para ella.

El idealismo y humanismo de la novela descansan en el antiguo concepto del Uno y el Todo, rechazando el credo racionalista de la modernidad. Cuando el sentimiento de abyección alcanza su máxima expresión, surge la fase trágica. Es muy significativo que su definición de la tragedia descansa en la antítesis entre la unión y la separación. En esta medida la novela Hiperión o El Eremita en Grecia es el antecedente literario y filosófico de La muerte de Empédocles.

El héroe de la incompleta tragedia de Hölderlin se asemeja a Hiperión en su ideal panteísta y en el concepto de misión que dirige al hombre hacia la unidad entre todo lo viviente.

Sin embargo, en La muerte de Empédocles se enfatizará aún más la total separación del personaje de todo lo que ama; no tan sólo de los agrigentinos, sino que también de Pausanias, su discípulo predilecto, y de la naturaleza con sus divinidades. Es decir, del mismo universo que en el momento originario sentía en su unidad.

Según S. Zweig, el personaje de la novela siente la dicotomía entre las experiencias de la vida cotidiana y la experiencia interna. El idealista debe combinar ambos aspectos en alguna forma suprema de unidad y pureza, estableciendo la llamada teocracia de la belleza. Esta es la cualidad esencial de la religión de la unificación en Hiperión.² Esta religiosidad está sugerida en la concepción mitológica de una época de oro en que existió un estado de armonía original entre las naciones que se contrapone al estado de discordia actual. La teleología del personaje es el retorno a dicha armonía pero de forma más madura por ser consciente.³ Partiendo de la premisa de que el hombre no puede desear ni soñar nada que en algún momento no haya sido realidad, debe haber existido, supone Hiperión, un estado ideal del hombre en el cual era parte integral de la naturaleza.

Fue durante los años en el seminario de Tübingen cuando Hölderlin adopta el concepto de la existencia de los ideales más altos de la humanidad personificados arquetípicamente en la cultura griega. Para el joven filósofo, el espíritu griego es ejemplo de la afinidad existente entre la naturaleza, los hombres y los dioses. Su concepto de belleza se fundamenta en esta unidad.

El ideal de vida que se desprende de esta concepción es el de elevación de la humanidad consciente y filosófica, es decir, razonada, hacia la libertad del espíritu y grandeza de la nación. Esta es, como vimos, la meta de la filosofía según Kant y Fichte: la elevación del hombre alemán y su sociedad.

La teoría estética de Winckelmann está también presente en la mente de Hölderlin durante el período en que escribe las primeras versiones de su novela. Según Winckelmann, la expresión (Ausdruck) es el estado más elemental de belleza; es una imitación del alma y el cuerpo en sus facetas de pasividad y actividad. El estado más alto de belleza surge de la unidad entre la expresión y la belleza pura en la cual la obra de arte se convierte en apariencia de la divinidad en la representación de un objeto sensible. Tal unidad se fundamenta en la armonía de tendencias opuestas, como por ejemplo: la pasión y el entendimiento. Este proceso de síntesis no es mera imitación sino que implica la creación de una naturaleza superior.

La belleza es esencialmente un fenómeno espiritual y Winckelmann caracterizó el arte griego como su paradigma. Según esta interpretación, el hombre griego fue el ser más balanceado en términos éticos y espirituales.⁴

Según Hölderlin, mientras escribe Hiperión, la humanidad debe alcanzar un estado similar al de la cultura griega, plenamente consciente de sí misma y con la posibilidad de elaborar su propia perfección. Para alcanzar este propósito, el amor, como fuerza divina en el hombre es el lazo místico que anima la naturaleza y encadena todo lo humano; es el vínculo a una vida superior.

Las Cartas filosóficas de Schiller expresan el mismo ideal. La obra poética debe hacer visible a través del lenguaje las conexiones del proceso interno mediante algún conflicto externo. El tema central se despliega en sus partes,

elevando todos sus momentos a la consciencia. Será el sentimiento el que enlace las diversas partes de la visión ideal. Desde la poesía el movimiento anímico vuelve a descender con arreglo a las leyes por las cuales debe regirse el sentimiento.⁵ Desde esta perspectiva Hiperión puede ser interpretado como una alegoría estética que describe la ruta del alma a través de los diferentes estados o etapas de su evolución.

Según Dilthey:

Hölderlin ve en el amor el principio que mantiene la trabazón del mundo y en la belleza y la armonía manifestaciones de este principio.⁶

Ni en Hegel ni en Schelling encontramos manifestación alguna anterior al 1795 en que se proclame un principio de unidad dentro del universo, a pesar de la cerrada amistad que los unía entre 1790 y 1794.

Este entusiasmo que inclina al hombre hacia la unidad encuentra su suprema expresión en la concepción de mundo que subyace en la novela. La consciencia de la proximidad entre hombres y dioses, el universo concebido como armonía, es idea que Hölderlin ha tomado de Fichte y de los trágicos griegos.

Según Dilthey, en el poema titulado "Los dioses de Grecia" se descubren los elementos de este mundo divino según los cuales va en aumento el sentimiento de su belleza, sentimiento que se va corroborando en cada parte de la visión hasta originarse el infinito dolor por la pérdida. Entonces el sentimiento toma un curso ascendente que se muestra en la apasionada marcha entre las partes.⁷

En este espíritu nació Hiperión. En 1792 comienza Hölderlin a mencionar el llamado plan primero, aún mientras estudia en Tübingen. Elige como escenario a la Grecia moderna:

De este modo, podía entretener el recuerdo nostálgico de los acontecimientos desarrollados en otro tiempo sobre esta tierra con el nuevo heroísmo griego, aunque éste fuere de un carácter algo dudoso.⁸

Hiperión es el héroe que lucha por conseguir una vida basada en la libertad y la belleza. En una carta de 1793 a su hermano, Hölderlin incluye unos comentarios muy ilustrativos sobre este aspecto:

Mi amor es para el género humano. Amo los grandes y hermosos dotes aún en el hombre más corrompido. Amo a las generaciones de los siglos venideros. Esta es mi esperanza más santa, la fe que me sostiene, me fortalece y mantiene activo; la libertad vendrá necesariamente algún día. Vivimos en una época en que todo labora por días mejores... me gustaría hacer algo por el interés general...⁹

Sin embargo es necesaria una evolución que debe expresarse en el personaje y en la exposición de la trama.

Para Hölderlin, la belleza es la expresión concreta de la unidad universal entre el hombre y su experiencia en la intuición intelectual. En ella se integran el mundo y el sujeto reconciliándose la experiencia y la libertad humana. La historia del hombre es, por lo tanto, una descripción del desarrollo del espíritu.

Encontramos en esta idea, repetimos, una síntesis entre conceptos desarrollados por Rousseau, Kant y Platón. De Rousseau utiliza

su fe en la naturaleza como fundamento para el razonamiento filosófico. De Kant, el concepto de belleza natural como representación simbólica de la belleza moral. De Platón, el concepto de amor como medio por el cual el hombre, lanzado por el destino hacia la experiencia particular, puede luchar por alcanzar la verdadera sabiduría.

Posteriormente, el contacto con la doctrina de Spinoza motiva en Hölderlin un problema fundamental: no parece haber un terreno intermedio entre el materialismo filosófico riguroso y la fe en la revelación de la ortodoxia cristiana. Hacia el 1793 se inclina hacia la doctrina de Spinoza y adopta la fórmula del "Hen Kai Pan" de Lessing: fe en la unidad y divinidad de la naturaleza.

Desde este momento, la interpretación que Hölderlin hace sobre Grecia cambia. Se continúa observando como un estado de plenitud de la espiritualidad humana, pero, pertenece al pasado, es otra cultura. En adelante, el concepto de naturaleza, como origen de las fuerzas que podrían determinar la política humana a través del amor, es la idea que hace posible la ascensión del hombre a la comunidad superior del mundo del espíritu. La evolución de la sociedad hacia un estado en acuerdo con la naturaleza y la libertad desde este momento requiere de un intento intelectual arduo y penoso.¹⁰

Antes de que llegase a completar la novela, Hölderlin bosqueja tres versiones distintas. La primera versión, de noviembre de 1794, es llamada Fragmento Thalia ya que fue publicada en la revista de Schiller. La segunda versión de 1795,

titulada Juventud de Hiperión integra las ideas de Fichte y Schiller. Finalmente, en la tercera versión de 1796 se introduce la idea de belleza como paradigma para comprender la verdad filosófica. Esta última, como señala Lawrence Ryan, es vanguardia del idealismo especulativo en Alemania.¹¹

El prefacio de la primera versión es el fragmento más significativo del primer intento. En él se habla del camino universal, ec-céntrico en su curso natural, que conduce desde la inocencia de la juventud, cuando el hombre se encontraba integrado a la totalidad, hacia un nivel superior de consciencia en el cual dicha unidad se alcanza por determinación propia.¹²

La novela, según esta primera versión, habría narrado la nostalgia del héroe por su inocencia original y por la cultura en libertad de los griegos. Cualquier proceso que no culminara en la total inmersión en el todo eterno no tendría ningún significado. El sentimiento de soledad y alienación es el motivo que genera el conflicto de la novela. Como veremos, lo será también de la primera versión de La muerte de Empédocles.

En esta primera versión Hiperión era visto como un adolescente con el alma rota, desilusionado con su ambiente, y nostálgico por un pasado en el cual se encontraba en su hogar. Su curso por la vida sería un total rechazo de las formas pre-valecientes de existencia. Durante la narración se mostraría un personaje intrínsecamente pasivo. Evidentemente este carácter contradecía la nota que aparecía en el prefacio en la cual la auto determinación juega un papel vital para alcanzar la verdadera armonía.¹³

En la segunda versión hay una solución más clara al problema planteado en el prefacio de la primera versión. El propósito de esta segunda versión ha cambiado. Hölderlin intenta ahora reconciliar su panteísmo con el idealismo de Fichte y a su vez quiere resolver el problema kantiano de la oposición entre las leyes de la naturaleza física y la libertad humana.¹⁴ Según Nauen, en esta segunda versión Hölderlin quiere demostrar que el hombre en su educación puede alcanzar una visión de la libertad y una comprensión efectiva del mundo. Con estos instrumentos podría moldear su ambiente y así mismo en un todo armónico que se abre a la naturaleza y a la historia.¹⁵ Se postula, en esta versión, un encuentro en el cual la naturaleza y la historia concretizan y refuerzan los patrones que nacen de la libertad. El héroe comenzaría totalmente aislado de sus compañeros (aspecto social) y del mundo (aspecto natural) que lo rodean. En este primer momento está inconsciente de la ayuda que el mundo puede brindarle para la actualización de su libertad.

En su educación, Hiperión aprendería que debe confiar en los demás y en la naturaleza para poder resistir las contradicciones de la experiencia humana. En este proceso el protagonista se va asegurando de la efectividad de las fuerzas que nacen de la belleza natural del hombre y la historia como agentes de cambio. El punto de partida es la ingenua perfección que otorga la simple organización; el de llegada, el ideal que alcanzamos por medio de la cultura.

Según los planes para esta segunda versión el hombre es

una criatura entre los dioses y los animales que está consciente de su insuficiencia y anda buscando símbolos que reflejen los elementos divinos en su naturaleza. El amor impulsa al hombre hacia la belleza, según el concepto platónico, conduciéndolo hacia sus contemporáneos. En el primer capítulo de la novela proyectaba revisar y responder a la filosofía de Fichte, análisis y crítica que constituiría la enseñanza de Hiperión al final de su vida. En los capítulos restantes se iba a exponer a Hiperión a las bellezas perdidas de la cultura griega a través de la educación para que fuese contrastada con la corrupción de la época actual. Grecia, en esta versión, es aún el paradigma de la excelencia social y política tal como lo sugieren las cartas estéticas de Schiller.¹⁶

Algo muy novedoso se presenta por primera vez en esta segunda versión: el personaje de Diotima.

Diotima es la Melita de la primera versión. Es depositaria de la gracia (*sittlichkeit*) de los antiguos. En sus sueños Diotima habla con ellos, y su conocimiento sentará el patrón para el comportamiento de Hiperión quien luchará por el regreso de la armonía y libertad espiritual de los antiguos. Intentará revivir la perfección de la cultura griega bajo las condiciones del mundo contemporáneo ya que los griegos poseían los patrones de excelencia a los que tiene que ajustarse la actualidad.

Sin embargo, el propósito de su novela tampoco se logra en esta segunda versión porque la alternativa que se propone carece de universalidad.

En la tercera versión, la final, los griegos son tan sólo una ejemplificación histórica de un patrón filosófico eterno. En ésta finalmente se logra unificar la intención filosófica con la trama, Hiperión se convierte en un puente entre el presente y el pasado. El conocimiento que adquiere de la naturaleza le da acceso a la realidad universal que encontró su expresión colectiva en las instituciones de los griegos antiguos.

En el prefacio a la tercera versión Hölderlin sugiere que además de la crítica al pensamiento de Fichte se propone presentar la teoría filosófica que hace de la belleza, no la libertad, la llave del conocimiento que el hombre tiene de la naturaleza.

En dos cartas, una a Hegel en 1795 y otra a su hermano en abril del mismo año, Hölderlin afirma que el yo absoluto de Fichte implica un nuevo dogmatismo. Si la consciencia es un derivado y no una parte de la vida del yo absoluto entonces este no tiene objeto para su pensar. Por lo tanto, carece de significado para el hombre.¹⁷

Esta misma idea la encontramos en su fragmento "Sobre juicio y ser". Según Fichte el yo se conoce a sí mismo en la identidad. Contrario a esto, Hölderlin nos dice que la verdadera intuición intelectual es conocimiento del ser absoluto en el cual se da la única unión posible entre el sujeto y el objeto. Hölderlin piensa que el camino que el conocimiento recorre desde el yo hasta la fuente absoluta de toda realidad es interminable. Un ejemplo de esta dificultad es el

proceso cognoscitivo en las ciencias.

Esta diferencia entre Fichte y Hölderlin es análoga a la existente entre Fichte y Schelling con relación al mismo tema. Para Fichte, repetimos, la intuición intelectual es la conciencia del ser como causa del conocimiento y la moralidad. Para Schelling consistía en la identidad absoluta entre sujeto y objeto, actividad que se diferencia de cualquier otro acto de la consciencia humana.¹⁸

Hölderlin difiere de Schelling al decir que en la intuición intelectual no es la identidad del yo, sino la identidad primera del ser puro la que es aprehendida. Esta captación es identificada con el acto estético que alcanza representar el ideal de belleza en el mundo. Según la versión de Hölderlin, el arte es el órgano de la filosofía.¹⁹

En la tercera versión de la novela, Hiperión es el profeta y educador de su pueblo y ha dejado de ser el portavoz de la revolución. Su destino es el destino de todos; su alternativa tendrá validez universal. Los valores eternos que deben estar presentes en los actos del hombre pueden conservarse y enseñarse aún en un ambiente corrupto para ser expresados en la voz del poeta. La validez universal de su mensaje descansa sobre la capacidad creadora del hombre en donde va implícita la ley de un futuro orden superior de la sociedad y una elevación de los individuos.

Al comenzar la tercera versión, el héroe tiene fe de que en la naturaleza ha encontrado la norma más alta para la sociedad y el estado. Hiperión es ahora un personaje de carácter

heroico que lucha por manifestar el todo y se ve obligado a replegarse dentro de su pensamiento. Intenta Hölderlin en su novela exponer de modo artístico lo que hay de universal en la trayectoria de una vida.

Diotima hace consciente a Hiperión de su misión forzándole a ver la presencia de lo infinito en lo finito, de lo divino en el tiempo.

También surge por primera vez en esta versión un problema que encontraremos en La muerte de Empédocles: el ansia por una humanidad más alta no puede saciarse en un solo individuo.

Existirán dos posibles soluciones para este conflicto. La primera, el hundimiento solitario, pasivo y desesperado que concluye la acción y termina con la voluntad; la segunda, reconquistar la relación con la naturaleza. La primera implica la negación de la vida en el mundo, la existencia del eremita; la segunda es la base para una actuación superior al comprender que en la existencia individual se manifiesta una fuerza que actúa dentro de toda naturaleza humana y que tiene valor infinito.

En este caso, la novela parte de la postura metafísica que habla sobre la dualidad inherente a la vida misma. Con la existencia, lo eterno entra en el curso del tiempo, y su manifestación está sujeta al dolor de lo precedero. Esta doctrina, coincide con la redacción del primer proyecto para La muerte de Empédocles. De la ley de individuación brota una contradicción en nuestro espíritu: el goce de la limitación frente a la aspiración hacia lo ilimitado. Al igual que en el

Empédocles la tragedia en Hiperión existe internamente en la pugna entre estos dos contrarios.

Lo absoluto, que ha sido determinado por medio de las categorías de la vida, atraviesa por definidos momentos en su evolución. Comienza en el estado de unidad; llega al momento de la contraposición, en el cual reflexiona sobre sí mismo llegando a reconocer el dolor de toda limitación y finalmente se orienta verticalmente hacia la síntesis y exaltación de la consciencia.

El espíritu del hombre también atraviesa sucesivamente por estas etapas y solamente en el entusiasmo del artista se revela la esencia de lo divino.²⁰ Ni el entendimiento (verstand), conocimiento de lo empírico, ni la razón (vernunft), actividad espiritual, son capaces de captar lo infinito ya que ambos exigen de un progreso interminable hacia la unificación porque necesitan de la diferenciación. La filosofía es sólo posible luego de haber experimentado lo bello en el arte. Ella disgrega y analiza el contenido de esta vivencia, articulando mentalmente lo desdoblado como posibilidad del conocimiento. Por lo tanto, la filosofía es tan sólo un acercamiento cognoscitivo a las propiedades del todo.

Según los comentarios de Dilthey y Ryan, Hiperión es una de las numerosas novelas de "Formación" (Bildungsroman) que aparecieron en Alemania y que mostraban una marcada tendencia hacia la cultura interior del hombre.²¹ Entre ellas, además de las obras de Goethe y Jean Paul, mencionan el Sternbald de Tieck y el Ofterdingen de Novalis. Nos habla Dilthey sobre

su estructura y trama:

...se representa al joven de aquellos días; nos exponen cómo entra en la vida bajo un dichoso amanecer, cómo busca las almas afines a las suyas, cómo se encuentra con la amistad y con el amor, y cómo choca y lucha con las duras realidades del mundo y va haciéndose hombre bajo las múltiples experiencias de la vida, cómo se encuentra a sí mismo y cobra conciencia de sumisión en el mundo...

Estas novelas expresan, pues, el individualismo de una cultura circunscrita a la órbita de intereses de la vida privada.²²

Y continúa más adelante:

Se percibe en ellas el aliento de un mundo caduco, la transfiguración de la existencia bajo la luz de la mañana de la vida, un derroche infinito de sentimientos dentro de una existencia limitada, un poder oscuro, soñador, oculto todavía de los ideales que palpitan en las jóvenes almas alemanas, que por aquel entonces se encontraban tan dispuestas a lanzarse a la lucha contra este mundo anticuado en todas sus formas de vida y que eran, a la par, tan incapaces de resistirla.²³

Y luego añade:

Cuando se intenta interpretar la vida de esta forma, salen a relucir los momentos más importantes y su relación con los demás individuos. Se quiere exponer de un modo conciente y artístico lo que hay de universal humano en la trayectoria del alma.²⁴

¿Cuáles son los elementos que nos permitirían clasificar a Hiperión como novela de formación? Las siguientes: la idea de una educación natural que sigue la trayectoria interior del alma; el concebir la vida del individuo como un desarrollo sujeto a leyes en el que cada momento tiene un valor propio y sirve de fundamento para una vida más alta; interpretar las contradicciones como partes necesarias del camino

individual hacia la armonía; fe en la posibilidad del desarrollo humano; el concepto de afinidad de todas las almas; la tendencia hacia el despliegue de todas las fuerzas del espíritu y la consciencia de la dignidad personal.²⁵

Hiperión es publicada en dos tomos, 1797 y 1799. Su estructura artística quiere expresar el significado de los sucesos de la vida de acuerdo a un plan universal; fuera de ese plan los actos particulares pierden su sentido. La narración por cartas desempeña perfectamente esta labor. Al ser narradas retrospectivamente se enriquecen con la intervención de la consciencia futura.

Hiperión contempla los cambios de la vida desde la consciencia de la infinitud. Al concluir la carta a Belarmino con que inicia la novela nos dice:

Sí, olvídate que hay hombres, miserable corazón atormentado y mil veces acosado, y vuelve otra vez al lugar de donde procedes, a los brazos de la inmutable, serena y hermosa Naturaleza.²⁶

En la segunda carta a Belarmino encontramos cierto tono de satisfacción del héroe que reconoce su labor cumplida a pesar de no observar consecuencias inmediatas:

Mi negocio aquí en la tierra ha terminado. Emprendí la tarea plena de voluntad, me desangré en ella y no he enriquecido el mundo en un solo céntimo.²⁷

La misma carta contiene explícitamente la tesis filosófica que sirve de motor para el desarrollo de la novela:

Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, esta es

la cima de los pensamientos y alegrías, ésta es la sagrada cumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno donde el mediodía pierde su calor sofocante y el trueno su voz.²⁸

En el estado de unidad el destino pierde su soberanía sobre la existencia, la muerte desaparece y la juventud eterna embellece al mundo. Pero el hombre ya no se encuentra en "esta cumbre" cuando se entrega a los momentos de reflexión. Entonces, dice Hiperión:

...regresan los dolores propios de la condición mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo eternamente uno, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos y yo me encuentro ante ella como un extraño y no la comprendo.²⁹

Cuando el entusiasmo desaparece, el hombre queda aislado de todo lo que le rodea. En el juicio, producto de la razón, se separan el objeto y el sujeto, unidos distintamente en la intuición intelectual. Sin embargo, en esta separación se encuentra implícita la recíproca relación entre el objeto y el sujeto y el supuesto de un todo del cual son partes.

Hiperión se debate entre ambos estados: el predominio de la intuición intelectual y el predominio de la reflexión.³⁰

Las últimas líneas de la novela expresan esta misma idea: "las arterias se dividen, pero vuelven al corazón y todo es una única, eterna y ardiente vida".³¹

La metáfora está clara. Las arterias, separadas por diversos caminos al partir de su centro de origen, recorren por todo el cuerpo hasta alcanzar finalmente el punto de partida.

Tenemos una metáfora entre los fragmentos de Heráclito

que de forma similar habla de la ausencia de ley y destino, de la inocencia del devenir. El niño es totalmente lo que es y por ello es tan hermoso. En él sólo existe libertad; su estado de inocencia es análogo al de Hiperión en su niñez descrita en la primera versión de la novela.³²

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 sobre la muerte.³³

Un gran maestro, Adamás, aconseja a Hiperión que viva para la realización de una humanidad más alta. Por él se entera de la existencia de una cultura en la cual los más altos ideales estaban hechos realidad: la de los griegos.

Tan pronto me introducía Adamás en el mundo de los héroes de Plutarco como en el mundo maravilloso de los dioses griegos, tan pronto imponía orden y tranquilidad, cuenta y razón, en mis impulsos juveniles...³⁴

Inmediatamente, la bella descripción:

Allí vivió antaño el dios del sol, entre fiestas celestiales con la que toda Grecia reunida le rodeaba en su esplendor. Aquí se sumergen los jóvenes griegos en las olas de la alegría y el entusiasmo para resurgir invencibles. En los bosques, en los templos despertaban y resonaban unas en otras sus almas, y cada una conservaba fielmente en sí sus maravillosos acordes.³⁵

También es Adamás el que establece la comparación entre Hiperión y la divinidad solar que lleva su nombre indicándole el curso que debe seguir:

...voló hacia lo alto el titán inmortal con sus mil alegrías propias, y sonrió sobre su desolado país, sobre su templo, sus columnas que el destino había derribado ante él como los pétalos de rosa marchitos que un niño al pasar, sin pensarlo, arrancó del rosal y esparció por el suelo.

Sé como él, dijo Adamas, cogiéndome de la mano y extendiéndola hacia el dios, y fue para mí como si los vientos matinales nos arrastraran y nos llevaran hasta el cortejo del ser sagrado que entonces ascendía hacia la cumbre del cielo...³⁶

Hiperión invoca la presencia de su antiguo maestro y comunicará a su amigo Belarmino el mensaje. El viejo y hermoso mundo debe renovarse en nosotros para unir todo lo viviente en los brazos de la naturaleza divina.³⁷ El peregrinaje de Hiperión ha comenzado. Se encuentra en él el doloroso germen de la oposición.

La amistad aparece representada en Alabanda, personaje en el cual se ven actualizadas todas las grandezas del pasado griego. Este le empuja hacia la vida activa y después del fracaso de su lucha común se sacrifica por Hiperión que había siempre confiado en él.

La afinidad entre las almas de los dos amigos se hace evidente desde el primer encuentro:

Nuestras almas tenían que atraerse con tanta más fuerza porque hasta entonces habían estado cerradas contra nuestra voluntad. Nos encontrábamos como dos torrentes que ruedan desde lo alto del monte y echan fuera de sí la carga de tierra, piedra y madera podrida y el inerte caos que las frena para abrirse paso el uno hacia el otro y llegar a confluir en aquel punto donde, atrapándose uno al otro con la misma fuerza, unidos en una sola corriente majestuosa, comienza su peregrinaje hacia el inmenso mar.³⁸

La relación entre el río y el mar como símbolo de lo

múltiple y el uno aparece constantemente en la obra de Hölderlin. El mar, el uno-todo, es el punto hacia el cual se dirige todo lo particular, el río.

Alabanda critica los pecados de los contemporáneos y los compara con la inocencia de la cultura occidental en Grecia que buscaba lo bello y lo verdadero. Por otro lado, Alabanda es el hombre práctico. Habiéndose puesto en armas, critica el estado y la sensibilidad aniquilada de la iglesia, proponiendo un movimiento que sitúe al espíritu en su ambiente propicio.

El estado, según Alabanda, no tiene derecho de exigir lo que no puede adquirir por la fuerza: el amor y los frutos del espíritu. La nueva iglesia debe surgir de entre las viejas formas y despertando el sentimiento de lo divino devuelva al hombre su divinidad y juventud.³⁹

Será el amor de Diotima lo que hará sentir a Hiperión la realidad de la belleza de la vida y el significado de su misión en la tierra.⁴⁰

Desde el primer encuentro con Diotima la identidad entre la belleza, la paz de espíritu y la paz divina se hace evidente. En carta a Belarmino, Hiperión describe el encuentro con su amada:

¡La divinidad que entonces se me apareció la he protegido reverente, la he llevado en mí como un talismán! ¡Y si a partir de ahora el destino me atrapa y me lanza de un abismo a otro y ahoga en mí toda fuerza y todo pensamiento que esto sólo sobreviva en mí mismo y luzca en mí y reine con una claridad eterna e indescriptible...!

Tú estabas tendida, dulce vida mía, levantaste los ojos, te pusiste en pie y te quedaste allí, en tu esbelta plenitud, divinamente tranquila, lleno todavía aquel cielo de rostro del sereno éxtasis del que yo te sacaba.

¡Paz de la belleza! ¡Paz divina! Quien calmó una vez en tí su vida furiosa y su espíritu lleno de dudas, ¿Cómo podrá encontrar remedio en otra parte?41

En adelante, hasta el final del primer volumen de la novela, tendremos a la mano las enseñanzas de Diotima a Hiperión que le muestran el significado de la humanidad y su destino, el sentido de la belleza, la fuerza ineludible del amor, el verdadero contenido de lo sagrado y su relación con la naturaleza.

¡Oh vosotros, los que buscáis lo más elevado y lo mejor en la profundidad del saber, en el tumulto del comercio, en la oscuridad del pasado, en el laberinto del futuro, en las tumbas, o más arriba de las estrellas! ¿Sabéis su nombre? ¿el nombre de lo que es uno y todo? Su nombre es Belleza.

¡Y eres tú, tú quien me ha indicado el camino! Contigo empecé. No merecen palabras los días que aún no te conocía...

¡Oh Diotima, Diotima, ser celestial!42

La figura de Diotima es creada por Hölderlin sincretizando dos elementos: su homónima en el Banquete de Platón y el amor que siente por Susette Gontard.

En el Banquete Sócrates describe una conversación con Diotima, mujer sabia de Mantinea, de quien ha recibido el conocimiento que posee sobre el amor.

Eros no es ni bello ni bueno, sino que ocupa un punto medio entre polos contrarios: por un lado lo bello y lo bueno; por otro, lo feo y lo malo.

El amor desea los objetos buenos y bellos. Pero el deseo

es un indicador de privación. Por lo tanto, argumenta Diotima, no es posible que Eros sea un dios, como alega Sócrates, ya que los dioses son bellos y dichosos y parece que el amor está privado de tales cualidades. En esta privación descansa la posibilidad de su anhelo.

El amor, según Diotima, es un "demonio" que ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres.⁴³ Su función es el de ser intérprete y mediador entre los dioses y los hombres; llena el espacio que separa el cielo de la tierra; es, según palabras de Diotima, "el lazo que nos une al gran todo".⁴⁴

El amor en Platón es deseo de posesión de lo bello y lo bueno, principios sin los cuales el hombre no alcanza la felicidad. Es innato en todos los corazones humanos en la medida que buscamos la dicha.

Nos informa Diotima además sobre un concepto principalísimo para comprender el trabajo de Hölderlin: la identidad entre la belleza y lo divino:

La fealdad no puede concordar con nada de lo que es divino; esto sólo puede hacerlo la belleza; el amor consiste en aspirar a que lo bueno nos pertenezca siempre.⁴⁵

Cuando un mortal, continúa Diotima, busca la sabiduría más alta que consiste en la posesión de la prudencia y la justicia, busca la belleza en su madurez en la cual puede engendrar el nuevo tiempo. Debe llegar a comprender que la belleza que se encuentra en un objeto particular cualquiera es hermana de la que se encuentra en todos los demás. Debe entonces desprenderse de la pequeñez que supone el estar atado

a un solo cuerpo y generar lo más propio para el mejoramiento de la juventud.⁴⁶

El camino que describe la Diotima de Platón es análogo al tomado por el Hiperión de Hölderlin.

Desde las acciones particulares de los hombres debe dirigir su mirada a la belleza universal, eterna e increada; libre de aumento y disminución. Esta belleza carece de corporeidad y por lo tanto no es sensible. Según Diotima, "existe eterna y absolutamente por sí misma y en sí misma".⁴⁷

En septiembre de 1798, cuando Hölderlin se ve forzado a abandonar la casa de los Gontard y finalmente termina la redacción del segundo volumen de la novela, le envía una copia a Sussette con la siguiente dedicatoria: "A quien sino a ti?"⁴⁸ Evidentemente la lectura de Platón y el concepto de mujer como encarnación de todos los ideales de perfección se unen en su personaje y sugieren la definición de "naturaleza" y "eternidad" que predomina en sus restantes escritos.

En su parlamento final, Diotima le dice a Hiperión:

La naturaleza, la belleza eterna, no puede sufrir ninguna pérdida en sí misma, igual que no puede sufrir ningún añadido. Mañana su atavío es otro que el que hoy tenía; pero de lo mejor de nosotros, de nosotros, no puede prescindir y menos que de nadie, de tí. Creemos que somos eternos porque nuestra alma siente la belleza de la naturaleza.⁴⁹

Finalmente, cuando Hiperión se enfrenta con la muerte de su amada abandona la causa de los griegos, trascendiendo su finalidad hacia un propósito más alto: la manifestación de la fuerza del espíritu contenida en la naturaleza:

a un solo cuerpo y generar lo más propio para el mejoramiento de la juventud.⁴⁶

El camino que describe la Diotima de Platón es análogo al tomado por el Hiperión de Hölderlin.

Desde las acciones particulares de los hombres debe dirigir su mirada a la belleza universal, eterna e increada; libre de aumento y disminución. Esta belleza carece de corporeidad y por lo tanto no es sensible. Según Diotima, "existe eterna y absolutamente por sí misma y en sí misma".⁴⁷

En septiembre de 1798, cuando Hölderlin se ve forzado a abandonar la casa de los Gontard y finalmente termina la redacción del segundo volumen de la novela, le envía una copia a Sussette con la siguiente dedicatoria: "A quien sino a ti?"⁴⁸ Evidentemente la lectura de Platón y el concepto de mujer como encarnación de todos los ideales de perfección se unen en su personaje y sugieren la definición de "naturaleza" y "eternidad" que predomina en sus restantes escritos.

En su parlamento final, Diotima le dice a Hiperión:

La naturaleza, la belleza eterna, no puede sufrir ninguna pérdida en sí misma, igual que no puede sufrir ningún añadido. Mañana su atavío es otro que el que hoy tenía; pero de lo mejor de nosotros, de nosotros, no puede prescindir y menos que de nadie, de tí. Creemos que somos eternos porque nuestra alma siente la belleza de la naturaleza.⁴⁹

Finalmente, cuando Hiperión se enfrenta con la muerte de su amada abandona la causa de los griegos, trascendiendo su finalidad hacia un propósito más alto: la manifestación de la fuerza del espíritu contenida en la naturaleza:

El género humano, infinitamente descompuesto, yace como un caos tal que el vértigo se apodera de todos los que todavía sienten y ríen; pero la belleza huye de la vida de los hombres hacia lo alto, hacia el espíritu; se transforma en Ideallo que era naturaleza. En él, en este ideal, en esta divinidad rejuvenecida, se reconocen los pocos y son uno, pues hay uno en ellos, y de éstos da comienzo la segunda edad del mundo.⁵⁰

La Naturaleza, lo originario y aórgico, se encuentra en su nueva envoltura, el ideal fijado en el pensamiento. La misión con la cual desde este momento se haya Hiperión comprometido consiste en mostrar lo sagrado al hombre en todo su esplendor original. Hiperión ya no es el que antes había sido; se ha transfigurado. El amor de Diotima lo ha divinizado y "lo divino juega ahora con lo divino como los niños juegan entre sí".⁵¹

El hombre que ha salido hermoso de las manos de la naturaleza debe rejuvenecerse en el primer hijo de la belleza divina: el arte. En el principio, afirma Hiperión, el hombre y sus dioses eran una sola cosa, y en ello moraba la belleza eterna, infinita y omnicomprensiva.

De esta idea nace la concepción de una nueva religión que motivará ese nuevo tiempo juvenil; esta nueva religión como expresión del amor a la belleza, es su segunda hija.⁵²

Sin tal amor a la belleza el estado no es más que un "esqueleto sin vida ni espíritu y todo pensamiento y toda acción un árbol sin capa, una columna tronchada".⁵³

En este contexto, Grecia se presenta nuevamente como paradigma; es el pueblo poético, religioso y creador de la filosofía. En él la belleza es el principio y fin del conocimiento.

En él el saber filosófico emana desde un ser divino en el cual confluye lo que de incompatible existe en "la misteriosa fuente de la poesía".⁵⁴ Según esta concepción la filosofía es imposible sin la belleza. Esta idea puede ser comprendida solamente si se observa desde la doctrina, defendida por Heráclito, del uno que se diferencia de sí mismo. Según Hiperión, esta verdad sólo pudo haber sido descubierta por un griego.⁵⁵ De la pura inteligencia nunca ha surgido una filosofía si sus propósitos son los de conocer algo más que lo existente. Sin la belleza del espíritu y del corazón el entendimiento no conocería lo que le es propio.⁵⁶

Pero Hiperión tiene ahora que descender a los hombres para convertirse en el espíritu formativo de su tiempo y para posibilitar el surgimiento del nuevo mundo desde las raíces de la vieja humanidad:

¡Santa Naturaleza! eres la misma en mí y fuera de mí. No tiene que ser tan difícil unir lo que está fuera de mí con lo divino que hay en mí. ¿No le basta a la abeja con su pequeño reino? ¿Pues por qué no podría yo plantar y cultivar lo que es necesario?⁵⁷

Hiperión, en adelante, será educador del pueblo. En el futuro habrá una sola belleza y "humanidad y naturaleza se unirán en una única divinidad que lo abarcará todo".⁵⁸

Es necesario, pues, que la felicidad del genio se divulgue en el mundo ya que toda existencia particular lleva implícita en sí misma el dualismo que la ha engendrado.

Por ello es necesario que Hiperión regrese a la causa de la independencia de Grecia, eventualidad que se narra en

el segundo volumen de la novela.

Esta entrega culmina en decepción y descontento. Estos sentimientos a su vez agudizan la sensación de abyecto que siente el personaje frente a las fuerzas de la naturaleza. Hiperión ha ido más allá de la frontera del auténtico dolor y miseria y se alza hacia lo más alto; ha sufrido una nueva transformación:

¡Quiero conservarme puro como se mantiene un artista, quiero amarte a ti, vida inocente, vida del bosque y de la fuente! ¡Quiero honrarte a ti, oh luz del sol! ¡Quiero sosegar me en ti, éter hermoso que vivificas a los astros y también aquí das tu aliento a estos árboles, y aquí en el interior del pecho nos tranquilizas!⁶⁰

En adelante, Hiperión y Empédocles quedan identificados. Los define la necesidad de unirse con el uno-todo por su propio impulso:

Yo siento en mí una vida que no ha creado ningún dios ni engendrado mortal alguno. Creo que existimos por nosotros mismos, y que sólo nuestro libre impulso nos une tan íntimamente con el todo.⁶¹

Hiperión se siente como un extranjero en la tierra:

Yo soy un extranjero, como los muertos sin sepultura cuando suben del Aqueronte, y aunque estuviera en mi isla natal, en los jardines de mi infancia, sería un extranjero en la tierra, y ya no hay ningún dios que pueda ligarme al pasado.⁶²

El primer proyecto de Empédocles, que coincide con los preparativos para redactar el segundo volumen de Hiperión, expresa también la idea de que todo lo que se haya atado en la ley de sucesión es inconstante, y por lo tanto, insatisfactorio.

Este sentimiento corresponde a la tesis de Heráclito de que lo perecedero es trágico en la medida que lo uno se dispersa en lo múltiple originándose la lucha entre las distintas fuerzas.

Ya en el prólogo de la novela Hölderlin señalaba que su tema central era la "disolución de las disonancias dentro de un determinado carácter".⁶³

La muerte de Hiperión es el hundimiento solitario y desesperado en la naturaleza como fin de su voluntad, como negación de la vida en el mundo.

El mismo dilema será planteado en la primera versión del Empédocles, lo que demuestra que Hölderlin no pensaba que el conflicto temático de la novela hubiese sido resuelto.

La afinidad con las ideas de Hegel que se puede advertir en el segundo volumen de Hiperión es definitiva. Hegel, toma también como punto de partida, la contraposición implícita en todo lo finito y separaciones que "deben ser suprimidas en toda evolución superior".⁶⁴

Para Hiperión lo único que puede superar todas las separaciones es la consciencia religiosa de la vida dentro del amor. Las primeras y últimas palabras de la novela, hacen referencia a la unidad en la naturaleza infinita. De esta manera, la forma artística, por su carácter simbólico, guarda también una estrecha afinidad con la obra de Nietzsche, en especial con el Zarathustra.

Como señala Dilthey:

Ambos viven prisioneros de la gran antítesis entre la humanidad superior que ha de venir, con su belleza, con sus héroes y su fuerza, y la vulgaridad que los rodea, la mutilación de la figura del alma bajo cien formas. Por eso su estilo se mueve a través de antítesis.⁶⁵

No es de asombrar la relación entre ambos pensadores.

Según Curt Paul Janz en su monumental biografía de Nietzsche, éste ha escrito en octubre de 1861 un trabajo sobre Hölderlin en forma de carta a un amigo, en la que recomienda la lectura de su poeta preferido.⁶⁶

Del Empédocles, dirá Nietzsche:

En sus tonos melancólicos resuena el futuro del infeliz poeta, la tumba de una larga locura, pero no, como tú piensas, en un discurso confuso, sino en el más puro lenguaje de Sófocles y en una plenitud de pensamiento profundos.⁶⁷

Y sobre Hölderlin, nos indica una posible vía de interpretación:

Este poeta eleva a la idealidad más alta y sentimos con él que ése era su elemento propio. Y cuando dice a los alemanes verdades amargas, lo que dice suele estar, por desgracia, más que fundamentado y resulta conciliable con el mayor de los patriotismos que Hölderlin poseía, ciertamente, en alto grado. Pero odiaba en el alemán al mero especialista, al filisteo.⁶⁸

Curiosamente, el profesor que corrigió este trabajo (Janz sugiere que fuese Koberstein) escribió al margen las siguientes ideas: "Quiero dar al autor el consejo amistoso de que dedique su atención a un poeta más sano, claro y alemán".⁶⁹

Hölderlin no es un solitario. Su idea de heroísmo y religiosidad, expuesta en el Hiperión hace eco en los pensadores

de su momento y siguió resonando en las ideas de los románticos alemanes durante el siglo XIX. Tiene que ser así, porque su trabajo es el producto del debate con la vida.

El poeta filósofo encontrará en la tragedia antigua una historia con la cual siente gran afinidad, que culmina, como en las obras de Sófocles en la transfiguración por catharsis del héroe. La afinidad con Platón se fundamenta en este mismo concepto ya que el final de la vida de Sócrates, es descrito como muerte voluntaria.

En la figura de Empédocles se sintetizan estas tendencias. Es el griego poeta y metafísico que es arrastrado por la situación política hacia una actividad reformadora, hasta morir voluntariamente arrojándose al Etna.

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO

1. Hiperión en la mitología clásica es hijo de Urano y Gea. Es uno de los titanes. Al casarse con Tía engendra a Helio, Selene y Eos.

En la Odisea se encuentra este nombre como epíteto de Helio.

El curso de Hiperión como personaje de la novela es descrito comparativamente con la ruta que recorre la divinidad solar. Es una ruta fuera del centro que comienza en el amanecer, culmina al mediodía en su punto más alto y termina con el ocaso: nacimiento, toma de consciencia y regreso al punto de origen.

La última fase (untergang) será fundamental para el personaje de la tragedia de Hölderlin y de cierto modo inspiración para el Zarathustra de Nietzsche.

2. Sweig, Stefan. Masters Builders: A Typology of the Spirit. Traducción al inglés por Eden y Cedar Paul. Viking Press, New York. 1939, p. 77.

3. Hesíodo describe la Edad de Oro de la forma siguiente: "Bajo el imperio de Cronos que mandaba en el cielo los hombres vivían como dioses dotados de un espíritu tranquilo. No conocían el trabajo ni el dolor, ni la cruel vejez. Guardaban siempre el vigor de sus pies y de sus manos y se encantaban con festines, lejos de todos los males.

Poseían todos los bienes; la tierra fértil producía por sí sola en abundancia; y en una tranquilidad profunda, compartían estas riquezas con la muchedumbre de los demás hombres irreprochables. (Hesíodo. Los trabajos y los días. Editorial Porrúa, S. A., México, 1978, p. 32.

El tiempo actual en la cronología Hesiódica corresponde a la edad de hierro. En ella los hombres están plenos de miseria y trabajos. Están corrompidos y llenos de inquietudes.

El mito, tal como lo narra Hesíodo, también hace referencia a la destrucción de la Edad de Hierro y al surgimiento de una nueva era. Este concepto de transición será fundamental para comprender la novela y la tragedia de Hölderlin.

Hölderlin conoce la obra de Hesíodo. En 1790 ha escrito un trabajo sobre las semejanzas entre los proverbios de Salomón y los Trabajos y los días de Hesíodo.

4. Dilthey, Wilhelm. Vida y poesía. Traducción al español de Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, México 1978, p. 348.

5. Ibid., p. 350.

6. Ibid., p. 351.
7. Ibid., p. 352.
8. Ibid., p. 353.
 En 1770 comenzó en Grecia una guerra de independencia en la cual los rusos y los griegos se combinaron en contra de los turcos. Este suceso histórico servirá de ambiente para el desarrollo de la trama de la novela.
9. Ibid., p. 354.
10. Lawrence, Ryan. "Hölderlin Hiperion: ein romantischer Roman?" En: Über Hölderlin. Insel verlag, Frankfurt, 1970, p. 178.
11. Ibid., p. 182.
12. Nauen, Franz Gabriel. Revolution, Idealism and Human Freedom: Schelling, Hölderlin and Hegel and the Crisis of Early German Idealism. Martinus Nijhoff, 1971, p. 73.
13. Ibid., p. 76.
14. Dilthey, Wilhelm. Op. cit., p. 356.
15. Nauen, Franz Gabriel. Op. cit., p. 82.
16. Lehmann, Rudolf. Schiller y el concepto de la educación estética. Ediciones de La Lectura, Madrid, p. 85.
17. Nauen, Franz Gabriel. Op. cit., p. 78.
18. Taminiaux, Jacques. La nostalgie de La Grece Al'Aube De L'Idealisme Allemand. Martinus Nijhoff, 1977, p. 130.
19. Buhr, Gerhard. Hölderlins Mythenbegriff. Athäneum verlag, Frankfurt, 1972, p. 112.
20. En el fragmento de Hölderlin titulado "Reflexión", aunque se cree que haya sido preparado durante el llamado período de Homburg, Hölderlin teoriza sobre los grados y propósitos del entusiasmo.
 Existe una escala infinita entre la alegría, que es el grado más bajo, hasta el entusiasmo general que caracteriza al genio. Sin embargo, también afirma que es necesario cierto grado de reflexión medido en cada caso por el criterio de sobriedad.
 En el caso del poeta esta sobriedad se mide según el sentimiento "recto y cálido".
 La misma idea está sugerida en el prefacio de la primera edición del primer volumen de la novela. Véase: Hölderlin Friedrich. Ensayos. Edit. Ayuso, p. 46 y siguientes.

21. Dilthey, Wilhelm. Op. cit., p. 369.
22. Ibid., p. 369.
23. Ibid., p. 369.
24. Ibid., p. 370.
25. Ibid., p. 371.
26. Hölderlin Friedrich. Hiperión o El Eremita en Grecia. Traducción de Jesús Munárriz. Ediciones Peralta, Madrid, 1982, p. 24.
27. Ibid., p. 24.
28. Ibid., p. 25.
29. Ibid., p. 26.
30. Véase "Juicio y ser" en: Hölderlin Friedrich. Ensayos. Op. cit., p. 25.
31. Hölderlin, Friedrich. Hiperión o El Eremita en Grecia. p. 210.
32. Nos referimos al fragmento 52 de Heráclito. Este dice: "El tiempo es un niño que juega; su reino es el de un niño". Véase lo dicho sobre la relación de la doctrina de Heráclito y la filosofía de Hölderlin en el primer capítulo.
33. Hölderlin, Friedrich. Hiperión, p. 27.
34. Ibid., p. 32.
35. Ibid., p. 33.
36. Ibid., p. 34.
37. Ibid., p. 36.
38. Ibid., p. 47.
39. Véase la nota #8 en el siguiente capítulo, en la cual hablamos sobre la importancia que tuvo para Hölderlin el movimiento de secularización del pietismo según se interpretaba en el protestantismo.
40. Dilthey, Wilhelm. Op. cit., p. 374.
41. Hölderlin, Friedrich. Hiperión, p. 78.
42. Ibid., p. 80.

43. Platón. Diálogos. Editorial Porrúa, S. A., México, 1973, p. 371.
44. Ibid., p. 371.
45. Ibid., p. 374.
46. Ibid., p. 377.
47. Ibid., p. 377.
48. Hölderlin, Friedrich. Hiperión, p. 11.
49. Ibid., p. 86.
50. Ibid., p. 93.
51. Ibid., p. 105.
52. Ibid., p. 113.
53. Ibid., p. 114.
54. Hölderlin utiliza aquí una explicación mitológica. Atenea es la personificación de la sabiduría y la prudencia. Es hija de Zeus de quien surgió cuando Hefesto le abre la cabeza de un hachazo.
55. Hölderlin, Friedrich. Hiperión, p. 118.
56. Ibid., p. 125.
57. Ibid., p. 126.
58. Ibid., p. 126.
59. Dilthey, Wilhelm. Op. cit., p. 377.
60. Hölderlin, Friedrich. Hiperión, p. 170.
61. Ibid., p. 187.
62. Ibid., p. 199.
63. Ibid., p. 21.
64. Dilthey, Wilhelm. Op. cit., p. 380.
65. Ibid., p. 382.
66. Citado en: Janz, Curt Paul. Friedrich Nietzsche: Infancia y juventud. Alianza Editorial, México, p. 70.

67. Ibid., p. 70.

68. Ibid., p. 71.

69. Ibid., p. 72.

CAPITULO III

EL EMPEDOCLES HISTORICO Y EL DRAMATICO TRAGICO, DE HÖLDERLIN

La elección que hace Hölderlin de la figura de Empédocles como héroe de su tragedia se fundamenta en un doble motivo. El primero es la leyenda que envuelve a la figura del pensador agrigentino. De ella surge Empédocles como dios extraviado entre los mortales que habiendo alcanzado total conocimiento de la naturaleza y del hombre llega a poseer pleno dominio sobre ellos. Como veremos, la misma tradición nos informa sobre su destierro por razones políticas y religiosas, sobre sus poderes mágicos sobre la enfermedad y la muerte y sobre el sacrificio con que termina su vida, lanzándose al monte Etna decepcionado por la traición de sus discípulos y compueblanos.¹

El segundo motivo es filosófico. Empédocles es en la historia de la filosofía antigua, el que conocemos por su doctrina de los cuatro elementos (fuego, aire, tierra y agua) que domina el pensamiento cosmológico de occidente hasta el Renacimiento. Estos elementos, combinados según diferentes proporciones son el origen y fundamento del universo físico. Para explicar el nacimiento y evolución del cosmos Empédocles defiende la tesis de que no existe generación ni destrucción sino mezcla y separación de los elementos, originarios e impercederos, motivados por dos fuerzas cósmicas: el amor o atracción y la discordia o repulsión. Según el predominio de alguna de estas fuerzas en constante oposición el universo atraviesa

por varias etapas sucesivas hasta alcanzar un estado, similar al original, descrito como la "esfera" de la total unitariedad en donde reina la fuerza del amor.²

La afinidad de esta doctrina con el esbozo de teoría de la tragedia y la interpretación del alma y el mundo que Hölderlin desarrolla en sus ensayos filosóficos, fundamenta la necesidad de estudiar cuidadosamente el pensamiento del Empédocles histórico y los medios por los cuales Hölderlin pudo haber llegado a conocer dicha doctrina. Esclareciendo tales cuestionantes no sólo queremos introducir un poco de luz en el problema de los antecedentes filosóficos del pensamiento de Hölderlin sino que con ello abrimos una senda para la interpretación filosófica de su obra.³

Durante el mes de diciembre de 1798 Hölderlin ha leído el libro de Diógenes Laercio sobre la vida y doctrina de los filósofos antiguos. Sin embargo, hacía ya un año antes de esta fecha que había desarrollado su primer bosquejo para la tragedia, lo que nos obliga buscar otras posibilidades.⁴

Ya en su novela Hiperión, muestra Hölderlin tener conocimiento al menos de la leyenda sobre la muerte del filósofo. En una de las últimas cartas a Belarmino Hiperión escribe:

...y ahora dime, ¿dónde encontrar asilo? Ayer subí al Etna. Allí recordé al gran siciliano que antiguamente, harto de contar las horas, emparentado con el alma del mundo, y a pesar de su temerario gusto por la vida, se arrojó a las poderosas llamas.⁵

Este fragmento forma parte del segundo volumen de la novela, publicado por el editor Cotta en el 1799, pero corresponde a los planes que había desarrollado mientras se

desempeñaba como preceptor en casa del banquero Gontard en Frankfurt hacia el año 1796.

Parece necesario tratar los motivos que hemos tomado al comenzar el capítulo por separado para poder trazar hasta su primer momento el acercamiento que hace Hölderlin a la figura del Empédocles histórico.

Entre 1784 y 1787 Hölderlin estudia hebreo, latín y griego en el colegio preparatorio para el seminario en Denkendorf y posteriormente en el seminario de Maulbronn. En el segundo lee por primera vez las obras poéticas de Klopstock, Schiller y Ossian.⁶

Es razonable suponer que el estudio de las lenguas clásicas incluyese la lectura de la Poética de Horacio. En ella pudo ya Hölderlin encontrarse con la figura de Empédocles y con la leyenda que narraba su muerte en el Etna como sacrificio voluntario en los versos 463 y siguientes.

A pesar de que la opinión de Staiger es de que Hölderlin no estaba interesado en los aspectos filosóficos y políticos de la leyenda, idea que sugiere que su único interés descansaba sobre el sentido que se le asigna al sacrificio en el Etna y los motivos que lo impulsan a ello, veremos que Hölderlin pudo haberse enterado por otros medios de la doctrina del Empédocles histórico con la cual sintió inmediata afinidad y que de cierta manera fundamenta el motivo de la leyenda.

Tal afinidad pudo haberse originado en la importancia que tenía para Hölderlin la metáfora del fuego según se interpretaba en el pensamiento pietista.⁷

Dentro de este contexto la muerte en el Etna es la parábola que narra el momento de mayor intensidad y éxtasis del héroe, momento que sólo pudo haberse verbalizado a través del lenguaje poético.

Esta interpretación debe ser entendida desde la perspectiva del intento de secularización del pietismo, movimiento de gran importancia para el protestantismo en Alemania durante fines del siglo XVIII y principios del XIX aunque en el *Empédocles* de Hölderlin parece trascender el contexto religioso institucional para formar parte esencial de la interpretación de la evolución del alma y el mundo.⁸

El problema fundamental es entonces el siguiente: ¿Cómo puede este acto de sacrificio constituirse como motivo dramático? La respuesta debe ser buscada en el llamado plan de Frankfurt para La muerte de Empédocles siempre y cuando lo ubiquemos en la perspectiva filosófica del idealismo romántico en Alemania.

Hölderlin introduce al héroe de su tragedia con la siguiente anotación al margen:

Empédocles, dispuesto desde mucho tiempo por su ánimo y su filosofía al odio a la cultura, al desprecio de toda ocupación muy determinada, enemigo mortal de toda existencia unilateral, y por eso insatisfecho aún en situaciones realmente agradables, sufriendo porque se trata sólo de situaciones particulares y porque, en cuanto su corazón y su pensamiento abrazan lo simplemente presente, él -Empédocles- está atado a la ley de sucesión.⁹

Esta anotación que aparece al margen del primer bosquejo para la tragedia hace recaer el motivo para el sacrificio sobre

la aversión que siente el héroe contra la parcialidad de su existencia. Empédocles anhela lo infinito, siente el impulso primigenio de todo lo viviente hacia el uno y el todo.¹⁰

El plan para la tragedia nace de este espíritu, idea que encuentra su expresión en la nostalgia que siente Hölderlin por la Grecia clásica como modelo del reino perdido de la belleza pura y en la concepción de la naturaleza como madre universal de todo lo viviente. Esta postura se traduce literariamente como la total impaciencia que siente el héroe trágico ante toda forma de limitación, es decir, como el dolor frente al mundo humano positivo y rígidamente ordenado.¹¹

La consciencia afectada por la positividad es consciencia angustiada que busca la oportunidad de rebelarse contra las instituciones que no permiten su desarrollo.¹²

La leyenda como motivo para la elección que hace Hölderlin de la figura de Empédocles puede, por lo tanto, interpretarse según una doble perspectiva. Por un lado encontramos la veneración de la naturaleza divina y por otro, la huida de la vida inadecuada como consecuencia inmediata.

La culpa que recae sobre el héroe se origina en su sentimiento de limitación frente a la divina naturaleza. Este es el fundamento y significado de su sacrificio. El "frío de su corazón" es la culpa de su existencia. En la perspectiva pietista este sentimiento señala hacia la consecuencia del pecado original en el hombre: la separación de la naturaleza abarcadora; el estado de abyecto frente al fuego divino que todo lo consume y unifica. Empédocles es el hombre que ha

perdido contacto con lo divino, única fuente de su alegría.

Los fragmentos 112 y 115 de los Katharmoi del Empédocles histórico nos muestran esta misma idea.

Yo camino entre vosotros como un dios inmortal, honrado como merezco, con la cabeza ceñida y coronas floridas.

El pecado y la fuerza del destino me obligan a permanecer en un estado de fugitivo y caminante alejado de los dioses.¹³

El significado que tiene esta idea para Hölderlin debe entenderse desde el ambiente intelectual en que se desarrolla.

Schelling en su escrito El yo como principio de la filosofía o sobre el absoluto en el conocimiento humano de 1795 al tratar de independizarse del idealismo subjetivo de Fichte, intenta demostrar que el yo o Sujeto Absoluto es el elemento supremo en el conocimiento humano. Posteriormente en sus Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo de 1796 discute el concepto del mundo como construcción del yo aunque un año después en sus Ideas para una filosofía de la naturaleza insiste en que la naturaleza es tan importante y real como el yo-sujeto de la doctrina de Fichte. En un estado originario, dice Schelling, la consciencia y la naturaleza son una e infinitas. En un proceso en el cual la consciencia se opone a sí misma limitándose por postularse en su finitud se declara distinta a la naturaleza. Durante esta partición el espíritu se constituye como la esencia del yo y la materia como la esencia de la naturaleza.

Sin embargo, la materia es esencialmente fuerza: atracción y repulsión. Por tanto, es en estas fuerzas donde Schelling

parece encontrar la unidad entre la naturaleza y el yo. Como atracción se vuelve objetiva. Como repulsión es subjetiva; en esta antítesis dinámica consiste la dualidad que rige sobre el mundo y el hombre.¹⁴

En varias cartas a su hermano, en las cuales Hölderlin ensaya una fundamentación para la redacción de su tragedia, utiliza conceptos como "la infinita unitariedad del todo" y la existencia de Dios como "aquello donde no se encuentra el sujeto por ser lo más unitario".¹⁵

La reflexión llevada a cabo por el sujeto particular, el sentido parcial del yo reflexivo individual es, en esta primera versión de la tragedia de Hölderlin, la culpa de su héroe. Entre la culpa y la expiación se coloca el sacrificio del individuo.

Según esta interpretación, la muerte voluntaria del héroe es equivalente a la fuga del sentimiento de particularidad y retorno a la naturaleza divina. El sacrificio es su penitencia.

En el segundo acto del primer plan para su tragedia Hölderlin nos presenta un héroe maduro para la muerte. Empédocles se ha dado cuenta que la vida bajo la ley de sucesión atenta contra el espíritu de totalidad y la unidad originaria del mundo. La desavenencia se apodera del héroe, siendo su sacrificio la única solución como tránsito hacia los dioses que reinan sobre la naturaleza. El destino es la ley que rige sobre la sucesión de todo lo que existe y solamente en la muerte se reestablece la pureza del hombre en su estado de

unidad con el infinito.

El conflicto se presenta en la consciencia del héroe como la oposición entre el ideal de la totalidad y el encontrarse activamente perdido en relaciones particulares. Las condiciones concretas de esa actividad le vinculan a la ley de sucesión y le condenan a una existencia unilateral. La muerte es, por lo tanto, la esencia más íntima del héroe.¹⁶

Es evidente que la leyenda de la muerte del Empédocles histórico, su personalidad enigmática y la atracción que hacia él experimentaron los agrigentinos nos ha traído irremediabilmente hasta el umbral de su doctrina filosófica. Allí se encuentran fundidas la leyenda, la explicación científica y la interpretación mítico religiosa.

La filosofía de Empédocles no se encuentra en Diógenes ni en Horacio. Es necesario buscar otras fuentes de las cuales pudiese Hölderlin haber extraído la doctrina del pensador agrigentino.

Uvo Hölscher señala que existe la posibilidad de que Hölderlin se haya enterado de la doctrina del filósofo presocrático en Stobäus o Plutarco.¹⁷ Pudo también encontrarla en el análisis que hace Aristóteles de los filósofos de la naturaleza en La metafísica; sin embargo, desconocemos si Hölderlin leyó estos escritos.

A pesar del desconcierto inicial que sentimos al tratar de localizar las fuentes accesibles para Hölderlin, existe un camino que parece mostrar la alternativa más viable. Encontramos, primeramente, una selección de los fragmentos de

Empédocles en los estudios filológicos de Henri Estienne, Poesis Philosophica, de 1573. Aunque es muy difícil encontrar un ejemplar en las bibliotecas alemanas de hoy día, tal vez imposible, existe un ejemplar en la de Tübingen donde se supone ha estado desde fines del siglo XVIII.¹⁸

Parece bastante improbable que un estudiante del seminario, dedicado primordialmente a la teología y la literatura clásica no haya trabajado con este escrito.

Por otro lado, si dejamos de lado las especulaciones parece definitivo el que Hölderlin se acercase al trabajo de Georg Christoph Hamberger¹⁹ publicado en 1756 en el cual podemos encontrar los fragmentos utilizados por Estienne, lo que sería suficiente para sugerir que Hölderlin conocía los fragmentos empedocleanos desde sus años en el Stift.

Desde este momento hasta la primera aparición de los planes para la tragedia transcurren entre cinco y siete años lo que podría significar variaciones en la interpretación que hace Hölderlin de dichos fragmentos y explicar parcialmente la diversidad en la forma de utilizarlos.

La lectura del texto de Diógenes Laercio contribuye a la formación de la figura y personalidad del héroe en el llamado plan de Frankfurt. La interpretación que hace del filósofo siciliano al sincretizarse con la tradición pietista origina el concepto de culpa como motivo de la muerte en el Etna.

Sin embargo, hay elementos adicionales que muestran la simpatía espiritual entre Hölderlin y el Empédocles histórico.

Empédocles, en su primer monólogo de la tragedia, hace

referencia al mito de Tántalo como ejemplo de la presencia del sentimiento de culpa por motivos similares y de la nostalgia que nace desde su estado de abyecto. Dice Empédocles:

Y arrojado, sin amigos, aquél que fue amigo de los dioses, para siempre debe nutrirse de la noche y de la nada, soportando lo insoportable como aquéllos débiles que se forjan en las jornadas del terrible Tártaro.

¡Todo ha pasado! ¡No te ocultes! Tú has sido el culpable, pobre Tántalo, has inflamado el santuario y con atrevido orgullo has roto el hermoso lazo.²⁰

Tántalo, amado por los dioses, trata de verificar la omnisciencia de las divinidades ofreciéndoles la carne de su propio hijo Pélope, como manjar en uno de los banquetes. Por ello será castigado a vivir en una cadena de esfuerzos eternamente frustrados de calmar su sed y vencer su hambre.

La amistad y lazos de cercanía con los dioses han sido cercenados; el eterno esfuerzo del héroe será un intento de retorno a la morada divina; con su muerte Empédocles intenta recuperar su original armonía. Este sacrificio adquiere para Hölderlin dimensiones históricas y mesiánicas. Su culpa es la que pesa sobre los hombros de toda la humanidad. Su muerte debe despertar al hombre de su letargo y señalarle el camino a seguir.

El héroe, como explicará Hölderlin en su Fundamento para El Empédocles, es un momento de la historia en que el conflicto entre el arte -lo ordenado del carácter formante del hombre- y la naturaleza -el fundamento originario- carente de consciencia aparece resuelto en sus extremos y reducido a uno en su propio carácter.²¹ Por ello afirmará que es un hijo del cielo, un

sacrificio de su tiempo. Esta postura señala hacia su concepto del destino y emparenta la fundamentación de la tragedia con la doctrina cosmológica del Empédocles histórico.

En Empédocles convergen la ciencia y la religión, la razón y la mística; Apolo y Dionisos. El momento de su aparición en la historia de la filosofía está marcado por el constante dualismo entre lo espiritual y lo material de donde surge la consciencia de una realidad suprasensible y de las limitaciones del conocimiento humano e inadecuación de la percepción como origen del proceso cognoscitivo.

Filosóficamente Empédocles rescata el mundo natural de la postura negativa eleática. Sin embargo, su doctrina física viene acompañada de una visión mística del alma que defiende la idea de la crueldad de su destino como espíritu caído y su triunfante liberación al retornar a los placeres del cielo.

Su racionalismo científico se expresa en su poema Sobre la naturaleza, y en su escrito Purificaciones se describe el peregrinaje del espíritu que ha sido echado desde el reino de los benditos y forzado a cursar el ciclo de reencarnaciones en la vida terrestre. Esta caída es motivada por un acto de impureza originaria que inicia un proceso de expiación y retorno a la bendición de la inmortalidad.

Los poemas se asignan a diferentes períodos de su vida aunque estamos lejos de la posibilidad de poder estipular con exactitud cuáles sean esos momentos.

Según Bidez, Las purificaciones corresponde al joven Empédocles quien posee al momento una visión romántica desde

la cual desarrolla su doctrina sobre el alma y sobre la necesidad de una reforma política. Es el momento de éxito como líder popular.²² Sería en este primer período en donde se origina la leyenda que nos informa sobre sus poderes mágicos y habilidades especiales en la medicina y el arte. En la interpretación de Bidez el poema Sobre la naturaleza corresponde a un Empédocles tardío y amargado por la desventura del exilio político.

Sin embargo, Diels opina que la diferencia entre ambos escritos no puede explicarse partiendo de una simple diferenciación psicológica sino más bien desde la idea de una evolución en su pensamiento.²³ En esta interpretación el Empédocles que desarrolla la doctrina física es un pensador materialista y ateo, mientras que el filósofo que se preocupa por la génesis y teleología del alma está ya cercano a la muerte. Es decir, invierte la relación temporal entre ambos poemas establecida por Bidez.

Por otro lado, como bien señala Diels y en ello se encuentra en consorcio con Otto Kern, hay pasajes en Purificaciones que sugieren que Sobre la naturaleza estuviese ya escrito o al menos bastante desarrollado en la mente de su autor cuando aparece su doctrina sobre el alma.²⁴

Nos parece que lo más adecuado es adoptar la postura defendida por Ulastos, Guthrie y Bignone. Esta parte de la premisa de que el distingo entre ciencia y religión es posterior al momento histórico de la Grecia en que situamos a Empédocles a pesar de que las dos interpretaciones que se presentan sobre

la realidad no parezcan admitir, de primera intención, armonía racional ni imaginativa. Es precisamente en la unidad entre el pensamiento racional y la exaltación mística donde Empédocles personifica el espíritu de su raza y su tiempo. Este es también, como está ya sugerido, uno de los atractivos fundamentales que ejerce el Empédocles histórico sobre Hölderlin.

En el espíritu helénico conviven dos impulsos: aquel que lo llama hacia la belleza formal y aquél que introduce la inclinación hacia el éxtasis y el entusiasmo. Esta convivencia, que en ocasiones aparece como antítesis, es esencial para poder comprender la teoría de la tragedia desarrollada por Hölderlin y la afinidad entre ésta y el espíritu helénico.

Algunos detalles de la vida del filósofo agrigentino son importantes para comprender al protagonista de la tragedia.

Empedócles proviene de una familia aristocrática. La leyenda, tal como Diógenes la relata, nos informa sobre la ocasión que rechaza una oferta al trono, sobre sus ideales democráticos en tiempos de la dictadura de Theron y sobre su exilio en el Peloponeso.

El aspecto de la leyenda que nos habla sobre su muerte en el Etna proviene de los fragmentos de Heraclides Ponticus, los versos de la Poética de Horacio y los relatos de su discípulo Pausanias.²⁵

En los mismos fragmentos del filósofo encontramos cualidades de carácter, que serán también utilizadas por Hölderlin. Entre ellas encontramos su habilidad para curar todo tipo de

enfermedades, la utilización de drogas para suavizar la vejez, explicaciones sobre las funciones de los órganos en el cuerpo, la resucitación de muertos, el control que ejerce sobre eventos de la naturaleza y el haber mantenido viva por treinta días a una mujer sin pulso ni respiración.²⁶

Conocemos también su reputación como orador y maestro de retórica, evidenciada esta información por Aristóteles, que lo llama inventor de dicho arte.

A pesar de que se supone haya escrito tragedias, trabajos sobre medicina, epigramas y poemas sobre las expediciones de Xerxes, este material no está accesible.

A pesar de esta carencia, Empédocles es de todos los filósofos presocráticos aquel del cual conservamos la mayor cantidad de fragmentos de cada uno de sus poemas filosóficos.

Según Diógenes ambos sumaban un máximo de 5,000 versos de los cuales Suda nos indica que el tratado Sobre la naturaleza se componía de dos libros cuyo conjunto abarcaba unos 2,000 versos.²⁷

Tomando en cuenta que lo conservado del poema Sobre la naturaleza representa menos de una quinta parte de la totalidad del original examinemos el llamado ciclo cósmico ya que es en él, donde encontramos la mayor similitud con la doctrina filosófica de Hölderlin.

El ciclo cósmico consta de cuatro estados o momentos polares. Dos de ellos están representados por el dominio que ejercen sucesivamente el Amor y la Discordia. Los restantes son de transición: el primero es la transición desde el dominio del Amor hacia el reino de la Discordia; el segundo

equivale al movimiento inverso.

Mientras domina el Amor, todos los elementos están fundidos en unidad mientras la Discordia queda totalmente excluida de la esfera original.

En Hipólito encontramos una descripción de ese primer momento:

De la forma del cosmos, cómo era mientras organizado por el Amor, dice Empédocles lo siguiente: Allí no se distinguen ni los rápidos miembros del sol ni el hirsuto poder de la tierra ni el mar; sino que, igual a sí misma por todas partes y sin fin, está fija en el fuerte refugio de la Armonía, una esfera redonda que se goza de su soledad circular.²⁸

Según Aristóteles en la Metafísica y Simplicio en su comentario a la Física, para Empédocles esta esfera tiene carácter divino ya que se refiere a ella como la divinidad cósmica originaria.²⁹

Este estado original es una mezcla uniforme de los cuatro elementos aunque nada puede ser discernido aún en él. El dominio del Amor es el punto de partida lógico del proceso cósmico ya que en la medida que el ciclo es descrito como interminable no tiene por lo tanto un estado primero en el tiempo.

Los elementos abarcan toda la realidad material. Así está interpretado por Simplicio cuando nos presenta los fragmentos 21 y siguientes del texto de Empédocles:

De estos elementos nacieron todos cuantos seres existieron, existen y existirán, los árboles, los varones y las mujeres, las bestias, las aves, los peces que se nutren del agua y también los dioses de larga vida, muy superiores en sus prerrogativas. Pues sólo estas cosas existen, las cuales entremezclándose, adoptan pluralidad de formas: tantos cambios produce la mezcla.³⁰

Esta fase de unidad tiene necesariamente que contener en sí a los elementos ya que Empédocles, siguiendo a Parménides, reconoce que a partir de la estricta unidad no puede surgir la pluralidad. Por otro lado, Empédocles, parece venir perfilando la analogía entre la totalidad del universo y el hombre. Según la interpretación de Kirk y Raven, el Amor y la Discordia no son meras fuerzas mecánicas disfrazadas bajo nombres míticos o alegóricos, sino que son fuerzas auto-existentes que actúan sobre el universo.³¹

En el segundo momento la Discordia se va introduciendo dentro de la esfera hasta conseguir una proporción suficiente para afirmarse. Comienza entonces el movimiento iniciándose propiamente el proceso cosmogónico.

Aristóteles comenta en la Metafísica que no parece haber una causa para este cambio: ocurre naturalmente. Se señala como una actividad necesaria, pero Empédocles no hace claro cual es la razón para esta necesidad.

La esfera no es ya una verdadera unidad y existen motivos para su movimiento y disgregación.

A pesar de lo que afirma el análisis aristotélico encontramos una posible explicación para esta irrupción de la Discordia y la consecuente partición que provoca en el poema de motivos religiosos. El fragmento 115 de Purificaciones nos da la clave:

Hay un oráculo de necesidad, antiguo decreto de los dioses, eterno, sellado con amplios juramentos.³²

Este fragmento continúa describiendo las razones por las

cuales las almas se ven atrapadas en ciclos de reencarnaciones. La alternancia del Amor y la Discordia parece estar reglamentada por la misma ley eterna que regula el movimiento cíclico de las almas individuales.

En la medida que el Amor pierde progresivamente su dominio se afirma la tendencia que cada elemento tiene de separarse de los distintos. En el transcurso de esta separación surgen los elementos, ingredientes necesarios para la formación de nuestro mundo.

El aire es el primero de los elementos en separarse de la esfera. Pasa a solidificarse formando el firmamento que ocupa la posición superior circundante del mundo.

El fuego sigue al aire formándose dos hemisferios, al desplazar al aire en su movimiento ascendente, que pasa a ocupar con una parte del fuego la mitad inferior, originándose así las secciones diurnas y nocturnas con su correspondiente alternación de día y noche.

Así sucesivamente cada elemento se va separando de la esfera hasta formarse la totalidad del universo.³³

Debemos considerar una complicación propia de esta evolución del sistema físico empedocleano.

El llamado ciclo cósmico no está formado exclusivamente por dos estados polares y dos estados de transición. Cada uno de estos últimos viene a su vez subdividido en diferentes momentos identificados según etapas evolutivas por las cuales atraviesan los seres que en ellos se forman y según su probabilidad de sobrevivencia.

Durante el primer estadio, según Empédocles, los miembros

disyuntos de los cuerpos andan errantes en busca de algún tipo de unión. El siguiente estadio de este primer momento de transición es aquél en el cual se logra, al azar, la unión pretendida.

Sin embargo, el resultado es un conjunto de seres deformes que sobrevivirán tan sólo si estuviesen adaptados a su ambiente.

En el tercer estadio, que corresponde al segundo momento de transición, aparecen las formas completamente naturales pero sin diferenciación de sexo. Durante el cuarto estadio, también del segundo momento de transición, aparecen las formas orgánicas tal como las conocemos. Este último corresponde al momento evolutivo del mundo actual.³⁴

Si recordamos la importancia que tienen para el primer plan de la tragedia de Hölderlin conceptos tales como ley de sucesión, espíritu de totalidad, unidad originaria y, de forma primerísima, el de destino como ley de sucesión que rige sobre todo lo existente podemos ver ya claramente la afinidad entre las visiones que ambos filósofos, Empédocles y Hölderlin, presentan como doctrina explicativa de la realidad.

Más allá de esta afinidad existen otras semejanzas más profundas. Son aquellas que conciernen al esquema de la caída del hombre desde su estado de pureza y las prácticas necesarias para su redención.

Según el poema Purificaciones, este es un ciclo que se origina en la unidad, alcanza un momento de desorden, reino de la Discordia, y finalmente señala hacia el retorno al

estado originario. Es decir, el ciclo del alma es uno análogo al ciclo cósmico e inclusive Kirk y Raven sugieren que es el primero el que en la mente del filósofo presocrático se forja con anterioridad.³⁵

El primer momento corresponde al reino de Afrodita quien se identifica con el Amor como fuerza cósmica. En este primer momento el alma se encuentra en un estado de inocencia y pureza en el cual Ares, la Discordia, no ejerce ningún poder sobre ella.

El segundo momento descrito en el poema religioso narra la escena del pecado original y la consecuente caída del hombre. Esta caída, ocasionada por algún tipo de derramamiento de sangre, es colectiva y extiende sus efectos sobre todas las almas individuales.

El alma, en este segundo momento, ha sido desterrada de su morada natural y vaga entre los elementos.

La semejanza entre esta doctrina y el sentimiento que expresa Empédocles en el primer monólogo de la tragedia de Hölderlin es evidente:

Aquel que ha visto más alto de lo que permite la mirada mortal, cegado ahora va a tientas. ¿Dónde estais dioses míos? ¡Qué dolor! Aplastais el pecho que os ha presentado lleno de amor, y me aprisionais con vergonzosas ligaduras, a mí que he nacido libre. ¡Ay! Hermoso tiempo aquel y santo, en que supo sentir el corazón otro mundo lejano y sus fuerzas divinas. Sí, ahora condenada su alma, debe perecer.³⁶

El alma paga su culpa en este mundo.

El objetivo de las encarnaciones sucesivas, de acuerdo al poema del Empédocles histórico, consiste en eludir el

círculo del nacimiento y recobrar el estado de felicidad perdida. La Discordia es la causa de la disrupción de la esfera y lo es también de la caída del hombre.

El retorno al estado de pureza original se realiza mediante la gradual ascensión en la escala de los seres vivos. En la categoría suprema, según el fragmento 477 de Purificaciones, encontramos a los profetas, los bardos, los médicos y los príncipes. Empédocles mismo, tanto el histórico como el trágico dramático, se encuentra en el momento de la evasión del ciclo de reencarnaciones:

Y al final llegan a ser adivinos, cantores de himnos, médicos y príncipes entre los hombres de la tierra; de aquí surgen como dioses colmados de honores, partícipes de la tierra y de la mesa con los demás dioses inmortales, carentes de las pesadumbres y de las fatigas humanas.³⁷

La purificación implica liberación de la contaminación de la Discordia y retorno al dominio de Afrodita. Esta evolución del alma tiene su contraparte en el desarrollo del cosmos. Su telos es idéntico: todo el Amor se reabsorbe en la esfera.

Para Empédocles, al igual que para los llamados filósofos de la naturaleza en la tradición griega, el mundo es escenario de tensión; un lugar donde se reúnen los opuestos, ya que viene determinado por el dominio de la Discordia. La importancia de esta doctrina se hará también evidente en la oposición Naturaleza-Arte utilizada por Hölderlin en su ensayo Fundamento para el Empédocles en el cual intenta explicar el origen de la tragedia como expresión literaria y como categoría metafísica. Sólo en la lucha de los contrarios se hace posible

el mundo; el dominio de alguna de las fuerzas cósmicas causa su disolución.

Hölderlin interpreta la Naturaleza como lo aórgico que se opone al Arte como representación de lo orgánico. En el héroe trágico se da la reconciliación y el equilibrio en la medida que abriga dentro de sí la tensión entre los opuestos.

Para alcanzar una verdadera reconciliación, ya que mientras sea individual es tan sólo aparente, debe romper los límites de su individualidad y así realizar lo más alto y universal.

La muerte, en la última versión de la tragedia, debe interpretarse como el momento de la suprema reconciliación; como el retorno desde la adversidad y rigidez del mundo humano hacia lo originario donde Naturaleza y Arte están unidos y contrapuestos de forma armónica. Tal contraste es necesario para la representación trágica si se quiere hacer visible la suprema reconciliación. Con su muerte, el héroe trágico retorna a lo indiferenciado y aórgico.

La afinidad entre el Empédocles histórico y el dramático de Hölderlin podríamos sintetizarla en los siguientes puntos:

1. Relación mística entre la fe religiosa y la ciencia.
2. La creencia en un orden de vida religiosamente fundamentado.
3. Afinidad de todo lo vivo por la fuerza del amor que mantiene la cohesión del universo.
4. La figura de Empédocles como reformador político

y religioso.

5. La figura de Empédocles como hombre de procedencia divina.

6. Creencia en el curso cíclico del alma individual.

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

1. Hölderlin pudo haberse enterado del contenido de la leyenda a través del libro de Diógenes Laercio Sobre la vida y doctrina de los filósofos antiguos. Allí se encuentra un conglomerado de anécdotas, algunas de ellas sin veracidad histórica, que utiliza para dar forma al personaje de su tragedia.

Es la crítica a los dioses de la tradición popular lo que le gana su destierro. La religión era importante para los agrigentinos. Como señala Guthrie en su A History of Greek Philosophy, podíamos encontrar en la región seis templos dóricos, cinco de los cuales erande mayor dimensión que el dedicado a Artemisa en Efeso.

Por otro lado, Empédocles dirige a sus compueblanos en contra de la tiranía de Theron (488-472) en defensa del sistema democrático que intentaba establecer Thrasydaeus.

Ambos factores son importantes para el análisis de la tragedia de Hölderlin y el examen de sus mayores teóricos.

Sin embargo, la posibilidad de que Hölderlin fundamente su elección del personaje sobre las afinidades políticas que existen entre el Empédocles histórico y la impresión que le causase los vientos revolucionarios de la Europa del siglo XVIII no será tema de este trabajo.

2. Es incierto, como veremos a continuación, cómo llega Hölderlin a conocer esta doctrina. He utilizado lo que de ella informan Guthrie en su A History of Greek Philosophy, Kirk y Raven en Los filósofos presocráticos y Eduard Zeller en Fundamentos de la filosofía griega.
3. Existen opiniones diversas, algunas de ellas que contradicen nuestra interpretación, sobre la importancia que debe darse al predominio de estos motivos. Si quisiera verse una síntesis ilustrativa de tales controversias nos atrevemos humildemente a recomendar los artículos de Uvo Hölscher y Emil Staiger: "Empedokles von Akragas (Erkenntnis und Reinigung)" y "Der Opfertod von Hölderlins Empedokles", respectivamente. Véase bibliografía.
4. Dilthey señala en su Vida y poesía que los primeros indicios que encontramos de la tragedia de Hölderlin son de otoño de 1797. Sin embargo, tendríamos que considerar esta lectura del libro de Diógenes al meditar sobre la segunda versión de La muerte de Empédocles que data del 1799.
5. Friedrich, Hölderlin. Hiperión o El Eremita en Grecia. Traducción y prólogo de Jesús Munárriz, Libros Hiperión, ediciones Peralta, 1982, p. 200.

6. Emil, Staiger. "Der Opfertod von Hölderlins Empedokles". H. J. XIII, 1963-64, p. 1.
7. No pretendemos convertir a Hölderlin en un defensor del pietismo. Tan sólo queremos señalar la posibilidad de interpretar la figura de Empédocles según la tradición de la secularización del pietismo, con la que tan de acuerdo estarían posteriormente Hölderlin y los estudiantes del "stift" en Tübingen.
8. El pietismo se oponía al intelectualismo que se encontraba implícito en la tendencia de identificar la fe con la conformidad con la doctrina aceptada como correcta y a la conformidad con las instituciones eclesiásticas que se habían establecido en varias regiones de Alemania. Los pietistas pretendían darle nueva vida a la iglesia luterana enfatizando la experiencia, el sentimiento y la participación como aspectos esenciales para la fe cristiana. Además de Hölderlin, pensadores del calibre intelectual de Hegel, Schiller, Goethe y Jean Paul sintieron las consecuencias del anti-intelectualismo defendido por los pietistas.
- A la luz de lo aquí expresado la utilización del fuego como metáfora señala hacia el "calor de los corazones ya helados" por el abatimiento del dogma sobre el hombre.
9. Traducido por Eduardo García Belsunge en: Beda Allemann, Hölderlin y Heidegger, Edit. Los Libros del Mirasol, Argentina, 1965, p. 19.
10. "Hen Kai Pan". Según Beda Allemann es fórmula que Hegel hace llegar a Hölderlin mientras son estudiantes en el seminario y fundamenta el panenteísmo de sus escritos subsiguientes. Tenemos también la opinión de Nauen que sugiere que ambos hayan tomado el concepto de Lessing y originase entonces la fe en la unidad y divinidad de la naturaleza. Sobre ello hablamos en el primer capítulo.
11. "Positivo" debe entenderse aquí tal como Hegel lo concibiese: Lo positivo es todo aquello que ejerce sobre la conciencia del hombre una fuerza opresora y que le impide la libre manifestación de los actos espirituales.
- Para Hegel la vida de Jesús, fundador del cristianismo, es ejemplo de una consciencia trágica que lucha contra la positividad que representa la fe judía. Este conflicto es un prototipo de toda relación de la consciencia con el mundo.
- En Hölderlin esta misma idea la encontramos en la consciencia que adquiere el héroe de su tragedia de la antítesis entre la naturaleza aórgica y el arte orgánico; entre lo omnivivificante, originariamente uno y lo opuesto en sí mismo, lo finito, lo reflejado.

12. Martínez Rodríguez, María del Carmen. El concepto de lo trágico y de la tragedia en el pensamiento de Hegel 1788-1807. Tesis de Maestría, U.P.R., septiembre de 1977. p. 36.
13. Kirk y Raven. Los filósofos presocráticos, Edit. Gredos, 1979, p. 486.
14. Marías, Julián. Historia de la filosofía. Biblioteca de la Revista de Occidente, 1983, p. 304.
 Luego de Fichte, los idealistas se ven en la necesidad de relacionar estos dos mundos del ser: Naturaleza y Espíritu. Este es precisamente el problema de Schelling y hallará su expresión conceptual en la filosofía hegeliana. Es, como veremos, una de las preocupaciones de Empédocles como protagonista del drama de Hölderlin.
15. Allemann, Beda. Op. cit., p. 29.
16. En el capítulo cinco de este trabajo trazamos la trayectoria entre los tres planes para la tragedia y los posibles motivos para la muerte del héroe. Por el momento, intentamos demostrar la gran afinidad que existe entre la leyenda que envuelve al Empédocles histórico y la forma particular en que ésta puede ser interpretada utilizando la visión del arte y del mundo que impera en los pensadores románticos alemanes con los cuales Hölderlin estaba tan íntimamente relacionado.
17. Uvo Hölscher. "Empedokles von Akragas: Erkenntis und Reinigung" Hölderlin Jahrbuch XIII, 1963-64, p. 22.
18. Ibid. p. 26.
19. Ibid., p. 28.
20. Hölderlin. Poems and Fragments. Traducción al inglés por Michael Hamburger. Cambridge University Press, 1980, p. 325.
21. Friedrich, Hölderlin. Ensayos. Libros Hiperión, 8 Edit. Ayuso, p. 111.
22. Guthrie, W. K. C. A History of Greek Philosophy. Vol. 2. Cambridge University Press, 1965. p. 125.
23. Ibid., p. 127.
24. Ibid., p. 128.
25. Uvo, Hölscher, Op. cit., p. 32.

26. Kirk y Raven. Op. cit., p. 447.
27. Guthrie. Op. cit., p. 132.
28. Kirk y Raven. Op. cit., p. 476.
29. Ibid., p. 481.
30. Ibid., p. 483.
31. Ibid., p. 458.
32. Ibid., p. 490.
33. Ibid., p. 498.
34. Ibid., p. 479.
35. Ibid., p. 486.
36. Hamburger, Michael. Op. cit., p. 331.
37. Kirk y Raven. Op. cit., p. 494.

CAPITULO IV

TEORIA DE LA TRAGEDIA

A. Teoría General: Los ensayos y fragmentos.

En este capítulo nos ocuparemos de aquellos ensayos y fragmentos en los cuales Hölderlin reflexiona sobre las condiciones de la representación poética de la autorepresentación del todo.

Según Hölderlin, la naturaleza aparece representada en el arte por medio de un signo. El todo tiene que salirse de sí, "representarse para conocerse mejor".¹ Por lo tanto, trataremos de demostrar que los ensayos y fragmentos no son puramente estéticos sino más bien la cumbre de su sistema.

Como indica Manfred Kerkhoff:

Lo que Hölderlin llama el cálculo del arte es en realidad un esfuerzo filosófico para realizar la última síntesis exigida por el programa... en el fondo es la lucha por la solución del problema del todo y las partes, de la unidad y la multiplicidad, del cambio y del reposo, del espíritu y la materia, de identidad y diferencia.²

Hölderlin reconoce que la síntesis deseada presupone algún tipo de unidad entre la ética y la estética. Partiendo de la doctrina kantiana en la Crítica del juicio de que la belleza es un símbolo de la eticidad, Hölderlin, siguiendo a Platón, concebirá la belleza como "reflejo del origen suprasensible del hombre y modelo de la unidad primera que en nuestro mundo se da como la síntesis entre razón y sensibilidad en la vida bella y ética".³

Según esta concepción, la belleza es la expresión concreta de la unidad universal entre el hombre y la experiencia. Por lo tanto, la relación que en los ensayos de Hölderlin existe entre arte y filosofía parece asignar a la segunda la función de propedéutica de la primera: las ideas abstractas alcanzadas en la especulación filosófica no son un fin en sí mismas sino tan sólo el fundamento para un nuevo arte que pudiese expresar la evolución del todo en su proceso de auto-sensación.

Este mismo proyecto es el propósito que expresan las introducciones a las diferentes versiones de Hiperión y, más tarde, las anotaciones que acompañan los bosquejos para su tragedia La muerte de Empédocles.

La representación de la naturaleza en el arte tiene carácter paradójico. La unidad originaria no puede aparecer en todo su esplendor o vigor original, sino en su debilidad.

En el fragmento titulado "La significación de las tragedias" Hölderlin nos dice:

Como más fácilmente se comprende la significación de las tragedias es a partir de la paradoja. Pues todo lo originario, porque toda capacidad está repartida de manera justa e igual, aparece precisamente no en fortaleza originaria, sino propiamente en su debilidad.⁴

El signo de la unitariedad en la tragedia es el héroe trágico. Esta unidad en el héroe es aparente y temporera y debe suprimirse. De esta necesidad surge el carácter trágico del personaje.

En nombre de la misma reconciliación que él encarna, por la cual la unidad queda representada en lo sensible, está condenado a perecer. El signo debe ser eliminado. En el momento de la muerte del héroe la naturaleza se presenta en toda su fuerza y lo originario queda al descubierto. Desde esta perspectiva, su muerte se entiende como un sacrificio que el hombre ofrece a la naturaleza. Lo trágico en el hombre reside en que no puede rendir el servicio que le otorga significado a su existencia sino en la muerte.

Ahora bien, en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, carente de efecto, pero lo originario brota directamente... en cuanto que el signo en sí mismo es puesto como insignificante, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza, presentarse.⁵

En "Juicio y ser" podemos encontrar una aclaración de este fragmento.

En la intuición intelectual están unidos el sujeto y el objeto que aparecen separados en el juicio. Por lo tanto, en ella, donde sujeto y objeto están unidos de manera absoluta de tal forma que ninguna partición se puede realizar sin violar su esencia, en ella se muestra el ser absoluto.⁶ El ser es la unión entre el sujeto y el objeto. Tenemos aquí sin embargo, dos concepciones del ser: la primera como ser absoluto donde todavía no se ha dado la primera partición; la segunda como ser de la unificación definida como identidad, como unidad que contiene en sí misma la separación. El ser según la primera concepción se opone al juicio; es el ser que se aprehende en la intuición intelectual. El ser según la

segunda concepción se expresa en el juicio donde lo separado aparece unido.

¿Por qué es necesario el tránsito del ser absoluto a la partición originaria? Porque la unidad originaria tiene la necesidad de reconocerse en el contrario. Es solamente en la relación recíproca de las partes como se hace sensible la totalidad. En la intuición intelectual podemos captar la unidad en su verdadero ser mientras que en el juicio captamos al ser en su partición, como hecho relativo.

La unidad y la separación se excluyen mutuamente aunque se encuentren ligados en el pensamiento y unidos en la intuición intelectual. Este es el sentido según el cual podemos comprender el significado del término paradoja en Hölderlin: la separación y la unión se realizan conjuntamente. De aquí la necesidad del espíritu poético (como culminación de su sistema). En él se lleva a cabo conjuntamente aquello que en el pensamiento está separado.

La apariencia (Schein) es lo opuesto a la esencia (Wesen); la primera la identifica Hölderlin con el carácter artístico (Kunstcharakter) y la segunda con el tono fundamental (Grundton). El proceso por el cual el tono fundamental se reconoce en su contrario y alcanza finalmente la nueva unitariedad es el descrito en el "cambio de los tonos" (Wechselder töne), mecanismo que es, por lo tanto, también utilizado para establecer las diferencias teóricas y prácticas entre los diferentes modos de poesía.

Hölderlin, lo hemos mencionado varias veces, ha encontrado

la contradicción inherente al sistema de Fichte. Si no existe nada fuera del yo absoluto, éste no tiene objeto para su conocimiento. Esto imposibilitaría la actividad de la consciencia. La solución que Hölderlin propone a este dilema la encontramos nuevamente en "Juicio y ser". El yo sólo es posible mediante la separación del sujeto (yo) y el objeto (yo) en el juicio "yo soy yo".⁷

...pero, ¿Cómo es posible la consciencia de mí mismo?; es posible porque yo me pongo enfrente, frente a mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo.⁸

Podemos ahora explicarnos el sentido que tienen las palabras de Heidegger cuando afirma que Hölderlin, utilizando la terminología de la metafísica, la ha superado. El movimiento dialéctico desarrollado en los ensayos de Hölderlin indica que la oposición entre Naturaleza y Arte es inexpresable según el esquema metafísico tradicional y debe postularse la identidad entre ellos como el "puro diferenciar entre ser y ente".⁹

Esta nueva postura es la que ha acercado a Hölderlin al Empédocles de la tradición presocrática. El retorno al estado de unidad, según era planteado en la doctrina órfica pitagórica, por medio de la atracción cósmica (*philia*) le parecerá en lo sucesivo la forma más adecuada de plantear el problema.

Este proceso dialéctico comienza en la unidad de los contrarios y se desarrolla en el revertimiento de uno de los términos en su contrario. Esta es la llamada primera negación:

la escisión que la totalidad sufre en sí misma.¹⁰ El primer momento, la unidad, es identificado por Hölderlin con "esencia", "fundamento" o "tono fundamental". La primera negación traerá como resultado el "carácter artístico": el momento en el cual el tono fundamental se hace apariencia (Erscheinung). Por medio del cambio o alternación el tono fundamental regresa a lo que le es propio: el estado de unitariedad, pero conservando en sí la diferenciación de los términos que antes se oponían y ahora se reconocen como lo mismo.

Es importante resaltar este nuevo carácter de la etapa final del proceso dialéctico. Lo que aquí llamamos unitariedad es esencialmente diferente al primer estado de unidad. El tono fundamental "regresa" a lo propio pero con una ganancia: al haberse identificado a través de la contrariedad y acción recíproca de los opuestos "retorna" a un estado parecido al original pero ya no en su inocencia sino con plena consciencia de su diversidad unitaria. Esta evolución que se representa en el poema trágico según el cambio de los tonos" es análogo al proceso de auto-reconocimiento de la totalidad en la historia.¹¹

En "El devenir en el perecer", Hölderlin trata de demostrar de qué forma la particularidad de un mundo es la razón de su necesaria caída y cómo su existencia es sólo un momento del desenvolvimiento del todo.¹² Los mundos particulares se niegan entre sí y en conjunto son una negación del todo. Según las condiciones de la representación poética de este proceso, la representación de la oposición tendrá consecuencias

importantes para la filosofía de la historia.

En el ensayo "Una palabra sobre la Ilíada", Hölderlin introduce los tres tonos básicos antes mencionados: el ingenuo-natural, el heroico-enérgico y el ideal-idealizante.¹³ Aunque en este ensayo Hölderlin desarrolla su teoría de los tonos como tipología psicológica, en "Sobre los diferentes modos de poesía" los relaciona con las distintas formas poéticas: épica, lírica y dramática trágica. El tono ingenuo-natural es el propio del poema épico. En él se tiene en cuenta la "tranquila moderación que es tan propia del tono natural, la cual muestra los caracteres tan dentro de su límite".¹⁴ El poeta épico evita los extremos y los contrastes excluyéndolos porque no son pertinentes para la obra.¹⁵ Lamentablemente Hölderlin no desarrolla de forma tan precisa las características esenciales de los otros dos tonos.

Ahora bien, en el fragmento "Sobre la distinción de los géneros poéticos" la relación entre los tonos y los tipos de poesía toma una doble perspectiva. Hasta ahora hemos visto tres caracteres que representan tres modos de ser: el hombre natural-ingenuo, el hombre heroico que caracteriza el sentido de sacrificio y contradicción en el mundo, y el hombre ideal que forma un todo armónico internamente. Estos caracteres, origen del mecanismo de "cambio de los tonos", en adelante serán utilizados como marco teórico para la interpretación temática y además como factores determinantes de la estructura de la obra de arte. Es decir, los tres tonos serán utilizados como categorías de la significación y como la forma más efectiva

de describir la estructura externa o apariencia de los distintos tipos de poesía. Tenemos, por lo tanto, tres categorías formales del análisis: la apariencia del género poético, su significación y la relación entre estos dos aspectos: la metáfora.

Desde esta perspectiva, el poema lírico es ideal según su apariencia e ingenuo en su significación. El poema épico es ingenuo según la apariencia y heroico en su significación. El poema trágico es heroico según su apariencia e ideal por su significación.¹⁶

En esta estructura evidentemente Hölderlin está aplicando la dualidad que observa en el carácter del hombre y en el proceso de autoconocimiento de la naturaleza a las distinciones de los tipos de poesía: la dicotomía entre la significación profunda y la apariencia de su representación.¹⁷

En Hegel y Schelling encontramos sistemas estéticos muy parecidos.

Schelling define la belleza como la unificación formal entre lo real y lo ideal.¹⁸ La epopeya muestra el estado de inocencia donde existe unido lo que será después dispersado. En la lírica, se representan las vías según las cuales se destruye la identificación entre el sujeto y el objeto en el antagonismo. En el drama se quiere ejemplificar el llamado estado superior donde la unidad se reconcilia con el antagonismo en una forma perfecta.¹⁹

En la concepción de la tragedia desarrollada por Hegel existe la constante oposición entre lo humano -particular y lo

divino- universal. El espíritu del cristianismo y la figura de Jesús están opuestos a este dualismo. La figura de Jesús elimina el abismo que separa al hombre y a Dios. Jesús, hijo de Dios y del hombre, encarna la reconciliación de las dos fuerzas que se contraponen. Con su muerte reemplaza el mandamiento objetivo por una disposición subjetiva a través de la cual el individuo se identifica con lo universal.²⁰

Nos parece que Hölderlin ha desarrollado el mecanismo que engendra el conflicto trágico un poco más allá de la explicación que proponen Schelling y Hegel. Hölderlin no es sólo un puente entre el idealismo kantiano y el idealismo especulativo sino que intenta superar la concepción de la tragedia que se desprende del idealismo especulativo.

La tensión que existe en Hölderlin entre la naturaleza y el arte es análoga a la que existe en la obra poética entre el tono fundamental y el carácter artístico o apariencia exterior. En el sistema de los géneros poéticos en la dimensión de la significación, se separa lo que está unido, se fija lo que es libre y se generaliza lo particular. Esto sucede en la tragedia, la épica y la lírica respectivamente. La contrariedad armónica (*harmonische Entgegensekung*) supone la elasticidad entre la tonalidad artística y la fundamental. El género poético no está constituido por su tono fundamental, como sugiere Schelling, sino por la combinación específica de ambos tonos. De esta forma para Hölderlin, la dialéctica no es solamente el método adecuado para describir la evolución del todo en su intento por adquirir conciencia de sí mismo, sino que también describe

el desarrollo del tema y la estructura en los géneros poéticos.

En el ensayo titulado "Cambio de los tonos" se describe este cuadro dialéctico con sus posiciones intermedias. Esta estructura puede ser vista desde la perspectiva de la dialéctica clásica y estaría formada por tres fases. Sin embargo, el modelo en su totalidad puede ser dividido en siete partes: la unitariedad original, la primera negación y origen de la separación, la mayor distención, la oposición armónica y la repetición de estos momentos en el orden inverso según la cual se describe el retorno al tono fundamental.²¹

Para describir el momento de la gran síntesis final Hölderlin utiliza el concepto de "espíritu del poema". Este corresponde a la introducción de un tercer tono que garantiza la resolución de la contraposición. Hölderlin afirma:

...el poema épico cesa con su contraste inicial, el trágico con el tono de su catástrofe, el lírico consigo mismo, de modo que el final lírico es ingenuo ideal, el trágico es ingenuo heroico, el épico es ideal heroico.²²

La alternación de los tonos no culminará en el dominio de uno de los opuestos sino en la producción de un nuevo momento, sugerido en la oposición, en el cual se sentiteticizan ambos polos. De esta forma se crea la llamada unidad en la diferenciación que implica una nueva tonalidad.²³ Lo más profundo, el espíritu del poema, no puede mostrarse totalmente ya que depende de la composición de los tonos subordinados. Debemos además del tono fundamental y el carácter

artístico agregar el llamado espíritu del género poético: en la épica será ideal, en la lírica, heroico y en la tragedia, ingenuo.

Por lo tanto, podemos establecer las siguientes relaciones entre los géneros: La tragedia dispone, como de modelo para su espíritu del tono fundamental del poema lírico (ingenuo) y como fundamento, del modelo del carácter artístico del poema lírico (ideal).²⁴ Podemos comprender ahora un pequeño fragmento que reproducimos en su totalidad y que habla sobre la mezcla de los géneros poéticos:

El poeta trágico hace bien en estudiar al lírico, el lírico al épico, el épico al trágico. Pues en lo trágico reside el cumplimiento de lo épico, en lo lírico el cumplimiento de lo trágico, en lo épico el cumplimiento de lo lírico. Pues, si bien el cumplimiento de todos es una expresión mezclada de todos, es, sin embargo, en cada uno una de las tres caras la preeminente.²⁵

Hölderlin describe cada uno de los géneros poéticos según la relación que existe entre el tono fundamental, el carácter artístico y el espíritu del poema. Para la tragedia la estructura es la siguiente:

El poema trágico, heroico en su apariencia externa es ideal según su tono fundamental y tiene que haber en el fondo una intuición intelectual, que no puede ser otra que aquella unidad con todo lo que vive...²⁶

Hölderlin reitera en varias ocasiones la idea de que la intuición intelectual es unidad con todo lo que vive y es reconocida por el espíritu solamente ya que procede de la imposibilidad de una separación absoluta entre sus partes.

La evolución del todo es necesaria, viene regulada por una ley que según Hölderlin es eterna: el todo debe sentirse en las partes singulares. Por lo tanto, esta auto-sensación del todo aumenta en el mismo grado en que se separan las partes. En "Sobre la distinción de los géneros poéticos" se indica que:

La unitariedad presente en la intuición intelectual se sensibiliza precisamente en la medida en que sale de sí, en que tiene lugar la separación de sus partes, las cuales se separan sólo porque se sienten demasiado unitarias...²⁷

Por ello, la unidad aspira a la materialidad, a lo divisible. No se puede olvidar que el anhelo de unitariedad está contenido en todas las partes porque "todo lo que existe de manera más determinada y más necesaria hace necesario algo existente de manera más indeterminada y más innecesaria".²⁸

Cuando las partes alcanzan su tensión mayor, se suprimen y surge la nueva unitariedad. Entre el primer momento y el último se encuentra el momento intermedio de mayor contradicción.

En "Cambio de los tonos", Hölderlin desarrolla varios diagramas que pretenden explicar de qué forma se combinan los tonos en los diferentes momentos del desarrollo dialéctico del poema trágico. Cada uno de estos momentos está descrito por una pareja de términos que designan el tono fundamental y el carácter artístico respectivamente.

Hemos interpretado esta evolución en el siguiente diagrama:

ideal heroico	intimidad (unidad)
ingenuo ideal	separación
heroico ingenuo	oposición armoniosa
ingenuo heroico (vuelta)	oposición armoniosa
heroico ideal	separación
ideal ingenuo	separación armoniosa
ingenuo heroico	nueva unitariedad

Para comenzar la representación artística de la vuelta a la unitariedad en el poema Hölderlin introduce una cesura o "catástrofe". El término está utilizado según su etimología. El verbo "stréfo" hace referencia al acto de retornar, a la vuelta. Por lo tanto "cata-stréfo" se refiere al volver de las partes al todo.

En ocasiones Hölderlin ha utilizado el término "metáfora" para describir este momento. "Meta-féro" tiene la misma connotación: transferir, cambiar o llevar a otra parte. La cesura es, por lo tanto, el inicio del regreso a la unitariedad de las partes.²⁹

Es sencillo notar que ambas unidades no son idénticas. El tono artístico sigue siendo el mismo, heroico, pero el tono fundamental que en el primer momento era ideal, será ingenuo en el último. En la primera fase existe la armonía de sus fuerzas internas pero carece de consciencia; en la última es un todo armónico más sensible.³⁰

En varias ocasiones, Hölderlin criticó la concepción que había desarrollado Winckelmann de los griegos en su armonía y sencillez ya que corresponde solamente a su carácter artístico. Según Hölderlin, la verdadera naturaleza de los griegos se ha escondido en el arte en donde lo caótico y salvaje aparece embellecido en la forma. Los griegos, por lo tanto, dominaron su naturaleza en el arte. Sin embargo, la

naturaleza del hombre occidental es diferente. Por lo tanto, el querer imitar la cultura antigua equivaldría a olvidar el tono fundamental propio y sustituirlo por uno ajeno.

Lo que para los griegos es lo propio, para el occidental ("Hesperia" en Hölderlin) es el carácter artístico. De la misma forma lo que para los griegos fue el carácter artístico es el tono fundamental de los occidentales. El retorno (Umkehr) a lo natal del hesperio y el retorno a lo natal del griego son, por tanto, impulsos culturales en direcciones opuestas.

La primera vez que Hölderlin habla de este concepto del "retorno" es en la primera de las dos cartas a Böhlendorf que se conservan fechada el 4 de diciembre de 1801.³¹ En la primera parte de la carta presenta una crítica del drama de su destinatario Fernando o la Consagración al arte. En las secciones siguientes Hölderlin utiliza el Fernando de Bohlendorf para reflexionar en voz alta sobre las leyes de la práctica artística y contraponer las reglas del arte griego y las occidentales.

De los griegos dice:

Por eso son los griegos menos dueños del pathos sagrado, porque éste les era innato /tono fundamental/ y son, en cambio, preeminentes en el don de presentación, desde Homero, porque este hombre extraordinario tenía alma bastante para apresar en favor de su reino de Apolo la sobriedad junoniana occidental y así apropiarse verdaderamente de lo extraño /carácter artístico/.³²

En el hombre occidental ocurre a la inversa y por eso llega a afirmar:

Por ello es tan peligroso abstraer para sí las reglas del arte sólo y únicamente a partir de la superior calidad griega. He trabajado largo tiempo en ello y sé ahora que, aparte de lo que entre los griegos y entre nosotros tiene que ser lo más alto -a saber: la relación viviente y el destino -no nos es lícito en absoluto tener algo igual con ellos.³³

No somos idénticos a los griegos pero semejantes en algo. Según esta última cita, la relación descansa en algo que Hölderlin llama lo supremo o "lo más alto".

Hölderlin parte de la premisa de que lo inmediato es imposible para mortales e inmortales. El hombre como ser cognoscente debe distinguir la existencia de distintos mundos porque el conocimiento sólo es posible por oposición. Según su concepción de las tonalidades en la unión infinita es imposible el conocimiento ya que no existe ninguna oposición verdadera. La relación viviente y el destino de los cuales habla Hölderlin en la carta a Böhlendorf es la forma por la cual el hombre se encuentra consigo mismo.

Aunque el concepto de "lo supremo" es compartido por ambas culturas, griegos y occidentales, es de diverso contenido en cada caso. Para los griegos es "el fuego del cielo"; para los occidentales es "la claridad de la representación".³⁴ Lo idéntico en ambas culturas es el impulso hacia lo supremo; lo diverso reside en la disposición que se define con este anhelo.

La claridad de la representación es lo que Hölderlin llama en la carta mencionada la sobriedad junoniana occidental. Es el reconocimiento de la ley como lo supremo que aparece como lo propio hesperio.

Con el avance de la cultura el griego llegó a poseer esta sobriedad porque originariamente le era extraña; era su carácter artístico. Inversamente, los occidentales buscan el pathos sagrado (fuego del cielo) como lo originalmente extraño y que debe ser conquistado por ser su carácter artístico. Pero, no es suficiente apropiarse de lo extraño ya que se debe volver en la dirección que conduce a lo propio, conservando el conocimiento de lo contrario. La finalidad del héroe occidental, según la crítica a Böhlendorf, es el regreso a la sobriedad que le es innata. Después de conquistar el "fuego del cielo" debe retornar a lo que le es propio.

Desde esta perspectiva, podemos intentar explicar algunas de las anotaciones que Hölderlin hace para sus traducciones de Edipo Rey y Antígona. Hölderlin se ha hecho de la idea que el retorno de los griegos ha sido malogrado; el camino de vuelta a lo propio no ha sido completado. Por lo tanto, el propósito de las traducciones será el de completar el carácter artístico con el tono fundamental que, según su interpretación, ha sido traicionado. Sófocles, por ser demasiado sobrio y calculador, ha olvidado el tono fundamental de los griegos en su arte. En las traducciones, Hölderlin intenta corregir este "error".

En esta interpretación podemos reconocer una nueva visión de la relación entre Grecia y Occidente muy distante de la que se proponía en la época que escribía su Hiperión.

Para los griegos el poder captarse es el objeto de su anhelo. Esta captación sólo puede ser lograda en la consciencia que se gana en la contrariedad. La individuación es necesaria

si se toma el camino en el cual se establece la diferenciación entre el sujeto y el objeto. Por ello, los griegos alcanzan mayor destreza artística. Han dominado la sobriedad, requisito indispensable para la creación artística.

Los hesperios desconocen inicialmente el sentido que tiene su mundo si se le ve como parte de una totalidad. Esta ausencia siembra en ellos el anhelo por la unidad total. Por eso los griegos les son indispensables:

Por eso nos son imprescindibles los griegos. Sólo que no los alcanzaremos en lo que para nosotros es propio, nacional, porque, como queda dicho, el libre uso de lo propio es lo más difícil.³⁵

Precisamente describir la forma en que este proceso se cumple en el personaje de su tragedia es el propósito del "Fundamento para el Empédocles".

E. Teoría específica: Fundamento para el Empédocles, Notas sobre Edipo y Notas sobre Antígona:

Según Taminiaux el "Fundamento para el Empédocles" está formado por tres ensayos agrupados bajo un título general. En el último de ellos Hölderlin hablará sobre la realización estética de la intuición intelectual.³⁶

Empédocles pretende alcanzar lo inmediato, pretende, como hemos visto, lo imposible, ya que lo supremo sólo puede ser representado mediante la oposición y diferenciación.

En el ensayo "Reflexión" Hölderlin nos indica que:

...el sentimiento es, desde luego, la mejor sobriedad y reflexión del poeta, cuando el sentimiento es recto y cálido y claro y poderoso. Es rienda y espuela para

el espíritu. Mediante calor impulsa el espíritu hacia adelante, mediante delicadeza y rectitud y claridad le prescribe el límite y lo retiene, que no se pierda; y así a la vez entendimiento y voluntad.³⁷

El espíritu necesita tanto del entendimiento como de la voluntad y el entusiasmo.

Entusiasmo, según su etimología, hace referencia al acto de estar poseído por el dios. En ello consiste la desmesura ya que su límite es la sobriedad, el estar sujeto a la ley, la reflexión, el no olvidarse de sí.

El poeta se relaciona con la pura intimidad por medio de la intuición intelectual, pero en su forma pura, ésta carece de posibilidad de representación. Para captar la pureza en la representación es ayudado por el amor, sentimiento análogo a la intuición intelectual y por el cual se declara la unidad de todo lo representado en el estado de impureza o debilidad.

El ensayo con el cual Hölderlin pretende encontrar un fundamento para su tragedia es un acercamiento a la concepción de la naturaleza desde la perspectiva del arte, para establecer la relación de oposición que existe entre ambos términos, y definir la postura que ocupa el poeta y el héroe trágico en esta contraposición.

El tono fundamental en el poema trágico es ideal o idealizante lo que implica que en su fondo debe siempre existir una intuición intelectual que tan sólo puede ser presentida "en los más altos afanes".³⁸ Es en tal estado donde puede concebirse que la separación real al igual que lo efectivamente

espiritual son partes del uno. Sin embargo, Hölderlin sugiere que estas partes no pueden permanecer en la relación original, haciéndose necesaria la interacción en la cual lo espiritual gana en contenido y vida lo que lo objetivo en intimidad y vivacidad.³⁹ Cuando lo más posible (lo ideal, según "El devenir en el perecer") y subjetivo se convierte en absoluta singularización, entonces el todo se siente en sus partes tan viviente como en su totalidad.

A esta idea hace referencia Hölderlin en su "Fundamento" cuando nos habla sobre la contraposición armónica entre naturaleza y arte en la vida pura y sobre la separación e intercambio de los contrarios necesaria para poder alcanzar la representación cognoscitiva.

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.⁴⁰

El mundo individual busca sentirse en su totalidad en su vida más cumplida. Por lo tanto, la sensibilidad del todo, repetimos, aumenta según sea mayor la separación entre las partes. Dicha separación es motivada por la conciencia de estar en un momento de unitariedad insuficiente, según el punto de vista de la completitud.

Lo suprasensible, por su desmesurada intimidad carece de representación en su estado original y necesita del signo en forma de lucha fingida en el poema trágico. El tono fundamental pasa desde la intimidad hacia su antípoda que consiste

en la exterioridad pura o contacto con la diversidad.

Desde la disputa se alcanza el extremo de la indiferencia, y lo suprasensible se expresa en la oposición entre el tono de partida y el carácter propio, desde donde surge lo idealizante que reúne los opuestos, regresando al tono original más libre y más fundamental por el conocimiento que ha adquirido de lo heterogéneo.

Según Hölderlin, el poema trágico expresa la intimidad más profunda perteneciente a la vida pura. En la representación esta intimidad queda más oculta al recurrirse a distinciones más fuertes, -contrario a la oda trágica en la cual los contrastes están presentes en su forma como expresión del proceso que culmina en la sensibilidad.⁴¹

En la medida en que la sensación no viene expresada de forma inmediata, en la medida que tiene que negar más su fundamento, su representación exige el acercamiento al símbolo. El símbolo es una categoría que corresponde a la forma material del poema; es una barrera a la expresión directa del sentimiento del artista.

El sentimiento tiene que ajustarse a sus límites, su expresión no puede ser inmediata ya que su forma, como hemos visto, al expresar una intimidad más profunda tiene que estar caracterizada por una mayor contraposición. Por eso, el poema trágico es apariencia; en su carácter estético es heroico mientras que en su significación es ideal.

Desde la perspectiva puramente estética el material visible en la tragedia será lo más contrario al material que se

encuentra en el fondo, es decir: la intimidad más pura. Mientras más íntima sea la relación que yace en el fondo del poema mayores serán las distinciones en su forma de expresión. Por ello Hölderlin puede concluir en su "Sobre el modo de proceder del espíritu poético" que la tragedia es dramática en su materia y en su forma pero en sentido inverso.⁴²

El poeta trágico está obligado a negar su subjetividad atendiendo a ese material que no corresponde a su particular ánimo para crear la figura del héroe que indicará el tono artístico del drama y a su vez expresará con mayor claridad el sentido oculto, su tono fundamental.⁴³

El tema de la última sección del "Fundamento" es la relación existente entre Naturaleza y Arte; "sub specie hominis" Hölderlin intenta profundizar especulativamente el tema de la ruta ec-céntrica.

Esta temática, se origina en el instante previo a la diferenciación en el cual naturaleza y arte están armónicamente contrapuestos entre sí; la oposición es ideal, no real. En este estado ambas entidades se necesitan para completar su esencia que estriba precisamente en el ser partes del todo: en la medida que cada parte debe suplir la necesidad del otro elemento, y en la medida que el ser parte es fundamento de su coexistir armónico, la "falta" se hace necesaria para que cada entidad pueda ser esencialmente fenómeno parcial; elemento del todo.

La naturaleza es lo aórgico, aquello que todo lo abarca, lo universal. El arte es lo organizado, lo particular objetivo.

En el arte se representa una imagen viva de la naturaleza y la belleza es una anticipación de la unidad que se ha perdido.⁴⁴

Para que la vida pura sea cognoscible es necesario que se presente como desmesura de la intimidad que se reconoce mientras adquiere la forma contraria en la "disputa" que es causa de la separación. Con este propósito ocurre la partición originaria pero aún en la intimidad. Desde este momento comienza el movimiento de las partes en direcciones contrarias constituyéndose los extremos de la antítesis. Lo orgánico pasa al extremo del arte, a la reflexión; se hace más orgánico en la medida que se separa de su abandono e intimidad original con la naturaleza. La naturaleza pasa al extremo de lo aórgico, de lo innombrable. Se convierte en lo no sensible.⁴⁵

En el momento de la nueva unión la naturaleza se ha hecho más orgánica y más limitada prudente y sobria. Lo orgánico se ha hecho más aórgico y universal.⁴⁶

Entre los dos momentos de este proceso dialéctico se encuentra la lucha. El proceso de organización de la naturaleza es un servicio que el hombre le brinda en el arte. El hombre a su vez universalizado pero de forma particular (puro en la medida artística) se enfrenta a la figura de la naturaleza.

De aquí las llamadas acciones recíprocas contrapuestas. En el "Fundamento" nos dice Hölderlin:

...lo orgánico, que se ha abandonado demasiado a la naturaleza y ha olvidado su esencia y su consciencia pase al extremo de la actividad autónoma y del arte y de la reflexión, y la naturaleza, por el contrario, al menos en sus efectos sobre el hombre reflexivo, al extremo de lo aórgico, de lo inconcebible, de lo ilimitado, hasta que mediante el desarrollo de las acciones recíprocas contrapuestas, ambos, originariamente unitarios, se hacen frente como al comienzo, salvo que la naturaleza se ha hecho más orgánica por medio del hombre, el cual cultiva y forma... y el hombre, por el contrario, se ha hecho más aórgico, más universal, más infinito.⁴⁷

Para lo orgánico la muerte o supresión es el deponer su individualidad, mientras que para lo aórgico significa suprimir su universalidad. Lo orgánico, por tanto, se ha ido progresivamente separando de su punto medio mientras que lo aórgico se concentra y se hace más particular. En el momento de la mayor tensión lo objetivo se encuentra a sí mismo en la medida que se reconoce en el extremo del contrario. La síntesis se hace real porque ella es el producto del más alto conflicto.

Sin embargo, como no se detiene la actividad recíproca, lo aórgico se hará más aórgico y lo orgánico más orgánico. Debido a esta nueva separación se disuelve la fase de la aparente unificación en el hombre y surge una reconciliación menos particular en la cual cada opuesto surge de forma más clara y pura.

La individualidad aórgica, es decir, lo aórgico que ha depuesto su universalidad en la lucha real, tiene que surgir nuevamente en su forma universal más pura. La universalidad orgánica, lo orgánico que ha depuesto su yoidad, tiene que volver a particularizarse.

Con la aparición del signo de unidad, que en la tragedia es el héroe, se ha perdido lo general en lo individual y lo particular en lo universal. Por lo tanto, la tragedia requiere de la muerte del héroe, nulificándose el signo, para que se descubra lo originario en todo su esplendor.

Empédocles es hijo de su tiempo en la medida que toma en sí mismo el curso de estas oposiciones. Aquello que lo separa del hombre común otorgándole este fatídico privilegio es el hecho de que en él se resuelven los contrastes de forma tan íntima que parece haberse eliminado la pugna. La individualidad aórgica y la universalidad orgánica, relaciones desconocidas para los hombres de su tiempo, se sintetizan en su interior. Por eso Hölderlin sugiere:

Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican tan íntimamente que en él se hacen Uno; que deponen e invierten su originaria forma distinguierte.⁴⁸

Por eso, lo objetivo de su mundo es en él lo más subjetivo y lo más subjetivo de su mundo es en él lo más objetivo. De esta forma en su interior se logra la unidad que en el mundo todavía no es real. Los contrarios en el héroe invierten su forma y para su mundo éste aparece más aórgico en la medida que le da expresión a lo universal que en él ha adquirido su forma contraria. Tanto lo aórgico como lo orgánico han adoptado la apariencia del contrario como forma externa dada al conocer.

El destino de Empédocles consiste en mantener en sí mismo la pugna que tiene que disolverse, ya que en él es instantánea.

Su naturaleza subjetiva debe universalizarse por medio de la libre expresión.

El tiempo histórico exige un sacrificio del hombre por ser aquello en lo cual se resuelve el destino de su tiempo pero de forma individual. Su destino consiste en darle a la unitariedad su carácter universal, su tono idealizante originario. En la solución íntima del héroe no hay oposición; en su intimidad no hay conflicto. De ahí la necesidad de nulificarlo como signo de lo más verdadero y universal.

Con su muerte el héroe motiva el momento de la reconciliación suprema entre naturaleza y arte: la gran síntesis. Esta es la aportación del hombre al todo que se ha valido de uno de sus grandes hijos para su continuo progreso. El héroe es el agente del proceso dialéctico en la historia; tiene que irse en contra de las leyes de la moderación para obligar una crisis de los conflictos de su época y devolverles su equilibrio. Por lo tanto, en su "Fundamento" Hölderlin concluye:

Así se individualiza en Empédocles su tiempo, y, cuanto más se individualiza en él, cuanto más brillo y realidad efectiva y más visiblemente aparece resuelto en él el enigma, tanto más necesaria se hace su ruina.⁴⁹

En el origen, el hombre estaba unido con lo más fundamental por medio del sentimiento, pero el instinto natural lo ha empujado en contra de la desmesura del entusiasmo para así conservar su particularidad.⁵⁰

Empédocles debe hacer presente en la acción lo que en él se da como pensamiento. La suprema intimidad, el tono

fundamental de su carácter, le une con los elementos y a la misma vez le contrapone al mundo de su circunstancia que aún vive en el momento de mayor contraste.⁵¹

Este contraste que habita en el espíritu de sus contemporáneos se define como el que existe entre el no pensar lo desconocido y la suprema servilidad ante la naturaleza. Esto es así porque cada pueblo es receptivo para lo que no le es original y el impulso cultural se dirige siempre hacia lo extraño.

En cierto modo estamos de acuerdo con Jean Beaufret cuando dice que la teoría que Hölderlin desarrolla sobre la tragedia culmina poéticamente en las traducciones de Edipo Rey y Antígona.⁵² Es lógico pensar que el enfrentamiento con Sófocles y la tragedia griega se fundamenta en su concepto de la esencia de lo trágico.

Según la carta a Böhlendorf que hemos examinado los griegos son fundamentalmente los "hijos del fuego". Esta filiación es la que posteriormente Nietzsche va a representar en su concepción de lo dionisiaco. Hölderlin, sin embargo, la identifica en su interpretación con Apolón según la segunda de las cartas a Böhlendorf fechada el 2 de diciembre de 1802. Contrario a lo que representa para Nietzsche, para Hölderlin es la divinidad que provoca el develamiento del "pathos sagrado".⁵³

El esfuerzo cultural que debe lograrse en el arte griego se infiere de su propia naturaleza que está más cercana de oriente que de hesperie. Lo propio de los griegos es el

"fuego del cielo". "La luz y el ardor que les garantizan la aproximación y la cercanía de los dioses es lo de casa para ellos".⁵⁴

Para apropiarse de lo natal deben, en su historia, abrirse paso a través de lo que les es extraño: la claridad de la exposición. "A través de lo que les es extraño, del frío poder de captarse, es como lo propio se les hace propiedad".⁵⁵

Pero lo natural de los occidentales es la claridad de la exposición. Esta naturaleza innata no les llega a ser propia mientras que no sea remitida a la necesidad de situarse frente a lo incaptable. El fuego del cielo es para los occidentales lo extraño que "les sale al encuentro en el anhelo por la representación".⁵⁶

De esta forma, el diálogo entre Hölderlin y Sófocles es mucho más que una comparación entre dos conceptos de la tragedia; es un enfrentamiento entre dos cursos históricos que se dirigen en rutas opuestas.⁵⁷

Debemos aclarar que lo natal en el sentido histórico es sólo una imagen de lo natal en el sentido más amplio: el retorno del todo a su unitariedad fundamental.⁵⁷

Al final de las "Notas sobre Antígona" encontramos una indicación sobre el modo de la acción, la agrupación de los personajes y la forma racional en que esto sucede. La rebelión es el modo de acción de Antígona como ejemplo del retorno a lo natal pero con una validez particular determinada. Antígona cumple con el retorno a lo natal griego que la lleva

hacia el mundo de los muertos como lo griego nacional.⁵⁸

Pero este retorno tiene una limitación:

Una total vuelta, sin embargo, tal como vuelta total general, sin sostén alguno no está permitida al hombre como ser que conoce.⁵⁹

Se necesita del "verdadero Zeus" para el momento del viraje y el hombre no hará más que seguir la ruta que le ha sido impuesta. Zeus, según Hölderlin, administra el devenir; es el padre del tiempo. Su carácter es el de motivar el viraje, ya sea desde este mundo al otro o vice versa.

De esta trayectoria en el tiempo como retorno categórico nos dice Hölderlin en las "Notas sobre Edipo":

En momento tal, el hombre se olvida de sí mismo y del dios, y se da la vuelta -cierto que de manera sagrada- como un traidor. En el límite extremo del padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo o del espacio.

En este límite se olvida el hombre, porque él está totalmente en el momento; el dios, porque él no es otra cosa que tiempo; y uno y otro es infiel: el tiempo porque en tal momento se vuelve categóricamente... el hombre, porque en este momento tiene que seguir la vuelta categórica...⁶⁰

En el retorno se manifiesta una infidelidad: los dioses y los hombres se apartan, pero queda fundada su unidad en la memoria.

La ley de Edipo es el retorno desde esta infidelidad, su "ilimitado hacerse uno se purifica mediante ilimitada escisión".⁶¹

Para Hölderlin, por tanto, la tragedia de Sófocles es el documento que nos habla del retorno esencial de lo divino,

acto que no es plenamente el propósito de Esquilo o Eurípides. Para desarrollar esta tesis se ve obligado a estudiar las estructuras de ambas tragedias de Sófocles.

La poesía trágica debe comportarse según un cálculo legal por el cual lo bello es producido y de tal modo el mecanismo utilizado para la creación podría ser enseñado, aprendido y repetido sucesivamente en la práctica. Su contenido particular debe desarrollarse de acuerdo al cálculo universal por medio del cual lo absoluto se representa de acuerdo a esa ley.⁶² En la secuencia de las representaciones es necesaria una cesura, una interrupción que divide el ritmo total de la tragedia en dos grandes partes. En ambas tragedias es Tiresias el personaje que marca esta división. Según lo que nos dice Hölderlin en las anotaciones, Tiresias se presenta como vigilante de la naturaleza forzando al hombre a dirigir su mirada hacia su vida interna y motivar el regreso al otro mundo.⁶³ El momento de la cesura en la tragedia, la catástrofe en el cambio de los tonos, es el primer instante del viraje categórico. En tal momento aparece "ya no el cambio de la representación sino la representación misma".⁶⁴

La posición que ocupa la cesura en la estructura de la tragedia está determinada por el ritmo de las representaciones que a su vez dependen directamente de las diferentes combinaciones de las tonalidades.

En "Notas para Edipo" señala:

...si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que son las primeras arrastradas por las siguientes, entonces la cesura o la interrupción

contrarítmica tiene que encontrarse antes, de modo que la primera mitad esté protegida por la segunda...
...si el ritmo de las representaciones está constituido de tal modo que las siguientes son apretadas por las iniciales, entonces la cesura se encontrará más hacia el final...

Pues bien, la primera de las leyes trágicas aquí citadas es la de Edipo. Antígona va según la segunda aquí tratada.⁶⁵

Así como en Antígona se resalta el retorno a lo natal griego, Edipo Rey permanece en la orientación antinacional del impulso cultural griego y es por lo tanto un ejemplo del retorno hesperio a lo nacional.

Ya en el ensayo "Sobre la diferencia de los géneros poéticos" había una distinción entre Antígona y Edipo:

Si la intuición intelectual es más subjetiva y la separación procede especialmente de las partes concentrantes como en Antígona, entonces el estilo es lírico; si procede más de las partes secundarias y es más objetiva, entonces es épico; si procede de lo separable supremo, de Zeus, como en Edipo, entonces es trágica...⁶⁶

En Edipo Rey el héroe es llevado hacia lo ilícito cuando interpreta religiosamente la sentencia del oráculo que hace referencia tan sólo a la ley ciudadana del orden justo.

En tal caso el poeta debe escribir en contra del entusiasmo, hacia la sobriedad.

La belleza no es posible sino en la apropiación de lo inmediato para los occidentales y lo contrario para los griegos. Por lo tanto, el intento que hace Hölderlin de fundamentar filosóficamente el mecanismo que describe al género trágico es un ejemplo de la necesidad de ley que rige sobre todo arte.

Lamentablemente lo que llega hasta nosotros de este intento no es ni siquiera fragmentos de un todo sino tan sólo el análisis parcial que hace de los maestros trágicos griegos. Una interpretación detallada tendría, como sugiere Allemann "que suplir la falta de determinación de los conceptos fundamentales que sirven a Hölderlin de punto de partida".⁶⁷

Su Muerte de Empédocles nunca fue terminada. Tal vez se dio cuenta que no alcanzaba un viraje hacia la ley y serenidad de expresión que hubiera sido lo propio de una tragedia nacional alemana.

NOTAS AL CAPITULO CUARTO

1. Hölderlin, Friedrich. "El devenir en el perecer". En: Diálogos 15. Traducción de Manfred Kerkhoff.
2. Kerkhoff, Manfred. "Hölderlin y la filosofía". En: Diálogos 15, p. 26.
3. Ibid., p. 29.
4. Hölderlin, Friedrich. Ensayos. Traducción por Felipe Martínez Marzoa. Editorial Ayuso. Madrid, 1976, p. 89.
5. Ibid., p. 89.
6. Ibid., p. 27.
7. Ibid., p. 26.
8. Ibid., p. 26.
9. Kerkhoff, Manfred. "Hölderlin y la filosofía". p.22.
10. Szondi, Peter. Poesie et Poétique de l'idealisme Allemand. Les Editions de Minuit. 1974, p. 14.
11. Según Hegel, la naturaleza moral (Sittliche Natur) se separa de la naturaleza inorgánica (Unorganisch) como un destino y se pone frente a ella. Por el reconocimiento de sí mismo en el enfrentamiento se reconcilian el uno con el otro. Por lo tanto, en la doctrina de Hegel se propicia un enfrentamiento teórico entre el proceso dialéctico que toma consciencia de sí mismo y el formalismo dualista kantiano y de la filosofía de Fichte. Hegel busca subsistir el concepto abstracto de moralidad por un concepto real que muestre la unidad entre lo universal y lo particular ya que la oposición sólo es causada por la abstracción del formalismo. En este contexto, lo trágico surge por la oposición entre lo inorgánico universal y la individualidad viva particular. Este es el proceso que Hegel describe en su Fenomenología del espíritu.
12. Hölderlin, Friedrich. Ensayos, p. 97.
13. Ibid., p. 39.
14. Ibid., p. 43.
15. Ibid., p. 42.
16. Ibid., p. 41.

17. Ibid., p. 79.
18. Szondi. Op. cit., p. 10.
19. Ryan, Lawrence. Hölderlins Lehre vom Wechsel de Töne
W. Kohlhammer Stuttgart, 1960, p. 105.
20. Szondi. Op. cit., p. 18.
21. Ibid., p. 51.
22. Hölderlin, Friedrich. Op. cit., p. 51.
23. Szondi. Op. cit., p. 23.
24. Ryan, Lawrence. Op. cit., p. 112.
25. Hölderlin, Friedrich. Op. cit., p. 79.
26. Ibid., p. 81.
27. Ibid., p. 82.
28. Ibid., p. 82.
29. Ibid., p. 83.
30. Ryan. Op. cit., p. 135.
31. Allemann, Beda. Hölderlin y Heidegger. Traducción de
Eduardo García Belsunge. Editorial Compañía General
Fabril. Argentina, 1965, p. 34.
32. Hölderlin. Op. cit., p. 126.
33. Ibid., p. 126.
34. Alleman. Op. cit., p. 35.
35. Hölderlin. Op. cit., p. 126.
36. Taminiaux, Jacques. La Nostalgie de La Grece Al'Aube
De L'Idealisme Allemand. Martinus Nijhoff. 1967, p. 32.
37. Hölderlin. Op. cit., p. 46.
38. Ibid., p. 75.
39. Ibid., p. 78.
40. Ibid., p. 106.
41. Ibid., p. 104.
42. Ibid., p. 71.

43. Allemann. Op. cit., p. 48.
44. Hölderlin. Op. cit., p. 104.
45. Ibid., p. 105.
46. Ibid., p. 106.
47. Ibid., p. 104.
48. Ibid., p. 108.
49. Ibid., p. 112.
50. Ibid., p. 113.
51. Ibid., p. 114.
52. Beaufret, Jean. Hölderlin et Sophocle. Gerard Monfort. Saint-Pierre-de-Salerne. 1983, p. 9.
53. Ibid., p. 11.
54. Heidegger, Martin. Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin. Traducción por José María Valverde. Editorial Ariel, Barcelona, 1983, p. 108.
55. Ibid., p. 109.
56. Beaufret, Jean. Op. cit., p. 16.
57. Allemann. Op. cit., p. 56.
58. Hölderlin. Op. cit., p. 150.
59. Ibid., p. 150.
60. Ibid., p. 142.
61. Ibid., p. 141.
62. Ibid., p. 134.
63. Ibid., p. 137.
64. Ibid., p. 135.
65. Ibid., p. 136.
66. Ibid., p. 83.
67. Allemann. Op. cit., p. 56.

CAPITULO V

PRAXIS DE LA TRAGEDIA: LAS TRES VERSIONES DE LA MUERTE DE EMPEDOCLES

A. Preliminares

Stefan Zweig caracteriza la literatura del romanticismo, como una que está dominada por el entusiasmo. Incluye en esta tendencia a autores como Keats, Byron, Shelley, Novalis, Kleist y Pushkin. Hölderlin pertenece a esta tradición.¹

Es cierto que la profundidad filosófica, sin lugar a dudas, trasciende la preocupación literaria; sin embargo, es en la síntesis de ambas dimensiones donde encontramos la esencia del movimiento romántico.

Nos dice Eugenio Imaz:

El problema de la unión del conocimiento poético y del filosófico es uno de los más obsesivos del romanticismo alemán, pues la filosofía de esta época busca muy de primeras, elevar a conciencia filosófica -validez universal- el conocimiento aportado por los poetas, su nueva idea del mundo.²

En La muerte de Empédocles el sujeto que intenta lograr la unidad que Imaz sugiere, es el propio creador de la trama y del conflicto trágico. Por lo tanto, debemos ocuparnos de ambos aspectos para así descubrir, no tan sólo la tesis poética, sino también la idea del mundo que la fundamenta, examinando la posibilidad de su validez universal.

La trayectoria biográfica de Hölderlin se encuentra irremediabilmente escindida entre la práctica, limitada en el tiempo y el espacio, y la plena libertad del mundo abstracto

del pensamiento.

Desde su obra más temprana encontramos la presencia de un sentimiento que le impulsa hacia el retorno a lo natal.³

De este motivo podríamos ofrecer dos interpretaciones: una regresión hacia el mundo de la niñez o un movimiento vertical hacia lo sagrado. Consciente de que la regresión histórica es imposible, elige un camino, descrito, como hemos visto, como órbita ec-céntrica, por donde el amor se muestra en todo su poder de unificación.

Desde muy temprano en su vida Hölderlin se ve afectado por la dualidad entre el mundo externo y el de su propio ser interior. La represión disciplinaria de la que es objeto como estudiante del seminario en Tübingen, en contraste con la libertad en la naturaleza, de su niñez, tiene el resultado de aumentar su sensibilidad y producir, como sugiere Jaspers, "las tensiones que lo conducen a escapar de la realidad externa para lanzar una luz al mundo desde la oscuridad".⁴

El héroe en la tragedia de Hölderlin reconoce el significado de su propio destino y decide convertirse en dueño de su existencia. Esta concepción recibe originalmente su expresión poética según cuatro tesis fundamentales: el servicio al arte y la belleza como sublimación de la existencia actual; elección en favor de los dioses sobre los contemporáneos; la fe en un mundo superior y el escape a través de la poesía.

El uso del lenguaje poético es comunicar lo inefable celebrando lo superior en el corazón y buscando siempre la unitariedad que mantiene al espíritu en la brillantez que le

es propia.

La meta del poeta es lo infinito aunque tenga que sacrificar su propio ser en la tarea; su poesía es sacramental en la medida que traerá beneficios de inmenso valor para la humanidad. El poeta es el profeta de lo sagrado. Este carácter divino de la palabra se fundamenta en su cualidad de ser celadora de la verdad que conduce al hombre hacia la comunión con lo eterno.

Sin embargo, existe en el poeta la tensión que se origina en la mutua atracción que ejercen el deseo hacia lo sagrado y las necesidades de la vida cotidiana. Tan sólo en él existen conjuntamente ambos mundos necesitándose para su permanencia. El poeta y el héroe trágico se encuentran en el constante peligro que representa las cercanía de las fuerzas primigenias. Lo sagrado es pacífico y destructor.

En esta medida, Hölderlin se va acercando lentamente al Empédocles de su tragedia, hasta llegar a identificarse totalmente con él. Hay incluso quienes sugieren que esta cercanía elimine la objetividad necesaria para completar su proyecto.

En el Hiperión encontrábamos el propósito de alcanzar una época de oro lograda por el espíritu. Este ideal era análogo a la adquisición del estado en que se encontraba el hombre occidental en un momento de su historia: el mundo clásico.

Este abrazo con el espíritu joven de nuestra tradición es anhelado por medios que resultarán inadecuados: la sensibilidad melancólica, la amistad, el amor hacia Diotima y el

heroísmo demostrado en la lucha por la libertad de la Grecia moderna.

En los momentos finales de la novela Hiperión alcanza una penosa verdad: un renacimiento del espíritu que caracterizaba a los griegos, es imposible debido a la especialización que impide de forma determinante tener una visión de la totalidad; la mecanización establece una relación equivocada con el mundo e inevitablemente conduce a la despiritualización.

La sentencia de Hiperión es inapelable. Sobre el deterioro del pueblo alemán nos dice en carta a Belarmino:

Bárbaros desde tiempos remotos, a quienes el trabajo y la ciencia e incluso la religión, han vuelto más bárbaros todavía, profundamente incapaces de cualquier sentimiento divino, corrompidos hasta la médula, ofensivos para cualquier alma bien nacida, tanto por sus excesos como por sus insuficiencias, sordos y faltos de armonía.⁵

Más adelante confirmamos esta opinión de forma más radical:

El hombre tiene que ser con seriedad y amor lo que es, y entonces en su quehacer vivirá un espíritu, y si se siente oprimido en una especialidad donde no es posible en absoluto la vida del espíritu, ¡que la rechace con desprecio y vale más que aprenda a trabajar la tierra! Pero tus compatriotas los alemanes prefieren atenerse a lo estrictamente necesario y por eso también hay entre ellos tanta chapuza y tan poco trabajo libre y auténticamente exaltante. Y aún así, podría sacarse de ello algún partido si tales seres no fueran insensibles hasta tal punto a cuanto de hermoso hay en la vida, si no pesara en todas partes sobre este pueblo el anatema de una empecatada desnaturalización...⁶

Según Hölderlin, en los antiguos aún vivía un espíritu ingenuo y hermoso; nada de lo que hacían lo hacían sin alma.

En cambio las virtudes de los alemanes las considera como fruto de la necesidad alimentada por el miedo de la sequedad de su corazón:

No hay en este pueblo nada sagrado que no haya sido profanado y rebajado al nivel del más miserable recurso, e incluso aquello que a menudo se conserva entre los salvajes divinamente puro, lo tratan como bárbaros calculadores igual que se trata un oficio, y además no pueden actuar de otra manera, pues una vez que un ser humano está adiestrado, se pone al servicio de su objetivo, busca su provecho, no vuelve a entusiasmarse.⁷

No tenemos que recurrir a definiciones externas a la novela para explicar lo que representa el entusiasmo en este contexto: es "lluvia del cielo"; el despertar del sentimiento de lo divino en el hombre.

En carta a Belarmino, Hiperión polemiza a favor del entusiasmo en contra de las limitaciones impuestas por el estado.

Siempre que el hombre ha querido hacer del estado su cielo, lo ha convertido en su infierno. El estado no es más que la ruda corteza que envuelve el meollo de la vida. Es el muro que rodea el jardín de los frutos y flores humanos.

Pero, ¿de qué sirve el muro que rodea el jardín cuando el suelo está seco? En ese caso, la única ayuda es la lluvia del cielo.

¡Oh lluvia del cielo! ¡Oh entusiasmo! Tú volverás a traernos la primavera de los pueblos.⁸

Es precisamente ese entusiasmo desmesurado el que caracteriza al Empédocles del primer plan para la tragedia y el que animaba a Hölderlin durante el período de Hiperión. Aquí se refleja no sólo el espíritu de nostalgia elegíaca de Grecia como reino de la belleza pura y de la naturaleza como madre universal de todo lo viviente; sino también el espíritu de la

impaciencia ante todo tipo de limitación; el dolor ante un mundo que se ha convertido en algo positivo y rígidamente ordenado.

Sin lugar a dudas la figura del personaje de la tragedia está ya pensada en el segundo volumen de Hiperión. Hölderlin comienza a trabajar en su Hiperión durante el 1794, fecha en que se desempeñaba como preceptor del hijo de Charlotte Von Kalb en Waltershausen. Poco tiempo después abandona su puesto y se traslada a Jena donde asiste a los cursos que dictaba Fichte. Será en noviembre de 1795 cuando Schiller publicará el primer fragmento de la novela en la revista Thalia.

Obligado por la falta de recursos vuelve a Nürtingen con su madre, y desde allí consigue, por recomendación de su amigo Sinclair, un puesto de tutor en casa del banquero Gontard en Frankfurt. Sabemos ya que la esposa de éste, Susette Gontard, se convierte en el gran amor, ciertamente correspondido, de Hölderlin. Ese mismo año consigue finalizar su Hiperión. Precisamente durante este período surgió el plan para La muerte de Empédocles.

La idea de la muerte, que sería central en el drama, ocupa un espacio importante en la novela.

Ante la muerte de Diotima afirma Hiperión:

Tampoco nosotros, Diotima, tampoco nosotros estamos separados, y llorar por ti es no comprenderlo. Nosotros somos notas vivas sonando conjuntamente en tu armonía, ¡Oh naturaleza! ¿Y quién podría romperla? ¿quién puede separar a los que se aman?⁹

Serán estos dos motivos, la veneración de la divina

naturaleza y la huida de una vida inadecuada, los que generan el primer plan para la tragedia.

La impresión que causan en el joven poeta de 25 años, la doctrina del yo absoluto de Fichte y la sublimación del amor hacia Susette Gontard fungen como agentes catalíticos para su proyecto. Es decir, las dimensiones políticas, religiosas y filosóficas que encontramos en los bosquejos para su tragedia están ya presentes en el Hiperión. Empédocles surge como el representante del sincretismo de una particular visión mítico-religiosa de Grecia y las aspiraciones que abriga Hölderlin para Alemania y la Cultura Occidental en general.

Hacia el 1798 aparecen los primeros dos actos de una primera versión destinada a cinco actos. De la segunda versión tan sólo desarrolla el primer acto y fragmentos del segundo en 1799. Sin embargo, el tono y estilo de estas dos primeras versiones son totalmente diferentes.

Antes de la tercera versión nos encontramos con el ensayo "Fundamento para el Empédocles" en el cual reconsidera la temática y los principios filosóficos, históricos y religiosos que motivan su último intento.

Por lo tanto, cualquier pretensión de interpretar la tragedia debe tomar en cuenta tres aspectos esenciales: la evolución del pensamiento de Hölderlin a través de las tres versiones, las constantes alusiones al mundo mítico de Grecia y a la doctrina y personalidad del pensador del siglo V, y, finalmente, las conclusiones alcanzadas en este proceso como puntos de enlace con el grueso de su obra.

Sin embargo, a pesar de las diferencias, existe un grupo de conceptos generales que permanecen constantes a través de las tres versiones.

El deseo de unidad con las fuerzas naturales del universo como medio de eliminar la dualidad entre el hombre y la naturaleza es tal vez el motivo más importante que permanece a pesar de la evolución de ideas en las tres versiones de la tragedia y que le da más sustancialidad a los propósitos de la muerte del héroe.

La reflexión y la consciencia son las cualidades del hombre que lo separan de la naturaleza. Hay ya aquí un presagio de la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco que años después desarrollará Nietzsche en El nacimiento de la tragedia; es el enfrentamiento entre el llamado "principio de individuación" y la pérdida de la identidad en el entusiasmo dionisiaco que motiva la unión con la naturaleza.¹⁰

El amor aparece en Hölderlin como principio de unificación siempre que lo consideremos desde su perspectiva cósmica mitológica y no limitemos su interpretación al análisis de su expresión en la psicología del hombre, lo que sería de por sí una parcialización semántica exagerada.

Los antítesis unión-separación, naturaleza-arte, verdad-representación, está presente en cada ocasión como motivo fundamental de la tragedia, apareciendo variaciones en las distintas formas en que el héroe resuelve tales oposiciones, aunque el drama siempre culmina en el mismo punto: la unidad con todo lo viviente.

Hiperión, idealista y soñador, da paso al héroe que reconoce su destino en todas sus dimensiones y alcanza un nivel de consciencia que lo eleva sobre el resto de la humanidad. El héroe de Hölderlin, tal como sucede con el Edipo de Sófocles se transfigura en su purificación:

La presentación de lo trágico reposa preeminente-mente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el hombre se aparean, y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión.¹¹

Esta cita de Hölderlin, que podríamos considerar como su definición final de la tragedia, parece sugerir que el misterio de la naturaleza debe permanecer sin revelar; y cuando es descubierto desemboca poéticamente en la constante división estructuralmente representada en el conflicto del diálogo.

Es evidente que este desocultamiento ocurre desde la oposición y mantiene la lucha como necesaria aún en el estado de unidad aunque a su vez propicia la purificación.

Según Martin Heidegger, es en lo dividido, lo diferenciado y lo organizado, desde donde surge el impulso incontenible hacia el Uno-Primordial, característica de la Naturaleza.¹² Este sentimiento llamado retorno a lo natal (Vaterländisches Umkehr), concepto acuñado por el propio Hölderlin, durante sus años en el seminario, es interpretado por Heidegger como el nuevo pensar en el ser.

Por otro lado, esta nostalgia de unidad es, según Beda Allemann, simbolizada en la imagen del río, de constante

aparición en su obra poética temprana.

Teniendo 20 años, en su poema "An die Stille" nos señala:

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.¹³

El océano es en estos versos símbolo del caos primigenio; aquello desde lo cual proviene todo y hacia donde ha de retornar. Más tarde en "An die Natur" (1795) encontramos la misma imagen:

Amoroso, como tras largo andar errante
los ríos tienden al océano.¹⁴

El anhelo que siente el poeta por lo infinito se hace corpóreo en el río y su fuerza lo conduce hacia la omnicomprehensiva naturaleza y hacia la vieja Grecia; hacia la presencia cotidiana de los dioses en la vida de los hombres.

De este espíritu nace el plan para la tragedia. El "Hen Kai Pan", fórmula que Hegel y Hölderlin comparten en el seminario y que se expresa poéticamente en la tendencia del río hacia el océano como impulso primigenio de todo lo viviente hacia el Uno y Todo, reaparece con Hiperión y Empédocles.

Tenemos, sin embargo, un hilo mucho más fino que sirve de enlace a nuestra interpretación.

Allemann cree que se debe considerar como tema fundamental para el análisis comparativo de las tres versiones de

la tragedia, los motivos que presenta Hölderlin para la muerte.

En la primera versión, la muerte es inevitable; es una necesidad que se sigue del ser más íntimo del héroe.

Hacia la segunda versión "Plan de Homburg" aparece por primera vez un doble motivo que se fundamenta en la oposición Naturaleza-Arte. La Naturaleza es lo aórgico, la calma, la igualdad del alma, la ausencia de pasión o cólera. A la misma vez es omnivivificante, infinita y lo originariamente uno. El Arte, su opuesto, aparece como lo orgánico, lo opuesto en sí mismo, lo finito, lo reflejado. La muerte del héroe interpretada en términos hegelianos, es la cristalización de la positividad: es un arrancarse del dominio del Arte para regresar a la Naturaleza que todo lo abarca. La muerte en esta segunda versión es una evasión de los opuestos. La visión dialéctica, tesis propia de la última versión, aún no ha sido desarrollada. Sin embargo, está presente ya el concepto de generalidad de la culpa de Empédocles: Vivir en oposición bajo la ley de sucesión, atenta en contra del espíritu de la totalidad y la unidad primitiva. El motivo de la muerte, que anteriormente era exclusivamente interno, y, por lo tanto, no justificable por su excesiva arbitrariedad, adquiere ahora dimensiones de necesidad externa; aparecen por primera vez, la idea de unidad entre la representación dramática y el proceso de expiación de la culpa que se lleva a cabo en el alma del héroe, que ahora se ajusta a procesos psicológicos.

Sin embargo, el mismo Hölderlin reconoce la ausencia de algún sentido trágico que corresponda a las exigencias

arquitectónicas del drama. Es en este momento cuando Hölderlin desarrolla en su "Fundamento para el Empédocles" una motivación filosófica para la muerte, ampliando cada vez más la oposición entre Naturaleza y Arte, interpretándola como aspecto necesario para la solución de su excesiva particularidad.

Naturaleza y Arte son, en la tercera versión, polos opuestos de igual valor. No se trata ahora de abandonar el Arte en favor de la Naturaleza, sino de alcanzar una posible reconciliación entre la particularización y lo universal.

El sentido de su muerte sería la unión y enlace de los opuestos. El destino adquiere también una nueva interpretación. En las versiones anteriores se entendía como el estar ligado al dominio del Arte, en la subsiguiente se interpretará como el soportar la tensión entre ellas; la meta será la reconciliación y el equilibrio.

En el "Fundamento", describiendo a su héroe nos dice Hölderlin:

Nacido para ser héroe, no se inclina tanto a unir los extraños como a domarlos y vincular su acción recíproca con algo permanente y firme, que está colocado entre ellos y mantiene a cada uno en sus límites, apropiándose los. Su virtud es el entendimiento, su dios, la necesidad. Es el destino mismo.¹⁵

Al adversario de Empédocles, Strato, rey de Agrigento, le pertenece la misma jerarquía, pero resuelve los problemas de la época de un modo distinto y más negativo. La tensión, dramáticamente representada en la pugna entre los personajes, es a su vez, materia de diferenciación para Strato y de

reconciliación para Empédocles. Sin embargo, para lograrla debe romper los límites de su individualidad para realizar lo más universal y lo más alto. Este nuevo aspecto puede explicarse porque la deseada reconciliación se libra en el héroe como individuo y es tan sólo aparente: es necesario que el individuo perezca para que sea universal.

La muerte, por lo tanto, es suprema reconciliación, puro retorno desde la adversidad y rigidez del mundo humano hacia lo originario donde naturaleza y arte, están unidos y contrapuestos en forma armónica (no-real).

De otro modo, nos dice en su fundamento, lo universal se perdería en el individuo y la vida de un mundo se extinguiría en una de sus partes.¹⁶

La nueva fundamentación sugiere la necesidad de los contrastes definidos para la representación trágica, si se quiere hacer visible la suprema reconciliación:

El poema trágico oculta aún más la intimidad en la representación, la expresa en diferenciaciones más fuertes, porque expresa una intimidad más honda, un elemento divino más infinito.¹⁷

En la tercera versión, la pugna se encarna en dos tendencias principales: el llamado principio regio, ley y permanencia en la tierra y el principio empedocleano, equilibrio y tránsito al otro mundo.

Parece, a pesar del resultado de esta evolución en las vidas para explicar la muerte del héroe trágico, que quede una pregunta sin contestar. Empédocles, en la última versión, elige la muerte voluntariamente. Pero, ¿por qué Empédocles,

y no otra persona de su momento histórico? Manes, el egipcio que plantea este dilema, se convierte ahora en el verdadero adversario. Resolviendo un dilema, Hölderlin, tropieza con otro mayor: el derecho a la muerte libre de su héroe trágico. La resolución de la contrariedad, en un solo personaje, implica la elevación del mismo a un plano semi-divino, el otorgarle la categoría de redentor; la irrupción de Empédocles en el ámbito de los inmortales. No se trata aquí de la familiaridad del poeta con los dioses, que surgía de la intimidad del sentimiento, sino de un Empédocles que se convierte en salvador; la aparición de un Cristo griego.

Para una explicación sobre este tema, debemos regresar a su poesía.

En su poema "El Único" (Der Einzige) la figura de Cristo es la de un semidios que consume y desarraiga al individuo de su realidad más inmediata. Es el genio que anuncia el final de los tiempos y desaparece al retornar al padre por un camino prohibido a los occidentales. En él, el amor de Dios se traduce en el impulso hacia la unidad total. Cristo, al igual que Empédocles, son los únicos a quienes se les permite tomar el camino más corto hacia la totalidad. Mientras el hombre común medita sobre la partida, se despertará en él la nostalgia del ámbito divino.

Sin embargo, en "Pan y Vino" (Brod und Wein) lo eternamente puro es sólo posible en la diferenciación y el destino es su condición de posibilidad. Por lo tanto, el ser puro concuerda con el concepto de destino utilizado en la última

versión de la tragedia.

El corazón es el lugar donde se mueve el eco divino, es aquello que permanece y está dispuesto a hacer lo suyo propio sobre la tierra. En el momento decisivo del retorno categórico, el Cristo-Empédocles de Hölderlin se acerca al alma bella de Hegel.¹⁸ En él existe una oposición entre el espíritu del tiempo y el espíritu de la naturaleza que se apodera del hombre con el máximo de fogosidad. Para comenzar el retorno, el hombre se vuelve atrás de manera santa pero como traidor de su tiempo.

Cristo parece ser para Hölderlin, el último de los héroes de Occidente y por ello recae sobre su figura cierta ambigüedad interpretativa. Por un lado, completa la labor de un Dionisios, o un Hércules, ya que a estos últimos, el poeta los considera semi-dioses de la tendencia regia, mientras que Empédocles y Cristo son, evidentemente, empedocleanos; y por otro lado, es signo que representa el ímpetu hacia lo aórgico. Es precisamente, en esta dirección, por donde encontramos el profundo sentido otorgado por Hölderlin al cristianismo. Cualquier expresión de la religiosidad del hombre es muestra de su toma de consciencia de lo divino; del dolor de la separación y la bienaventuranza de la reconciliación. Lo eterno entra en el curso del tiempo y su manifestación se encuentra sujeta al dolor de lo perecedero.

Por esta razón, en el primer proyecto para la tragedia, todo aquello que está sujeto a la ley de sucesión tiene que ser inconstante, insatisfactorio y desventurado.¹⁹ De esta

forma, podemos suponer la intención de Hölderlin de renovar la grandeza de la tragedia antigua para así encontrar una concepción religiosa que satisfaga la consciencia moderná. Esta nueva religiosidad no es panteísta, sino más bien panenteísta. Supone una fuerza divina distinta de los elementos de la realidad finita que crea el universo en el tiempo y que motiva la trascendencia del espíritu humano hacia la inmortalidad, superando la existencia terrena limitada. La historia del alma se inicia entonces en la consciencia que se adquiere de la oposición que existe entre las relaciones generales de la existencia humana y los poderes que emanan desde lo más alto.

B. Versión I: 1798 La muerte como escape

La síntesis armónica de los estudios clásicos y teológicos a los cuales Hölderlin se ha dedicado durante los años de Denkendorf, Maulbronn y Tübingen influyen en la formación de su concepto de la poesía y la función del poeta. Hay incluso quien sugiere que exista una relación entre las doctrinas de la teología mística de Bengel y Oetinger y algunas de las posturas de Hölderlin. El portón interior del seminario de Tübingen llevaba la inscripción "Aedes Deo et Musis Sacrae" y fue el privilegio de nuestro filósofo el dedicarse al servicio de la tradición renacentista que incluía las visiones del "poeta theologus" o "sacer vates" y que lo acerca a poetas de la altura de Tasso, Ronsard, Milton y Klopstock.

En 1797, Hölderlin comienza a trabajar en la primera versión de La muerte de Empédocles. En su correspondencia

se menciona un proyecto dramático anterior, La muerte de Sócrates y algunos de sus contemporáneos piensan que haya escrito una tragedia llamada Agis, no tenemos ni una sola línea de ninguno de estos trabajos.²⁰

Esta primera versión, escrita mayormente durante el 1798, conocida como el "plan de Frankfurt", incluye un primer acto casi en su totalidad y la mayoría de un segundo acto, siendo la más extensa de las tres que conservamos.

Hölderlin nunca publicó ni siquiera un extracto de ninguna de las versiones, lo que dificulta la posibilidad de establecer un texto auténtico basándose en los manuscritos. La trama, el tono y el estilo de las tres versiones son totalmente diferentes. Entre la segunda y la tercera versión, Hölderlin anotó sus reflexiones sobre el proyecto dramático y sobre la tragedia en general, lo que explica, según veremos, la gran distancia temática entre la tercera versión y las dos anteriores.

En una carta que escribe al hermano en 1801, Hölderlin afirma:

...ciertamente he luchado entre sufrimientos más avasalladores que los que cualquier hombre sería capaz de manejar. Finalmente, mi pensamiento ha sido llevado hacia la duda maligna, fácilmente discernible si nuestra visión está clara: ¿Qué es más importante, la fuente eterna o la fuente temporal de toda la vida... Pero seguí luchando hasta encontrar la verdad... Sólo hay una lucha en este mundo. ¿Qué es más importante, el todo o la parte individual? Y esta lucha que se ejemplifica en cada momento, se muestra inválida en la acción, porque el hombre que actúa según el sentido del todo está más dedicado a la paz, más dispuesto de honrar a cada persona y cosa individual, porque su sentido de humanidad, aquella cualidad que lo distingue, permitirá que primero caiga en

el egoísmo -o como quieras llamarlo- que en la pura generalidad.

Un "Deo principium". Quien lo comprenda y viva a su altura, ese hombre es libre, fuerte y lleno de gozo.²¹

Esta fe fundamenta la llamada poesía profética de Hölderlin, pero no fue suficiente para aliviar su constante sentimiento de soledad.

Desde su niñez, Hölderlin ha estado sujeto a períodos depresivos y eufóricos alternos y severos. Siempre fue devoto a sus compañeros; era común durante el siglo 18, en Alemania, un culto entusiasta y sentimental hacia la amistad. Sin embargo, le fue siempre muy difícil la sociabilidad en términos cotidianos.²²

Este mismo sentimiento domina parcialmente al Empédocles de esta primera versión conjuntamente con la natural inclinación hacia las relaciones entre los mortales y los dioses. La voz del corazón, frase recurrente en su obra poética, es más que una figura estilística sentimental; el sentimiento determina las relaciones entre los hombres y las divinidades.

Esta oposición entre el todo y la parte, de la cual hablaba en la carta antes citada, fue parcialmente resuelta en su tragedia: la muerte libre es el tránsito hacia los dioses que reinan sobre la naturaleza; es una necesidad que se sigue de su ser más íntimo: se abandona lo particular en favor de lo Universal.

La primera versión es la tragedia de la consciencia del destino como ley de sucesión de todo lo que existe. La vida particular nos desintegra y nos destruye y sólo en la muerte

se restablece nuestra pureza al ser absorbidos por el infinito.

Las primeras dos escenas del primer acto, caracterizan indirectamente al personaje desde dos diversas perspectivas: Delia y Pantea, en la primera escena; Critias y Hermócrates en la segunda.

Pantea, hija de Critias-arconte de Agrigento-, es la voz del amor que nos presenta a un Empédocles de cualidades divinas:

La última vez que le ví bajo la sombra de sus árboles sufría también una pena profunda; él que es divino. Con singular anhelo, como quien ha perdido mucho buscaba tristemente a través de la penumbra del bosque, como si la vida se le hubiera escapado hacia el lejano azul.²³

En este parlamento, nos enteramos de la pena de Empédocles, al estar lejos de su divino origen y de su intención de buscar un nuevo encuentro.

Pantea le llama "íntimo de la naturaleza", "el que se basta a sí mismo", "el que se mueve en su propio mundo". Su boca presagia la muerte del héroe e introduce por vez primera el motivo de la culpa como fundamento de su necesidad:²⁴

Créeme, lo que le suceda a este hombre, sólo le sucederá a él, y si hubiera pecado contra todos los dioses y la cólera divina se cerniese sobre su cabeza y yo quisiera pecar, como él, para correr su misma suerte, sería lo mismo que cuando un extraño interviene en la disputa de dos enamorados: ¿Qué es lo que quieres, insensata? me dirían los dioses. Tú no puedes injuriarnos como él.²⁵

Empédocles ha sido arrojado de su intimidad original.

Ahora busca una vía de regreso; sin embargo, su muerte no será ejemplar, tema sobre el cual Hölderlin retornará en las subsiguientes versiones, ya que es demasiado particular: lo que suceda a él, "a este hombre sólo le sucederá". En el espíritu del héroe se bate una contradicción: su amor hacia los hombres le ha acercado a la vida particular subtrayéndole del círculo de las divinidades y condenándole a la ley de sucesión del que se encuentra atado a su espacio y a su tiempo.

Pero éste no será el único motivo de su muerte. También existe oposición entre su anhelo divino y la imposición del orden y la tradición sobre la cual se afanan Critias y Hermócrates, sacerdote de Agrigento. Externamente, Empédocles se mueve entre su deseo de retorno y la necesidad que siente hacia la cotidianidad.

La tercera escena la ocupa un largo parlamento en el cual Empédocles confirma lo sugerido por Pantea y Critias en las escenas anteriores:

¡Oh Naturaleza entrañable, te tengo ante los ojos! ¿No conoces al amigo, a tu preferido? ¿No me conoces? Al sacerdote que te ofrendaba cánticos tan vivos, como la sangre alegremente derramada?²⁶

Empédocles termina inculpándose por su dolor, producto de la rotura del hermoso lazo que le unía al santuario sagrado.

En el diálogo con Pausanias, el discípulo predilecto, en la siguiente escena verificamos su hondo sentimiento nostálgico:

¡Oh qué tiempos aquellos! ¡Oh dulzura del amor! Entonces el alma se abría y la despertaban de su cándido sueño los dioses. Nada me habían enseñado los hombres aún. ¡Mi corazón santo, eternamente amando me impulsaba hacia lo eterno!²⁷

También nos comunica aquí algo sobre su culpa Tantálica:

Y así como tú derramas la vida durante el día y alegre y libre de inquietudes te desprendes de tu dorada plenitud, así yo, que soy tuyo entregaba lo mejor de mi alma a los mortales. ¡Cuántas veces, sin miedo, se daba mi corazón a la grave tierra, tan llena de destino, dispuesto como un joven a serle fiel hasta el final!...

...¡Era hijo del cielo y ojalá pudiere ahora decir lo mismo! ¡Oh, si este pecho sordo y mortecino volviera a resonar con tus acordes!... Me han arrojado fuera, estoy solo y únicamente el dolor me acompaña durante el día y comparte mi sueño. La felicidad ya no está conmigo.²⁸

En las escenas siguientes a este primer acto, Empédocles confronta las acusaciones de Hermócrates, Critias y los agrigentinos, hasta que finalmente es desterrado y se encamina hacia el monte Etna.

Escuchemos a Hermócrates:

La soberbia se ha apoderado de él. Ya lo oís, ciudadanos de Agrigento, este hombre me ultraja. No debo pues, cambiar duras palabras como en una riña salvaje... Se le ha nublado el sentido, por haberse hecho un dios ante nosotros... Ya no te pertenece el manantial del que bebemos, ni el fuego que nos calienta, ni lo que alegra el corazón de los mortales; todo te lo quitaron los santos vengadores de los dioses.²⁹

Los agrigentos dictan sentencia: "¡Que se vayan el maestro y el discípulo!"³⁰ Empédocles se despide de sus esclavos y con Pausanias, que lleva su misma maldición, se

encaminan hacia la ladera del monte Etna.

Pero aún resta una tentación adicional. En el segundo acto, el pueblo arrepentido va en su busca para ofrecerle la corona de la ciudad. Van a ofrecérsele acompañados de Critias y Hermócrates que reconocen el error cometido en contra del heraldo divino e intentan hacerlo regresar.

Empédocles reconoce el nuevo peligro que lo alejaría de su destino: la cotidianidad limitada, particular y particularizante viene nuevamente a tratar de prenderle:

En estos momentos sagrados en que la Naturaleza que todo lo perdona temple el alma, todavía tiene que caer sobre mi esta turba, mezclando su insensato y enfurecido criterio con mi canto de cisne. ¡Sea!
¡Vamos!³¹

Ante la insistencia del pueblo, el corazón del héroe se vuelve apacible y brilla como maestro de su tiempo:

¡No temais nada! Los hijos de la tierra temen siempre lo nuevo y lo extraño. Hasta la vida de las plantas y la de los alegres animales aspira a vivir encerrada en sí misma. Tratan de vivir limitados a su propio ser y su existencia no comprende otra vida: pero al fin temerosos deben abrirse muriendo para volver de nuevo al elemento del que surgen, como de un baño purificador, con nueva juventud.³²

Durante la cuarta escena del segundo acto de esta primera versión es perceptible un cambio de perspectivas en Hölderlin en relación a las circunstancias que rodean el sacrificio del héroe trágico. Aunque su muerte no deja de ser un evento demasiado particular, y, por lo tanto, sin efectos sobre el espíritu de su tiempo, ciertamente pretende que el pueblo derive alguna enseñanza general aplicable para

la génesis de una nueva época.

Una gran alegría les fue concedida a los mortales: el poder renovarse; invencibles surgen los pueblos, como Aquiles de la laguna Estigia, de aquella muerte purificadora, que eligieron ellos mismos a su debido tiempo... Olvidad lo que habeis heredado, lo que adquiristeis, lo que aprendisteis por boca de vuestros padres, los usos y las leyes, los nombres de los antiguos dioses, olvidadlo y, audaces, posad la mirada sobre la naturaleza divina.³³

Este parlamento incluye conceptos que no estuvieron presentes en esta primera versión de la tragedia pero que serán fundamentales en los bosquejos subsiguientes: el poder de renovación de los mortales, el sacrificio en el momento debido y el nacimiento de una nueva edad de oro engendrada desde los beneficios que se derivan de la consciencia de la naturaleza divina.

Hacia el final de la escena, Empédocles, vuelve sobre el mismo tema:

¡Debe marcharse a tiempo el ser por cuya boca habló el espíritu. A menudo la naturaleza divina se manifiesta de un modo divino a través de los hombres, para que de este modo la aventurada especie humana vuelva a reconocerse. Así, cuando lo ha revelado aquel corazón mortal arrebatado por la dicha, permitid que se rompa el recipiente para que no se use de otro modo y lo divino no pase a ser obra de los hombres.³⁴

Desconocemos qué tiempo separa esta escena de las anteriores en el itinerario de Hölderlin. Lo cierto es que los últimos diálogos de esta versión, entre Empédocles y Critias, y entre Empédocles y Pausanias contienen elementos que la acercan a las versiones subsiguientes. Sin embargo, recordemos

que el mismo hecho se confirmaba con su novela: encontrá-
bamos en boca de Hiperión frases que muy bien pudieron haber
formado parte de la tragedia. El kairós, momento preciso de
la acción, y la muerte ejemplar que trasciende los límites
de la significación individual, parecen ser los motivos que
fuerzan a Hölderlin a abandonar este primer proyecto y enca-
minarse hacia una total restructuración formal y temática de
su tragedia.

En la escena final de este segundo acto, la última que
escribiese, en diálogo donde participan Pausanias, Pantea y
Delia, se nos informa de la muerte del héroe. Solamente el
amor de Pantea nos permite interpretar correctamente el sig-
nificado de tal sacrificio ya que ni el discípulo predilecto,
ni Delia, comprenden lo sucedido. El pueblo retorna afligido
al darse cuenta que ha perdido su ciudadano más glorioso: el
ilimitado se ha unido a lo infinito.

Es bien frecuente en Hölderlin, ocurre constantemente en
las numerosas versiones de algunas de sus poesías, que los te-
mas que más le preocupaban nunca acabasen de parecerle defini-
tivamente resueltos. Lo mismo sucede con el Empédocles. Vol-
verá una y otra vez a comenzar la tragedia enfatizando en cada
caso la figura que le parece la más significativa o la situa-
ción más representativa.

Hölderlin tiene, sin embargo, una "idea fija" que tam-
bién se manifiesta en todas sus poesías: un entusiasmo por
los grandes hombres de los que se vale la humanidad para su
continuo progreso y la creencia de que, por la existencia de

un destino que les es implacable, viven atormentados hasta su aniquilación final.

C. Versión II: 1799 La muerte como pago de una culpa

En ésta el protagonista es el filósofo que odia la cultura insatisfecho por la particularidad de sus condiciones. Motivado por el comportamiento de sus conciudadanos, se retira a la soledad, de donde regresó tan sólo cuando lo veneran como ídolo de su tiempo, sugiriendo la posibilidad de un cambio de perspectiva en los agrigentinos: el tomar consciencia de la superioridad del héroe como agente de enlace entre los hombres y las divinidades. Esta cualidad, a Hermócrates, sacerdote y antagonista de Empédocles, le parece peligrosa. Así lo expresa en la primera escena:

Por ello cegamos los ojos de los mortales, para que la cercanía a la luz no sea excesiva. Lo divino nunca debe estar frente a ellos presente ni sus corazones aprehender las cosas vivas.³⁵

Las motivaciones de esta postura de Hemócrates, representante de la religión institucionalizada, forman parte del diálogo con Mecades:

¿No conoces a los antiguos, llamados los amados y favoritos de los cielos? Alimentaban su corazón con las fuerzas del mundo y ante sus ojos, cercano estaba, lo inmortal. Por ello no inclinaban sus miradas y voluntariamente no abandonaban lo que les pertenecía; su sola mirada lo transformaba todo.³⁶

Una toma de consciencia por parte de los agrigentinos, representados dramáticamente en el coro, de las relaciones del hombre con las divinidades, liberaría a la ciudad de las

ataduras que les impone el destino, lo que imposibilitaría el control que sobre ellos ejerce el representante del sacerdocio nacional.

Empédocles es descrito en esta primera escena de forma análoga a como podría caracterizarse a Prometeo:

Lo que le hace superior es que ha crecido en familiaridad con los dioses. Para el pueblo, su palabra es eco del Olimpo. Le agradecen haber robado el fuego de la vida y haberlo entregado a los mortales.³⁷

Y Mecades añade:

No tienen oídos sino para él. En él ven su dios, su rey. Dicen que Apolo construyó una ciudad para los troyanos para ser conducidos por un hombre exaltado. No respetan la ley, la costumbre ni la necesidad.³⁸

De primera intención el conflicto se establece como aquel existente entre el estado con sus constituciones y la cercanía a lo divino que para Empédocles es natural y esencial.

Sin embargo, Hermócrates reconoce el error del profeta: la entrega a los hombres. Su entusiasmo se ha traducido en un fervoroso amor por sus conciudadanos fundamentado en el anhelo de conducirlos hacia una religiosidad más alta:

Aquel espíritu noble ha sido extraviado por los de mente profana. Ha mostrado su espíritu a las gentes; ha entregado al hombre mortal, la gracia de los dioses; pero aquellos le han devuelto el eco vacío de sus moribundos corazones. Finalmente, sediento, bebe el veneno quien no puede contenerse ni encontrar espíritus a él afines.

Con la veneración del pueblo se consuela, pierde la visión y se transforma en uno de ellos: multitud parlanchina sin alma.

Su poder se ha perdido. Camina sin rumbo en la noche sin encontrar salida; por lo tanto, hemos de ayudarlo.³⁹

Este parlamento ha introducido un segundo nivel de conflicto. En el plano exterior existe el encuentro entre la religiosidad Empedocleana y la represión necesaria de las instituciones estatales. Internamente, en el héroe existe el conflicto entre sus aspiraciones más altas y el amor que le une a los compueblanos en su cotidianidad.

¿En qué consiste esta nueva religiosidad? Mecades, habiendo escuchado hablar al profeta en el ágora, nos informa sobre el contenido de su mensaje:

Sin articulaciones es la naturaleza, ya que el Sol, el Aire y la Tierra y toda su progenie como extraños conviven, y solitarios como si no existiese lazo entre ellos. Las fuerzas libres e inmortales del mundo circundan las vidas efímeras. Nosotros los mortales nos encontramos en el seno de los dioses. Pero el terreno parecería infecundo sino hubiese quién de él cuidase, y el mío es tal terreno. Mi fuerza y mi espíritu se funden en uno, los mortales y los dioses.

Los ardientes poderes inmortales abrazan el anhelo del corazón, y, llenos con la libertad del espíritu, ansían con más fervor y todo despierta.

Mi palabra nombra lo desconocido y llevo el amor de lo viviente; de lo que uno de ellos carece, yo le entrego y rejuvenezco y transformo al mundo.⁴⁰

El parlamento de Empédocles que llega a nosotros indirectamente, por boca de Mecades, es tal vez, el más significativo de este primer acto. A través de él nos enteramos del concepto de naturaleza y divinidad que motivan el acercamiento del héroe hacia lo humano, mortal y perecedero.

La naturaleza es aquello en donde todo lo existente se unifica. En ella se originan las fuerzas que nutren la vida

y le dan su sustento.

Pero el hombre, dormido, se ha apartado de su divino origen. La figura de Empédocles es necesaria para despertar en los mortales, la consciencia que le es propia para que actúen sobre él las fuerzas de la naturaleza. El héroe de la tragedia, es, por tanto, un mensajero divino.

Hermócrates reconoce que el espíritu humano es como un fuego que todo lo aniquila si no puede contenerse y mantenerse en secreto. Si permanece en su profundidad, otorga, tan sólo lo necesario; si se libera su fuerza, es llama omni devoradora. Empédocles habla sobre lo inefable y tal exceso acarrea mayores males que el crimen. El destino del héroe es inevitable y lo ha escogido por voluntad propia. Según el sacerdote agrigentino, su fin es común a todo hombre que traicione lo divino entregando a los mortales "aquello que nos rige en silencio".⁴¹

Empédocles ya siente las consecuencias de su amor por el hombre. Su espíritu está confundido, yace inmerso en la indiferencia de su pueblo. Ahora observa su intimidad perdida; al traer el mensaje se ha erradicado del círculo de las divinidades. Ha manifestado a los mortales más de lo que son capaces de escuchar. En este hecho descansa, según Hermócrates, la culpa del héroe de la tragedia y por ello debe ser desterrado y encontrar su muerte.

La segunda escena de este primer acto, viene a confirmar la tesis de Hermócrates. Empédocles, en un largo parlamento, nos dice:

Aquel que vio lo más alto que mortal haya visto,
ahora en su ceguera, sin rumbo camina. ¿Dónde están

mis dioses? ¿Por qué abandonan este corazón que otrora amándolos los divinizaba y yace ahora atado por la estrechez que le oprime? ¡Un corazón nacido libre, que a sí mismo se pertenecía! Aquel que durante mucho tiempo fuera uno con lo viviente y que en sagrado tiempo se encontraba bendecido tiene su espíritu bajo el peso de una condena y debe morir como un desterrado.

Aquel que fuera amigo de los dioses, ahora no tiene compañía.⁴²

La muerte se hace inminente. Por un lado, impuesta por las instituciones religiosas estatales y por otro, como castigo a la soberbia del héroe; como único remedio a su culpa.

El mismo Pausanias, el discípulo amado, reconoce la transformación de su maestro:

¡Cuán extraño a mi te conviertes! ¿Acaso no me reconoces? ¿O yo a tí, el glorioso, como una vez lo hice? ¿Puedes estar tan transformado, tu noble faz ahora remota y enigmática? ¿Acaso no eres tú el favorito del cielo?⁴³

En esta segunda versión de la tragedia la blasfemia de Empédocles consiste en el haberse proclamado divino. Su orgullo ha roto la comunicación con los dioses. La distinción entre las esferas de lo humano y lo divino debe ser respetada. Su hybris exige una consecuente expiación del pecado, motivo fundamental de su muerte, que no es ejemplar sino prohibitiva. Toda la actividad humana se deriva del impulso elemental en la naturaleza del hombre cuya única misión es la de promover el trabajo de las fuerzas primigenias a través de un esfuerzo individual. Empédocles, al intentar unir lo humano y lo divino en su persona, ha sido lanzado fuera de ambos círculos. Por ello se encuentra irremediablemente solo, y

su muerte es el único vehículo por el cual puede retornar a su antiguo estado de intimidad con la naturaleza.

El héroe trágico tiene consciencia de su destino. A Pausanias le dice:

¿Piensas que sueño? ¡Mírame! No hay necesidad de maravillarse y preguntarse cómo he llegado hasta este estado. A los hijos del cielo que han poseído demasiado júbilo y buena fortuna les aguarda un ocaso sin precedentes. Encontrarse solo y sin dioses es la muerte.⁴⁴

El otro fragmento que conservamos de esta segunda versión, corresponde a las últimas dos escenas del acto segundo. En él tenemos una conversación entre Pausanias, Pantea y Delia en la ladera del monte Etna. En ella nos enteramos del sacrificio del héroe y sobre la necesidad e interpretación del suceso.

Pantea nos comunica el verdadero significado de su muerte: Antes que Empédocles, otros héroes han regresado a los dioses. Aquellos que temen la muerte no aman la naturaleza; se encuentran separados de la totalidad. Por lo tanto, no había otra alternativa. El dolor de la separación hizo más ligero su vuelo hacia el lugar de origen.

Festivamente, así es su ocaso, el del hombre profundo, tu favorito, ¡Naturaleza! El que te era más fiel, es tu sacrificio.

Aquellos que temen la muerte no te aman; la preocupación obstruye sus ojos y con tu corazón ya no laten los suyos y yacen divididos de ti, de la Sagrada Totalidad.

Para ser tu testigo inmortal, sonriendo hacia el mar de donde vino, arroja sus perlas. Así tenía que ser. Porque nosotros los ciegos necesitábamos de un milagro.⁴⁵

La introducción del concepto de culpa ha creado un escenario de tipo edipiano, sacrificial. La transgresión filosófica deviene en transgresión social y religiosa y su muerte se hace interna -y externamente necesaria para mostrar su culpa y su castigo.

Se introducen en este parlamento final una serie de conceptos que muestran una evolución en Hölderlin que señala hacia el "Fundamento para El Empédocles" y la tercera versión de la tragedia: el orden de la vida religiosamente fundamentado, la fuerza del amor que mantiene el universo en cohesión (afinidad de todo lo viviente), la actuación reformadora del héroe trágico, tránsito de la religión positiva hacia la religión viva, el mito como realidad vivida y la alianza entre Empédocles y las fuerzas de la naturaleza.

El concepto de la necesidad del sacrificio para hacer visible un estado de unitariedad en el momento preciso es eje central del tercer bosquejo.

D. Versión III - 1800 - Empédocles en el Etna - Unidad en la Oposición:

En esta tercera versión de 1800, la muerte de Empédocles se convierte en un sacrificio ejemplar que sirve como mediador entre dos épocas históricas. El pensamiento del héroe trágico es la quintaesencia de un mundo que perece, transmitiendo con su muerte la idea de una sociedad natural que se dirige hacia una nueva era.

Los antagonistas, son, en este caso, por un lado, Strato, su propio hermano, y por otro, Manes, un sabio egipcio que

plantea una pregunta que debe ser aclarada para dejar establecida la trascendencia del sacrificio: ¿Por qué Empédocles?

El misticismo panteísta de Empédocles (reunificación con los elementos en su muerte) y el racionalismo de Strato que se compromete con las leyes de lo aparente y terreno, tendrán el mismo valor en el conflicto. El propósito es buscar en la realidad las contradicciones que al ser resueltas, la reestructura.

Estos elementos son utilizados como componentes de una visión mucho más abarcadora que trasciende hacia el ámbito de la filosofía y que descansa en la elaboración de una concepción mitológica.

La unitariedad, es, según Hölderlin, el anhelo más alto del hombre ya que lo impulsa hacia la perfección más allá de toda particularidad y limitación, satisfaciéndose tan sólo en la medida que se suprimen los límites que lo separan de su objetivo ideal. Esta integración no puede producirse sin conflictos ya que es el resultado de una vida en el tiempo. El conflicto abre una vía sin punto medio, sin la clara ambición de un fin; es una ruta ec-céntrica en la cual el amor debe incluir la tensión de la pluralidad y la oposición por sí misma. El hombre conceptualiza el proceso de su camino extraviado hasta encontrar una solución en el mismo conflicto.

Podríamos presentar el siguiente esquema, como modelo de interpretación para la tercera visión de la tragedia (resumiendo lo expuesto en los capítulos precedentes).

El hombre procede de un único fundamento de donde le

proviene la idea de una posible unificación futura de carácter totalmente nuevo. El ser humano está ligado a un mundo, que al igual que él, procede de la oposición. En su búsqueda por la unidad, el hombre aspira más allá de sus límites. A través de la belleza anticipa el estado que ha perdido y que debe reproducir. Al aprehender la belleza, realiza para sí, dentro de la limitación que significa la singularidad, lo que aún se encuentra lejano.

Esta unificación, por ser individual, es limitada, ya que el arte repetirá el curso de lo real, sacándolo de su conflicto. Esta visión de la situación particular del hombre es una consecuencia de la concepción que tiene Hölderlin de la naturaleza, resumida en la fórmula Hen Kai Pan: el Uno y el Todo.

La naturaleza en su momento originario, el centro, se encuentra en estado ingenuo, inconsciente. Es lo aórgico, término que en su etimología implica calma, igualdad del alma, ausencia de pasión o cólera; es a la misma vez Infinito y Uno.

A la naturaleza se opone lo finito, lo reflejado, lo orgánico. El punto de partida, a su vez, origina el mundo y motiva el anhelo por el retorno; el ideal será recuperar la unidad perdida. El hombre en la vida desea regresar a su estado original como parte del Uno y el Todo, pero sin perder la consciencia adquirida en el proceso. Este es el llamado curso ec-céntrico de la humanidad. El estado perdido se logra otra vez en la nueva reconciliación de los contrarios

en la cual el Uno se diferencia consigo mismo de una forma más libre y profunda.

En este sentido, Hölderlin, afirma en su ensayo "Juicio y ser" la igualdad en finalidades de la filosofía y el arte; la primera por la aproximación y el segundo en la medida que presenta a la actividad del hombre una imagen viva de la naturaleza, hecha representación en el mundo. En el "Fundamento para el Empédocles", Hölderlin verifica nuestra interpretación: "el arte es la flor, la realización de la naturaleza".

La oposición hasta aquí descrita está magistralmente ilustrada en su poema "Naturaleza y Arte o Saturno y Júpiter", de 1800.

En él, el arte se caracteriza como lo organizado, lo limitado; como la forma, la mediatez. La naturaleza es lo aórgico, lo ilimitado, la vitalidad, en fin, aquello hacia lo cual tiende todo verdadero artista.

Kronos está más cercano a la naturaleza que Zeus; es una divinidad genealógicamente anterior. La función del arte es la de organizar lo aórgico para que el hombre pueda concebirlo y comprenderlo.

Como hemos visto, el ser absoluto no permanece en su estado original ya que tiene la necesidad de tomar consciencia, reconocerse en el contrario. En la unidad existe una relación recíproca de las partes que sólo se hace sensible en la separación. Hemos señalado que es en el juicio en donde se expresa esta separación. Por medio de la intuición intelectual, se intuye el Ser absoluto y se motiva la tragedia.

He aquí, entonces, las dos alternativas que contempla Hölderlin para resolver la oposición: la teórica o filosófica, por medio del concepto y el juicio, lo que no es más que un eterno acercamiento, y la estética, la aprehensión de la unidad por medio de la intuición intelectual.

La unidad pura originaria se viste con el ropaje de la débil apariencia. Este es su signo, su primera negación. La intuición intelectual descubre que la apariencia señala hacia lo más alto, y así es tomado por el poeta trágico: momento de la segunda negación en que el signo de la representación se convierte en signo del Uno.

Sin embargo, se hace necesaria la eliminación de la apariencia como signo para que lo original unitario se exprese en toda su fortaleza. Este es el fundamento para la muerte del héroe, en la mente del cual se ha manifestado lo Absoluto.

Esta auto-negación, la tercera en el proceso, concuerda con la necesidad, ya que desde siempre ha estado destinada, pero a la misma vez debe ser libre en la medida que sea un sacrificio voluntario, ya que en ello estriba el mérito de la acción.

En una carta que Hölderlin envía a su hermano con fecha del 4 de junio de 1799, al igual que en otra destinada a Isaak von Sinclair fechada el 24 de diciembre del año anterior, se presenta la idea de la paradoja, como la primera condición de la vida y la organización.

En la que dirige a su hermano, señala Hölderlin:

La actividad del hombre obra inmediatamente sobre la naturaleza. ...pero especialmente la religión que

la ha mostrado como materia susceptible de modificación, le enseña, asimismo, que él es como una rueda, una parte de ella, y que está incluido en su infinita organización, y así le alecciona para que no se considere amo y señor de ella, y en todas sus actividades se incline humilde y devoto ante el espíritu y la naturaleza para lo que ha nacido y que le da materia y fuerza; pues el arte y la actividad de los hombres no puede producir la vida y aunque transforma y modifica la materia originaria, no la crea, aunque puede hacer que se desarrolle esa fuerza creadora, siempre teniendo en cuenta, que esa misma fuerza es eterna y no es obra de la mano del hombre.⁴⁶

En la misma carta ha presentado la idea de que los impulsos del hombre tienden hacia lo perfecto y es su deber apresurar el proceso que lo conduce a su perfeccionamiento.

La filosofía es la que aporta el impulso originario de anhelo por la consciencia de sí mismo, mostrándole al hombre, en el ideal, su objeto infinito. El arte presenta a este deseo una imagen de la naturaleza en su signo, hecha representación. La religión sustenta el presentimiento y la creencia en ese mundo superior que tiene que ser revelado.

En una carta anterior, también dirigida a su hermano, en enero del mismo año, Hölderlin confiesa que la poesía reconcilia al hombre consigo mismo en la medida que reconoce su peculiaridad. El hombre en ella se concentra (encuentra su centro) revelándose en su interior la armonía de todas sus fuerzas activas.

Lo puro puede sólo representarse en lo impuro. De lo contrario, sería discordante e innatural. Sin embargo, en su representación, ha asumido una forma que le es extraña y sólo se despoja de su exterioridad aparente, cuando quiere aquellas condiciones, que por necesidad le dieron

su forma.

La tragedia es la forma más rigurosa de poesía, donde se encuentran los tonos puros o fundamentales, mientras se rechaza lo accidental.

El tercer proyecto del Empédocles es monumental. Empédocles, al igual que el verdadero artista, es el mediador entre la naturaleza y el arte, es una figura que emerge en los momentos de crisis de la historia, para darle una solución al conflicto de su época.

Su bosquejo incluye especificaciones para el tono de cada escena según las categorías desarrolladas en sus ensayos. ("Sobre los diferentes modos de poesías" y "Cambio de los tonos").

La introducción del coro es señal, en esta tercera versión, de una aproximación consciente a los modelos clásicos del género trágico. Este acercamiento, que ya se encontraba en la segunda versión, acarrea a su vez consecuencias temáticas sobre el concepto de hybris, expresado en el diálogo entre Manes y Empédocles.

En la primera escena redactada de esta última (y también incompleta) versión, encontramos al héroe en el monte Etna, luego de haber atravesado un profundo momento de catharsis.

¡Todo es diferente ahora; se ha despejado el dolor humano! Como ave madura, me siento aquí tan libre, donde el cáliz de fuego, se encuentra de espíritu lleno, adornado con flores que para sí, el Padre Etna, ha cultivado.⁴⁷

Empédocles ha sido desterrado por el regente de los agrigentinos, Strato, que también es su hermano. La oposición, por lo tanto, se encuentra en su momento de mayor distanciamiento mostrándose la igualdad en jerarquía de ambos polos.

De ello no se percató mi real hermano, cuando con ignominia me forzó a abandonar nuestra ciudad; que en el exilio, florecía en mí, nueva y diferente vida.⁴⁸

El héroe trágico está consciente de su culpa. Desde su juventud ha sido incapaz de amar a los mortales de aquella única forma que les sería beneficiosa. Sin embargo, desde este momento, pertenece a la naturaleza que le lleva cada vez más cerca junto a sí. Empédocles ha abandonado las ondulaciones de la vida determinada por las cadenas de la necesidad. En él se manifiestan las fuerzas de la naturaleza que le indican el camino de la muerte.

Durante la segunda escena, en diálogo con su discípulo Pausanias, subraya el cambio íntimo de su espíritu, en donde se revela la presencia de los sagrados elementos.

Aquí vivimos en paz; en todo su esplendor los sagrados elementos se revelan, siempre iguales en su fuerza, en sus riberas descansa el antiguo mar, y los grandes montes se levantan con la música de sus fuentes, el verdor de los bosques fluye rugiente. Y en lo más alto, el Eter apacigua el espíritu y nuestros más secretos anhelos.⁴⁹

Para Empédocles el pasado ha terminado y su mirada se dirige hacia un nuevo tiempo que con él se anuncia.

Aquello de lo que hablo desde mi nacimiento fue decidido. Lo que es Uno se divide pero en su amor no muere. El árbol de la vida se separa. Pero, ¡Atención! Brilla la tierra en su imagen sagrada y divina presente ante ti.⁵⁰

El héroe reconoce que es necesaria su desaparición para hacer mostrar las fuerzas de la naturaleza en todo su esplendor y universalidad:

No soy lo que soy, Pausanias, y por años aquí permaneciendo sólo una señal, en la lira tan sólo una nota.⁵¹

Empédocles se reconoce como el hombre que en su tiempo y según el destino debe mostrar a sus contemporáneos el fundamento del mundo aparente. La muerte debe mostrar la infinidad de la naturaleza. Es precisamente esta idea la que debe ser aclarada en la escena tercera, la última que fuera redactada parcialmente, con el diálogo entre Manes, el sabio egipcio, y Empédocles.

Como bien hace notar María Cornelissen, se conservan a través de toda la tragedia, las clásicas unidades de lugar y tiempo.⁵² También nos sugiere que la función dramática del personaje egipcio es la de aclarar la ley abstracta de su tiempo para así determinar la legitimidad del sacrificio de Empédocles. El paralelismo entre la función de Manes en la tragedia de Hölderlin y el sacerdote egipcio en el Timeo de Platón es evidente.

En el diálogo platónico, el sacerdote egipcio acusa a Solón y la cultura griega de ser demasiado jóvenes en

el espíritu:

¡Solón, Solón! vosotros griegos seréis siempre niños y en Grecia no hay un anciano. Vuestras almas son jóvenes porque no poseéis ninguna tradición antigua ni ningún conocimiento que el tiempo haya tornado gris.⁵³

La entrada de Manes en la escena responde al mismo propósito:

Soy uno de los mortales igual que tú. Enviado en el momento justo a tí que te consideras el favorito del cielo para nombrar su fuerza. Soy un extraño entre niños, ya que todos los griegos, como a menudo he declarado, nada más que niños son.⁵⁴

En adelante, Manes cuestiona los motivos del sacrificio del héroe trágico. Empédocles dice ser el salvador de su tiempo. Pero la aparición del sabio egipcio, le fuerza a tomar consciencia de la singularidad de su acto. Sólo una persona tendrá el privilegio de la muerte ejemplar en un tiempo dado, en él se fermenta el mundo, desde cuyo centro se levanta:

El Uno, el nuevo salvador tranquilamente haciendo suyo los rayos del cielo, con amor lleva dentro de sí los dolores de los mortales, y en él se diluyen todos los conflictos del mundo. Es el mediador entre hombres y dioses.

Echa de lado el ídolo de su tiempo y con pura mano, hace lo que debe hacerse. Por libre elección destruye su buena fortuna, muy grande para sí mismo, y entrega lo que pertenece al elemento, aquello que fue su gloria. De esta forma, se purifica. ¿Eres tú ese hombre? ¿El mismo? ¿Eres tú, él?⁵⁵

La contestación de Empédocles es afirmativa:

Tú, hombre omnisciente, me has reconocido. El espíritu del mundo en su bendita imagen se ha resuelto. La voz del dios de mi pueblo resuena en mí y dirigí la mirada hacia el planeta silencioso para allí hacerle propicio.

Sin embargo, tan sólo hacia mí se acercaron las almas. Entonces comprendí: allí donde un mundo debe morir al Espíritu, selecciona a uno, a través del cual debe resonar la última vida. Ya está consumado; y jamás perteneceré a los mortales. ¡Oh luz! ¡Oh Madre Tierra! Sereno, espero, la hora que madura.

Ya no en su imagen, sino en la muerte encuentro lo Uno viviente.⁵⁶

En el plan para los actos subsiguientes, Manes indicaría que en Empédocles y a través de él, un mundo se destruye y renace simultáneamente. El siguiente día, que según Hölderlin coincidiría con las Saturnalias, Manes, daría a conocer el testamento, la última voluntad de Empédocles.

El haber resuelto la oposición, implica, un solo recurso: elevación del personaje, al plano de lo semi-divino. Empédocles es un redentor que irrumpe en el ámbito de los inmortales.

Al modo de Empédocles, el conocimiento es imposible porque en la unión infinita ya no hay oposición verdadera. Lo regio, Strato, mantiene firme las relaciones vivas en las cuales un pueblo se encuentra con la época. Por lo tanto, este último sirve como modelo del arte.

En este contexto, Hölderlin, tiene que abandonar su intento de terminar la tragedia. Por un lado, sus ideas al respecto, han evolucionado de tal forma, que el motivo inicial se hace inoperante, y, por otro, según Hamburger, esta última versión, pertenece a la fase profética, más que poética, del autor, según la cual, la total identidad

entre Hölderlin y Empédocles, le imposibilita completar el plan original.

Lo que resta en su vida, será el intento de traducciones de las tragedias de Sófocles y 36 años de oscuridad mental.

NOTAS AL CAPITULO QUINTO

1. Zweig, Stefan. Master Builders: A Typology of the Spirit. Viking Press, New York. 1939. p. 326.
2. Imaz, Eugenio. En: Dilthey Wilhelm. Vida y poesía. Fondo de Cultura Económica, México. 1978. p. 7.
3. Véase lo discutido al respecto en la segunda sección del Capítulo IV.
4. Citado en: Zweig, Op. cit., p. 327. Para explicar la evolución de la locura de Hölderlin han surgido una serie de trabajos muy populares hoy día.
Encontramos dos tendencias fundamentales: la interpretación freudiana ejemplificada en el libro de La Planché: Hölderlin et la question du père y la interpretación romántica en Jaspers y los primeros capítulos del libro de Pierre Bertaux: Friedrich Hölderlin. Ambas interpretaciones coinciden en la opinión de que la obra y la vida de Hölderlin son inseparables.
5. Hölderlin, Friedrich. Hiperión o El Eremita en Grecia. Traducción por Jesús Munárriz. Editorial Peralta, Madrid. 1982. p. 202.
6. Ibid., p. 203.
7. Ibid., p. 204.
8. Ibid., p. 54.
9. Ibid., p. 210.
10. La oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, según Nietzsche, es el mecanismo propio para interpretar la tragedia griega.
Dionisos es el dios del mundo primigenio. Su epifanía viene relacionada a la embriaguez y al entusiasmo. Su culto religioso implica unión mística con la naturaleza y la ruptura del principio de individuación. La religión de Dionisos, o, al menos, algunos de sus rasgos sobresalientes, según Louis Gernet en su Antropología de La Grecia Antigua, hacen referencia a la exaltación de las almas que se escapan de este mundo por medio del éxtasis y penetran en otro mundo por el entusiasmo.
11. Hölderlin, Friederich. Ensayos. Traducción de Felipe Marzoa. Editorial Ayuso. 1976. p. 141.

12. Citado en: Allemann, Beda. Hölderlin y Heidegger. Traducción por Eduardo García Belsunge. Compañía General Fabril, Argentina. 1965. p. 9.
13. Citado en: Ibid., p. 15.
14. Citado en: Ibid., p. 17.
15. Hölderlin. Ensayos. p. 107.
16. Ibid., p. 109.
17. Ibid., p. 111.
18. El "alma bella" en Hegel busca la satisfacción en la entrega, su ser está consagrado al bien de los demás. Sin embargo, renuncia a todas las relaciones en las que podría tener contacto con el conflicto.
19. Es posible interpretar esta idea según la doctrina de Heráclito siempre que entendamos lo trágico como el perecer en el transcurso del tiempo. Lo uno se dispersa en lo múltiple y, por lo tanto, la lucha entre las distintas fuerzas se convierte en forma de vida.
20. Hamburger, Michael. Friederich, Hölderlin. His Poems and Fragments. Cambridge University Press. Cambridge 1980. p. 2.
21. Ibid., p. 11.
22. A la temprana edad de 17 años Hölderlin escribe su poema "Mi resolución (Mein Vorsatz)" en el cual habla ya de la forma en que su vocación poética le aparta de sus mejores amigos.
23. Beissner. p. 4. Carmen Bravo Villasante. p. 11. Nos ha parecido lo más prudente para citar la tragedia de Hölderlin el siguiente método: El libro de Hamburger, Friedrich, Hölderlin: His Poems and Fragments -edición de 1980- tiene una traducción de los fragmentos de las últimas dos versiones. La traducción de Carmen Bravo Villasante (Libros Hiperión, Editorial Ayuso, Madrid, 1977) sintetiza las tres versiones. Hemos en cada caso comparado ambas traducciones con la edición de Beissner: Samtliche Werke Stuttgart, 1961, Vol. 4) las indicaremos de la siguiente forma:
 1. Carmen Bravo Villasante y la página
 2. Hamburger y la página
 3. Beissner y la página
24. Beissner. p. 5. Carmen Bravo Villasante, p. 11.

25. Beissner, p. 8. Carmen Bravo Villasante. p. 12.
26. Beissner, p. 14. Carmen Bravo Villasante. p. 22.
27. Beissner, p. 15. Carmen Bravo Villasante. p. 26.
28. Beissner, p. 16. Carmen Bravo Villasante. p. 26.
29. Beissner, p. 29. Carmen Bravo Villasante. p. 34.
30. Beissner, p. 29. Carmen Bravo Villasante. p. 34.
31. Beissner, p. 56. Carmen Bravo Villasante. p. 59.
32. Beissner, p. 65. Carmen Bravo Villasante. p. 65.
33. Beissner, p. 66. Carmen Bravo Villasante. p. 65.
34. Beissner, p. 75. Carmen Bravo Villasante. p. 69.
35. Hamburger. Op. cit., p. 268.
36. Ibid., p. 269.
37. Ibid., p. 269.
38. Ibid., p. 271.
39. Ibid., p. 273.
40. Ibid., p. 275.
41. Este es el concepto de némesis según Hermócrates. Némesis es la divinidad de la venganza de los dioses. Su poder está destinado a eliminar toda desmesura entre los mortales, protegiendo el orden cósmico.
42. Hamburger. Op. cit., p. 291.
43. Ibid., 295.
44. Ibid., p. 299.
45. Ibid., p. 319.
46. Citado en: Allemann, Beda, Op. cit., p. 28.
47. Hamburger. Op. cit., p. 325.
48. Ibid., p. 325.
49. Ibid., p. 331.
 "Eter" en la mitología griega es la personificación del cielo superior. Según la genealogía hesiódica es el hijo de Nix (la noche) y Erebo (la tiniebla) y hermano

de Hémera (el día).

Según Higino es hijo de Caos y Caligo, padre del cielo, el mar y la tierra. En la mitología romana Cicerón lo hace padre de Júpiter y Caelus. En todos los casos se hace referencia a su relación con las divinidades ctónicas, lo que lo convierte en símbolo del anhelo empedocleano hacia las fuerzas de la naturaleza.

50. Ibid., p. 339.
51. Ibid., p. 343.
52. Cornelissen, María. Die Manes-Szene in Hölderlins "Traverspiel 'Der Tod Des Empedokles".
53. Platón. Diálogos. Editorial Porrúa. S. A., México. 1973. p. 667.
54. Hamburger. Op. cit., p. 351.
55. Ibid., p. 353.
56. Ibid., p. 354.

EPILOGO

Hölderlin fue a Grecia en busca de la esencia de lo trágico y la tragedia y encontró lo que iba a interpretar como fundamento de lo real: la verdad que debería ser el antídoto de la progresiva deshumanización de Alemania y Occidente. Según la distinción que se hace en la primera de las cartas a Böhlendorff, los diferentes destinos de Grecia y Occidente implican a su vez dos distintas vías de encontrar la presencia de lo divino en el mundo y de este modo, sólo de este modo, regresar a lo propio del espíritu del hombre y del mundo.

El impulso cultural de cada pueblo se encamina, según Hölderlin, hacia lo que le es extraño: bajo el destino de Grecia las relaciones entre los hombres están regidas por leyes e instituciones de gran rigidez; en el caso de Occidente por el anhelo, expresado en la nostalgia de Hiperión y Empédocles, que tiende hacia la ausencia de ley y destino. Por su parte, ambas tendencias tienen la misión de realizar el viraje hacia lo originariamente propio.

Sin embargo, debemos tener cuidado de no interpretar este proyecto demasiado unilateralmente. Este parece haber sido, según Beda Allemann, el error que han cometido los comentaristas de Hölderlin cuando coinciden en la afirmación de que el "retorno" es un momento en la ruta de lo griego a lo hesperio. La tendencia dominante de la interpretación de los ensayos de Homburg ve la relación entre "sobriedad" y

"fuego del cielo" como una de equilibrio según la cual se otorga sentido al concepto de oposición. Según esta interpretación existe un entrecruzamiento entre el afán artístico griego y el hesperio reglamentado por la exigencia del equilibrio.

Sin embargo, no debemos olvidar que en la primera carta a Böhlendorff, Hölderlin también afirma que "lo supremo" es idéntico en lo hesperio y en lo griego. De esta forma el "retorno" sólo puede entenderse desde la perspectiva del movimiento que ocurre entre dioses y hombres, entre el "mundo de los muertos" y esta tierra. Solamente en este marco es posible el acercamiento entre Grecia y Occidente que tanto valor tenía para Hölderlin. Nos parece que la interpretación de Heidegger es, a este respecto, la más acertada. El mundo, nos dice, no puede prescindir de la tierra y el cielo, de los mortales y los inmortales.

Por ello es de capital importancia la distinción que hemos establecido entre el "retorno a lo natal" y el "retorno categórico". El retorno categórico es un retorno absoluto de los dioses y los hombres para la fundamentación de un verdadero mundo; y en el mundo ambos aspectos son imprescindibles. Si alguno está ausente se aplaza su nacimiento.

Ya encontramos en "El punto de vista desde el cual debemos contemplar la antigüedad" la ejemplaridad más esencial que lo griego representa para Hölderlin. El hombre, en su impulso cultural es oprimido por lo adoptado y lo "positivo", porque allí sucumbe su originalidad y la vida de su naturaleza

propia. Por ello, el impulso de formación no debe actuar ciegamente sino que debe estar sometido por la consciencia de su más alto propósito. Debe saber de dónde procede y a qué aspira, teniendo el cuidado de no permanecer en el camino que habría de llevarlo al fin.

Por lo tanto es claro que Hölderlin considere que es necesaria la existencia de principios y límites que regulen la poesía. Podemos explicarnos desde esta perspectiva, la aparente contradicción que para muchos comentaristas representa la obra tardía de Hölderlin, al tratar de relacionarla con su trabajo anterior.

El arte puede existir solamente bajo la rama antinacional de los griegos y la nacional de lo hesperio. No hemos encontrado en las investigaciones dedicadas a las notas que escribe Hölderlin para sus traducciones de Antígona y Edipo ni en los comentaristas más importantes, algún análisis a este respecto. Para ello habría que recurrir, sin lugar a dudas, a la interpretación de su última poesía en donde encontraríamos la "expresión sobria" que según Hölderlin debe caracterizar la obra poética, para controlar el desborde del entusiasmo que implicaría, tal vez, un extraviarse en el camino hacia lo propio.

Conservamos un fragmento que forma parte del bosquejo que Hölderlin prepara para continuar su redacción de la tercera versión de La muerte de Empédocles. En él incluye las tonalidades que deberían determinar la estructura y temática de algunas de las escenas subsiguientes. De dichas anotaciones podemos construir el siguiente cuadro:

Escena 1	¿Lírico o épico?
Escena 2	Elegiaco heroico heroico elegiaco
Escena 3	heroico lírico
Escena 4	lírico heroico

Evidentemente Hölderlin no había aún desarrollado los detalles por donde habría de dirigirse su tragedia. Inclusive podemos notar que las anotaciones no hacen distinción entre los tonos y las formas de poesía por ellos determinados.

A partir de lo dicho, podríamos señalar por qué Hölderlin abandonó su tragedia y buscó en otras fuentes, Sófocles y Píndaro, los fundamentos del discurso poético. Hölderlin no ha podido esquematizar la variación de tonos que había de configurar su intento de escribir una tragedia que, cercana a la tradición griega, fuese ejemplo, a su vez, del retorno a lo natal y del retorno categórico para los occidentales.

En Sófocles logra identificar la misma incompletitud e intenta en las traducciones remediar el problema; es decir, el resultado final de dichos intentos corresponde más a su interpretación de la esencia de lo trágico que a la temática y estructura expresada por su autor. Quería Hölderlin acercar las obras de Sófocles a su sentido y tono real, compensando su conocimiento de la lengua griega con su absoluto dominio y conocimiento de los mitos símbolos e imágenes de la Antigüedad.

Por otro lado, en "Notas sobre Antígona" Hölderlin intentó un planteamiento geométrico del desarrollo interior de la obra que no había logrado plasmar en su Empédocles. En

definitiva, podemos suponer que Hölderlin reconoce la distancia que separa su práctica de su teoría de lo trágico.

Pero este problema trasciende la esfera de lo poético. La sobriedad y el cálculo no son sólo formas de lograr el equilibrio anhelado, sino el rasgo fundamental de la obra tardía de Hölderlin. Entre los hesperios es necesario el retorno a lo propio para desde allí investigar las leyes según las cuales se mantiene el destino que le es inherente a la cultura; esto es también "lo supremo" en el arte que tiene como misión el "transmitir a los hombres los dones celestes".

Tal vez Empédocles no sea realmente una tragedia como sugiere Díez del Corral en su estudio preliminar para la edición de "El Archipiélago". No encontramos allí un modo de ser humano en el juego contradictorio de los personajes, sino más bien un conglomerado de figuras que es utilizado para marcar de forma sobresaliente el proceso que el protagonista representa. De aquí que el carácter de su intento sea más bien lírico que heroico. Su Empédocles es una especie de Cristo atormentado por su luminosidad y proyección mesiánica que "súbitamente abandona el rumbo de los hombres de su tierra".

En una de las anotaciones que acompañan las traducciones que hiciera de fragmentos de Píndaro, indica Hölderlin que la disciplina como figura en la que el hombre se encuentra consigo mismo y con el dios es el supremo fundamento del conocimiento. En frases como ésta sobran indicaciones que demuestran

la creencia de que Hölderlin no es exclusivamente un poeta que vierte en su arte la intimidad subjetiva de su experiencia sino un emisario con oficio religioso que busca el regreso de lo divino a la tierra.

Por ello, Hölderlin va en busca de una Grecia que no es un fenómeno estético o cultural, sino algo vivo e íntimo. Al igual que los antiguos, Hölderlin ve el mundo religiosamente, en la evocación de sus dioses hay una verdadera experiencia religiosa que va más allá del símbolo estético y alcanza las profundidades del ser real. Esta visión se encuentra en la base de la mitología griega al igual que en toda la obra de Hölderlin, entre las cuales sentimos evidentes correspondencias en los modos de ver religiosamente el mundo.

Por lo tanto, son necesarios estudios ulteriores sobre la aplicabilidad de su teoría poética; sobre la utilización de tal método en la interpretación del texto literario; sobre el éxito o fracaso de sus intentos de aplicar esta visión en las traducciones de Edipo Rey y Antígona. Sin embargo, lo esencial nos parece ser el descifrar lo que Hölderlin está sugiriendo acerca del curso que debería seguir el anhelo cultural occidental.

En un testimonio de Bettina von Arnim del año 1840, se hace una síntesis de declaraciones de Hölderlin, que hacen referencia a la relación entre la palabra, el pensamiento y el espíritu del hombre. No pensamos que deba alumbrarse la trayectoria de la poética de Hölderlin desde sus años en la

oscuridad, pero en este caso es muy significativo averiguar que Hölderlin afirmaba que la palabra engendra el pensamiento y esclaviza al espíritu.

Encontramos también afirmaciones sobre la importancia que le asignaba a las leyes del espíritu que debe desligarse de la palabra: Poseído por la palabra, el espíritu pronuncia lo divino. Es decir, cuando el pensamiento no puede expresarse por otro medio, el ritmo, según Hölderlin, se convierte en el único modo de expresión, y así nace la poesía. Dentro de este contexto, la cesura es el momento de la reflexión, el espíritu se revuelve y, arrebatado por lo divino, se encamina hacia su meta. La cesura es, por lo tanto, "el punto sobre el cual desciende el rayo divino".

Incluye B. von Arnim en su testimonio frases que Hölderlin solía repetir constantemente durante sus últimos años:

Todo no es más que ritmo; el destino del hombre es un solo ritmo celeste, como toda obra de arte es un ritmo único.

Para Hölderlin la existencia humana y los dioses están íntimamente ligados: la historia es historia porque se realiza desde los dioses y a ellos se dirige; su actividad no es una operación milagrosa sino la trama de todo cuanto vive y todo cuanto es.

La primera y última estrofa de su poema "Empédocles" ya señalaba hacia esta misma idea:

Tú buscas la vida, la buscas y del fondo
de la tierra brota y flamea un fuego divino,

y tú, estremecido de deseo,
te arrojas en la hoguera del Etna

.
¡Sin embargo te venero, víctima intrépida,
como el poder de la tierra que te arrebatara!
y si no fuese porque el amor me retiene
al héroe seguiría en el abismo.

Sin lugar a dudas podrían citarse muchos escritos y fragmentos que aclararían la estructura del "retorno" y ubicarían en su justa perspectiva las consecuencias actuales de este principio para la humanidad. Este tema, al igual que la forma en que surge la naturaleza desde la esfera de lo supremo aguarda aún una explicación efectiva. Este no es un problema individual, sino colectivo. El tiempo actual yace totalmente desvalorizado y parece ser que la restauración del sentido dependerá, como señaló Hölderlin constantemente, de establecer la correcta relación entre el hombre y las fuerzas fundamentales de la existencia.

BIBLIOGRAFIA

I. Fuentes Primarias:

Hölderlin, Friedrich. Samtliche werke. Herausgegeben von Friedrich Beissner. W. Kohlhamm Verlag, Stuttgart. 1961.

A. Vierter Band: Der Tod Des Empedokles Aufsätze

B. Funfter Band: Übersetzungen Aus dem Griechischen bis 1800.

Übersetzungen Aus dem Griechischen nach 1800

_____. La muerte de Empédocles. Traducción de Carmen Bravo Villasante. Libros Hiperión. Editorial Ayuso, Madrid. 1977.

_____. Hiperión. Traducido de Jesús Munárriz. Libros Hiperión. Editorial Peralta, Madrid. 1982.

_____. Ensayos. Traducción de Felipe Martínez Marzoa. Libros Hiperión. Editorial Ayuso, Madrid. 1976.

_____. Friedrich Hölderlin. His Poems and Fragments. Edición bilingüe y traducción de Michael Hamburger. Cambridge University Press. Cambridge. 198.

_____. Obra completa en poesía. Edición bilingüe. Editorial Ediciones, Barcelona. 1977.

_____. "El devenir en el perecer". Traducción de Manfred Kerkhoff. En: Diálogos 15.

Fichte, Johann Gottlieb. El concepto de la teoría de la ciencia. Traducción de Pedro von Haselberg. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1949.

_____. Primera y segunda Introduccción a la teoría de la ciencia. Traducción de José Gaos. Universidad Nacional Autónoma de México. 1964.

_____. Sobre el Concepto de la doctrina de la ciencia o de la llamada filosofía. Traducción de Manfred Kerkhoff y Ramón Castilla Lázaro. En: Diálogos, 14. 1969.

Hegel, G. W. F. Escritos de juventud. Traducción de Zoltan Szanky y José María Ripalda. Fondo de Cultura Económica, México. 1981.

Hesíodo. Los trabajos y los días. Editorial Porrúa. México. 1978.

Nietzsche, Friederich. El nacimiento de la tragedia. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid. 1980.

Platon. Diálogos. Editorial Porrúa. S. A. México. 1973.

II. Fuentes Secundarias:

Adorno, Theodor. (et al). Über Hölderlin. Insel verlag Frankfurt am Main, 1970.

Alleman, Beda. Hölderlin y Heidegger. Traducción de Eduardo García Belsunge. Compañía General Fabril Editora. Argentina. 1965.

Bachmaier, Helmut. Hölderlin. Transzendente Reflexion der Poesie Cotta Stuttgart. 1979.

Beaufret, Jean. Hölderlin et Sophocle. Gerard Monfort Editeur. Saint Pierre de Salerne. 1983.

Brun, Jean. Heráclito o el filósofo del eterno retorno. Traducción de Ana María Aznar Menéndez. Ediciones Distribuciones, Madrid. 1976.

Buhr, Gerhard. Hölderlins Mythenbegriff: Eine Untersuchung zu den Fragmenten "Über Religion" und "Das Werden in Vergehen". Athenavm Verlag. Frankfurt.

De Boer, Wolfgang. Hölderlins Deutung das Daseins. Athenäum Verlag. Frankfurt. 1961.

D'Honot, Jacques (ed.) Hegel et la pensée grecque Presses Universitaires de France. 1974.

Dilthey, Wilhelm. Vida y poesía. Traducción de Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, México. 1978.

Disandro, Carlos A. Lírica del pensamiento: Hölderlin y Novalis Universidad Nacional de La Plata. Argentina. 1971.

- Falcón Martínez, Constantino (ed.). Diccionario de mitología clásica. Alianza Editorial, Madrid. 1981.
- Farinelli, Arturo. El romanticismo en Alemania. Traducción de V. Piñera y C. Coldaroli. Editorial Argos. Buenos Aires. 1948.
- García Sánchez, Javier. Hölderlin. El autor y su obra. Editorial Barcanova. Madrid. 1982.
- George, Emery E. Friederich Hölderlin: An Early Modern. University of Michigan Press. Ann Arbor. 1972.
- Gernet, Louis. Antropología de la Grecia Antigua. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. Editorial Tauros. Madrid. 198.
- Gigon, Olof. Los orígenes de la filosofía griega. Traducción de Manuel Carrión Gútiez. Editorial Gredos. Madrid. 1971.
- Goldman, Luciend. Introducción a la filosofía de Kant. Amorrortu editores. Buenos Aires. 1974.
- Hartnack, Justus. Kant's Theory of Knowledge. Harcourt, Brace and World. New York. 1967.
- Heidegger, Martin. Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin. Traducción de José María Valverde. Editorial Ariel. Barcelona. 1983.
- Janz, Curt Paul. Friederich Nietzsche. Infancia y juventud. Traducción de Jacobo Muñoz. Alianza Editorial. Madrid. 1981.
- Kaufmann, Walter. Tragedy and Philosophy. Anchor Books. Doubleday and Company. New York. 1969.
- Kirk y Raven. Los filósofos presocráticos. Editorial Gredos. 1979.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe. Hölderlin. L'Antigone de Sophocle. Christian Bourgois Editeur. Paris. 1978.
- Lauth, Reinhard. La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo. Traducción de Bernabé Navarro. Instituto de Investigaciones Filosóficas. U.N.A.M. México. 1968.
- Lehmann, Rudolf. Schiller y el Concepto de la educación estética. Traducción de Rosario Fuentes. Ediciones de la Lectura. Madrid. 1929.

- Lukács, Georg. El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista. Traducción de Manuel Sacristán. Editorial Grijalbo, Barcelona. 1976.
- _____. El asalto a la razón. La trayectoria del idealismo desde Schelling hasta Hitler. Traducción de Wenceslao Roces. Editorial Grijalbo. Barcelona. 1976.
- Marías, Julián. Historia de la filosofía. Biblioteca de la Revista de Occidente. Madrid. 1983.
- Martínez, Carmen. El concepto de lo trágico y de la tragedia en el pensamiento de Hegel 1788-1807. Tesis de Maestría. Departamento de Filosofía de la U.P.R. 1977.
- Mondolfo, Rodolfo. El pensamiento antiguo. Historia de la filosofía greco-romana. Traducción de Segundo A. Tiri. Editorial Losada. Buenos Aires. 1969.
- _____. Heráclito: Textos y problemas de su interpretación. Traducción de Oberdan Caletti. Siglo veintiuno editores. México. 1978.
- Nauen, Franz Gabriel. Revolution, Idealism and Human Freedom: Schelling, Holderlin and Hegel and the Crisis of Early German Idealism. Martinus Nijhoff. 1971.
- Needleman, Jacob. The Heart of Philosophy. Bantam Books. New York. 1984.
- Ryan, Lawrence J. Hölderlin Lehre Vom Wechsel der Töne. W. Kohlhammer Stuttgart. 1960.
- Röd, Wolfgang. La filosofía dialéctica moderna. Traducción de Juan Cruz Cruz. Ediciones de la Universidad de Navarra. Pamplona. 1977.
- Schajowicz, Ludwig. De Winckelmann a Heidegger: Ensayos sobre el encuentro griego-alemán. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1986.
- Szondi, Peter. Poesie et Poétique de l'Idéalisme Allemand. Traducción al francés de Jean Bollack. Les Editions de minuit. Paris. 1975.
- Taminiaux, Jacques. La Nostalgie de la Grece Al'Aube De L'Idéalisme Allemand. Kant et les Grecs dans L'Itineraire de Schiller, Hölderlin et de Hegel. Martinus Nijhoff. 1967.

Seth, Andrew. The Development from Kant to Hegel. Williams and Norgate. London. 1976.

Universidad Nacional de La Plata (ed.). Friedrich Hölderlin Homenaje en su centenario. Argentina. 1971.

Walzel, Oskar. German Romanticism. Traducción de Alma Elise Lussky. G. P. Putnam's Sons. London. 1932.

Zeller, Eduard. Fundamentos de la filosofía griega. Traducción por Alfredo Llanos. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires. 1960.

Zweig, Stefan. Master Builders. A Typology of the Spirit. Traducción al inglés de Elden y Cedar Paul. Viking Press, New York. 1939.

III. Artículos:

Cassirer, Ernst. "Hölderlin und der deutsche Idealismus" En: Kellertat. Hölderlin Beiträge zu Seinem Verständnis in unsern Jahrhundert.

Cornelissen, María. "Die Manes-Szene in Hölderlins Trauerspiel 'Der Tod Des Empedokles'" En: Hölderlin Jahrbuch 14, 1965/66.

Henrich, Dieter. "Hölderlin über Urteil und Sein" En: Hölderlin Jahrbuch. 1963/64.

Hölscher, Uvo. "Empedokles von Akragas: Erkenntnis und Reinigung". En: Hölderling Jahrbuch, 13. 1963/64.

Kerkhoff, Manfred. Empedocle et Zarathoustra: Sept Versions de la Mort Libre. Cahiers de L'Herne, Paris. 1986.

_____. Hoelderlin y la filosofía. En: Diálogos 19.

Kommerell, Max. "Hölderlins Empedokle-Dichtungen. En: H. Kellertat (ed.) Hölderlin. Beiträge zu seinen Verständnis in unsern Jahrhundert.

Prighitz, Christoph. "Zeitgeschichtliche Hintergründe der Empedokles-Fragmente Hölderlins". En: Hölderlin Jahrbuch. 1982/83.

Staiger, Emil. "Der Opfertod von Hölderlins Empedokles". En: Hölderlin Jahrbuch 13, 1963/64.