

# TRAGEDIA Y RETÓRICA ENTUSIASTA EN EL *EMPEDOKLES* DE HÖLDERLIN

**Martín Rodríguez Baigorria**

*Universidad de Buenos Aires*

[martin.rodriguezbaigorria@gmail.com](mailto:martin.rodriguezbaigorria@gmail.com)

**Cita recomendada** || RODRÍGUEZ BAIGORRIA, Martín (2014): "Tragedia y retórica entusiasta en el *Empedokles* de Hölderlin" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 183-199, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mis-martin-rodriguez-baigorria-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-martin-rodriguez-baigorria-orgnl.pdf)>

**Ilustración** || Judit Hoelzle

**Artículo** || Recibido: 16/07/2013 | Apto Comité Científico: 27/10/2013 | Publicado: 01/2014

**Licencia** || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**Resumen** || El problema de la retórica entusiasta es un tema constante a lo largo de la obra de Friedrich Hölderlin. En el proyecto dramático *Der Tod des Empedokles* (1797-1799) aparecerán claramente dramatizados los excesos de dicha retórica tanto desde el punto de vista individual como colectivo. Sus connotaciones más funestas se hallaban asociadas a las discusiones sobre el estatuto moral de la experiencia entusiasta, en el contexto de la cultura protestante e ilustrada de la época. A partir de este estatuto conflictivo, el lenguaje entusiasta se convertirá en el eje principal en torno al cual girarán las distintas versiones del destino trágico sufrido por su protagonista. Empezaremos así un recorrido por los dos primeros borradores de la obra analizando de qué modo el lenguaje entusiasta desata el conflicto en la ciudad de Agrigento.

**Palabras clave** || Hölderlin | Entusiasmo | Empédocles | Tragedia | Revolución.

**Abstract** || The rhetoric of enthusiasm is a recurring subject in Friedrich Hölderlin's work. His dramatic project *Der Tod des Empedokles* (1797-1801), clearly dramatizes the excesses associated to this rhetoric, both from an individual and collective point of view. Its most dreadful connotations were associated with discussions about the consequences of enthusiasm as moral experience in the context of protestantism and enlightenment of the time. As a result of this conflicting moral statute, the language of enthusiasm will become the constitutive center for the competing versions on the tragic conflict of its main character. In this article we will focus on the two first drafts of the work to analyze the way in which the rhetoric of enthusiasm originates the crisis in the city of Agrigento.

**Keywords** || Hölderlin | Enthusiasm | Empedokles | Tragedy | Revolution.

## 0. Introducción

A juzgar por su carácter inconcluso, la obra de Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles* (*Der Tod vom Empedokles*) tiene todo el aspecto de haber sido un intento fallido. Así lo revelan sus manuscritos: del periodo 1797-1799 surgen tres planes distintos, tres borradores, un denso fragmento especulativo sobre el drama, pero ningún escrito final y definitivo<sup>1</sup>. Pese a ello, *Empedokles* constituye un texto clave en la génesis de la última y más prolífica etapa en la producción poética de Hölderlin (1800-1806)<sup>2</sup>. La obra pone en escena la irrupción de un sacerdote-filósofo (Empédocles) muñado de un mensaje místico y revolucionario en la ciudad de Agrigento. Rápidamente el protagonista es denunciado como un sacerdote fanático solo interesado en sembrar la anarquía dentro de la ciudad. Expulsado de Agrigento, Empédocles decide terminar su vida en las alturas del volcán Etna, para reencontrarse nuevamente con las fuerzas originales de la naturaleza; aquellas cuyo inminente retorno él mismo había anunciado con su prédica redentora.

Muchas son las interpretaciones vertidas sobre este singular proyecto. Según dichas lecturas, nos hallaríamos aquí ante una tragedia política con héroe moderno (Prignitz, 1985; Mögel, 1994), o bien ante un drama martiriológico en clave cristiana (Kranz, 1949; Hölscher, 1965); o en línea con el clasicismo de Weimar, el intento de emulación de una tragedia antigua cuya resolución final no habría sido lograda con éxito (Kommerell, 1961; Schadewaldt: 1966). Frente a estas interpretaciones, la lectura exhaustiva de Theresia Birkenhauer ha subrayado hasta qué punto el análisis de *Empedokles* con los parámetros de la tragedia tradicional puede convertirse en un motivo de desorientación hermenéutica (Birkenhauer, 1996: 12). Efectivamente, centrados en la reconstrucción de una lógica dramática *ex machina*, estos enfoques han tendido a soslayar la dimensión problemática del discurso «entusiasta» en la concepción trágica de Hölderlin. Pero, como veremos a lo largo del presente artículo, la tragedia se desencadenará precisamente a partir de la identificación excesiva acaecida entre el protagonista, su discurso místico-revolucionario, y las reacciones de los ciudadanos de Agrigento. Para comprender las singulares implicancias dramáticas de este discurso místico, debemos, sin embargo, echar una ojeada al peculiar estatuto de la retórica entusiasta durante la época romántica (1770-1830) (Richter, 2005).

## 1. Contexto histórico

¿Qué significaba la palabra «entusiasmo» en la Alemania de principios del siglo XIX? Para responder a esta pregunta, debemos ante todo

## NOTAS

1 | Los manuscritos del proyecto «*Empedokles*» son el así llamado «Plan de Frankfurt» (1797, StA IV, 145-147), una primera versión de 1798 (StA IV, 1-86), un segundo borrador de mediados 1799 (StA IV, 87-118), y una última versión preparada en el invierno de ese mismo año (StA IV, 119-142). A estos textos deben sumarse también el ensayo programático «*Die tragische ode...*», el escrito «*Grund zum Empedokles*», y el «*Allgemeiner Grund*», concebidos alrededor de septiembre de 1799 (StA IV, 147-168), además del fragmento especulativo «*Das Werden im Vergehen*» compuesto durante el mismo periodo (StA IV, 282-287). En el presente artículo todas las referencias a los textos originales de Hölderlin provienen de la «*Stuttgarter Ausgabe*» (StA) editada por Friedrich Beißner (ver Bibliografía). Para la versión en español he seguido la traducción de Anacleto Ferrer (Hölderlin, 1997). En las citas del poeta donde no figura referencia, la traducción es propia.

2 | El proyecto coincide con una etapa de reflexión crucial para el autor: entre fines de 1798 y principios de 1799, con su llegada a Homburg, Hölderlin se entregaba en sus cartas a amigos y familiares a un examen pormenorizado de su experiencia personal y literaria, donde se explayaba también sobre sus concepciones religiosas, políticas, y filosóficas, además de ofrecer una mirada crítica sobre la situación intelectual de Alemania. 1798 es también el año de la discusión final con Schiller. Ya en agosto de ese mismo año informaba a su antiguo mentor sobre una nueva dirección estética: «*ich folge um so frewilliger Ihrem Rath, weil ich wirklich schon eine Richtung nach dem Wege*

poner entre paréntesis los significados actuales del término: pese a lo asumido comúnmente, para los autores románticos la palabra «entusiasmo» no se hallaba meramente restringida al ámbito de la experiencia psicológica o individual, sino que también constituía un fenómeno cultural y discursivo, atravesado por una pluralidad de valoraciones religiosas, morales y filosóficas, presentes a lo largo de todo el siglo XVIII. Buena parte de las implicancias más controversiales del fenómeno entusiasta giraban así en torno a las connotaciones peyorativas y estigmatizadoras imantadas por el término *Schwärmerei*. Entendido casi siempre como «delirio fanático», dicho vocablo había sido originariamente acuñado por Martín Lutero para condenar aquellas tendencias místico-radicales del «ala izquierda» de la Reforma (Münzter, Zwingli). Tomando como modelo a las comunidades del cristianismo primitivo, dichos grupos se habían proclamado depositarios de una inspiración directamente emanada de Dios (o el Espíritu Santo), reclamando para sí atributos de autoridad excepcionales, con el fin de introducir transformaciones sociales drásticas (entre ellos, la propiedad común de los bienes y la poligamia). Su pretensión de un acceso espontáneo a las revelaciones a través de una «voz interior» les permitía presentarse como profetas de una «verdad» que, para la ortodoxia luterana, solo podía provenir de un ámbito estrictamente eclesiástico.

Más tarde, durante el siglo XVIII, los ilustrados alemanes se apropiaron del significado peyorativo del término con el fin de estigmatizar las manifestaciones culturales extrañas al modelo de ascetismo racional defendido por la *Aufklärung* (Hinske, 1988). Los términos «*Schwärmerei*» y «*Enthusiasmus*» apuntaban en este caso a denunciar el imperio caótico de una ola de prácticas y lecturas supersticiosas, convertidas de pronto en moda intelectual para el público culto. Las consecuencias no eran solo morales, sino también sociales: la superstición y el misticismo *Schwärmer*, en la casi inabarcable variedad de sus manifestaciones, tan solo contribuía a reproducir un «espíritu sectario» («*Sektengeist*»), cuyo lenguaje enigmático tendía a fragmentar y obturar el cultivo de la «verdadera» discusión pública. No se trataba entonces de una cuestión menor: aquello que se hallaba en discusión era el tipo de «sociedad civil» imaginado por los intelectuales de una burguesía aún en gestación. En última instancia, la proliferación del discurso *schwärmer* no parecía más que exacerbar la tendencia a la fragmentación y aislamiento cultural que ya aquejaba endémicamente a los territorios alemanes desde los tiempos de las guerras de religión. Así, para autores como Martin Wieland o Friedrich Schiller, a pesar de su evidente dimensión extático-emocional, el entusiasmo poético cultivado por poetas como Klopstock o Bürger no debía volver nunca a recuperar aquellas connotaciones propias de la *Schwärmerei* religiosa (Schings, 1977; La Vopa, 1998: 85-116; Hilliard, 2011).

---

## NOTAS

*genommen hatte, den Si emir weisen»* (StA VI.1, 249). Cf. también las cartas a Neuffer del 12 de noviembre de 1798 y a su hermano Carl Gock del 1 de junio de 1799.

Sin embargo, después de 1789, aquella noción de «entusiasmo» antes restringida a la filosofía y la moral religiosa se verá repolitizada para ser transformada en un concepto colectivo, inspirado directamente en la agitación de las muchedumbres revolucionarias (Reichardt, 2000: 160). El propio Kant llegaría a reivindicar el término «entusiasmo», en un célebre pasaje de *El conflicto de las facultades* (*Der Streit der Fakultäten*, 1798): acudiendo a una clara metáfora teatral, la simpatía alemana por la Revolución solo podía ser explicada por el filósofo como un fenómeno lindante con el «entusiasmo»<sup>3</sup>. De modo similar, también los propios participantes del proceso revolucionario tenían clara consciencia de que su entusiasmo político poseía una dimensión teatral, al ser capaz de escenificar en el espacio social las alternativas políticas del momento: mediante el lenguaje de la exaltación profética y el ardor subjetivo, el entusiasta revolucionario era un sujeto capaz de transmitir sus convicciones a sus congéneres, instándolos a tomar partido por la causa (Primavesi, 2008; Buckley, 2008). En los términos del escritor jacobino Georg Forster: «El entusiasmo siempre tiene algo teatral que aún debe ser exaltado por el teatro nacional francés»<sup>4</sup>. También para una personalidad religiosa como Friedrich Wichmann, el teatro tenía una función política esencial: «Apenas existe un instrumento más flexible y poderoso para el derrocamiento de los enemigos como las representaciones de dramas teatrales, adecuadamente versificados sobre los escenarios de las ciudades más pobladas»<sup>5</sup>. Como puede adivinarse, esta percepción no era una invención privativa de los alemanes sino que provenía a su vez de la Francia jacobina, donde las formas y representaciones del teatro antiguo habían formado parte de una praxis marcadamente «sublime», centrada alrededor del culto a los ideales revolucionarios y la mitificación litúrgica de las grandes jornadas revolucionarias (Ozouf, 1991: 82)<sup>6</sup>.

Pese a ello, en el marco de la nueva situación política alemana, para muchos autores el ardor del entusiasmo debía ser limitado, si no abiertamente censurado dentro del escenario, a fin de evitar cualquier tipo de identificación del público con los héroes de los dramas revolucionarios (Szondi, 1978: 11-148; Port, 2005: 85-120). Esta posición aparecía paradigmáticamente defendida por el clasicismo de Weimar: para Schiller y Goethe, el sufrimiento trágico tenía la función de purificar al sujeto de aquellas visiones utópicas reñidas con sus condicionamientos sociales<sup>7</sup>. El drama clásico ofrecía un modelo estético a partir del cual conjurar los desbordes patologizantes propios del sufrimiento subjetivo. A través del sufrimiento trágico, el momento sublime de la libertad moral constituía un gesto de resistencia ante las pasiones del mundo externo, y también, frente a aquellas provenientes del interior del sujeto. El *pathos* dramático debía así instar a la reflexión respecto de los excesos derivados de las circunstancias políticas, antes que a la mimesis unilateral entre el público y los héroes presentados por

## NOTAS

3 | «La revolución de un pueblo lleno de espíritu, que hemos visto realizarse en nuestros días, puede tener éxito o fracasar. Puede acumular tantas miserias y horrores que un hombre sensato, que pudiera realizarla por segunda vez con la esperanza de un resultado feliz, jamás se resolvería, sin embargo a repetir este experimento a este precio. Pero esa revolución encuentra en los espíritus de todos los espectadores (que no están comprometidos ellos mismos en este juego) una simpatía rayana en el entusiasmo y cuya manifestación, que lleva aparejada un riesgo, no podía obedecer a otra causa que a una disposición moral del género humano» (Kant, 2004: 109).

4 | «*Der Enthusiasmus hat immer etwas theatralisches, daß vom französischen Nationaltheater noch erhört werden muß*» (Primavesi, 2008: 213).

5 | «[...] *kaum irgend ein biegsameres und mächtigeres Werkzeug zu Stürzung ihrer Feinde, als thetralische Vorstellungen trefflich gedichteter Dramen auf den Bühnen volkreicher Städte*» (Primavesi, 2008: 211).

6 | «*Despite the wish to exclude tragedy, it constantly reappeared: in the bloody draperies of Lepelletier's processions; in Roberjot's costume, decorated with a funeral veil [...]; and in the mausoleum, the true monumental symbol of the Revolution, erected in dramatic isolation and around which moved the crowds of the processions, cypress in hand, and marching troops, bayonets reversed, a mourning veil on their standards, while the drums, veiled in black, rolled and the smoke of odoriferous woods and incense burned on the altars.*

la ficción teatral (Gross, 1994: 126).

Al igual que estos autores, Hölderlin poseía clara consciencia del rol adquirido por el teatro en las discusiones sobre la Revolución en Alemania. Su propio maestro, Schiller, era uno de los autores más destacados del género (*Don Karlos*, 1787; *Wallenstein*, 1798-1800; *Maria Stuart*, 1800; *Die Braut von Messina*, 1803, etc.) y quien también había dedicado toda una serie de escritos a la reflexión sobre las relaciones entre lo trágico y lo elevado (*Über die Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, 1792; *Vom Erhabenen*, 1793, etc.). No casualmente, muchos de los más personajes schillerianos –Posa, Wallenstein, y Demetrius– encarnaban ejemplos cabales de entusiastas carismáticos, cuyos proyectos terminaban siendo malogrados por la ceguera de sus ilusiones políticas (Link, 1983: 87-125).

Pero a diferencia de su maestro, tal como luego afirmará programáticamente en sus «notas sobre Edipo» (1804), el interés de Hölderlin por la tragedia clásica pareciera provenir de sus aspectos más marcadamente revulsivos y sacrificiales. La puesta en escena de Edipo debía evocar «las formas espantosamente solemnes, el drama como de un proceso por herejía»; un «mundo» cuyo «lenguaje» estuviera «entre la peste y la confusión del sentido y el espíritu de adivinación universalmente excitado»<sup>8</sup>. La tragedia antigua ofrecía así al poeta un marco ritual dentro del cual el lenguaje entusiasta podía ser escenificado como un discurso místico desde la perspectiva de sus implicancias más revulsivas y anárquicas.

En este sentido, lejos de ser casual, la mera elección de la figura de Empédocles como protagonista de su proyecto trágico reflejaba ya una toma de posición: para la cultura letrada de la época, el mito empedocleano constituía un típico caso de «fanatismo entusiasta». Así, por ejemplo, autores ilustrados como Gottsched, J. H Voß, o Wieland reconocían en la figura de Empédocles toda una serie de características típicas del *Schwärmer* entusiasta: la actitud hereje frente al culto oficial, la impostura misticista, la enfermedad melancólica, etc. Influenciados por las crónicas de Horacio y Diógenes Laercio, para estos autores la inmolación de Empédocles había constituido una mera puesta en escena, construida por el propio «poeta-filósofo» para salvaguardar su reputación legendaria. En consecuencia, lejos de toda clase de inspiración divina, el lenguaje místico del «*Schwärmer*» obedecía más bien al gesto teatral de la farsa y la impostura (Birkenhauer, 1996). Frente a estos juicios refractarios, el proyecto teatral de Hölderlin reivindicará en cambio los atributos histriónicos de la leyenda; precisamente aquella dimensión dudosa y farsesca impugnada por la crítica ilustrada.

Al mismo tiempo, en este contexto ideológico-discursivo, tampoco

## NOTAS

*A whole romantic sensibility is expressed in these "gloomy festivals, worthy of Ancient Rome"; they dispensed an emotion irreconcilable with the regular display of utopian joy, and they were freed from the desire to please; they occupied a place midway between fascination and repulsion. This was precisely the definition that Kant gave of the sublime (and in 1790, as that). By making room for "this negative pleasure", the Revolutionary festival, in the early forms adopted in 1792, was unfaithful to its purpose». Hölderlin pudo haber tenido contacto con esta clase de representaciones a través de su círculo de amigos jacobinos en Homburg. Ver también Lemke 2011, 68-87.*

7 | Ibid. Port 2005, 9. Cf. la carta de Goethe a Schiller del 25 de noviembre de 1797: «*Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse ist es auch mir niemals gelungen, irgend eine tragische Situation zu bearbeiten, und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht. Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein? Daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mit wirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen*» (Goethe, 2011: 500).

8 | «*das Drama wie eines Kezzergerichtes, als Sprache für eine Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist*» (StA V. 201-202).

deja de ser significativo que la figura de Empédocles haya sido muchas veces representada como la de un perseguido religioso. El místico pietista Johann C. Edelmann hablaba así del «atrevido Empédocles» («*freymüthigen Empedocles*»), el «astuto pagano» («*klugen Heyden*»). En pugna con la ortodoxia luterana, Edelmann tomaba partido por el *Schwärmer* Empédocles, a la manera de Gottfried Arnold en su «Historia de Herejes» (1699), como si este fuera un antiguo eslabón de la genealogía entusiasta: poseedor de «visiones divinas» y gran «sumisión ante los dioses», Empédocles se había elevado por encima de la masa vulgar para ser acusado de «brujería»<sup>9</sup>. Veremos entonces cómo las cualidades positivas subrayadas por el «fanático» Edelmann también volverán a aparecer en la caracterización hölderliniana del personaje. El poeta logrará de este modo entrever una conexión estrecha entre el discurso y el destino del personaje, al reinterpretar la leyenda empedocleana desde la perspectiva ambivalente del discurso *Schwärmer*-entusiasta.

Polemizando con el clasicismo de Weimar, en el marco de la ruptura con su mentor Schiller, Hölderlin recurrirá entonces a la forma teatral («*trägische Ode*») para visibilizar los conflictos de la subjetividad entusiasta en el seno del espacio público, como acción dentro de un marco histórico y colectivo. Del mismo modo, gracias al género trágico, el mundo griego ya no será entonces una mera referencia elegíaca (como en su novela *Hyperion*), sino que, a través de la ciudad de Agrigento, se presentará como un mundo público concreto, donde Empédocles se hallará compelido a responder por su retórica y sus acciones. Imbuido de un *pathos* sublime y apocalíptico, el anuncio de una «religión de la naturaleza» conllevará una puesta en escena en la cual el «entusiasmo» aparecerá como un discurso capaz de subvertir el orden social. La figura de la subjetividad entusiasta emergerá así como retórica catalizadora donde se hallará condensado el horizonte de expectativas abierto por la crisis revolucionaria.

## 2. El discurso entusiasta como núcleo trágico

¿Dónde reside entonces el fracaso de este proyecto teatral? ¿Por qué Hölderlin nunca pudo terminar ninguna de estas versiones? Una mirada a los diversos bocetos de la obra permite corroborar que, lejos de buscarse la representación de una acción dramática lineal y uniforme, sus diálogos y soliloquios dramáticos no hacen más que ofrecer distintas interpretaciones en torno al origen de la ruptura trágica. O en otros términos: los diálogos entre los protagonistas de la obra despliegan un conjunto de reflexiones (a posteriori o anticipatorias) frente a la emergencia del discurso entusiasta

### NOTAS

9 | “*wenn sie in die göttliche Vorsehung eine tieffere Einsicht blicken liessen / und mehrere Ehrfurcht vor die Gotter zeigten / als der gemeine Hauffe / so hielte man sie sogar vor Hexen-Meister*” (Citado por Prignitz, 1985: 10).

encarnado en la figura de Empédocles. Allí radica la singularidad del proyecto trágico hölderliniano. Como veremos, dichas versiones supondrán a su vez toda una serie de lecturas retrospectivas sobre el estatuto conflictivo de la retórica entusiasta como discurso colectivo. Para comprender el destino final de Empédocles, se hace necesario entonces reconstruir las distintas versiones de su *hybris*; aquella falta originaría que lo habría llevado al acto de expiación sacrificial. O en otras palabras: ¿cómo pudo Empédocles convertirse en primer lugar en un «sacerdote entusiasta»?

## 2.1 Retórica entusiasta y enfermedad melancólica

En este punto, al igual que el yo himnico en el ciclo de Tübingen (1788-1794), su figura venía a encarnar aquel error «típico» de la subjetividad entusiasta, por esencia tendiente a elevarse por encima de su condición terrenal, súbitamente infatuada por el contacto con lo divino. La ebriedad y el delirio sacerdotal surgían de ese contacto inmediato mantenido por el protagonista con los elementos de la naturaleza: «En mi, / en mí confluisteis, manantiales de la vida, / desde las profundidades del mundo [...]» (Hölderlin, 1997: 41)<sup>10</sup>. La falta principal de Empédocles habría sido dejarse seducir por «un sentido ilimitado»<sup>11</sup>. Esa identificación desproporcionada sería aquella que habría conducido a la soberbia entusiasta: «Los dioses se habían / puesto a mi servicio, yo solo / era dios, y lo proclamé con atrevido orgullo» (Hölderlin, 1997: 76)<sup>12</sup>. Ya en la primera etapa poética de Hölderlin durante sus tiempos de estudiante en Tübingen (1788-1794) el término «*Übermuth*» se hallaba referido a las tentaciones de un entusiasmo sin guía ni orientación filosófica. Dicha actitud «soberbia» («*Übermut*»)<sup>13</sup> y «orgullosa» («*Stolz*»)<sup>14</sup> era el origen de la «*hybris*» que había provocado su caída ante el favor de los dioses: «Pues / los dioses se han apoderado de su fuerza, / desde aquel día en que, ebrio, este hombre / se proclamó un dios ante todo el pueblo» (Hölderlin, 1997: 53)<sup>15</sup>.

También en sus escritos ensayísticos sobre la obra, Hölderlin definía el error trágico del protagonista como «soberbia del genio»<sup>16</sup>. Tal como lo afirma Mecades en la primera y segunda versión del drama, se trataba de una característica inherentemente asociada al «discurso arrogante» de dicho héroe (Hölderlin, 1997: 225)<sup>17</sup>. Como hemos indicado, la genealogía de esta *hybris* se originaba en su cercanía con lo divino; un poder legado por los dioses entonces, que se manifestaba ante todo en el discurso del protagonista: «Le ha hecho demasiado poderoso / la confianza que ha llegado / a tener con los dioses. / Al pueblo le suenan sus palabras / como si vinieran del Olimpo» (Hölderlin, 1997: 219)<sup>18</sup>. Pero, al mismo tiempo, tanto Hermócrates como su discípulo Pausanías, subrayaban repetidas veces a lo largo de la obra el poderío del discurso de su maestro<sup>19</sup>. En las tres versiones de la obra, soberbia y soberanía discursiva

## NOTAS

10 | «*wenn sie in die göttliche Vorsehung eine tieffere Einsicht blicken liessen / und mehrere Ehrfurcht vor die Gotter zeigten / als der gemeine Hauffe / so hielte man sie sogar vor Hexen-Meister*» (Citado por Prignitz, 1985: 10).

10 | «*in mir / in mir, Ihr Quellen des Lebens, strömet ihr einst aus Tiefen der Welt zusammen [...]*» (StA IV.1, 14, vv. 300-301).

11 | «*wohin Ihn treiben mag der unbeschränkte Sinn*» (StA IV.1, 9, vv. 181).

12 | «*die Götter waren / Dienstbar mir geworden, ich allein / War Gott, und sprachs im frechen Stolz heraus- / O glaub es mir, ich wäre lieber nicht / Geboren*» (StA IV.1, 21, vv. 481-485).

13 | StA IV.1, 11, v. 225; 94, v. 97; 96, vv. 134, 152.

14 | StA IV.1, 6, v. 106; 15, vv.319, 337; 21, vv. 483, 496; 44, v. 1030; 46, v. 1071; 84, v. 2015; 98, v. 215.

15 | «*Denn es haben / Die Götter seine Kraft von ihm genommen*» (StA IV.1, 10, v. 185-186).

16 | «*Übermuth des Genies*» (StA IV.1, 446).

17 | «*Ein übermüthiges Gerede fällt / Mir bei*», StA IV.1 94, vv. 97-98.

18 | «*Das hat zu mächtig ihn / Gemacht, daß er vertraut / Mit Göttern worden ist / Es tönt sein Wort dem Volk, / Als käm vom Olymp*» (StA IV.1 92, vv. 29-37).

19 | StA IV.1, 13, v.281; 21, vv. 489; 494-495; 53, v. 1210.

constituirán así dos caras de una misma moneda.

En este punto, todos los intentos por parte de Empédocles de comprender su propia situación quedaban atrapados en sus súbitos cambios de ánimo y percepción. Tanto sus amigos y enemigos descubrían en el protagonista un «sufrimiento propio y profundo» («*eigen tiefes Leid*», StA IV.1 4, v. 31); una tristeza enfermiza que «nublaba» («*umwolket*») su espíritu (StA IV.1, 107, v. 462). También Kant, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo elevado* (*Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen*, 1764) atribuía a la «degeneración» («*Ausartung*») sufrida por las víctimas del entusiasmo la pérdida de su sobriedad original y la llegada de súbitos accesos de melancolía. La afección melancólica –aquella derivación patológica del discurso entusiasta– reaparecía aquí con la función de sugerir el efecto de «ceguera» que, según la poética aristotélica, impedía a los personajes de la tragedia ser dueños de sus propias acciones. El destino trágico de Empédocles surgía no solo de su infatuación entusiasta, sino también de la ceguera patológica provocada por dicho sentimiento extático.

En el marco de esta caracterización dramática, la comparación con el *Schwärmer* oriental no tardaba en aparecer a través de Hermócrates, el sacerdote oficial de Agrigento: «Soñador terrible, dirá, / como esos viejos arrogantes / que recorren Asia con sus bastones de caña / que allá una vez hace tiempo los dioses nacieron de su verbo» (Hölderlin, 1997: 57)<sup>20</sup>. Una vez más esta descripción hacía hincapié en el discurso del héroe de la obra: poseído por la misma soberbia de los antiguos místicos, las palabras de Empédocles eran las de un «soñador terrible»; el cual poseía la superstición de hacer presente lo divino a partir de sus propias palabras. Esta caracterización hölderliniana del protagonista no era por lo demás ajena a las genealogías morales de la época: en la *Geschichte der Religionsschwärmereyen* (1792-1802) de Christian F. Duttenhofer (1742-1814) la causa del delirio entusiasta se hallaba en las consecuencias negativas del clima árido y caluroso, típico de las regiones orientales, donde muchos de los primeros místicos y filósofos antiguos habían tenido sus revelaciones (Schings, 1977: 191-193). La imagen del «bastón de caña» («*Schilfrohr*») no era tampoco casual: Empédocles aparecía así identificado con la «soberbia» de aquellos profetas de saberes esotéricos que, según tratadistas como Duttenhofer, habían pululado por las regiones del Asia. A la manera de los antiguos anacoretas cristianos, o los eremitas pietistas, el protagonista se había convertido en un paria sin hogar, entregado a la «vida salvaje», entre «seres extraños» (StA IV.1, 45, vv. 1047-1061)<sup>21</sup>.

## NOTAS

20 | «*Ein fürchterlicher Träumer spricht / Er, gleich den alten übermüthigen, / Die mit dem Schilfrohr Asien durchwandern, / Einst durch sein Wort geworden sein die Götter*» (StA IV.1, 11, vv. 222-225).

21 | Recordemos que Hölderlin aún se hallaba finalizando el segundo tomo de la novela cuando daba inicio a la primera versión del drama. Por otra parte, Asia y el oriente se convertirían a su vez en un leitmotiv poético y teórico recurrente en la última etapa de la obra de Hölderlin. Cf. *Die Wanderung* (StA, II. 1, 138-141), *Am Quell der Donau* (StA II.1, 126-129).

## 2.2 De la melancolía al *kairos* histórico

Como puede intuirse entonces, este aislamiento no redundaba en ninguna clase de apoteosis místico-contemplativa, sino en un enceguecimiento que finalmente derivaba en la liberación de las tendencias tanáticas y suicidas presentes en el protagonista. En la segunda versión, el síntoma melancólico era ya un «signo», que preanunciaba la inminencia de una decisión fatal y transformadora. Pausanías afirmaba así: «Me parece una mala señal / que el espíritu de los poderosos, / siempre gozoso, se obnubile de ese modo» (Hölderlin, 1997: 253)<sup>22</sup>. A lo cual Empédocles respondía: «¿Lo sientes? Eso indica que pronto / caerá a la tierra, entre borrascas» (Hölderlin, 1997: 253)<sup>23</sup>. Como veremos más adelante, no deja de ser significativo lo siguiente: tanto el volcán como la decisión trágica de Empédocles aparecían presentados de manera individualizada a través de la metáfora de una tempestad inminente. La naturaleza aparecía así de pronto investida con la temporalidad del *kairos* transformador.

Se trata de una novedad singular de su proyecto dramático, cada vez con mayor significado para su última etapa poética. Como protagonista trágico, ya en la primera versión de la obra, Empédocles encarnaba esta dimensión transformadora del tiempo histórico asociada a lo terrible y catastrófico: «Hay en él un ser terrible que todo lo transforma» (Hölderlin, 1997: 41)<sup>24</sup>. Luego de trabar relación con el protagonista todos los personajes de la obra se hallaban poseídos por una particular ansiedad temporal. Tal como Pantea deja claro al principio de la primera versión, las cualidades proféticas de Empédocles tienen la capacidad de «dividir el firmamento» y, de modo redentor, anunciar «la claridad del día»<sup>25</sup>. Esta experiencia del *kairos* aparecía ante todo explícitamente reconocida por su discípulo Pausanías:

¿No te he visto / en tus acciones, cuando el bárbaro Estado / adquirió forma y sentido gracias a ti? / En su poder / experimenté tu espíritu y su mundo, cuando a menudo / una palabra tuya, en un instante, / creaba para mí muchos años de vida / y así se le abría una era nueva y bella al adolescente, / [...] / así me palpitaba a menudo el corazón, cuando hablabas / de la felicidad del mundo antiguo, el del origen, / ¿y no trazaste las grandes líneas del futuro / ante mí, igual que la mirada segura del artista / añade el elemento que faltaba para completar el cuadro? / ¿no ves claro ante ti el destino de los hombres? (Hölderlin, 1997: 73-75)<sup>26</sup>

Como puede verse en este pasaje, la palabra de Empédocles poseía, según Pausanías, el estatuto de un «acontecimiento sagrado» capaz de anticipar el futuro. Significativamente, el poder profético del protagonista aparecía también comparado a la «mirada del artista», el cual puede mostrarle al discípulo las «líneas del futuro». Dicho

### NOTAS

22 | «*Ein böses Zeichen dünkt/ Es mir, wenn so der Geist, der immerfrohe, sich / Der Mächtigen umwölket*» (StA IV.1, 107, vv. 461-462).

23 | «*Fühlst du aus? Es deutet, daß er bald Zur Erd' hinab im Ungewitter muß*» (StA IV.1, 108, vv. 463-464).

24 | «*ein furchtbar allverwandelnd Wesen ist in ihm*» (StA IV.1 30, v. 22).

25 | «*Und wenn er bei Gewittern in den Himmel blike / theile die Wolke sich und hervorschimmre der / heitre Tag*» (StA IV.1, 3, vv. 17-19).

26 | «*In deinen Thaten, da der wilde Staat von dir / Gestalt und Sinn gewann, in seiner Macht / Erfuhr ich deinen Geist, und seine Welt, wenn oft / Ein Wort von dir im heiligen Augenblick / Das Leben vieler Jahre mir erschuf, / Daß eine neue schöne Zeit von da / Dem Jünglinge begann; [...] / So schlug mir oft das Herz, wenn du vom Glück / Der alten Urwelt sprachst, und zeichnetest / Du nicht der Zukunft große Linien / Vor mir, so wie des Künstlers sichrer Blick / Ein fehlend Glied zum ganzen Bilde reiht; / Liegt nicht vor dir der Menschen Schicksaal offen?*» (StA IV.1 19-20, vv. 443-456).

«tiempo» constituía a su vez un horizonte abierto dentro del cual se proyectaban las expectativas de los hombres. Como en los himnos de Tübingen e *Hyperion*, la prognosis histórica volvía a ser subrayada como un rasgo idiosincrático de la subjetividad entusiasta. En este mismo sentido, no deja de ser significativo que ningún otro pasaje de la obra remita de modo casi transparente a la figura de Napoleón: ya que, como este último, el papel de Empédocles en el proceso revolucionario había sido darle «sentido y forma» al «bárbaro Estado» con sus «acciones», configurando así la emergencia de un nuevo tiempo histórico. Pausanias subrayaba así también, no sin súbita sorpresa, los rasgos de «conquistador» presentes en Empédocles: «Te has transformado y tu mirada brilla / como la de un conquistador» (Hölderlin, 1997: 143)<sup>27</sup>. Las esperanzas de la crisis revolucionaria también resonaban en las acciones de Empédocles.

Estas referencias distan de ser casuales si tenemos en cuenta que, durante 1797, cuando Hölderlin vislumbraba los primeros rudimentos de su proyecto dramático, componía también a ambos lados de una misma hoja dos odas tituladas «*Empedokles*» y «*Buonaparte*». Por otra parte, la identificación de la figura de Napoleón con la idea de una «cesura histórica» constituía una representación común entre los contemporáneos de Hölderlin. Tras el golpe del 18 Brumario, muchos comentaristas de la época creían entrever en el carisma napoleónico a un personaje con poder suficiente como para encauzar y ordenar el proceso político, evitando así que la revolución se perdiera en un ciclo de catástrofes incesantes (Becker 1999, 90-91)<sup>28</sup>. Más tarde, el himno de Hölderlin «Fiesta de la Paz» (*Friedensfeier*) presentaba el avance napoleónico como un evento utópico-redentor en el cual la imagen extranjera de Napoleón adquiría una forma familiar y conocida, en esencia no beligerante («*Freundesgestalt*» StA III: 534, v. 28).

### 2.3 Entusiasmo y escena pública: el problema del contagio

Por lo que, a diferencia de las conjeturas iniciales elaboradas por los personajes de la obra, la retórica exaltada de Empédocles no surgía meramente de sus padecimientos melancólicos, sino también de otros motivos ideológicos y políticos presentes en su discurso. En este sentido, puede comprobarse hasta qué punto para Hölderlin, dicha *hybris* acontecida en el plano metafísico (el vínculo entre el héroe y los dioses) debió haber sido un motivo insuficiente desde la perspectiva de la composición del conflicto trágico. Más allá de desafío a los dioses, y a fin de que tuviera implicancias efectivas en el plano de la representación teatral, el éxtasis entusiasta debía ser presentado como una crisis dentro de la ciudad. Ya en la primera versión del drama, dicho raptó estático llevaba a su vez al protagonista a dejar su retiro y presentarse ante la comunidad argentina. El discurso de Pantea ponía en escena la conexión entre la *hybris*

## NOTAS

27 | «*Du bist verwandelt und dein Auge glänzt / Wie eines Siegenden. Ich fass' es nicht*» (StA IV 52, vv. 1177-1178).

28 | En este último texto dicho personaje histórico aparecía caracterizado como un «héroe», cuyo «espíritu veloz» —el «vino de la vida»— era imposible de contener, ni siquiera dentro de los márgenes del poema. Estas connotaciones bonapartistas volverán a aparecer con fuerza sus posteriores escritos (por ejemplo, «*Dichterberuf*», StA II 47).

entusiasta y sus implicancias para la vida comunitaria: «Y la pujante / la naturaleza se muestra en torno a él; aquí se siente / como un dios en sus elementos, / y su gozo / es un canto celestial, entonces sale, también, / a mezclarse con el pueblo» (Hölderlin, 1997: 45)<sup>29</sup>.

Nos hallamos aquí entonces ante la génesis mítica de la subjetividad entusiasta como discurso público. Esta dimensión aparecerá varias veces subrayada en la concepción escénica de *Empedokles*. Así, según la intención original del autor, la ciudad de Agrigento distaba de ser un lugar pacífico. Como queda claro en el *Grund zum Empedokles* sus miembros eran ciudadanos «hiperpolíticos»; habitantes de un lugar en estado de revolución permanente: «En medio de sus agrigentinos, hiperpolitizados, que estaban siempre discutiendo y calculando; en medio de las formas sociales de su ciudad, en evolución y renovación permanentes» (Hölderlin, 1997: 299)<sup>30</sup>. Pero, durante el curso de la obra, desde la perspectiva el arconte Critias, el estado de revuelta no era presentado como una falta exclusiva de los ciudadanos, sino que se originaba a partir de la identificación excesiva de estos últimos con la ebriedad entusiasta de Empédocles: «El pueblo está ebrio, como el mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible» (Hölderlin, 1997: 55)<sup>31</sup>. Investidos con una dimensión sonora ominosa y terrorífica las manifestaciones del pueblo no son representadas directamente; sus acciones y modos de expresión son constantemente equiparados con los excesos de la retórica entusiasta: un «aullido incomprensible» («*unverständlichen Gebrause*»), «ebrio» («*trunken*»), que atenta contra las costumbres y el buen sentido. En la segunda versión de la obra, se comenzará subrayando precisamente el estado de ceguera fanática en el cual se hallan sumidos los miembros de la ciudad: «¿Oyes al pueblo ebrio? [...] / Lo sé, como hierba seca / se inflaman los hombres» (Hölderlin, 1997: 217)<sup>32</sup>. Con la imagen de la «hierba seca», Hermócrates aludía al fuego que arruinaba las cosechas e iniciaba las revueltas campesinas: de igual forma parecían encenderse los hombres ante Empédocles. Tal como veremos, esta era también uno de las imágenes utilizada por los críticos del entusiasmo revolucionario. Según estos últimos, el peligro fundamental del lenguaje entusiasta consistía entonces en su capacidad para extenderse como un «incendio» o una «infección» en los estratos más pobres de la población (La Vopa, 1998: 85-116).

La retórica de Empédocles ha conducido a un estado de rebelión generalizada en la cual tanto el pueblo como su ocasional líder parecieran influirse recíprocamente: el delirio «entusiasta» también podía ser contagioso. En más de una ocasión, cuando el favor popular se vuelva en su contra, Empédocles acusará a los agrigentinos de «locos» y «ebrios»: «¡Oh ustedes, exaltados!»<sup>33</sup>, «Están ebrios, di una palabra de paz, / para que vuelva el sentido

## NOTAS

29 | «[...] *Die Natur um ihn erscheint – hier fühlt er, wie ein Gott! / In seinen Elementen sich, und seine Lust / Ist himmlischer Gesang, dann tritt er auch / Heraus ins Volk [...]*» (StA IV.1, 6, vv. 84-87).

30 | «*Unter seinen hyperpolitischen, immerreichenden und berechnenden Agrigentinern, unter den fortstreben immersicherneuerden gesellschaftlichen Formen seiner Stadt [...]*» (StA IV.1, 158). Ibid. StA IV.1, 21, vv. 481-485.

31 | «*Das Volk ist trunken, wie er selber ist. / Sie hören kein Gesetz, und keine Noth / Und keinen Richter; die Gebräuche sind / Von unverständlichen Gebrause [...]*» (StA IV.1, 10; v. 189).

32 | «*Hörst du das trunkne Volk? / [...] Der Geist des Manns / Ist mächtig unter ihnen / Hermokrates. / Ich weiß, wie dürres Gras / Entzünden sich die Menschen*» (StA IV.4, 91; vv. 1-5).

33 | «*Oh ihr Rasenden!*» (StA IV.1; 27 v. 628).

al pueblo! » (Hölderlin, 1997: 97)<sup>34</sup>. Se trataba en efecto de una suerte de frenesí infeccioso: «¡Vámonos, Critias! / Que con su discurso no nos arrastre!» (Hölderlin 1997, 61)<sup>35</sup>. Como hemos visto, «*Rasenden*» («furiosos») era el vocablo utilizado por Empédocles contra los agrigentinos fuera de sí, y también el término usado por Hermócrates para caracterizar el comportamiento del héroe del drama, e incluso los propios agrigentinos volvían a esta palabra a la hora de calificar sus acciones<sup>36</sup>. También Pantea acusaba a su padre de estar cegada por la misma furia entusiasta al maldecir a su amado Empédocles: «Y si le ha maldecido mi padre, cegado / por la rabia, que me maldiga ahora a mí» (Hölderlin, 1997: 123)<sup>37</sup>. Y junto a esta última, Delia, la sirviente de Pantea, se atemorizaba y creía no reconocer a su ama cuando el discurso de esta última escapaba de los carriles normales y se asemejaba peligrosamente al de su amante Empédocles: «¡[...] Pantea! Me aterra que tanto / te exaltes con tus lamentos. ¿Acaso él, / como tú, también alimenta de dolor / su espíritu orgulloso, e insiste con violencia en las penas?»<sup>38</sup>.

La obra planteaba así una suerte de mutua retroalimentación entre la voz entusiasta (poseída por un saber divino) y el entusiasmo del pueblo: una atraía a la otra, a la vez que ambas se contagiaban mutuamente. En este punto, tal como afirmaba el protagonista más de una vez, era esa misma ebriedad delirante, la cual anteriormente se había apoderado del pueblo gracias a sus palabras, la que ahora se ha vuelto contra su persona para expulsarlo definitivamente de la comunidad. En la segunda versión de la obra, esta situación aparecía explicitada a través de las palabras de Hermócrates:

¿Acaso no lo ves? Los pobres / de espíritu han extraviado al espíritu / sublime, los ciegos al seductor. / Arrojó su alma al pueblo, traicionó, generoso, / a los dioses y entregó su favor a los vulgares, / [...] / [...] entretanto crecía / la ebriedad del pueblo; estremecidos / vieron cómo le temblaba el pecho / con sus propias palabras, y dijeron: / ¡No es así como escuchamos a los dioses! / Y a aquel hombre altivo y afligido, los siervos / dieron nombres que no voy a mencionarte. / Y finalmente toma el sediento la ponzoña; / el pobre, que no sabe permanecer ensimismado / y no encuentra a nadie semejante a él, / se consuela con la adoración maníaca / y cegado, se vuelve como ellos, / los idólatras sin alma [...]. (Hölderlin, 1997: 223)<sup>39</sup>

La profecía entusiasta se transformaba así en una maldición enunciada por el sacerdote contra sí mismo e imitada por la plebe: eran ahora sus propios seguidores los que se rebelaban ante Empédocles para provocar su caída. Reinterpretado de manera retrospectiva por el sacerdote de la ciudad, el conflicto trágico surgía ahora de la propia pluralización plebeya del discurso entusiasta; el cual de pronto se había escapado de las manos de su sujeto original para devenir estado de frenesí colectivo. Nos encontramos nuevamente con aquella dimensión más conflictiva del

## NOTAS

34 | «*Sie sind, wie trunken, sprich ein ruhig Wort, / Damit der Sinn dem Volke wiedekehre!*» (StA IV.1, 30; v. 719-720).

35 | «*Laß uns gehen, Kritias! / Daß er in seine Rede nicht uns ziehet*» (StA IV.1; 13, v.281).

36 | Cf. respectivamente StA IV.1, 58, v. 1358, y StA IV, 61; v. 1431.

37 | «*Und hat er ihm geflucht, der Rasende / Mein Vater, hal so fluch er nun auch mir*» (StA IV.1, 44; vv. 1015-1016)

38 | «*Panthea! Mich schrökt es, wenn du so / Dich deiner Klagen überhebst. Ist er / Denn auch, wie du, daß er den stolzen Geist / Am Schmerze nährt, und heftiger wird im Leiden? / Ich mag nicht glauben, denn ich fürchte das*» (StA IV.1, 44; vv. 1028-1032)

39 | «*Siehst du denn nicht? Es haben / Den hohen Geist die Geistesarmen / Geirrt, die Blinden den Verführer. / Die Seele warf er vor das Volk, verrieth / Der Götter Gunst gutmüthig den Gemeinen / [...] / [...] indessen wuchs / Die Trunkenheit dem Volke; schauernd / Vernahmen sie's, wenn ihm vom eignen Wort / Der Busen bebte, und sprachen: / So hören wir nicht die Götter! / Und Nahmen, so ich dir nicht nenne, gaben / Die Knechte dann dem stolzen Trauerden. / Und endlich nimmt der Durstige das Gift, / Der Arme, der mit seinem Sinne nicht / Zu bleiben weiß und Ähnliches nicht findet, / Er tröstet mit der rasenden / Anbetung sich, erblindet, wird wie sie, / Die seelenlosen Aberglaubigen [...]*» (StA IV.1 94, vv. 70-94).

discurso entusiasta: aquel tipo de contagio producido por aquellos discursos «exaltados» agrupados bajo el rótulo estigmatizador de la *Schwärmerei*, cuyas connotaciones ominosas habían retornado con el nuevo clima de efervescencia revolucionaria.

La acusación de Hermócrates se inscribía así dentro un marco de connotaciones ideológicas muy preciso: también los críticos liberales (Friedrich Gentz) y conservadores (Edmund Burke, August Rehberg) recurrían con fruición al leitmotiv estigmatizador del «enjambre contagioso» para denunciar la retórica celebratoria de los simpatizantes jacobinos. Para los miembros de la elite el problema fundamental consistía en los efectos oscurantistas que esta nueva retórica fanática ejercía en la subversión del espacio público, mediante la transmisión de ideas extrañas y profesiones de fe exaltadas.

Todos los personajes de la obra aparecían entonces atrapados por la misma clase de ebriedad caótica y destructiva, tendiente a la ruptura de los lazos sociales. En la segunda versión de la obra, la condición «delirante» del pueblo aparecía nuevamente subrayada: «Una estrella errante se ha tornado / nuestro pueblo y temo / que este signo anuncie / aún cosas futuras, que él / incuba en su mente callada» (Hölderlin, 1997: 221)<sup>40</sup>. Como Hiperión y Adamas, los ciudadanos de Agrigento se han convertido también en una «estrella errante», al carecer sus acciones de un sentido previo determinado<sup>41</sup>. Y de modo similar al pueblo parisino, el fervor de los agrigentinos también los había convertido en un pueblo cuyas acciones eran imposibles de predecir (Becker, 1999: 37-52). Por lo que de este modo, transferido al plano colectivo de la escenificación dramática, el discurso entusiasta venía a representar aquel tipo peculiar de indeterminación histórica que había irrumpido con la experiencia de la crisis revolucionaria.

Una vez más, se trataba de la escenificación de la misión histórica del entusiasta religioso, presentada ahora desde la perspectiva de sus consecuencias más perturbadoras; la subversión del orden social a partir del discurso sostenido por un solo fanático, ajeno a toda clase de autoridad u orden jerárquico<sup>42</sup>. Ya en la primera versión así lo constataba el impresionante discurso de Critias:

*El pueblo está ebrio, como él mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incomprensible, / como las apacibles riberas; una fiesta ha sustituido a todas las fiestas, / y de los dioses los humildes días de fiesta / se han fundido en uno solo. Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado, / y mira y se alegra de su espíritu / en su tranquilo recinto. (Hölderlin, 1997: 55)<sup>43</sup>*

El escandaloso frenesí provocado por el discurso de Empédocles

## NOTAS

40 | «*Ein Irrgestirn ist unser Volk / Geworden und ich fürcht', / Es deute dieses Zeichen / Zukünft'ges noch, das er / Im stillen Sinne brütet*» (StA IV.1, 93, vv. 48-52).

41 | Así rememoraba Hiperión su amistad con Adamas: «*Gozamos de nuestro extravío en la noche de lo desconocido, arrojándonos en las frías tierras del extranjero, y cuando era posible, nos perdíamos en las regiones solares, lanzándonos más allá de las órbitas de los cometas*» («*wir haben unsre Lust daran, uns in die Nacht des Unbekannten, in die kalte Fremde irgend einer andern Welt zu stürzen, und wär'es möglich, wir verließen der Sonne Gebiet und stürmten über des Irrsterns Grenzen hinaus*», StA III, 16).

42 | No se trata por lo demás del único ejemplo literario sino de un tema recurrente de la época, abordado en la fábula de Wieland *Der Goldene Spiegel* (1772-1794), *Die Räuber* (1781), el *Wallenstein* de Schiller, hasta llegar así al Kleist del *Michael Kolhaas* (1808) y el relato breve *Das Erdbeben in Chill* (1807/1810) (ambos situados no casualmente situados en la época de la Reforma). Del mismo modo, en un fragmento preparatorio de su proyecto dramático («*Zu Sokrates Zeiten*») de 1799, Hölderlin se hacía eco de las connotaciones emancipatorias asociadas a los movimientos religiosos radicales de su tiempo: «*Wer richtet denn igt? / Richtet das einige / Volk? / Nein! o nein! wer richtet denn igt? / ein Natterngeschlecht! feig. u. falsch / das edlere Wort nicht mehr / Über die Lipp. / O im Nahmen / ruf ich / alter Dämon! Dich herab / Oder sende / Einen Helden [...]*» (StA II, 318, vv. 1-12).

43 | «*Die Gebräuche sind von unverständlichem Gebrause,*

era la sustitución de todos los credos por uno solo: un «dios» y una sola «fiesta» en lugar de muchas. O, tal como pregonaba el fragmento ensayístico «Sobre religion» (1796), un solo culto universal, en lugar de la disgregación de las iglesias confesionales<sup>44</sup>. La «nueva religión», tantas veces teorizada por Hölderlin y Hegel en sus escritos y correspondencia, surgía aquí, en el contexto de la acción trágica, como una revuelta encendida por el lenguaje extático del «*Schwärmer*» Radicalizando la utopía del «*Altesten Systemmprogramm...*», esta última sin embargo no surgía como “un politeísmo de la razón”, sino más bien como anarquía moral en la cual aparecían subvertidas todas las normas de la moral y las buenas costumbres.

Las palabras de Empédocles producían un cataclismo natural en el seno de la comunidad («*Ins Ungewitter*»)<sup>45</sup>. Como ya hemos adelantado, el discurso entusiasta aparecía así una vez más asociado a la experiencia del *kairos* histórico-revolucionario: «Eclipsándolo todo, / el mago envuelve cielo y tierra / en la tempestad que nos ha preparado». La imaginería apocalíptica también reaparecía al comienzo de la segunda versión cuando Mecades advertía sobre los peligros de este nuevo unicato religioso: «Que uno solo agite así a la multitud / es para mí como cuando el rayo de Júpiter / prende el bosque, y aún más terrible» (Hölderlin, 1997: 217)<sup>46</sup>. Tanto Jupiter («*Jovis*») como la imagen del «rayo de Júpiter» («*Jovis Blitz*») aparecen varias veces aludidas a lo largo de la obra (StA IV.1, 6, v. 105; 46, v. 1075; 9). Dicha insistencia no era casual: asociado al dios griego Zeus, el símbolo del rayo castigador tenía un peso considerable en el repertorio de imágenes de la propaganda revolucionaria francesa (Kneißle, 2010: 45-46)<sup>47</sup>. La imagen condensaba en sí misma la dimensión temporal imprevisible del «entusiasmo» revolucionario; allí donde su propia emergencia amenazaba con subvertir las formas del orden civil.

Por otra parte, el énfasis en el estatuto discursivo del conflicto dramático aparecía también puesto de manifiesto a partir de la discusión en torno al estatuto de la autoridad sacerdotal. En este punto, Hermócrates era presentado por Hölderlin como un sacerdote con una función eminentemente censora, capaz de inhibir el estado de excitación en que se halla el pueblo: «La palabra del sacerdote quiebra el espíritu audaz» (Hölderlin, 1997: 59)<sup>48</sup>. En la segunda versión, Hermócrates insistía en la función censora detentada por las autoridades de la ciudad: «Por esta razón, ponemos / a los hombres una venda en los ojos, / para que no se nutran de demasiada luz / Lo divino no puede comparecer ante ellos» (Hölderlin, 1997: 217)<sup>49</sup>. El peligro lo constituía la cercanía del pueblo frente a la luz cegadora desprendida por el aura «divina» de Empédocles. En este punto, Hermócrates era particularmente consciente del poder demagógico-carismático latente en el discurso del protagonista: «Quien se ha

## NOTAS

*gleich / Den friedlichen Gestaden, überschwemmt, / Ein Fest für alle Feste und der Götter / Bescheidne Feiertage haben sich / in Eins verloren allverdunkelnd hüllt / Der Zauberer den Himmel und die Erd' Ins Ungewitter, das er uns gemacht, / Und siehet zu und freut sich seines Geists / In seiner stillen Halle»* (StA IV.1, 10, vv. 189-201).

44 | StA IV, 275-281.

45 | StA VI.1 10.

46 | «*Das Einer so die Menge bewegt, mir ists, / Als wie wenn Jovis Blitz den Bald / Ergreift, und furchtbare»* (StA IV.1, 91, vv. 7-9)

47 | En el cuadro anónimo *Souveraineté du peuple, déstruction du clergé, et de la royauté* (1793) podían verse ilustraciones del rey y de la iglesia, contra los cuales aparecían dirigidos sendos rayos, que a su vez conformaban un triángulo con la inscripción «Ley» («*Loi*») (Kneißle 2010, 45-46). Cf. Kneißle, Daniela, *Die Republik im Zwielicht: Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik 1871-1914*, Oldenbourg, Oldenbourg Verlag, 2010, pp. 45-46.

48 | «*Das Wort des Priesters bricht den kühnen Sinn»* (StA IV.1, 12; v. 255).

49 | «*Drum binden wir den Menschen auch / Das Band ums Auge, daß sie nicht / Zu kräftig sich am Lichte nähren / Nicht gegenwärtig werden / Dar Göttliches vor ihnen»* (StA IV.1, 91; v. 10).

ganado al pueblo dice / lo que quiere; bien lo sé y no seré yo / quien se oponga, puesto que los dioses / aún lo toleran». (Hölderlin, 1997: 87)<sup>50</sup>. Por lo que, en este contexto de lenguajes fanatizados, el sacerdote de la ciudad también es muy consciente de que su disputa con Empédocles se daba en el terreno discursivo de la persuasión y la creencia, una dimensión donde ambos poseían en última instancia las mismas armas<sup>51</sup>.

En este sentido, Empédocles reprochaba a los sacerdotes reducir con su lenguaje maniqueo el «libre amor divino» a un culto vulgar: «Porque sentí sin duda, en mi temor / que queríais reducir a un culto vulgar / el libre amor divino» (Hölderlin, 1997: 81)<sup>52</sup>. Más tarde, al intentar reconciliarse con el héroe del drama, los propios agrigentinos se hacían eco de esta acusación al denunciar la charlatanería de Hermócrates:

Y aún mueves la lengua? Tu, / tu nos has hecho malvados con tu charlatanería / nos has arrebatado el espíritu: nos has robado / el amor del semidios ¡tu! Ya no es el mismo. / No nos reconoce; ¡ah!, antes nos contemplaba / con dulces ojos este hombre regio; ahora su mirada / me trastorna el corazón. (Hölderlin, 1997: 159)<sup>53</sup>

De este modo, mientras Hermócrates buscaba reafirmar la autoridad de la palabra sacerdotal, Empédocles acusará a sus detentadores de haber rebajado el sentido de la religión divina a través de ese mismo lenguaje ortodoxo. La disputa político-religiosa aparecerá así dramatizada como un conflicto sobre la legitimidad de los discursos.

### 3. Conclusiones

De manera tal que, en *La muerte de Empédocles*, la estabilidad del vínculo sociocomunitario quedará socavada, para luego entrar en crisis a partir de la instalación generalizada del discurso entusiasta, volviéndose a su vez irrevocablemente ambigua la instancia desde la cual habría surgido el mal: infatuados en los excesos de la «*Schwärmerei*», ¿quién había defraudado a quién? ¿La pasión místico-delirante de Empédocles, o la soberbia del pueblo que se había entregado a su locura? ¿El fanatismo del reformador o la ceguera de sus seres queridos? El malentendido trágico surgía así cuando los dos lados del vínculo intersubjetivo terminaban fundidos, o indiscernidos, el uno respecto del otro, a partir de la generalización de la retórica entusiasta. A través de esta última, la *hybris* trágica ha contagiado a toda la ciudad, conduciéndola al punto de su propia autodisolución. Consciente de dicha falta, al ser él mismo su encarnación paradigmática, Empédocles decidirá expiar los excesos provocados por su propio discurso. Allí radicará entonces la resolución final de sacrificar su vida en las alturas del Etna.

## NOTAS

50 | «*Wer sich das Volk gewonnen, redet, was / Er will; das weiß ich wohl und strebe nicht / Aus eignem Sinn entgegen, weil es noch / Die Götter dulden*» (StA IV.1, 25; vv. 585).

51 | Algunos interpretes han advertido así sobre la existencia de una «*Metaphorik der Manipulation*» (Primavesi, 2008: 266).

52 | «*Denn wohl hab' ichs gefühlt, in meiner Furcht, / Daß ihr des Herzens freie Götterliebe / Bereden möchtet zu gemeinem Dienst*» (StA IV.1 23, vv. 530-532).

53 | «*Regst du noch die Zunge? du, / Du hast uns schlecht gemacht; hast allen Sinn / uns weggeschwazt; hast uns des Halbgotts Liebe / geshtolen, du! er ists nicht mehr. Er kennt / uns nicht; [...]*» (StA IV.1 60, vv. 1397-1401).

## Bibliografía

- BIRKENHAUER, T. (1996): *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin: Vorwerk 8.
- BUCKLEY, M. (2008): «*Tragedy Walks the Streets*». *The French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- GOETHE, J.W. (2011): *Briefwechsel Zwischen Schiller und Goethe*, T. 1, Berlin: Tredition.
- GROSS, M. (1994): *Ästhetik und Öffentlichkeit, Die Publizistik der Weimarer Klassik*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- HILLIARD, K. (2011): *Freethinkers, Libertines and Schwärmer. Heterodoxy in German Literature, 1750-1800*. London: Institute of Germanic & Romance Studies.
- HÖLDERLIN, F. (1957): *Sämtliche Werke III. Hyperion. Grosse Suttgarter Ausgabe (StA)*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- HÖLDERLIN, F. (1957): *Sämtliche Werke VI.1 / Der Tod des Empedokles Aufsätze. Grosse Suttgarter Ausgabe (StA)*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- HÖLDERLIN, F. (1997): *Empédocles*, Madrid: Poesía Hiperión.
- HÖLSCHER, U. (1965): *Empedokles und Hölderlin*, Frankfurt: Insel Verlag.
- KANT, E. (2004): *Conflicto de las Facultades*, Losada: Buenos Aires.
- KRANZ, W. (1949): *Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung*, Zürich: Artemis.
- KOMMEREL, M. (1961): «*Hölderlins Empedokles-Dichtungen*», en Kelleter A. (ed.), *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert*, Tübingen: Mohr, 205-226.
- KNEISSLE, D. (2010): *Die Republik im Zwielficht: Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik 1871-1914*, Oldenbourg: Oldenbourg Verlag.
- LA VOPA, A. (2001): *Fichte: The Self and the Calling of Philosophy, 1762–1799*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LEMKE, A. (2011): «*Die Tragödie der Repräsentation. Politik und Theater in Hölderlins 'Empedokles-Projekt'*», *Hölderlin-Jahrbuch*, N° 37, 68-87.
- LINK, J. (1983): *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- MÖGEL, E. (1994): *Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie*, Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag.
- PORT, U. (2005): *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- PRIGNITZ, C. (1985): *Hölderlins «Empedokles»*, Hamburg: Buske.
- PRIMAVESI, P. (2008): *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit*, Frankfurt: Campus Verlag.
- REICHARDT R.. (2000): «*Die visualisierte Revolution. Die Geburt des Revolutionärs Georg Forster aus der politischen Bildlichkeit*», *George-Forster Studien*, T. 5, (2000), 163-227.
- SCHADEWALDT, W. (1966): *Antike und Gegenwart. Über die Trägödie*, München: Deutsche Taschenbuch-Verlag.
- SCHINGS, H-J. (1977): *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.
- SZONDI, P. (1978): *Schriften*, T.1, Frankfurt: Suhrkamp.
- VV. AA. (1988): *Die Aufklärung und die Schwärmer*. Hinske, N. (ed.). Hamburg: Felix Meiner.
- VV. AA. (2005): *The literature of Weimar Classicism*. Richter, S. (edit.). New York: Camden House.