

LA CESURA DE LO ESPECULATIVO

Philippe Lacoue-Labarthe
1978

Traducción de Cristóbal Durán
Rojas

Edición electrónica de
www.philosophia.cl / Escuela de
Filosofía Universidad ARCIS.

LA CESURA DE LO ESPECULATIVO¹

Alles schwebt
Anton Webern

Mi propósito, que extraigo de un trabajo en curso, será doble.

Por una parte, quisiera mostrar —pero ello es apenas una tesis, ya que en el fondo el asunto debería ser evidente—, quisiera mostrar que la tragedia, una cierta interpretación de la tragedia, explicitándose como filosófica y sobre todo queriéndose como tal, es el origen o la matriz de aquello que con posterioridad a Kant se ha convenido en llamar el pensamiento especulativo: es decir el pensamiento dialéctico o, para retomar la terminología heideggeriana, el cumplimiento de lo onto-teo-lógico. Hace tiempo se sabe, al menos desde Bataille, que la dialéctica —el pensamiento que domina lo corruptible y la muerte, el pensamiento de la determinación de lo negativo y su conversión en potencia de trabajo y de producción, de la asunción de lo contradictorio y el “relevo” como el proceso mismo de la autoconcepción de lo Verdadero o del Sujeto, del Pensamiento absoluto—, hace tiempo se sabe, pues, que la dialéctica, la *teoría* de la muerte, supone (y sin duda no del todo sin saberlo) un *teatro*, una estructura de representación y una mimesis, un espacio cerrado, distante y preservado (resguardado y verdadero, desde luego, tal como lo hacía Hegel con aquello que nombra el alemán *Wahrheit*²), en donde la muerte en general, el declinar y el desaparecer, pueda contemplarse, reflejarse e interiorizarse. Este espacio, este “templo” y esta escena eran el espacio del sacrificio que es, para Bataille, una “comedia”³. Conocemos este célebre análisis. En cambio, aquello que sabemos un poco menos —y sobre lo que, por esta razón, quisiera colocar el acento— es que en el primero de los desarrollos del Idealismo absoluto hay una fundación completamente explícita del proceso especulativo mismo (de la lógica dialéctica) sobre el modelo de la tragedia. Y que para reconstituir, aún rápidamente, su

¹ Conferencia pronunciada en la universidad John Hopkins, Baltimore, el 6 de Marzo de 1978. Publicada posteriormente como postfacio a la traducción de Lacoue-Labarthe de *L'Antigone de Sophocle*, de Hölderlin (Paris: Ch. Bourgois, 1978) 1 y en la colección de ensayos *L'imitation des Modernes* (*Typographies 2*) (Paris: Galilée, 1986, pp. 39-69). Traducción y notas de Cristóbal Durán Rojas.

² Hay que recordar que Hegel hace valer la confluencia que se moviliza entre guardia y verdad en el vocablo *Wahrheit*. En el alemán actual *wahren* dice “cuidar” o “guardar”, en el sentido de resguardar o salvaguardar. Al mismo tiempo el sustantivo *Wahrheit* es el vocablo usado para decir “verdad”. Hay que tener muy presente que más tarde algo similar hará Heidegger, ésta vez para aproximarse a una verdad anterior a la *homoiosis* y la *adaequatio*.

³ Cf. “Hegel, la mort et le sacrifice”. En: *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard.

movimiento (hasta en su denegación o su desaprobación de la teatralidad, por supuesto) se puede reconocer, con cierta precisión, la explotación filosófica (elevada al cuadrado, por cierto) del concepto aristotélico de *catarsis*. De tal modo que si hay al menos alguna justeza en esta sospecha, lo que se encuentra implicado solapadamente en la dialéctica no es únicamente la mimesis o la “estructura” de representación. Más bien, se trata del todo de la tragedia, con lo que la define esencialmente según el conjunto de la tradición clásica, a saber, su *efecto* propio, “el efecto trágico”, el efecto llamado “de purificación”⁴. Ya se entiende que aquí la pregunta sería: ¿Y si acaso la dialéctica es el eco, o la razón de un ritual?

Pero debo decirlo inmediatamente: allí no está lo esencial de mi propósito.

Por otra parte, en efecto, me interesa aún más, si se quiere, la “contra-prueba” de esta hipótesis. Es por que en realidad el trabajo del cual extraigo estas anotaciones no trata *directamente* sobre el Idealismo especulativo sino más bien sobre Hölderlin, sobre la teoría hölderliniana de la tragedia. En verdad no ignoro que entre éste (Hölderlin) y aquellos —quiero decir esos protagonistas mayores y quizás exclusivos, en su rivalidad misma, del Idealismo especulativo que son los antiguos discípulos de Tübingen, Hegel y Schelling—, no ignoro que la mayor parte del tiempo la distancia entre ellos es extremadamente corta, a veces en última instancia nula e imperceptible. No lo ignoro y es esto lo que me interesa en primer lugar. De hecho, es por la precisa razón de su colaboración, de la manera más estrecha posible, en la edificación (sobre el modelo trágico) de la dialéctica especulativa, por lo que Hölderlin debe de ser aquí interrogado.

Estas proposiciones parecen formar una paradoja. Por eso voy a explicarme un poco: aquí hay implicada toda una “estrategia”, si acaso esto aún depende de este vocabulario tan agresivo y militar, o dicho más simplemente, toda una demarcación. De antemano es necesario, para el entendimiento de lo que sigue, que indique aproximadamente su dirección general.

En efecto, el Hölderlin que hoy me parece urgente interrogar (y descifrar) es el Hölderlin teórico y dramaturgo (en lo esencial no va lo uno sin lo otro); el Hölderlin de un cierto trayecto, seguro y preciso, en la teoría y la práctica del teatro, en la teoría de la tragedia y en la experiencia o la puesta a prueba, comprendida por y en la traducción de los Griegos (de Sófocles), de una nueva escritura

⁴ Se alude a la *Kátharsis* aristotélica, pero sobre todo al extenso y reiterado debate que se ha llevado a cabo en torno al sentido propio de dicho efecto producido. Éste ha oscilado indistintamente entre un más ritual “purificar” y un más médico “purgar”. O incluso en *Política VII*, una *kátharsis* musical Cf. Max Kommerell, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Madrid, Visor, 1990. Más recientemente, Ricoeur se ha dirigido a ella como una metaforización, depuración o fabulación de las pasiones (Cf. “Una reprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, en Cassin, Barbara (comp.) *Nuestros Griegos y sus Modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*. Buenos Aires: Manantial, 1994, p. 225 ss.)

dramática —bien quizás de una nueva escritura, a secas, y, como él decía con toda su época, “moderna”.

Es preciso reconocer que hasta el presente se ha tenido la tendencia de descuidar a este Hölderlin. Esto es particularmente visible en Francia, que es a este respecto una perfecta caja de resonancia [*chambre d'écho*] del ruido general, y en donde, pese al cuidado que se ha tenido al traducir todos los textos teóricos de Hölderlin (comenzando incluso por las famosas *Anotaciones* sobre la traducción de Sófocles), no se ha arriesgado a proponer una versión que sea problemática de la traducción hölderliniana de Sófocles, no obstante indispensable para la comprensión de aquello que él (Hölderlin) intentó hacer. Incluso en Alemania, en donde las cosas abundan, pese a los trabajos de un gran rigor (o probidad) filológica, es preciso tener en cuenta que al parecer no se ha querido ver con exactitud cuál era la apuesta [*enjeu*] de ese trabajo dramaturgico que, pese a todo, ha ocupado la mayor parte de la actividad productiva reconocida como “lúcida” de Hölderlin (de 1798, al menos, hasta 1804). Tal vez tan sólo algunos practicantes del teatro, en Berlín o en otras partes, han intentado interrumpir y retomar a partir de Hölderlin la aventura (una “otra” aventura, si se quiere) de la tragedia. Pero no desesperen, esto está lejos de poder constituir el índice de un movimiento general.

Diciendo esto quisiera no obstante prevenir inmediatamente ante un riesgo de malentendido. Si efectivamente me parece que hoy es indispensable marcar así el acento sobre lo que llamo, por pura comodidad, el trabajo dramaturgico de Hölderlin, ello no es ciertamente para subestimar o subordinar la parte del lirismo en la obra de Hölderlin, invirtiendo así las perspectivas del comentario clásico (en particular el de Heidegger, que sobre este punto permanece insuperable [*infranchissable*]). Por el contrario, es del todo indispensable reconocer que el lirismo —son explícitos sobre esto todos los textos de los años 1798-1800 (en el momento en que su primer ensayo dramaturgico, *La muerte de Empédocles*, marcaba el paso), en donde Hölderlin ha esbozado una Poética general, es decir, una teoría de los géneros—, el lirismo es a ojos de Hölderlin el género moderno por excelencia, o en todo caso, si se plantea precisamente la cuestión de saber si acaso se trata de un género (y Hölderlin es probablemente el único en toda su época que tenía algunas dudas sobre esto), *esto*, esta “cosa” en dirección de la que habría que comprometer, entre poesía y literatura, la *Dichtung* (la escritura) requerida por la edad del mundo que se abría en su diferencia imperceptible y violenta frente a la Antigüedad. Si acaso hay una obra de Hölderlin, y si, como tal, ella culmina o se cumple en alguna parte, es innegablemente en el lirismo, cualquiera sea en el fondo la impertinencia, aquí, de una categoría como ésta. Por lo demás, Heidegger no es el único en insistirlo con justeza; y se sabe que en la tradición inaugurada por dos célebres textos de Benjamin (pienso esencialmente en Adorno y en Szondi), se puede encontrar, exactamente, el mismo motivo.

¿Pero cómo es posible que en comentarios tan divergentes, incluso antinómicos, como aquellos de Heidegger⁵ y de Adorno⁶ o Szondi⁷ (deliberadamente coloco a Benjamin aparte), el lirismo se encuentre unido al mismo privilegio y, en consecuencia, el mismo interés hacia los “últimos” grandes poemas de Hölderlin, en los que se va a buscar lo que se inscribe allí realmente, es decir un pensamiento? ¿Cómo se puede desprender del mismo (como es ejemplarmente el caso de Szondi⁸) texto, y a partir de una evaluación similar, la estructura rigurosamente dialéctica del pensamiento hölderliniano, o bien, tal como Heidegger se ha empeñado obstinadamente, descifrar la emergencia de una interpretación de la verdad que ya no sea reductible ni a la interpretación platónico-cartesiana de la verdad (como adecuación teórica y enunciativa), ni tampoco a su reelaboración especulativa y dialéctica?

¿Acaso no será justamente por haber descuidado el trabajo dramático de Hölderlin, considerándolo como relativamente secundario o simplemente transitorio, e incluso por haber descuidado su “diálogo con Sófocles” y con la tragedia griega, que se ha prohibido toda posibilidad de seguir *a la vez* cómo Hölderlin ha deshecho [défait] rigurosamente la matriz especulativa-trágica que contribuyó a elaborar (y todo su pasaje por la problemática de la tragedia va en ese sentido) y cómo, en ese largo y difícil trabajo de socavamiento o desmoronamiento, nada, en definitiva, le pudo ofrecer el recurso de un “otro” pensamiento ni darle la ocasión de instalar una diferencia cualquiera?

La pregunta que planteo versa entonces sobre la posibilidad general de una desmarcación [démarque]⁹ de lo especulativo: en general, la lógica de la diferenciación, de la contradicción regulada, del intercambio o del pasaje en lo opuesto como producción de lo Mismo, del “relevo” y de la propiación, etc. Se ve que la pregunta no es tan sencillamente: ¿Cómo Hölderlin ha podido arrancar [s'arracher] o desmarcarse de este esquema especulativo y de la lógica dialéctica? Plantear una cuestión así —y *a fortiori* pretender responderla— reconduciría infaliblemente a la obligación misma de la cual gustaría desentenderse (es decir, la obligación misma

⁵ Sobre todo en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel, 1983.

⁶ Adorno, Theodor W. “Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins”. En: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt a. M.: 1965.

⁷ Szondi, Peter. *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona: Destino, 1992.

⁸ Szondi, *Op. cit.*, pág. 143 ss.

⁹ El motivo de la *desmarcación* se mostrará particularmente sensible en lo que sigue. La razón de esto es que se trata de imponer una distancia frente al idealismo especulativo que, de antemano, ha formulado la improcedencia al pensar una suerte de exterioridad a lo absoluto. El *Petit Robert* dice: “modificar ligeramente (una obra) de manera de disimular el préstamo [l'emprunt] que con ella se ha contraído”. En esta disimulación que inevitablemente vuelve a insistir una y otra vez sobre este préstamo o deuda, se juega un “tomar distancia con relación a alguien, intentar distinguirse favorablemente de él”, que vuelve a señalar el *Robert*.

de la *oposición* en general). Es, además, la razón por la cual se sabe que hay una clausura de lo especulativo, infranqueable de derecho. Y es también este inagotable poder de reapropiación lo que siempre habrá amenazado desde el interior a la demarcación heideggeriana y que no deja de hacer necesario, hoy, que se retome con nuevos aires la cuestión de la relación entre proceso dialéctico y estructura aletheica, e incluso entre proceso dialéctico y “acontecimiento-propiación”, en el sentido del *Ereignis*.

En cambio, la pregunta que planteo es una “pregunta-límite”, si se quiere, porque en última instancia [*à la limite*] no tiene objeto propio y arruina de antemano todo intento de respuesta, al menos en la forma admitida (negativa o positiva) de la respuesta: ¿Cómo la desmarcación de lo especulativo es, en Hölderlin, también su marca (o su remarca)?¹⁰ Dicho de otro modo, ¿Cómo lo especulativo se (des)constituye, quiero decir, se deshace y se desconstruye en el movimiento mismo por el cual se edifica, se instala y hace sistema, y qué es lo que ello implica en cuanto a su posibilidad y estructura, en cuanto a la lógica de la verdad y de la propiedad en general?

§

La problemática aquí comprometida supone que Hölderlin ocupa una posición bastante singular en una cierta historia (que no es del todo simplemente empírica, pero que tampoco es ideal o pura, y que es la historia del acabamiento de la filosofía). De hecho es tan singular que muy probablemente marca el límite del poder *crítico* como tal. Lo cual no quiere decir que uno deba prohibirse por completo leer a Hölderlin (nada es más extraño a la demarcación que recién evocaba que el renunciamiento piadoso). Si se entiende por “acabamiento de la filosofía” el agotamiento de un programa, es decir, la realización o la efectuación del *pensamiento* de la bi-milenaria interrogación sobre lo Mismo desde donde se ha desplegado la filosofía en su conjunto; si el acabamiento de la filosofía es el pensamiento de la

¹⁰ Teniendo en cuenta el motivo de la *démarque*, consignado en la nota anterior, podría aventurarse a decir que Lacoue-Labarthe juega aquí con el término *marque* (impresión, huella, impronta) que viene a hacer notar el doblez de la cuestión de la escritura o de la inscripción. Tomando como raíz dicho término se vuelve posible la pregunta sobre la *remarque*, palabra que significa tanto nota o anotación como una suerte de vuelta a marcar, un exceso que se marca ineludiblemente con la *re* de la *remarque*. Se juega, entonces, con las múltiples entradas que ello conlleva, con la marca como remarca, como anotación sobre un pretendido original ya previamente fijado que sólo se dejaría abordar de este modo. Dicho de otro modo, la observación y el comentario, incluso el subrayado, serían rigurosa y anticipadamente indisociables de la inscripción: el surco inaugural ya no sería tal, desde que cuenta con el fantasma de su comentario. Sobre esto también hay que pensar en la paradoja de una “repetición originaria” en varias ocasiones trabajada y complicada por Lacoue-Labarthe, y en cuyo hilo es preciso entender los abordajes que aquí siguen. [N. de T.]

diferencia en el sentido de ese “Uno diferente en sí mismo” (*En diaphéron héautô*) de Heráclito, del que Hölderlin hizo desde *Hypérion* (donde lo cita) el motivo más constante y más explícito de su interrogación sobre la esencia de lo Bello y del Arte; si entonces también, por razones que no puedo aquí desarrollar pero que se está en derecho de suponer como generalmente conocidas, el acabamiento de la filosofía es el atravesamiento [*franchissement*] de la abertura o la saturación de la herida (re)abierta *in extremis* por Kant en el pensamiento de lo Mismo; si este acabamiento es, en suma, el recubrimiento de la crisis kantiana (el “salto por sobre Kant”, dice Heidegger) y de aquello que una tal crisis conllevaba [*emportait*] más allá de todo poder legislativo [*légiférant*], decisorio o crítico, entonces la posición singular (su “caso”, si se quiere) de Hölderlin habrá representado, en este acabamiento que cumple también y por el cual su “contribución” está muy lejos de ser descuidable, el imposible recubrimiento de la crisis, la herida aún abierta en el tejido de la filosofía, que no cicatriza y que se reabre siempre bajo la mano que la cierra. Esto no es lo que habría querido: si acaso algo quería (y durante mucho tiempo quiso algo), ello era la resolución de la crisis, en algún sentido en que se entienda esta palabra; lo cual tampoco quiere decir que él habría dominado ese gesto paradójico (que en gran parte habría pensado como lo trágico, al menos un cierto trágico, pero ese gesto lo habrá sin embargo conducido [*emporté*] más allá de lo que se puede controlar, por no decir soportar o tolerar). No, ninguna categoría como tal es aquí pertinente. No se puede hablar sencillamente de lucidez ni de fracaso: se deshace la oposición del poder y el impoder [*impouvoir*]. Y aun cuando se haya encontrado enteramente implicado, no se trata de un “efecto de sujeto”, incluso probablemente no es “analizable” en términos de inconsciente, pese a que no se podría negar, en esta obstinación [*encharnement*] por (in)acabar, la parte de la compulsión repetitiva y del trabajo silencioso de la pulsión de muerte. Tal vez sólo “su” lógica, si acaso era específicamente una y si acaso sería desprendible, daría la posibilidad de entrever algo. Pero el “caso” es justamente tal que, pese a su obstinación [*obstination*] en *calcularse*, no podría dar lugar a ninguna lógica que le sea propia y que pueda hacer ruptura.

§

Entonces zanjo esto aquí, y paso.

Evidentemente no podría dar en el tiempo del que dispongo una idea aproximada de la vía que sería necesario tomar para acercarse a la singularidad de un caso así, singularidad que por esencia permanece siempre esquiva [*fuyante*] e inencontrable. Estoy obligado, de buena o mala manera, a la ejemplificación.

Retomo entonces mi propósito inicial, y simplemente planteo la pregunta: ¿Qué tiene que ver la tragedia con el nacimiento del pensamiento especulativo y de

lo onto-lógico?, ¿Hasta qué punto puede autorizarse a decir que es la tragedia, la reelaboración de la concepción filosófica o “poética” (aristotélica) de la tragedia, aquello que ha proporcionado el esquema matricial del pensamiento dialéctico?

El entero carácter de esta cuestión la hace desde luego discutible. Perfectamente podría pensarse, y se tendría razón en hacerlo, que no es principalmente en la teoría de la tragedia que los elementos de la especulación han comenzado a organizarse. ¿Sería necesario, al menos, recordar que es en la cuestión del arte en general (cuestión legada por la tercera *Crítica* de Kant) y, más específicamente, en la cuestión de la *Dichtung* y de la relación entre literatura y filosofía, en que el paso que conduce a lo especulativo ha sido traspasado? Hegel ha sido el primero en reconocerlo y lo ha subrayado en un célebre homenaje a Schiller en el principio de su *Estética*¹¹. El sobrepasamiento de la estética (del gusto) en teoría de lo Bello y del Arte, el ensayo de constitución de un gran lirismo filosófico, la reforma de la poética de los “modos” (para hablar como Genette) y, entonces, de la sistematización de la poética de los géneros, en general la problemática de la obra (absoluta) o del Organon —es decir, del autoengendramiento de la Obra en cuanto Sujeto—, eso que en consecuencia podría denominarse “la operación literaria” (esto es, la invención de la literatura como su propia teoría o su autoconcepción), la voluntad de decisión, además, en el viejo debate (aún abierto) de la relación entre Antiguos y Modernos. Todo lo que se jugó en el último decenio del siglo XVIII entre Weimar y Berlín entre los ensayos estéticos de Schiller y el *Athenaeum*, los cursos de Schelling y los propósitos de Goethe, todo lo que es completamente el crisol de lo especulativo, subordinando probablemente cualquier otro pasaje mejor indicado como aquel de la física o de la *Naturphilosophie*. Dicho esto, bajo este conjunto problemático y complejo, nunca se habrá hecho demasiado esfuerzo por reconocer el hilo conductor de una preocupación mayor y constante, de una cuestión única, y que no es otra que la cuestión de la *mimesis*, en cualquier nivel que se la tome (sea que se trate de la “imitación” en el sentido de *la imitación de los Antiguos*, o de la *mimesis* como modo de la *poiesis*, es decir de la *mimesis* aristotélica, o incluso, lo cual no deja nunca de entrar en juego, de la *mimesis* en el sentido del “mimetismo” o de *la imitatio*). Es por ello que el Idealismo especulativo se abre conjunta e indisolublemente como una teoría del Sujeto, del Arte y de la Historia. Pero es también por lo que, incluso si la cosa no está siempre del todo clara, la tragedia y la teoría de la tragedia imantan fundamentalmente (de Fr. Schlegel o Schiller hasta Hölderlin, o de Schelling hasta Hegel) ese trayecto que se confunde finalmente en lo esencial con una tentativa de “sobrepasamiento” [*dépassement*] (como se dice) de la *mimetología*. Y aquí hago menos alusión a la reinterpretación histórico-cultural de los orígenes de la tragedia (es decir, al ingreso sobre la escena filosófica de lo dionisiaco y

¹¹ Cf. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 1989, p. 47-48.

de todos sus sucedáneos) que a la relectura, a título de modelo y de documento filosófico, de los Trágicos mismos, comenzando naturalmente por Sófocles.

Por esta razón por la cual, siguiendo en esto el ejemplo propuesto por Szondi en su *Ensayo sobre lo trágico*, me referiré en primer término a un texto de Schelling que data de 1795-1796, y que aparece en la última de las *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo*¹². Apoyándose en este texto —y pareciendo olvidar el caso difícilmente olvidable de Freud—, Szondi desarrolla la tesis siguiente: si “desde Aristóteles hay una poética de la tragedia” (entiéndase por ello: una poética del efecto trágico, fundada sobre la doctrina de la catarsis), “es solamente desde Schelling que hay una filosofía de lo trágico”. Mi ambición será simplemente mostrar aquí que la llamada filosofía de lo trágico es en realidad aún, aunque de manera subyacente, una teoría del efecto trágico (presuponiendo pues la *Poética* de Aristóteles) y que sólo el silencio que ella mantiene obstinadamente con respecto a esta filiación le permite erigirse, más allá de la mimetología y de la catártica aristotélica, como la verdad finalmente desvelada del “fenómeno trágico”.

He aquí el texto de Schelling:

Frecuentemente se ha interrogado cómo es que la razón griega pudo soportar las contradicciones de su tragedia. ¡Un mortal destinado por la fatalidad a ser un criminal, lucha *contra* la fatalidad y sin embargo es castigado terriblemente por un crimen que es obra del destino! La razón de esta contradicción, que la haría soportable, era más profunda que allí donde se la buscaba: ella se encontraba en el conflicto de la libertad humana con la potencia del mundo objetivo, conflicto en donde el mortal debía necesariamente sucumbir, ya que esta potencia era una sobre-potencia (un *fatum*). Sin embargo, dado que no sucumbía *sin lucha*, el mortal debía ser *castigado* por su fracaso. Pese a que el criminal sucumbía sólo ante la sobre-potencia del destino, el hecho que sea *castigado implicaba el reconocimiento de la libertad humana, era un honor* rendido a la libertad. La tragedia griega honraba la libertad dejando *luchar* a su héroe contra la sobre-potencia del destino; para no franquear las barreras del arte, ella debía procurar que *sucumbiese*, pero, para compensar esta humillación de la libertad humana arrancada por el arte, se precisaba también —y así igualmente para el crimen cometido por el *destino*— que *sufriese el castigo*. (...) Fue una *gran* idea admitir que el hombre consienta en aceptar un castigo incluso por un crimen *inevitable*, a fin de manifestar de ese modo su libertad por la pérdida misma de su libertad y de oscurecerla [*sombrer*] por una declaración de los derechos de la libre voluntad.

¹² Existe traducción al español: *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Madrid: Tecnos, 1993.

Han reconocido aquí, desde luego, a Edipo. Desde Aristóteles, al menos explícitamente, Edipo no habrá dejado de ser convocado con regularidad por la filosofía como su héroe más representativo, la encarnación matinal de la conciencia-de-sí y del deseo de saber. Lo que nadie ignora, por otra parte, es que esto vale de igual manera para Freud.

El análisis que lleva a cabo Szondi de este texto es indiscutible: muestra que la presentación del conflicto o de la contradicción trágica interviene, al final de las *Cartas* de Schelling, para ofrecer la posibilidad (y el modelo) de una (re)solución, en el sentido dialéctico del término, de la contradicción filosófica por excelencia que Schelling llama la oposición del dogmatismo y del criticismo, y que es en general la oposición de lo subjetivo y de lo objetivo, del “Yo absoluto” aún no condicionado por ningún objeto y del “Objeto absoluto” o “No-Yo”; es decir, para permanecer al hilo de la terminología kantiana o fichteana, de la libertad y de la necesidad natural. La posibilidad que en efecto ofrece la fábula o el escenario trágico es la de la conservación, pero en beneficio y en el sentido de la libertad, de la contradicción de lo subjetivo y de lo objetivo, puesto que el héroe trágico que es (como lo dirá también Hegel) “a la vez culpable e inocente”, que lucha contra lo invencible, contra el destino que es el responsable mismo de su falta, *provoca* una derrota [*défaite*] ineluctable y necesario, y escoge *voluntariamente* expiar un crimen del cual se sabe inocente y por el cual de todos modos habría debido pagar. La solución del conflicto es la inocencia culpable y la provocación “gratuita” del castigo: el sujeto *manifiesta* su libertad “por la pérdida misma de su libertad”. El negativo se convierte, aquí, en positivo; la lucha (aunque sea vana y prometida al fracaso) es en sí misma productora. Si se recompone el trazado del esquema así colocado se ve que la “conciliación”, como dice Schelling, opera en la lógica misma de “la identidad de la identidad y la diferencia”. El escenario edípico contiene entonces, implícitamente, la solución especulativa. Y todo ya está presto para esta absolutización o esta infinitización paradójica del Sujeto en la cual la filosofía, en efecto, vendrá a cumplirse.

Podría mostrárselo: un esquema así obliga, hasta incluso en Hegel mismo, a toda la interpretación “idealista” (¿pero acaso hay otra?) de lo trágico. Es a su lógica que Novalis obedece declarando que “el acto filosófico por excelencia [es decir, el acto especulativo] es el suicidio”, y sin ninguna duda es Hegel quien lleva en primer lugar a Hölderlin, deseoso de escribir una “verdadera tragedia moderna”, a la elección de la figura de Empédocles —lo que evidentemente no quiere decir que la haya determinado de este modo, sin más— y a llevar a cabo la traducción de Sófocles proponiendo a *Edipo Rey*, tardíamente, como el modelo de la tragedia moderna. Pero lo que aquí me interesa es que mediante su reajuste especulativo (o su trasposición, si se prefiere, en el discurso metafísico, su traducción onto-

lógica), este esquema no es en el fondo diferente de aquel que plantea Aristóteles, cuando en el capítulo trece de la *Poética* (1452b, sq.) examina la cuestión de aquello que es necesario enfocar o evitar, en la construcción de la fábula, para permitir a la tragedia producir “el efecto que le es propio” y que es el efecto de la catarsis del temor y de la piedad. Se sabe que también para Aristóteles *Edipo Rey* es el modelo mismo de la “más bella composición”, es decir, de esta composición llamada “compleja” (por oposición a la fábula simple) que implica la peripecia —el viraje o la *metabolé* de la acción en su contrario— y el reconocimiento (la reversión de la ignorancia en conocimiento, de la *agnoia* en *gnosis*). Ahora bien, si *Edipo Rey* conoce un tal privilegio, es porque entre todos los casos propicios para cumplir esta doble exigencia (los cuales son todos los casos de “reversión de fortuna”), es el único capaz de suscitar las dos pasiones que la tragedia tiene por función “purificar”. “Es el caso, dice Aristóteles, de que el hombre que sin ser eminentemente virtuoso y justo cae en desgracia no en razón de su maldad y de su perversión, sino después de uno u otro error (o debilidad, incluso mala suerte o “fracaso” -*hamartia*) de su obrar...” Al parecer se está muy lejos de aquello que propiamente articula la demostración de Schelling y que por lo demás le confiere sin duda toda su originalidad temática, a saber, sobre el fondo de la culpabilidad inocente (es decir, de aquella paradoja o suerte de oxímoro estructural despejado por Aristóteles), la insurrección del sujeto trágico y la asunción, en su injusticia misma, del rigor del destino. Pero recuerden la pregunta sobre la cual se abría el texto de Schelling: ¿Cómo la razón griega pudo *soportar* las contradicciones de su tragedia? y replacen, sólo por un instante, pensando por ejemplo en el temor o el miedo del cual habla Aristóteles, “razón” por “pasión”. Cómo no ver entonces que se trata fundamentalmente, aquí y allí, de la *misma* cuestión y que, teniendo en cuenta la traducción ontológica a la que acabo de hacer alusión, se puede entender, bajo la formulación de Schelling: ¿Cómo la razón griega (es decir, en el fondo: cómo la filosofía) ha podido “purificarse” de la amenaza que representaba para ella la contradicción ilustrada por el conflicto trágico? Dicho de otro modo, si la referencia a la *hamartia* no equivale para nada a la provocación de una derrota ineluctable (en efecto se trata en ambas doctrinas de toda la problemática del *Sujeto* como tal), ¿Puede evitarse ver que la cuestión sustentada sobre la *tolerancia* o la capacidad de tolerancia, en general, de lo insoportable (la muerte, el sufrimiento, la injusticia, la contradicción) comanda, en los dos casos, toda la interpretación?

Es la tragedia misma —el espectáculo trágico— lo que en ambos casos se encuentra implicado como consecuencia. La tragedia, es decir, el dispositivo de (re)presentación o de *Darstellung*, la estructura de *mimesis*, en la cual, por lo demás, piensa Schelling cuando evoca sin ninguna otra precisión aquellas “barreras del arte” que la tragedia griega no debía atravesar. En efecto únicamente la *mimesis* —de la que se sabe que para Aristóteles es la más primitiva determinación del animal

humano y la posibilidad misma del saber y del Logos, de la razón (*Poética*, 4, 1148b)—, únicamente la *mimesis* tiene el poder de “convertir lo negativo en ser” y de procurar ese placer paradójico, esencialmente “teórico” y “matemático” (placer, por otra parte, especialmente reservado a los filósofos), al que el hombre puede acceder en la *representación*, por poco exacta que ella sea, de lo insoportable, de lo penoso y de lo horrible, “como por ejemplo el aspecto de los animales más viles o aquel de los cadáveres”. Sólo la *mimesis* puede autorizar el “placer trágico”. Dicho de otro modo: vueltos espectáculo la muerte y lo insostenible (es decir, en 1795, lo contradictorio) “pueden mirarse a la cara”. El Espíritu, desde luego, lejos de espantarse, tiene por el contrario todo el tiempo para “residir” cerca de ellos —incluso para obtener, llegado el caso, un cierto placer y en todo caso de purgarse, de curarse, de purificarse y de preservarse de su miedo (quizás de la locura que lo amenaza, y probablemente también de la piedad que él prueba si, como lo induce el pasaje de Aristóteles, no hay nunca piedad que no se dé en la forma de la lástima de sí). Y si la naturaleza de la operación filosófica en general (y especulativa en particular) es de hecho fundamentalmente *económica*, el principio mismo de esta economía es la relación espectacular y el semblante mimético, ofrecidos a la filosofía por la estructura misma de la teatralidad. Y también en la filosofía de Schelling, que como se ve no inaugura el pensamiento de lo trágico sino al volverse el eco de la poética de la tragedia; incluso, más lejanamente, del antiguo fondo de lo ritual y de lo sacrificial para lo que hay toda razón en creer, en efecto, que la catártica de Aristóteles es *también* su justificación y trasposición filosóficas. O incluso, ya que una cosa no excluye la otra, su *verificación* lógica.

§

Debería ahora pasar a la contra-prueba anunciada al principio, aun cuando la palabra, decididamente, me parece cada vez más inoportuna. Nada sería aparentemente más fácil puesto que como es sabido existe también (por suerte, pero sin azar) una lectura hölderliniana de *Edipo Rey* y que, por consiguiente, debería ser fácil confrontar los dos textos.

Ahora bien, como es lógico, no es para nada fácil.

La dificultad obedece en principio a eso que las *Anotaciones* sobre la traducción de Sófocles suponen tras de sí. No solamente, como se ha subrayado varias veces, una introducción general, anunciada por Hölderlin a su editor pero jamás enviada (que, probablemente, nunca fue escrita y de la cual no queda, en todo caso, la menor huella), sino incluso todo el trabajo anterior de Hölderlin sobre la tragedia¹³.

¹³ A este respecto, véase los trabajos compilados en la edición española de *Ensayos*, traducida, presentada y anotada por Felipe Martínez Marzoa (Madrid: Hiperión, 1997). Sobre todo entre las páginas 44 y 133. [N. de T.]

Dicho trabajo permaneció en estado de fragmentos o de bocetos más o menos acabados y desarrollados, lacónico, erizado y de una oscuridad, a veces, estrictamente impenetrable. Pero, de otra parte, la dificultad también se dirige a que el análisis de *Edipo*, además de justificar una traducción de preferencia accesible (para el público francés) de una forma u otra, no se sostiene en realidad mas que por la relación muy estrecha que mantiene con *Antígona*. Lo cual ocurre también, hasta un cierto punto, para el caso inverso.

Pero únicamente hasta un cierto punto.

Pues en realidad *Antígona* es el texto fundamental para la interpretación hölderliniana de la tragedia. Es ella en efecto la que representa la más difícil y la más enigmática de las tragedias, de todas las tragedias, y que según esto constituye el centro, que permanece “excéntrico” (para hablar como Hölderlin) —la especie de pivote imposible de centrar, alrededor del cual gravita, apenas, constantemente estorbado o impedido en su movimiento mismo, su tentativa repetida de teorización. La razón es que *Antígona* es la más griega de las tragedias (transformada además por consecuencia de la traducción, en este caso particularmente violenta, a fin de “acercarla más a nuestro mundo de representación”, a nosotros modernos, y de hacerla corresponder a esta edad “hespérica” que delimita nuestra localización histórica)¹⁴. Incluso es preciso decir que la razón de esto es que Antígona encarna la esencia misma de la tragedia, si es cierto que la tragedia es para siempre un género específicamente griego y, así considerado, “irreconstituible”, si no por completo intrasponible [*intransposable*]. Además, es por esta razón por la que en rigor no puede haber tragedia moderna mas que en y como la traducción de lo antiguo. Y es por ello también —regla general, aun cuando ella se ilustra con un único ejemplo— que la traducción debe ser tanto más violenta y transformadora cuanto que ella concierne a un texto más propiamente griego.

En todo caso esto es lo que explica la diferencia de tratamiento a la cual Hölderlin somete las dos tragedias de Sófocles que retiene. Todavía debe remarcar-se, puesto que ello cuenta, que las retenga en un dispositivo “editorial” (que, al parecer, él quiso) donde, muy curiosamente, la traducción de *Edipo Rey* precede en un primer volumen a la de *Antígona*; la tragedia más moderna, por consiguiente, precediendo la presentación de la más antigua. ¿Acaso estaría allí el índice según el cual una tragedia propiamente griega, a condición de ser transformada (sino deformada), es en realidad más moderna que una tragedia griega “de tendencia” moderna, como lo es *Edipo*, —y moderna en la medida en que su “carácter artístico”, dice Hölderlin, con todo rigor y sobriedad “junónica”, se opone al fondo natural de los Griegos (a su *pathos* sagrado, a su impulso apolíneo hacia el “fuego del cielo”) y corresponde mejor, de este modo, a la naturaleza propia de los Hespéricos quienes

¹⁴ Cf. Carta a Casimir Ulrich Böhlendorf, del 4 de Diciembre de 1801. En: *Ensayos*, pp. 137-140.

son, a la inversa de los Griegos, “hijos de la tierra” (es una expresión de Kant referida por Beaufret) y, como tales, sometidos al “límite” y encerrados en una finitud esencial?

Es cierto que esta cuestión compromete toda la problemática de la imitación en la historia, y que por esta razón no *es* sino que *permanece* irreductible a la lógica dialéctica a la que ella parece someterse. No puedo dar cuenta de esto aquí. Pero no puedo impedirme de pensar que quizás allí está la indicación de que en el fondo, para Hölderlin, no haya tragedia moderna que no sea en la forma de una *deconstrucción* —práctica— de la tragedia antigua. Del mismo modo en que, sin duda, no haya teoría posible de lo trágico y de la tragedia que no fuese en la deconstrucción de la poética clásica y de su reinterpretación especulativa. Una nunca va sin la otra.

Me gustaría también, en tanto que allí nos encontramos —porque el asunto me parece importante aún para nosotros, “modernos”, que quizás debemos mantener con Hölderlin (lo cual no quiere forzosamente decir: con toda su época) una relación análoga a aquella que él mantenía con respecto a los Griegos (lo cual no quiere decir: todos los Griegos)—, me gustaría, pues, preguntarme de paso si lo moderno no debía ser para Hölderlin como el *après-coup*, en sentido estricto, del arte griego. Es decir, la repetición de eso que ocurrió sin nunca haber tenido lugar, y el eco de esta palabra impronunciada que sin embargo había resonado en su poesía.

En todo caso ello podría explicar precisamente la empresa de *traducción*, y la perversión del esquema de la imitación (clasicista o dialectizante) que ella supone. Y, sin duda, ello también podría explicar el carácter secreta y paradójicamente más moderno de *Antígona* que es, como dice Hölderlin, más “lírico” y donde Sófocles se muestra en realidad más cercano a Píndaro, desde siempre considerado por Hölderlin como la “cumbre” del arte griego, lo cual para nada prohibiría que también precisara *traducirlo*, y comentarlo, analizarlo, es decir de hecho *rescribirlo*. Pues para Hölderlin se trataría finalmente de hacer decir al arte griego eso que no hubo dicho, y no según el modo de una suerte de hermenéutica que se dirige a lo implícito de su discurso, sino sobre un otro modo —para el cual tengo la impresión de que nos falta una categoría— por el cual se trataría de hacer decir, simplemente, eso que fue dicho (pero) *como eso que no fue dicho*: la misma cosa, pues, en diferencia. “En diaphéron héauto.”

Piensen por ejemplo en el esquema histórico en quiasmo al que hacía alusión hace poco. Él suponía inicialmente que una cierta forma de la tragedia griega (que es la forma regular o canónica de la tragedia griega, su forma verdaderamente trágica, tal como dice Hölderlin: en este caso la de *Edipo Rey*) era capaz de definir el fondo de nuestra propia naturaleza. Eso que en los Griegos está efectivamente conquistado contra y sobre su naturaleza, y que es su arte, delimita exactamente lo que

los Modernos tienen como propio: lo trágico de la lenta confusión, “la errancia bajo lo impensable” y el famoso “lo trágico entre nosotros es que tranquilamente abandonamos el mundo de los vivos, empaquetados en una simple caja”¹⁵. Dicho de otro modo: todo lo contrario de la *sublimación* trágica, del “entusiasmo excéntrico”, que define el impulso “pánico” inicial de los Griegos hacia el Todo-Uno, su trasgresión brutal y catastrófica, que la cultura moderna reencuentra en su arte (lo sentimental, en el sentido de Schiller, o como más bien dice Hölderlin, lo elegíaco) y en su pensamiento (lo especulativo mismo). Como Beaufret lo había subrayado¹⁶, un esquema así retoma rigurosamente la mimetología aristotélica, tal como ella se expone en el libro B de la *Física* (II, 8, 199a) y según la cual —incluso aquí se encuentra la misma estructura de diferenciación— si en efecto el arte imita a la naturaleza, él tampoco tiene el poder de “llevar a cabo o a término” (*epitelein*) aquello que la naturaleza es incapaz por sí misma de “efectuar” o de “obrar”. Pero supóngase ahora que *Antígona*, traducida, rescrita en las condiciones que hemos visto — la *Antígona de Sófocles*, pues, *ella misma*— sea a la vez la más griega de las tragedias y la más moderna, y que, para hacer sentir esta diferencia en sí imperceptible que implica la repetición, se haya transformado aquí o allá lo que dice para decir mejor aquello que *en verdad* dice —en tal caso el esquema histórico y la mimetología que supone comienzan suave y vertiginosamente a vacilar, a retorcerse y a profundizarse de manera abisal. Y si ahora se piensa que la estructura de suplencia que, en suma, define a la relación mimética en general, la relación del arte a la naturaleza, es fundamentalmente a ojos de Hölderlin una estructura de asistencia y de protección, que ella es necesaria para evitar que el hombre “se inflame al contacto con el elemento”, entonces no se comprenderá solamente cuál era para él la apuesta [*enjeu*] del arte griego (en definitiva se trataría de la “locura” por exceso de imitación de lo divino y de especulación), sino que también se comprenderá por qué, en la época moderna, aún cuando ella invierta en principio la relación griega del arte a la naturaleza, es preciso repetir completamente eso que hay de más griego en los Griegos. Repetir [*recommencer*] a los Griegos. Es decir, de ningún modo seguir siendo griego.

Estas indicaciones, pese a todo elípticas en relación con la paciencia que sería necesario desplegar aquí, no las doy simplemente para señalar “en vano” el lugar de *Antígona*. Ni tampoco para inducir precipitadamente a la idea (que sería falsa) de que la “teoría” hölderliniana —que, a diferencia de aquella de Schelling,

¹⁵ *Ibíd.*, p. 138. “Pues lo trágico entre nosotros es que del reino de los vivientes nos vamos empaquetados con toda tranquilidad en un recipiente cualquiera, no que, consumidos en llamas, expiemos la llama que no hemos sido capaces de domar.” (Traducción de Martínez Marzoa).

¹⁶ Beaufret, Jean. “Hölderlin et Sophocle” y “Hölderlin en fuite”, en la traducción de las *Remarques sur Oedipe et Antigone*, Paris, 1965.

toma explícitamente en cuenta la problemática del efecto trágico— se desprendería, por no se sabe qué lucidez, del modelo sacrificial y ritual de la tragedia. Acabamos de ver que Hölderlin no reservaba la función de catarsis únicamente al arte antiguo; se sabe que la preocupación ritual fue constante en él —si, tal como lo ha apuntado Girard es realmente indiscutible que la interrogación obstinada y sofocante, “a las puertas de la locura”, sobre la tragedia y la *mimesis* sea indisociablemente *biográfica* y que se trata más bien del proceso de rivalidad mimética en el que Hölderlin se sabe desde casi siempre comprometido (con respecto a Schiller en particular)— en tanto última tentativa de decisión, o más exactamente, de *arreglo* [*règlement*] (que no es del todo lo mismo y que bien podría esclarecer la *retirada* de Hölderlin, que con un poco de rapidez se bautiza como su “locura”); de una última tentativa de arreglo, pues, de la doble obligación (*double bind*) que estructura la identificación mimética (“Sé como yo” / “No seas como yo”) y desencadena el mecanismo de la oscilación “ciclotímica”. Me parece que al menos se puede reconocer a Hölderlin el mérito de no haber negado nunca que tenemos necesidad del arte —pero no, como decía Nietzsche, “para no oscurecer por la verdad”; más bien, mirándolo bien, para tener acceso a ella, evidentemente a condición, si es posible, de no entender aquí la verdad en el sentido especulativo. Pues es muy claro que lo especulativo, que era también, en su misma lógica, la espera de una resolución posible de la contradicción insuperable llevada a cabo por la “máquina” de la doble obligación (y, considerado de este modo, la espera de una terapia, incluso de una curación posible), permanecía sin embargo, a ojos de Hölderlin, la paradójal y peligrosa “segunda naturaleza” de los Modernos, tan paradójal y peligrosa como había sido para los Griegos su virtuosidad artística, por culpa de la cual, habiendo “inhabilitado” lo “natal” (o lo “nativo”), vieron hundirse “el imperio del arte” que habían querido instituir.

En verdad si de esta manera me he retrasado un poco con *Antígona*, no es simplemente porque pensaba en la consternación de Schelling ante la traducción de Sófocles que, como escribía a Hegel, “revelaba el deterioro mental de Hölderlin”. Antes que eso, me he retrasado porque pensaba en realidad en Hegel mismo, en el frío silencio de Hegel, quien a pesar de todo (es decir, en este caso: precisamente) escribió, justo al año siguiente de la publicación de las *Anotaciones*, esas páginas de *La Fenomenología del Espíritu* consagradas a *Antígona*, que programan hasta Nietzsche y Freud (e incluso hasta Heidegger) la interpretación moderna de la tragedia, pero que es difícil no leer también como la rectificación, circunstanciada y prolija, del análisis hölderliniano. Aun cuando como ha mostrado Derrida en *Glas* (columna de la izquierda, en los alrededores de la página 188), se juega en esas páginas, en su límite, la posibilidad misma de lo especulativo y de lo onto-lógico. Aun cuando es cierto que en la llamada onto-lógica la tragedia (como testimonio y como género) habrá representado siempre el lugar en donde lo sistemático fracasa

en encerrarse sobre sí mismo, en donde lo sistemático no consigue del todo hacer recubrir lo histórico, la circularidad (como la señala Szondi) se altera en un movimiento de espiral y la clausura contiene apenas la presión bajo la cual quizás ya ha cedido sin que ella misma lo perciba — sin embargo, no queda nada menos que (quiero decir: razón de más para pensar que) lo especulativo sea recogido *también*, y (re)organizado, sobre este gesto de expulsión. Heidegger, se sabe, ha sido particularmente atento sobre esto. Pero es quizás también la razón por la cual no pudo evitar “sacralizar” a Hölderlin.

§

Una vez más, no digo del todo esto para desprender a Hölderlin de lo especulativo y para hacer de él, si se quiere, el “héroe positivo” de esta aventura. La teoría, en Hölderlin, es especulativa de una parte a otra.

Comenzando por lo que presupone el análisis desplegado en las *Anotaciones*.

El modelo es en efecto el mismo, estructuralmente (incluso hasta un cierto punto, temáticamente), que aquel que hemos encontrado en Schelling. Por lo demás, y en términos rigurosamente análogos a Schelling, también Hölderlin pensaría y habría podido escribir que la tragedia es “la más alta manifestación del en sí y de la esencia del arte en general, la manifestación del Todo como unidad cumplida y del conflicto” (*Filosofía del Arte*). En todo caso Hölderlin decía que la tragedia era “la más rigurosa de las formas poéticas” (carta a Neuffer del 3 de Julio de 1799) y que aquello que propiamente la constituye es que ella expresa “un divino más infinito” mediante “diferencias más acusadas” (*Fundamento del Empédocles*). En el fondo participaba de la idea común a todo el Idealismo de que la tragedia es el *organon* absoluto, o, para retomar la expresión que utilizaría Nietzsche a propósito de *Tristan* (en el que aproximadamente reconocía la misma cosa), “*el opus metaphysicum* por excelencia” (*Consideraciones intempestivas*, IV). Es la razón por la que hablando con rigor la teoría de la tragedia de Hölderlin era a la vez una onto-fenomenología y una onto-organología. Como prueba de esto, un corto fragmento de 1799 en el cual, siempre que uno no se detenga demasiado sobre la paradoja dinámica que presenta (ni tampoco sobre su extraña sintaxis), se trata, aquí, bajo el nombre de *signo* trágico, de la *figura* (en un sentido fuerte, la *Gestalt* —Hölderlin hablaba también de símbolo) del héroe sucumbiendo como lugar de la revelación y de la epifanía de lo que es:

La significación de las tragedias se concibe con la mayor facilidad a partir de la paradoja. Pues todo aquello que es original, por el hecho de que toda potencia está justa e igualmente repartida, no aparece en su fuerza original, sino propia-

mente en su debilidad, de manera que la luz de la vida y la manifestación pertenecen propiamente a la debilidad de cada cosa en su conjunto. Ahora bien, en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, sin efecto, pero lo original está francamente al descubierto. Es que, propiamente, lo original sólo puede aparecer en su debilidad, pero, si el signo en sí mismo está puesto como insignificante, = 0, lo original, el fondo escondido de toda naturaleza, también puede presentarse. Si la naturaleza se presenta propiamente en su don más débil, entonces el signo, cuando ella se presenta en su don más fuerte, es = 0.

Habría mucho que decir sobre este texto, y que complicaría singularmente su lectura. Aquí me refiero a él para aquello que da a entender en una lectura inmediata y para simplemente tocar con la punta de los dedos el tipo de lógica que se encuentra en primer lugar y manifiestamente en la obra. Pues por ello, tanto como por otro fragmento contemporáneo de éste (1798-1800), se explica que Hölderlin haya podido definir la tragedia como la “metáfora de una intuición intelectual”, es decir como la transferencia y el pasaje en lo impropio, en vistas de su apropiación, de “el ser” o de “la unión” (el “vínculo absoluto”) del sujeto y del objeto, puesto que (un texto un poco anterior (*Ser y juicio*) lo atestigua) tal era el concepto de la intuición intelectual que retomaba de Fichte¹⁷.

Sin embargo, a su vez, una definición así (que supone que el significado de una obra, aquí lo absoluto, encuentra su expresión por “catástrofe” y reversión en “la apariencia” o en el “carácter artístico” opuesto) engendra, por entrecruzamiento con una distinción de las “tonalidades” heredada de Schiller (lo ingenuo, lo ideal y lo heroico), una concepción que se podría llamar “estructural” de la tragedia, o, si se prefiere, una “combinatoria” general de aquello que Hölderlin piensa como lo “calculable” en la producción de los diferentes géneros poéticos. Ahora bien, la lógica de esta suerte de axiomática es ella misma dialéctica. Ella da lugar, por ejemplo, a esas planchas [*tabelles*]¹⁸ o a esos “grafos” por los cuales Hölderlin intenta esquematizar, para cada género, la regla de aquello que llama “la alternancia de los tonos”, y donde la oposición —en serie compleja— del “tono fundamental” y del “carácter artístico” (de la “significación” y del “estilo”) debe encontrar su “resolución” en el “espíritu” del género o, llegado el caso, de la obra. Es de este modo que la tragedia representa, al menos en su estructura canónica (justamente esto mismo que no respeta *Antígona*), la resolución “ingenua” —entiéndase: épica— de la antinomia inicial entre su tono fundamental “ideal” (que es el tono de la aspiración subjetiva al infinito, el tono especulativo por excelencia) y su carácter artístico “heroico” (que es el tono de la discordia, del *agon* y de la contradicción).

¹⁷ Cf. “Juicio y ser”, en: *Ensayos*, p. 27 s.

¹⁸ Se refiere a las antiguas planchas grabadas utilizadas para imprimir.

Szondi lo ha analizado perfectamente y sobre este punto no hay nada que agregar, salvo quizás remarcar, como eco a ciertas sugerencias de Adorno en su *Mahler*, que toda esta dialéctica de los tonos (y, de una cierta manera, la dialéctica en general) sin duda no es extraña al modo de composición de la gran sinfonía post-mozartiana. Por lo cual se comprenderá también por qué justa razón el mismo Adorno ha podido comparar en otra parte la “parataxia” característica del estilo tardío de Hölderlin con la escritura de los últimos Cuartetos de Beethoven.

§

Ahora bien, si esto es así, si la lógica especulativa obliga a la teoría hölderliniana hasta someterla a esta suerte de formalismo “organicista” (en principio tan cercano de aquel que se encuentra en todas las tentativas, románticas o idealistas, de “deducción” de los géneros, de las obras y de las artes), ¿Cómo es que el análisis del *Edipo Rey*, tal como lo presentan las *Anotaciones*, diverge en este punto, en lo esencial, de aquello que proponía, por ejemplo, Schelling? ¿Acaso Hölderlin estaría libre de la más poderosa de las obligaciones teóricas? ¿Y por qué milagro?

De ninguna manera.

¿Aún es preciso repetirlo? En Hölderlin la teoría *es* especulativa hasta el fin. Y la teoría designa *más* que los textos catalogados bajo este nombre. Al menos —y diríjase todavía a la página 188 de *Glas*— siempre se la podrá interpretar así. Leerla y escribirla así. Puesto que es probablemente así, y sobretodo cuando ella se ha querido librar de esta obligación, que primeramente se ha leído y escrito a sí misma. Lo que no quiere decir que ella se haya *releído* y *rescrito* de este modo, sobretodo cuando ella no ha querido librarse de esta obligación, en la que ella vería también su recurso, su protección y, quizás, su “remedio”.

En todo caso me parece que en su dificultad misma para teorizar (por esto entiendo: en dominar la exposición teórica y llevarla a término), en esta dificultad que se va acentuando y que no escatima tampoco su producción poética o su lirismo —que ella no deja por el contrario de *desorganizar*—, en el agravio de esta suerte de parálisis que afecta su *discurso* (y que en particular lo encierra en una sujeción lógica y sintáctica cada vez más rígida), Hölderlin viene a tocar cierta cosa que disloca lo especulativo *desde el interior*, por un movimiento de “regresión” (esto no tiene nada de peyorativo. Volveré sobre esto). Que lo inmoviliza y lo prohíbe, o más bien lo distiende, lo pone en suspenso. Que constantemente le impide cumplirse y no deja, en suplencia, de alejarlo de sí mismo, de profundizarlo en espiral, de desfondarlo. O bien, que lo interrumpe de lugar en lugar, y lo pone si se puede decir “en espasmo”. ¿Cómo describir un movimiento así?

Pese a todo, quizá hay un medio en aquello que necesariamente comporta de teórico y discursivo. Es evidentemente un mal menor ya que, como voy a mos-

trar, no se puede evitar librar así lo discursivo o lo teórico, de lo demás [*du reste*] o de su resto [*de son reste*]. Desde luego es en realidad forzado hablar de “regresión”. Al menos considerándolo como índice. Debido a esto da lo mismo esquematizar el asunto sin conferirle demasiados matices: allí donde el modelo de la tragedia especulativa se construye sobre la “denegación” de la mimetología y de la catártica aristotélica, Hölderlin no solamente insiste, ensañándose por reencontrar a Aristóteles o, en todo caso, por encontrar una teoría general de la mimesis, sino que además ese movimiento de vuelta, ese “pie atrás”, lo conduce, más acá de Aristóteles y de la interpretación (ya) filosófica de la tragedia, al mismo tiempo hacia Sófocles (y desde allí mismo hacia la función religiosa y sacrificial de la tragedia) y hacia aquello que *obsesiona* a Platón bajo el nombre de *mimesis*, y contra lo que éste se apoya en toda su determinación filosófica hasta encontrar el medio de detener y de fijar el concepto.

En cierta manera es muy simple. A pesar de todo, me apresuro en agregar que el movimiento de “regresión” en Hölderlin no se detiene allí.

En primer término, esto no se hace por sí solo ni de un sólo impulso. Por ejemplo, sería necesario mostrar con precisión cómo es que los esbozos sucesivos de *Empédocles*, y la reflexión teórica que los acompaña, descomponen lenta y laboriosamente esta “regresión”. Ello tomaría tiempo y no sería tan fácil. No obstante, en su principio y en su línea directriz, el trayecto aparece con cierta evidencia. Pues de hecho Hölderlin toma su punto de partida en un escenario abiertamente especulativo: aquel del llamado plan “de Frankfurt” que sostiene en su mayor parte la primera versión. Empédocles es la figura misma del deseo especulativo y de la nostalgia del Todo-Uno, sufriendo por la limitación temporal y queriendo librarse de la finitud. En este caso el drama se organiza —simplifico— alrededor del debate interior del héroe (debate completamente “elegíaco” y todavía cercano al estilo del *Hyperión*). Prácticamente su único tema es la justificación del suicidio especulativo. Por ello la “tragedia moderna”, inicialmente, no es en el fondo otra cosa que una tragedia de la tragedia o incluso, de manera casi romántica, una tragedia de la teoría de la tragedia: una obra que en efecto se quiere absoluta en el poder que se da para reflexionarse ella misma y para elevarse al rango de Sujeto.

Pese a esto, se ha preguntado con frecuencia por qué Hölderlin abandonó esta primera versión y cuál fue la razón (filosófica o dramática) que lo llevó a modificar, cuando menos en dos ocasiones, este escenario primitivo hasta el completo abandono del proyecto (su “fracaso”, suponemos) y al pasaje a la traducción de Sófocles. Beda Allemann sugiere que Hölderlin habría buscado “motivar” dramáticamente la resolución metafísica de Empédocles, al volverse consciente de una suerte de “carencia de intriga” en general propia a aquello que es llamado las

“piezas de tesis” (como si hubiera otras)¹⁹. Ello no es imposible. Sea lo que sea, lo importante es sin embargo que cuando Hölderlin reorganiza el escenario en la segunda versión, y de hecho lo complica, aquello que introduce esencialmente es la idea de que la tentación especulativa de Empédocles es una *falta*. Por supuesto que de este modo la intriga accede al registro propiamente trágico, y generalmente se ha tenido razón al subrayarlo. Pero lo que menos se ha señalado es que la introducción de la falta, aquí, equivale en realidad a la colocación de un escenario de tipo “edípico”, es decir, un escenario sacrificial: la falta de Empédocles es en realidad la de ser declarado públicamente divino en presencia de todo el pueblo de Agrigento. La trasgresión filosófica, dicho de otro modo, se vuelve trasgresión social o, lo que (aquí) viene a ser lo mismo, transgresión religiosa. Así Empédocles atrae para sí de un modo natural el odio de los Agrigentinos, quienes desmesuradamente le imputan su profunda responsabilidad en la plaga que azota a la ciudad y que, para extirpar la mancha, reproducen sobre Empédocles (de manera completamente explícita y circunstanciada) el bien conocido gesto de la expulsión del “*pharmakos*”, a la par, casi de inmediato como es (dialécticamente) normal, de su rehabilitación sacralizante (de ahí la redención final de Empédocles, al estilo del final de *Edipo en Colono*).

Entonces es claro que la transformación que Hölderlin hace sufrir a su *Empédocles* vaya en el sentido de un “retorno a Sófocles”. Lo remarcable es, no obstante, que este retorno no habrá satisfecho a Hölderlin en mayor medida que la construcción post-kantiana desde donde había tomado su punto de partida. Sin duda es por ello que entre esta segunda versión y el esbozo, abandonado probablemente con mucha rapidez, de una tercera, Hölderlin habría intentado retomar teóricamente su proyecto en un largo, oscuro y difícil ensayo, cuya renuncia al esquema inicial de la “tragedia reflexiva” le obligó evidentemente a escribir aparte.

Ahora bien, ocurre a su vez que este ensayo (se trata del Fundamento para *Empédocles*) presenta un fenómeno análogo de “regresión”. Pero se trata allí de una “regresión” filosófica (interna a [la historia de] la filosofía), es decir, de ese “retorno” ya evocado en Platón de la problemática platónica del modo de enunciación mimético (o dramático). Ya Nada dejaba esperar la toma en consideración de dicha problemática. Su brutal introducción (des)organiza el esquema dialéctico de la tragedia.

Cito como ejemplo este pasaje en que Hölderlin aborda la estructura trágica, diferenciándola de aquello que define lo probablemente esencial del gran lirismo moderno. A saber, “la oda trágica”:

¹⁹ Alleman, Beda. *Hölderlin und Heidegger*. Zürich, 1956, especialmente el capítulo primero, dedicado al *Empédocles*. (Existe traducción al español: *Hölderlin y Heidegger*. Buenos Aires: Libros del Mirasol, 1965.)

Aquello que se expresa en el poema trágico-dramático es la interioridad más profunda. La oda trágica expone lo que es interior también en sus diferencias más positivas, en verdaderas oposiciones, pero estas oposiciones son presentadas incluso en la forma, *como lenguaje inmediato del sentimiento* [yo subrayo]. El poema trágico oculta aún más la interioridad de lo expuesto, la expresa por diferencias más acusadas, pues expresa una vida interior más profunda, un divino más infinito. El sentimiento ya no se expresa directamente (...) El poema trágico-dramático también expresa lo divino que el poeta siente y experimenta en su universo; el poema trágico-dramático refleja también lo que vive, lo que era y lo que permanece presente en su vida. Pero tal como esta imagen *niega y negará siempre su fundamento último en la medida en que siempre se acerca de antemano al símbolo* [aún subrayo]; mientras más infinita y más inexpresable sea la interioridad, en el límite del *nefas*, mientras mayor rigor y austeridad tenga la imagen para distinguir al hombre y al elemento de su sensibilidad, con el propósito de fijar la sensibilidad en sus límites, *menos esta imagen podrá expresar directamente el sentimiento* [subrayo siempre].

Se trata de una teoría de la figura dramática (del personaje o del “carácter”) en su relación al autor dramático. O si se quiere, una suerte de “paradoja sobre el dramaturgo”. Se habrá podido reconocer al pasar un motivo que ya hemos notado, y que posee la forma de esta ley según la cual el estilo de una obra es el efecto o el producto, el resultado de la “catástrofe” de su tono fundamental inicial o de su significación. Es por ello que mientras más quiere el poeta expresar “la interioridad más profunda”, más debe pasar por la mediación de una “materia extraña”. Por consiguiente, no es sino la paradoja lo que fundaba la interpretación especulativa de la tragedia y que permitía la deducción (o la reconstrucción) de su estructura orgánicamente dialéctica. Sin embargo, incluso en una primera lectura, se ve claramente que algo impide la reconducción pura y simple de este análisis. Pues aun cuando Hölderlin se esfuerza por todos los medios, hasta el agotamiento de sus recursos dialécticos (en efecto el texto se inacaba, se pierde, no alcanza a cerrarse sobre un resultado cualquiera), por pensar la figura dramática como medio o mediación en vistas a la expresión paradójicamente adecuada del autor o del sujeto, él fracasa, no deja de fracasar en este comienzo [*amorce*] dialéctico perpetuamente recommenzado como principio de resolución. Todo ocurre desde entonces como si tuviese que hacerlo, y no tuviese más que hacerlo, a la manera de una extenuación inmóvil de un proceso dialéctico que transita [*piétinant*] en la interminable oscilación entre los dos polos de una oposición, siempre infinitamente distantes el uno del otro. La puesta en suspenso es simplemente la incesante repetición del comienzo del proceso dialéctico siempre según la forma siguiente: mientras más próximo es, es más lejano; mientras más disímil es, es más adecuado; mientras es interior, es exterior. En suma, el máximo de la apropiación (ya que aquí la perpetua

comparación se origina en un pasaje al límite y procede necesariamente por una lógica del exceso y del superlativo) es el máximo de la despropiación [*dépropiation*], y así inversamente. “Mientras más infinita sea la interioridad, mayor rigor y austeridad tendrá la imagen para distinguir al hombre y al elemento de su sensibilidad.”

Imaginamos muy bien el análisis que se podría llevar a cabo sobre el fondo de la estructura contradictoria implicada por la relación mimética, sobre el fondo de la “doble obligación”. Aparte evidentemente de los poemas, y algunos de los grandes como *Patmos*, esta obsesión de lo próximo y de lo lejano (o lo que es lo mismo, del riesgo y del resguardo) atraviesa toda la correspondencia, en particular la con Schiller, constituyendo la metáfora privilegiada, si acaso es una, en la minuciosa descripción que entrega Hölderlin de su propia ciclotimia. Un análisis así sería perfectamente justificado, sobre todo cuando debería comunicar inevitablemente con lo que viene a articularse progresivamente, en esta desviación [*infléchissement*] a la que Hölderlin somete la problemática de la mimetología, en lo que se refiere a la problemática general del sujeto de la enunciación. Pero ya nada impediría que se pueda reconocer en esta parálisis en que se afecta (sin fin) el movimiento mismo de la dialéctica y de lo onto-lógico, más allá de la evidencia del gesto conjuratorio, el efecto de retorno [*en retour*] de la mimetología en lo especulativo. Y por consiguiente en el discurso general de la verdad y de la presencia. Es cierto que Heidegger habrá buscado siempre en Hölderlin la posibilidad de regresar más acá de la asunción de la *adaequatio* entendida según el modo especulativo y de “salir” *en el interior mismo* de lo onto-teo-lógico. Esto se debe a que la “lógica” de la *alètheia* también puede inscribirse como “lógica” de la *Ent-fernung* (del des-alejamiento) [*éloignement*]. Quién sabe sin embargo si acaso esta “lógica” misma (incluso en aquello que no cesa tampoco de extraviarla en sus momentos de mayor exigencia), si esta lógica “misma” no está atravesada aún por (si es que no está “sometida a”) la mimetología? La “lógica” del intercambio infinito del exceso de presencia y del exceso de pérdida, la alternancia de la apropiación y de la despropiación, todo lo cual podría bautizarse, tomando la terminología hölderliniana (y por falta de una palabra mejor), lo *hiperbológico*, con todo aquello que retiene a este término en el marco de la determinación “homoiotica” de la verdad. ¿Quién sabe si acaso es ésta la (paradojal) verdad de la *alètheia*?

En todo caso es una “hiperbológica” como la mencionada lo que sostiene, evidentemente, la última definición que Hölderlin propuso de lo trágico.

Ésta es. Es muy célebre:

La presentación de lo trágico reposa principalmente en que lo monstruoso, como el Dios-y-el-hombre se emparejan y, sin límites, devienen Uno en el furor el

poder de la naturaleza y lo más íntimo del hombre, se concibe por el hecho de que el ilimitado devenir Uno se purifica mediante una ilimitada separación.

Todavía se trata de un asunto de catarsis. Incluso es mucho más: si se quiere, una “generalización” de la catártica, pero que no es tal sino hasta abandonar el terreno en donde Aristóteles hubo edificado la suya, es decir el terreno de la relación espectacular. Un tipo así de catártica, desde entonces, procede en realidad de la toma en consideración del “sujeto” de la tragedia o de la enunciación dramática. Es por lo que, por otra parte, ella comporta [*entraîne*] más allá de una simple “poética”, todo un pensamiento de la historia y del mundo, de la relación del hombre con lo divino —o del cielo con la tierra—, de la función del arte y de la necesaria “catástrofe” de lo natural en cultural; en general, del movimiento de alternancia o de intercambio entre lo propio y lo impropio. Pero tampoco puedo referirme a esto aquí. Sin embargo, debo subrayar que únicamente lo “hiperbólico” es sin duda capaz de dar cuenta del esquema del “doble retorno” sobre el que se funda el último pensamiento de Hölderlin y según el cual el exceso mismo de lo especulativo se intercambia en el exceso mismo de sumisión a la finitud (al volteo “categórico” de lo divino corresponde la “media vuelta” [*“volte-face”*], como dice Beaufret, del hombre hacia la tierra, su piadosa infidelidad y su larga errancia “bajo lo impensable” que en el fondo definen la era kantiana a la que pertenecemos).

Pase lo que pase con un pensamiento de este tipo, la lección en lo que concierne a la tragedia es de las más claras: mientras más se identifique la tragedia al deseo especulativo de lo infinito y de lo divino, más la tragedia expone este deseo como el rechazo en la separación, la diferenciación, la finitud. En suma, la tragedia es la catarsis de lo especulativo.

Lo cual también quiere decir la catarsis de lo religioso y de lo sacrificial. Una última paradoja, que no es para nada la menos sorprendente.

Lo que de antemano autoriza esta definición de la tragedia es la lectura de *Edipo Rey*. Ahora bien, esta lectura (*Anotaciones sobre Edipo*, 2) se funda por completo sobre una condena que no se sabría más explícita, de la tentación indisociablemente especulativa y religiosa en donde Hölderlin ve el resultado fundamental de la “fábula” edípica y la razón de su “composición”. Una condena comparable, como dice, al desenvolvimiento de un “proceso de herejía”.

¿Cuál es la falta de Edipo?

“Hacerse el sacerdote”, responde Hölderlin. La respuesta es sin embargo sorprendente. Este es el inicio de su análisis, de una claridad impecable:

La inteligibilidad del todo reposa particularmente sobre el hecho de que se aprehenda bien la escena en que Edipo *interpreta demasiado infinitamente* [*trop infiniment*] la sentencia del oráculo, y en que se encuentra *tentado en dirección al nefas*.

[*El exceso de interpretación es la transgresión y el sacrilegio.*]

Pues la sentencia del oráculo dice:

Phoibos, el Rey, claramente nos ha comandado
Purificar el país de la mancha criada sobre este suelo
Y no dar vigor a lo incurable.

Esto *podría* querer decir [*subrayo: es la traducción literal, profana, política de la sentencia del oráculo*]: mantened un buen orden civil. Pero Edipo habla asimismo como un cura:

Mediante qué purificación, etc.

Hölderlin agrega: “Y entra en *precisiones*”, queriendo decir con esto que el movimiento es sin embargo irreversible y que Edipo instruirá realmente su propio proceso de herejía. La falta trágica consiste por ende en la interpretación religiosa y sacrificial del mal social, y el héroe trágico la *oscurece*, como diría Schelling, al querer cumplir el rito y al desear un “*pharmakos*” para borrar la mancha que él imagina sagrada. Dicho brevemente, la oscurece por su creencia en lo que Girard denomina los “*mecanismos*” religiosos, los cuales son en realidad, según una distinta concepción de la religión, *mecanismos “sacrílegos”* dado que suponen la transgresión del límite humano, la apropiación de una posición divina (este será, ejemplarmente, el caso de Antígona) y del derecho para instaurar por sí mismo la diferencia (que será tanto el caso de Edipo como el de Creonte, si bien es cierto que una lectura así de la tragedia prohíbe en definitiva que pueda concebirse un héroe trágico “positivo”). Es por ello que quien quiere la diferencia y la exclusión se excluye a sí mismo y sufre despiadadamente, hasta su pérdida sin remisión, esta ilimitada diferenciación que lo “hiperbólico” introduce como suplencia del proceso dialéctico-sacrificial para prohibir su cumplimiento y paralizarlo *desde el interior*. Por el hecho de ser la catarsis de lo especulativo, la tragedia expone la despropiación como aquello que secretamente la anima y constituye: la tragedia expone la (des)propiación. Es por esta razón que Edipo encarna la locura del saber (y todo saber es deseo de apropiación) y representa, en su trayecto, la “búsqueda demente de una conciencia”; quizás nada diferente de la demencia de la conciencia-de-sí.

Desde luego, esta reelaboración de la interpretación de la tragedia no puede a su vez dejar de alcanzar la concepción dialéctica-estructural de la organización trágica. En todo caso ella provoca la subordinación de la teoría de la alternancia de los tonos. En efecto, desde el momento en que la estructura mimética deja de garantizar por derecho [*en droit*] el “retorno a lo Mismo”, reconciliador y reapro-

piador, desde el momento en que el espectáculo trágico supone tras de sí la pérdida sin recurso de toda posición y de toda determinación seguras de la enunciación y se ve condenada, en consecuencia, a representar el proceso —que permanece siempre complejo y diferenciado— de la (des)propiación, todo viene a constreñir la sucesión dinámica y productora que organiza estructuralmente la tragedia para ceder paso a un dispositivo de equilibrio puro. La estructura misma de la tragedia se inmoviliza y se paraliza. Lo cual para nada impide a esta “neutralización” de la dinámica dialéctica ser constantemente *activa*, pues la estructura trágica permanece *también* dialéctica, y únicamente la deconstrucción del modelo sofocleano-schellingeano (o aristotélico) de lo trágico obliga a (des)estructurar de este modo a la tragedia.

Lo anterior viene de hecho a desorganizarla, en el sentido más fuerte de la palabra, a desistematizar y a desarmarla, y, por consiguiente, a reconstruirla en el lugar mismo en donde su organización dialéctica se confirma, sobre una articulación vacía o en la falla de toda articulación, una pura *asíndeton*²⁰ que Hölderlin denomina la *cesura* y que pone en suspenso el proceso “catastrófico” de la alternancia:

El transporte trágico es en verdad propiamente vacío y el más desprovisto de vínculo.

Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones en donde se expone escénicamente este transporte, aquello que en la métrica se denomina la *cesura* (la palabra pura, la interrupción antirrítmica) se vuelve necesaria para ir al encuentro de la mayor alternancia desencadenada de las representaciones, de modo tal que ya no aparezca la alternancia de representaciones, sino la representación misma.

Una desarticulación así de la obra y del proceso de sucesión alternada que la constituye como tal —por donde se pasa (¿y por qué efecto de “regresión”, todavía?) de una concepción *melódica* de la obra a una concepción *rítmica*— no suprime la lógica del intercambio y la alternancia. Ella simplemente la detiene, la reequilibra o, como dice Hölderlin, le impide arrastrar las representaciones en uno u otro sentido. Ella evita (gesto protector, lo cual forzosamente no significa “ritual”) el arrebató oscilatorio, el *enloquecimiento* y la desviación sobre tal o cual polo. Ella representa la neutralidad activa del entre-dos. Por esto sin duda no hay azar si la cesura es cada vez este movimiento vacío —la ausencia de todo

²⁰ Del griego *asíndeton*, desatado. Se trata de una figura de lenguaje consistente en omitir las conjunciones entre dos términos o grupos de términos de relaciones estrechas, con el propósito de dar viveza o energía a lo que se quiere decir. Podría ser el caso de “Juan, el más grande de los poetas”, en donde la coma, en su “omisión” del verbo que anuda sujeto y predicado, pareciera querer volver más pronunciado la identidad entre Juan y su grandor como poeta.

“momento” — de la intervención de Tiresias, o sea, la intrusión de la palabra profética...

§

En alemán tragedia se dice *Trauerspiel*. Literalmente “juego de duelo”.

Algo distinto, si se me autoriza esta asociación (después de todo, no más libre que eso), que el “trabajo de duelo”, el aprendizaje sublimatorio del sufrimiento y el trabajo de lo negativo. Estas últimas, las dos condiciones de lo ontológico tal como lo ha mostrado Heidegger: *Arbeit* (obrar y obra) y *algos*, es decir *logos*.

¿Por qué impedirse pensar entonces que al (des)organizar la tragedia de esta manera, Hölderlin habrá *cesurado lo especulativo* (lo cual no quiere decir ni superarlo, ni mantenerlo, ni relevarlo), y encontrado así algo del *Trauerspiel*?

En todo caso sabemos que escribió esto sobre Sófocles, cuya simplicidad es desarmante:

*En vano han ensayado mucho para decir alegremente la más alta alegría,
He aquí finalmente que para mí ella se dice, hoy, en el duelo.*