



La vida se nutre del sufrimiento: noción de tragedia en parte de la obra teórica y literaria de Friedrich Hölderlin

David Eduardo Alvarado Archila

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura
Bogotá, Colombia
2016

La vida se nutre del sufrimiento: noción de tragedia en parte de la obra teórica y literaria de Friedrich Hölderlin

David Eduardo Alvarado Archila

Tesis presentada como requisito para optar por el título de:
Magister en Literatura

Directora:
Dra. Andrea Lozano-Vásquez

Líneas de investigación:
Poéticas e Interpretación y análisis literario

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura
Bogotá, Colombia
2016

Sophokles

Viele versuchen umsonst das Freudigste freudig zu sagen.
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.
(StA, 1, 1, 305)

Sófocles

Muchos han intentado, en vano, decir lo más feliz de modo alegre.
Aquí, por fin me expreso yo, aquí, en la tristeza.

Es nährt
das Leben vom Laide sich
(StA, 4,1, 116, L. 695-696)

La vida
se nutre del sufrimiento.

En las manos de Jaime, Andrés,
Alejandra y Helena

Tabla de contenido

Listado de abreviaturas	5
Introducción	6
Capítulo I: noción estructural de la tragedia, según Hölderlin	13
1.1 Sobre el <i>Fundamento para el Empédocles</i>	13
1.1.1 La oda trágica	13
1.1.2 Fundamento general	15
1.1.3 Fundamento para el Empédocles	17
1.2 Comentarios sobre Edipo (<i>Anmerkungen zum Oedipus</i>)	20
1.3 Comentarios sobre Antígona (<i>Anmerkungen zum Antigonae</i>)	29
Capítulo II: La tragedia como género según Hölderlin	36
2.1 La lógica poética y <i>El significado de las tragedias</i>	46
Capítulo III: Empédocles como personaje	51
3.1 Hölderlin, Empédocles y Sócrates	55
3.2 Empédocles como héroe trágico	63
A modo de conclusión	75
Bibliografía	80

Listado de abreviaturas

<i>CEE:</i>	<i>Cartas sobre la educación estética</i> de Friedrich Schiller
Ed.:	editor, editora o editores
l.:	líneas
<i>Met.:</i>	<i>Metamorfosis</i> de Ovidio
<i>OC:</i>	<i>Edipo en Colono</i> de Sófocles
<i>Phdr.:</i>	<i>Fedro</i> de Platón
<i>Po.:</i>	<i>Poética</i> de Aristóteles
<i>Pr.:</i>	<i>Prometeo encadenado</i> de Esquilo
<i>StA:</i>	<i>Stuttgarter Ausgabe</i> [edición de Stuttgart]. Edición de las obras completas de Friedrich Hölderlin en ocho tomos, editada por Friedrich Beißner
Trad.:	traductor, traductora o traductores
v.:	versos

Introducción

Johan Christian Friedrich Hölderlin nació el 20 de marzo de 1770 en Lauffen am Neckar, una ciudad ubicada al sur de Alemania, y murió el siete de junio de 1843 en Tubinga. De estos setenta y tres años de vida, el periodo de 1788 a 1790, la década de 1790 y los primeros años de la década de 1800 son los más significativos para el desarrollo del tema de esta investigación: la noción de tragedia que concibe este poeta. En esta época, Hölderlin intensifica sus estudios filosóficos e identifica su postura política con los ideales de la revolución francesa. Además, es el periodo de mayor diversidad creativa de Hölderlin como teórico, como poeta, como novelista, como dramaturgo y como traductor. Así, en 1788, Hölderlin ingresa al *Tübinger Stift*, el seminario de Tubinga fundado por el duque de Ulrich en 1536 y cuya enseñanza está a cargo de la iglesia protestante. Allí, el poeta entabla amistad con Hegel y, posteriormente, con Schelling, compañeros con los que debatirá sobre los textos de Spinoza, Kant y Fichte. Por su parte, durante la década de 1790, Hölderlin se gradúa como magister del seminario de Tubinga; publica sus poemas en varias revistas y, a través de la intercesión de Friedrich Schiller, logra obtener el puesto de preceptor en Walterhausen, así como publicar, en 1794, un fragmento del *Hyperion* en la revista *Thalia*.

Durante la segunda mitad de esta década, Hölderlin viaja de nuevo a Jena y trabaja como preceptor de la familia Gontard desde 1795. Allí, el poeta conoce a Susette Gontard, de la que se enamora profundamente. Los años con la familia Gontard fueron productivos para Hölderlin: en 1797, aparece el primer tomo del *Hyperion*. Además, Hölderlin conjuga el trabajo en el segundo tomo de la novela (que aparece en 1799) con el plan de elaboración de una tragedia: *La muerte de Empédocles*. En 1798, y a raíz de la relación con Susette Gontard, Hölderlin abandona su trabajo como preceptor y emprende unos viajes por Fráncfort, Homburg, Stuttgart y Suiza, a los que acompañan los trabajos en las versiones de su tentativa de tragedia y algunas traducciones, específicamente, de Píndaro y de Sófocles.

En este mismo año, Hölderlin termina la primera de las tres versiones de *La muerte de Empédocles*. No obstante, ninguna de las tres versiones fue publicada. Sólo se publicó

un fragmento de la obra en 1826, cuando Hölderlin ya era considerado un loco por sus contemporáneos y estaba recluido en la torre del carpintero Zimmer en Tubinga. Las tres versiones de la tentativa de tragedia y sus respectivos comentarios tuvieron que esperar hasta 1961, año en que Friedrich Beißner reconstruyó las versiones del texto y éste fue publicado en los tomos 4.1 y 4.2 de la edición de las obras completas de Stuttgart. Dicha edición ha permitido discusiones como la que propuso M. B. Benn en *The dramatic Structure of Hölderlin's "Empedokles"* (1967), al cuestionar la propuesta del desarrollo de esta tentativa de tragedia en cinco actos (1967, 93), como se establece en la edición de Beißner. En cambio, Benn propone que Hölderlin pensaba adoptar “a severely classical form” [una rigurosa forma clásica] (1967, 97)¹. No obstante, a pesar de estos cuestionamientos, la edición de Beißner ha sido el fundamento para ediciones posteriores de esta obra.

Por otro lado, Hölderlin publica las traducciones de *Edipo Rey* y *Antígona*, con sus comentarios respectivos, en 1804; la reacción de sus contemporáneos ante esta publicación no fue la mejor. Por ejemplo, Goethe y Schiller se ríen a carcajadas al oír los coros de *Antígona*². Del mismo modo, los críticos Voß, Gurlitt y Merkel (*StA*. 7,4. 96-106) consideran que la versificación es desordenada y que la traducción es confusa; incluso, para Merkel, ésta es “eine der possierlichsten Ausgeburten des Pendantismus” [uno de los graciosos engendros de la pedantería] (*StA*, 7,4. 105, L. 8-9). Por su parte, la recensión de Gurlitt afirma que las traducciones de Hölderlin “unter die schlechten zu zählen” [se cuentan entre las peores] (*StA*, 7, 4. 102, L. 12) y califica a los comentarios como “d[e]r neue ästhetische Unsinn” [el nuevo absurdo estético] (*StA*, 7, 4. 102, L. 18-19. Cita modificada debido a la declinación alemana). Por lo demás, como mencionan Cortés y Pardo (2012, 19-20), Hegel y Schelling ven en las traducciones la evidencia de la locura del poeta. Así, según estas primeras lecturas, las traducciones y los

¹ A menos que se indique lo contrario, las traducciones de los pasajes analizados serán propias.

² Esto se puede ver en la carta de Heinrich Voß a B. R. Abeken: “¿Qué me dices del Sófocles de Hölderlin? ¿Está chalado o se lo hace y su Sófocles es una sátira oculta contra los malos traductores? Hace poco estuve con Schiller en casa de Goethe y se lo hice pasar en grande a los dos con eso. No dejes de leerte el cuarto coro de *Antígona*. ¡Tenías que haber visto cómo se reía Schiller!” (*cit.* Cortes y Prado, 2014, 18). Del mismo modo, en *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Antonio Pau menciona que, para Dilthey, los comentarios de Hölderlin a sus traducciones eran sólo “un montón de escombros” (2008, 307). Por otro lado, para un estudio específico sobre la figura de Hölderlin como traductor y el contraste con las nociones sobre la traducción que se tenían en su época (por ejemplo, la de Goethe), así como un comentario sobre la influencia que tuvo Hölderlin en Nietzsche, remito al artículo *Color red. Hölderlin and Translation*, escrito por Aris Fioretos y publicado en *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin* (1999).

comentarios de Hölderlin son incomprensibles y no aportan a los estudios sobre lo trágico. Por otro lado, con respecto al proceso editorial, después de un largo silencio durante la segunda mitad del siglo XIX y tras la primera edición completa de las obras de Hölderlin a principios del siglo XX, las traducciones del poeta fueron revisadas y reeditadas con sus comentarios en el volumen 5 (1952) y en el volumen 16 (1988) de la edición de las obras completas de Hölderlin. Estos tomos fueron publicados en Stuttgart y en Fráncfort del Meno, respectivamente³.

Paralelo a este proceso editorial del siglo XX, uno puede encontrar una primera alusión al valor de las traducciones en el texto *La tarea del traductor*, escrito por Walter Benjamin en 1921. Luego de esta mención, Walter Muschg indica una relación entre Hölderlin y la tragedia en su *Historia trágica de la literatura* (1948). En ésta, el autor retoma el poema *Sofokles*, escrito por Hölderlin, con el fin de ejemplificar cómo este poeta había comprendido la relación entre sufrimiento y conocimiento que se presenta en la tragedia (2013, 17). Por otro lado, la obra de Hölderlin adquirió un nuevo valor mediante la integración que hace Martin Heidegger del poeta en su obra filosófica⁴. No obstante, aquí es necesario indicar, como lo ha recordado Frans van Peperstraten (2008, 110), que Heidegger se centra en la obra lírica de Hölderlin. Además, que a estas reflexiones sobre la obra de este poeta se contraponen los textos *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* [Dos poemas de Friedrich Hölderlin], escrito por Walter Benjamin entre 1914-1915 y publicado de manera póstuma; el tratado *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins* [Parataxis. Hacia la lírica tardía de Hölderlin], escrito por Theodor W. Adorno entre 1963 y 1964, así como los estudios sobre la lírica de este poeta que Peter

³ Todas las ediciones posteriores trabajan a partir de las ediciones de Stuttgart y de Fráncfort del Meno. Aquí es importante mencionar la edición de Michael Knaupp que se publicó en Múnich en 1992 (a partir de la cual, Anacleto Ferrer realizó la traducción al castellano de las tres versiones de *La muerte de Empédocles* en 1997), así como la edición de Jochen Schmidt, publicada en Fráncfort en 1994, pues a partir de esta edición, David Farrell Krell publicó su traducción al inglés de *La muerte de Empédocles* en 2008. Del mismo modo, es pertinente mencionar que la editorial La Oficina publicó, recientemente, las traducciones de *Antígona* (2014) y de *Edipo Rey* (2012) en edición bilingüe (trilingüe en el caso del *Edipo*) y a partir de la edición de Fráncfort del Meno.

⁴ Un ejemplo de un estudio a partir de la propuesta heideggeriana es el texto *Hölderlin et Sophocles* [Hölderlin y Sófocles] que Jean Beaufret publicó en 1965, como introducción a la traducción que hizo François Fédiér de los *Comentarios sobre Edipo* y los *Comentarios sobre Antígona*. El texto de Beaufret fue traducido por la revista *Eco* en 1968 y, en éste, el autor se pregunta cómo “el diálogo poético” (1968, 121) que Hölderlin establece con Sófocles implica un cuestionamiento a la esencia de la tragedia y, a través de éste, a la esencia del arte. Dicho cuestionamiento lleva a Beaufret a indicar una relación entre la poesía de Hölderlin, el pensamiento de Heidegger, la pintura de Braque y la poesía de René Char.

Szondi incluyó en sus *Hölderlin-Studien* [Estudios sobre Hölderlin], publicados en 1970.

Por otro lado, el valor de las reflexiones de Hölderlin sobre lo trágico es recuperado en las afirmaciones que Szondi realiza en su *Tentativa sobre lo trágico* (1961). En este texto, Szondi establece una diferenciación entre una poética de lo trágico desde Aristóteles, la cual concibe a la tragedia como su objeto de estudio (1994, 175) y una filosofía de lo trágico desde *Las cartas filosóficas acerca del dogmatismo y del criticismo* de Schelling. Para este autor, dicha filosofía no se centra en los efectos de lo trágico, sino en concebir lo trágico como fenómeno (1994, 180)⁵. Dentro de esta concepción, Szondi recupera y comenta el breve texto de Hölderlin sobre el significado de la tragedia. Además, lo relaciona con *La muerte de Empédocles* y con los comentarios a las traducciones de Sófocles. De manera similar, el valor de estas reflexiones también es retomado por Philippe Lacoue-Labarthe, quien propone volver a las traducciones de Hölderlin en *die Zäsur des Spekulativen* (1978). Lo anterior, con el fin de responder a la siguiente pregunta: “was hat die Tragödie mit der Geburt des spekulativen Denkens und der Onto-Logik zu schaffen?” [¿qué relación tiene la tragedia con el nacimiento del pensamiento especulativo y de la onto-lógica?] (1981, 209). Como Szondi, Lacoue-Labarthe recurre a las traducciones para explicar un problema de tipo filosófico. En este caso, un problema de las propuestas filosóficas del idealismo alemán.

Por su parte, mediante la influencia de Heidegger, Véronique M. Fóti publica el libro *Epocal Discordance. Hölderlin's Philosophy of Tragedy*. En éste, la autora afirma que el objetivo de su estudio será “to read Hölderlin's analyses of tragedy as they demand to be read: as philosophy, rather than as the ‘theoretical reflections’ (or worse: the oracular pronouncements) of a significant, but difficult, poet” [leer los análisis de Hölderlin sobre la tragedia como ellos exigen ser leídos: como filosofía, en vez de “reflexiones teóricas” (o, peor, de pronunciamientos oraculares) de un poeta difícil, pero significativo] (2006, 1). Para la autora, Hölderlin debe ser concebido como filósofo

⁵ A esta lectura se contraponen (como se señalará en el primer capítulo de esta investigación) lecturas como la de Tanimaux, la de Farrell Krell o, incluso, la de Kasper, en tanto que intentan establecer una correspondencia entre la *Poética* aristotélica y las propuestas de Hölderlin.

debido a su educación clásica, a sus estudios de filosofía y a su cercanía con Hegel y con Schelling. De esta manera, la autora plantea una división entre filosofía y poesía y le atribuye a esta última un problema de carácter hermenéutico al indicar el hermetismo de la obra del poeta (a través de la alusión a lo que ella llama “pronunciamientos oraculares”). Con este planteamiento, la autora niega la posibilidad de relacionar las propuestas teóricas de Hölderlin con su obra literaria. Es decir, de ver cómo Hölderlin aplica sus propuestas teóricas al elaborar su obra.

Por lo demás, considero que esta afirmación de Fóti desconoce la relación problemática que tuvo Hölderlin con la filosofía, en tanto que le impedía dedicarse de lleno al desarrollo de su obra poética. Esto se puede ver claramente en un fragmento de la carta que el poeta escribe a Immanuel Niethammer el 24 de febrero de 1796. En éste, Hölderlin afirma que “die Philosophie ist eine Tyrannin, und ich dulde ihren Zwang mehr, als daß ich mich ihm freiwillig unterwerfe” [la filosofía es una tirana y yo tolero su presión más de lo que yo soporto de manera voluntaria] (*StA*, 6,1, 203, L. 26-28). Por otro lado, la afirmación de Fóti no tiene en cuenta la influencia de los escritos de Schiller en la formación de Hölderlin. En otras palabras, no tiene en cuenta que Hölderlin intentó alcanzar la figura del esteta que se puede deducir de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Esto es, un hombre que, ante la pregunta por lo bello, no se rige sólo por su sensación o sólo por su razón, sino que trata de encontrar un equilibrio entre estas dos facultades. Además, un hombre que considera que la división de los campos de conocimiento permite el peligro de la individuación, pero ofrece vías distintas para hallar la verdad.

Una perspectiva distinta a la de Fóti la ofrece Volker Rühle (2011), quien realiza un análisis del yo poético en Hölderlin mediante la relación de este yo con los postulados filosóficos de Fichte. A su vez, contrario a los planteamientos de Szondi, para Rühle *El significado de las tragedias* no implica una reflexión sobre el fenómeno trágico; en vez de esto, indica la relación del yo poético con una experiencia creadora, mediante la cual dicho yo es confrontado por las exigencias de un cambio temporal y radical de su punto de vista (2011, 141). Es decir, si bien retoma la relación entre filosofía y poesía en la obra de Hölderlin, su interpretación de *El significado de las tragedias* no se cuestiona por la noción de tragedia que formula este poeta alemán. Por su parte, en el libro *Das*

Gesez von allen der König (2000), Monika Kasper toma como fundamento de la obra poética y teórica de Hölderlin el concepto de ley (*Gesetz*) y, a partir de éste, estudia los tratados y los comentarios a las traducciones que realizó este poeta.

Del mismo modo, Bärbel Frischmann (2011) establece una relación entre filosofía y poesía en la obra de Hölderlin y hace énfasis en la proporcionalidad de éstas. De hecho, mediante este énfasis, Frischmann relaciona la obra de este poeta con los autores más representativos del romanticismo temprano. Por ejemplo, la autora presenta cómo Hölderlin y Schlegel compartían el interés por los diálogos platónicos y cómo estos realizaron una cuidadosa lectura de Kant (2011, 109). Del mismo modo, presenta la manera en que Novalis, Schlegel y Hölderlin compartieron una recepción similar de la obra de Fichte. A su vez, afirma que, para Novalis, Hölderlin y Schlegel, la religión “spielt [...] eine große Role, nicht nur als individueller Glaube, sondern auch als sozialer Hoffnungsträger und als Ideal und Sinnbild menschlichen Schaffens” [jugaba un gran papel, no sólo como creencia individual, sino también como portadora social de la esperanza y como ideal y símbolo de la creación humana] (113). La autora termina su texto al estudiar la posición que los primeros románticos y Hölderlin tomaron ante la revolución francesa.

Hasta el momento, este panorama general ha evidenciado tres lecturas: la primera descalifica los textos de Hölderlin sobre la tragedia al concebirlas como las producciones de las obras de un loco⁶. En segundo lugar, he presentado la lectura que intenta establecer una filosofía de lo trágico. En tercer lugar, un grupo de lecturas que tiende a concebir a Hölderlin sólo como filósofo (como en el caso de Fóti) o que tiende a hacer énfasis en el yo poético (como en el caso de Rühle). En esta investigación, me alejaré del primer tipo de lectura. Del mismo modo, a diferencia de Fóti, concebiré a Hölderlin como un poeta que, de manera paralela al trabajo en su obra poética, teoriza sobre temas filosóficos y literarios. En otras palabras, y en contraposición a los planteamientos de Fóti, lo anterior me permitirá identificar pasajes de la obra de este poeta en los que se ejemplifiquen los postulados teóricos del mismo. Por su parte, con el

⁶ Un eco de esta lectura se puede evidenciar en una afirmación que Remo Bodei hace en *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Al comenzar a hablar de los comentarios a las traducciones de *Edipo* y de *Antígona*, Bodei afirma que “también se hace cada vez más incomprensible el lenguaje de Hölderlin en el aislamiento de una inminente locura lúcida por plenitud del espíritu” (1990, 72).

fin de establecer cuál es la noción que Hölderlin posee de la tragedia, dividiré esta investigación en tres partes. En primer lugar, analizaré cómo se puede evidenciar y cuáles son los elementos de una noción estructural de la tragedia, presente en los textos teóricos que acompañan a *La muerte de Empédocles* y en los comentarios que Hölderlin realizó a sus traducciones de las obras de Sófocles. Es decir, me preguntaré por la poética que Hölderlin formula con respecto a la tragedia y al efecto de ésta.

En segundo lugar, estudiaré cómo es posible hallar una noción particular de la tragedia como género literario en textos teóricos de este poeta, con el fin de complementar la noción prescriptiva de Hölderlin sobre la tragedia, que se analizará en el primer capítulo de esta investigación. Del mismo modo, relacionaré esta noción de la tragedia como género con la concepción que Hegel formula sobre la tragedia en las *Lecciones sobre la estética* (1842). Finalmente, a partir del valor que Hölderlin otorga al héroe trágico (como se podrá comprobar en el primer capítulo de esta investigación), estudiaré la figura de Empédocles que Hölderlin presenta en apartados de su obra lírica y novelística, así como en las tres versiones de *La muerte de Empédocles*. Lo anterior, con el fin de evidenciar si es posible afirmar que Hölderlin caracteriza a Empédocles como poeta, como filósofo y como héroe trágico en dichos apartados.

Capítulo I: Noción estructural de la tragedia, según Hölderlin

Entre 1794 y 1800 Hölderlin intenta llevar a cabo su propio proyecto de tragedia “nach den Idealen der griechischen Dramen” [según los ideales de los dramas griegos] (*StA*, 6, 1, 137, L. 74-75), como afirma en la carta a Neuffer del 10 de octubre de 1794. A partir de dicho propósito, el poeta elabora tres versiones de *La muerte de Empédocles* (todas inconclusas) y las acompaña con el texto teórico *Fundamento para el Empédocles* (*Grund zum Empedokles*) que puede dividirse en tres secciones: la reflexión sobre *La oda trágica*, un fundamento general en el que Hölderlin reflexiona sobre el drama y la justificación de la elección de Empédocles como personaje. De manera paralela a la elaboración de esta tentativa, el poeta traduce *Edipo rey* y *Antígona*, traducciones que publicó en 1804, junto con un comentario a la traducción de cada una de estas obras. En este capítulo, analizaré *La oda trágica*, el *Fundamento general* (*algemeiner Grund*), parte de la tercera sección de dicho tratado, y los comentarios que el poeta realiza a sus traducciones de *Edipo rey* y de *Antígona*, con el fin de presentar los elementos que, para Hölderlin, constituyen la estructura de una tragedia.

1.1 Sobre *El fundamento para el Empédocles*

1.1.1 La oda trágica

La primera sección del *Fundamento para el Empédocles* se construye alrededor del desarrollo de la noción de intimidad (*Innigkeit*). Como afirma Thomas Pfau al mencionar la relación de Hölderlin con el pietismo alemán (1988, 6-7)⁷, la noción de intimidad puede derivarse de la búsqueda de la divinidad en el interior del hombre. Además, considero que es posible complementar este fundamento con la noción de introspección que Shaftesbury plantea en la sección quinta de *A Letter Concerning*

⁷ En el *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo* se da la siguiente definición del pietismo:

En el cristianismo protestante, movimiento que reaccionó contra una ortodoxia confesional excesivamente rígida, subrayando en cambio la importancia de las buenas obras y de una vida santa. Dio sus primeros pasos inmediatamente después de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), de la mano de Jakob Spener (1635-1705). Invitado a escribir un prefacio para un libro de sermones, Spener redactó un breve tratado titulado *Pia desideria* (1675). Convertida en una especie de «manifiesto», en la obra se exponían seis «ingenuas propuestas» (*einfültige Vorschläge*) para llevar una vida más piadosa: estudio individual de la Biblia; ejercicio de sacerdocio universal de los creyentes (incluidos los laicos); la importancia de las buenas obras; primacía de la comprensión en la controversia; mejor formación para desempeñar los misterios con un entrenamiento adoptado a la vida y la reforma de la predicación para ponerla al servicio de esas propuestas (2006, 531).

Enthusiasm (escrita en septiembre de 1707). En esta sección, Shaftesbury se ocupa de la pregunta por la noción del mal en relación con la divinidad y afirma que

It would be well for us if, before we ascended into the higher regions of divinity, we would vouchsafe to descend a little into ourselves and bestow some poor thoughts upon plain honest morals. When we had once looked into ourselves and distinguished well the nature of our own affections, we should probably be fitter judges of the divineness of a character and discern better what affections were suitable or unsuitable to a perfect being (2003, 21-22).

Antes de ascender a las altas regiones de la divinidad, sería mejor para nosotros si nos concediéramos descender un poco dentro de nosotros mismos y dedicáramos algunos pobres pensamientos a la sencilla y honesta moral. Una vez que hayamos visto dentro de nosotros y hayamos distinguido bien la naturaleza de nuestras afecciones, es probable que seamos jueces más adecuados en lo que respecta a lo divino de un carácter, así como en discernir mejor qué afecciones son apropiadas o inapropiadas para un ser perfecto.

La propuesta de descender hacia lo más interior se puede entender si se establece una relación entre esta afirmación y los postulados neoplatónicos. Al respecto, considero relevante resaltar aquí que, en la *Enéada IV*, Plotino afirma que el alma vuelve la mirada hacia su interior con el fin de conocer su origen y las ideas mediante un ejercicio de rememoración, a la vez que repele el gusto por lo material y exterior que la distrae (IV, 6, 2-3). En este orden de ideas, la propuesta neoplatónica de interiorización, en aras de recuperar la conexión del alma con su origen, se asemeja al postulado del pietismo sobre el encuentro con Dios en lo más interior hombre. En segundo lugar, el descender en sí mismo implica un distanciamiento de lo material pues, para Plotino, lo material conduce al olvido del origen por parte del alma, en tanto que ésta se aferra a las imágenes de las ideas y no se enfoca en el conocimiento de estas últimas. Conocimiento para el cual es necesaria la rememoración y la mirada del alma en el interior de sí misma. A su vez, se puede afirmar que, para Shaftesbury, la virtud y lo que constituye a lo divino no se debe buscar en el mundo material, sino en la exploración de las propias acciones morales. En otras palabras, el autor inglés considera que la virtud no se encuentra en el mundo material; además, previo al conocimiento de lo bueno en sí, es necesario que el hombre explore cómo es partícipe de lo bueno a través del conocimiento de sí mismo.

A partir de estos fundamentos, Hölderlin establece una distinción en su propia noción de intimidad, que permite explicar la aparición de lo trágico como tema de un poema lírico. Así, la oda trágica comienza cuando la intimidad pura (relacionada con lo divino) transgrede sus límites y, con ello, desequilibra la relación entre tres facultades: la consciencia (*Bewusstsein*), la reflexión (*Nachdenken*) y lo que Hölderlin denomina como

la sensibilidad física (*physische Synnlichkeit*). Dicho desequilibrio genera una discordia que “die tragische Ode gleich am Anfang fingirt, um das Reine darzustellen” [la oda trágica finge, desde el principio, para representar lo puro] (*StA*, 4,1, 149, L. 9-10). A su vez, Hölderlin establece dos extremos a partir de esta desmesura de la intimidad: el extremo de la diferenciación de lo puro, esto es, el extremo en el que dichas facultades tienden al contacto mutuo de manera mesurada y el extremo de la no diferenciación de lo puro (*StA*, 4,1, 149, L. 11-12), es decir, el extremo de lo suprasensible.

A esta intimidad pura (*reine Innigkeit*) Hölderlin contrapone una intimidad más modesta (*eine bescheidenere Innigkeit*), pues la intimidad transgresora no puede reconocer la oposición entre la diferenciación y la no diferenciación de lo puro, precisamente por llevar al extremo a las facultades anteriormente mencionadas. Por su parte, la intimidad más modesta

sie muß aus den Extremen des Unterscheidens und der Nichtunterscheidenheit in jene stille Besonnenheit und Empfindung übergehen, wo sie freilich den Kampf der einen angestregteren Besonnenheit nothwendig, also ihren Anfangston und eigenen Charakter, als Gegenzas empfinden (*StA*, 4,1, 149, L. 18-22).

tiene que, a partir de los extremos de la diferenciación y de la no diferenciación, pasar a aquella sensatez y a aquella sensación tranquilas en que, sin duda, ha de sentir necesariamente el combate de esta más esforzada sensatez –es decir, sentir su propio tono inicial y su propio carácter– como oposición (1997, 279. Trad. Anacleto Ferrer).

Por lo demás, con este reconocimiento de las oposiciones la oda trágica encuentra su tono inicial (*Anfangston*). Aquí es necesario recordar que, en la lírica alemana medieval, la palabra tono (*Ton*) indicaba la estructura rítmica de un poema, basada en la composición estrófica y en la melodía del mismo. Por tanto, puede afirmarse que, para Hölderlin, la propuesta de una oda cuyo tema sea trágico implica el reconocimiento de las dos oposiciones por la pura sensualidad (*reine Sinnlichkeit*) –esto es, por la intimidad más modesta– así como una estructura rítmica propia que complemente la búsqueda de la unificación de dichas oposiciones.

1.1.2 Fundamento general

Ante este tipo de poema, Hölderlin contrapone el poema trágico-dramático (*das tragischdramatische Gedicht*), cuyo fundamento no es la sensación (*Empfindung*), como en el caso de la oda trágica, y el cual “verhüllt die Innigkeit in der Darstellung noch mehr, drückt sie in stärkeren Unterscheidungen aus, weil es eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliches ausdrückt” [oculta aún más la intimidad en la representación

[teatral]; la expresa en distinciones más fuertes, porque expresa una intimidad más profunda, un elemento divino más infinito] (*StA*, 4,1, 150, L. 6-9; 1997, 281). Es decir, si en la oda trágica se buscaba una forma adecuada para expresar las oposiciones de los extremos, en el poema trágico-dramático hay una correlación entre forma y contenido – Hölderlin aludirá a éstas como forma (*Form*) y materia (*Stoff*) –, así como un énfasis en lo que se representa en el poema. De hecho, para Hölderlin lo representado en el poema trágico-dramático debe negar la sensación en tanto que este poema presenta la intimidad más profunda y ésta tiende al símbolo (*StA*, 4,1, 150, L. 22).

A su vez, la propuesta de negación de la sensación para poder representar dicha intimidad lleva a Hölderlin a reflexionar sobre las características formales de dicho poema, lo que le permite concluir que “ist das Trauerspiel seinem Stoffe und seiner Form nach dramatisch” [a partir de su forma y de su materia, la tragedia es dramática] (*StA*, 4,1, 151, L. 11-12). Así, el poeta debe negar la sensación para lograr representar aquel elemento divino; en segundo lugar, la forma debe ser dialógica, pues “die Form muß mehr den Charakter der Entgegensetzung und Trennung tragen” [tiene que poseer más el carácter de la contraposición y la separación] (*StA*, 4,1, 150, L. 29-30; 1997, 283). Además, en este fragmento Hölderlin alude a dos elementos fundamentales para el desarrollo de la obra: una situación principal (*Hauptsituation*), en la que se expresa el destino (el objeto del drama para Hölderlin), y el personaje principal (*Hauptperson*). Dicha situación principal es similar a la noción de fábula que presenta Aristóteles en *Po.* VI, 1450a, pues las dos nociones remiten a una acción. No obstante, Hölderlin difiere de la concepción aristotélica de la tragedia al hacer énfasis en el personaje principal como el indicador del tono del drama (*StA*, 4,1, 151, L. 27). En otras palabras, Hölderlin fundamenta la obra dramática a partir de la consideración del héroe trágico, a diferencia de Aristóteles, quien establece a la acción como el principio de la tragedia en *Po.* VI, 1450a⁸.

⁸ Aquí considero pertinente señalar que tanto la contraposición como el paralelo que estableceré entre la concepción de Hölderlin y la *Poética* aristotélica se distancian de la relación que David Farrell Krell ha establecido entre éstas en *The Tragic Absolute. German idealism and the Languishing of God* (2005). En el capítulo noveno de este libro, Farrell Krell retoma algunos planteamientos que Jaques Tanimaux propuso en el texto *L'ombre d'Aristote dans les Remarques de Hölderlin sur Oedipe et Antigone* (1955), y propone cinco relaciones entre los planteamientos de Hölderlin y la obra de Aristóteles. Primero, el autor relaciona lo que Hölderlin denomina ley calculable (*kalkulable Gezez*) con la noción de pensamiento que Aristóteles plantea en *Po.* XIX, 1456b (2005, 293). Segundo, Farrell Krell se distancia de Tanimaux (quien relaciona la *cesura* con la extensión de la fábula que Aristóteles trabaja en *Po.* VII, 1451a) y relaciona la noción de *cesura* con el nudo y el desenlace que Aristóteles presenta en *Po.* XVIII,

1.1.3 Fundamento para el Empédocles

En las dos secciones anteriores he aludido a la oposición que establece Hölderlin entre el extremo de la diferenciación y el extremo de la no diferenciación de lo puro, así como a la relación entre la intimidad y el elemento divino. Del mismo modo, he hablado de la breve mención que hace Hölderlin sobre las características formales del poema trágico-dramático en oposición al poema lírico, así como sobre la importancia del héroe trágico en la misma⁹. No obstante, estas nociones se precisan en la sección que Hölderlin dedica especialmente al fundamento para *La muerte de Empédocles*, como se verá a continuación.

Hölderlin construye esta sección final a partir de la distinción de dos extremos: lo orgánico y lo que denomina como ‘aórgico’ (*aorgisch*), esto es, “d[a]s Unbegreiflichen, d[a]s Unfühlbaren, d[a]s Unbegrenzten” [lo inconcebible, lo no-sensible, lo ilimitado” (*StA*, 4,1, 153, L. 4-5; 1997, 287. Trad. Anacleto Ferrer). Además, agrega a estos opuestos algunas consideraciones sobre la relación entre la naturaleza (*die Natur*), el arte (*die Kunst*) y el hombre. En cuanto a la naturaleza, en un principio, Hölderlin la asocia con lo aórgico y afirma que ésta se hace divina al unirse con el arte, pues éste la complementa y suple sus imperfecciones. Por su parte, al arte lo relaciona con la capacidad de reflexión y del extremo de la actividad autónoma (*StA*, 4,1, 153, L. 2), mientras que al hombre lo concibe como un ser orgánico, artístico (*künstlich*) y, por tanto, reflexionante. Por lo demás, para él el hombre tiene dos maneras de relacionarse con la naturaleza: una mediada por la sensación y otra mediada por el conocimiento.

Con respecto a la primera, el poeta afirma que el hombre otorga el sentimiento de perfección (*das Gefühl der Vollendung*) a la naturaleza, al concebirla en la vida como lo meramente aórgico. No obstante, el hombre puede conocer la naturaleza, gracias a la desmesura de la intimidad que, como se ha afirmado en líneas anteriores, transgrede sus propios límites y desequilibra la relación entre las facultades. Así, según Hölderlin, la naturaleza se hace más orgánica a través de la acción del hombre y de dicha desmesura.

1455b (294). En tercer lugar, relaciona la noción de *Transport* [transporte] que enuncia Hölderlin con la noción del *ahora* que plantea Aristóteles al estudiar el tiempo en *Ph* 4, 10-14 (294). Cuarto, relaciona la unión y la separación entre el hombre y lo divino con la noción de placer que postula Aristóteles (295). Finalmente, la noción de un lenguaje mortificador, que postula Hölderlin y que trabajaré más adelante, Farrell Krell la relaciona con las nociones de peripecia y de elocución que Aristóteles postula en *Poética* (295).

⁹ Hago énfasis en la brevedad de esta mención pues en esta sección del texto hay una laguna de aproximadamente una hoja.

Pero esta transformación no sólo se da en la naturaleza, por el contrario, con esta desmesura el ser humano adquiere algo de aórgico, lo que implica la muerte de la individuación, pues

indem das besondere auf das Extrem gegen das Extrem des aorgischen sich thätig immer mehr verallgemeinern, immer mehr von seinem Mittelpuncte sich reißen muß, das aorgische gegen das Extrem des besonders sich immer mehr concentriren und immer mehr einen Mittelpunct gewinnen und zum besonderen werden muß (*StA*, 4, 1, 153, L. 22-27).

lo particular, en su extremo, ha de universalizarse activamente cada vez más ante el extremo de lo aórgico, ha de arrancarse cada vez más de su punto medio, y lo aórgico ha de concentrarse cada vez más frente al extremo de lo particular y, cada vez más, ganar un punto medio y hacerse lo más particular (1997; 289. Trad. Anacleto Ferrer).

Con esto, considero que se amplía la concepción sobre la intimidad más modesta de la que se hablaba en la oda trágica, pues, ahora, aquella búsqueda del propio carácter implica la búsqueda de lo divino, que está en medio del arte y la naturaleza (*StA*, 4,1, 152, L. 18-19), así como la reflexión sobre lo orgánico y lo aórgico en la naturaleza y en el hombre.

Por otro lado, en esta tercera sección también es posible encontrar una justificación de la elección del héroe trágico como fundamento del drama a la que aludía en líneas anteriores y que, como se verá más adelante, tiene una estrecha relación con lo que Hölderlin afirma en los comentarios a sus traducciones de *Edipo rey* y *Antígona*. Al referirse a la figura de Empédocles, Hölderlin afirma que el héroe trágico es el resultado de “gewaltige[n] Entgegensetzungen von Natur und Kunst” [las violentas contraposiciones de naturaleza y arte] (*StA*, 4,1, 154, L. 26- 27; 1997, 291. Trad. Anacleto Ferrer). Es decir, en el héroe trágico se da la desmesura de la intimidad, por tanto, la unión de lo orgánico y de lo aórgico. A su vez, dicha unión implica la anulación de la individuación, en tanto que lo aórgico y universal adquiere un carácter particular y lo orgánico, un carácter universal, pero también implica la transformación de la intimidad en una intimidad más madura (*eine reifere Innigkeit*), la cual se enfrenta al problema del destino mediante el intento de reconciliación de los opuestos.

En este punto, considero importante resaltar que esta concepción del héroe trágico como fundamento del drama conduce a Hölderlin a pensar el papel del adversario (*der Gegner*) del héroe trágico como otro elemento fundamental para su noción. Dicho adversario tiene las mismas capacidades que el héroe, pero se diferencia de éste al impedir en sí mismo la desmesura de la intimidad. En palabras de Hölderlin, el

adversario “ist er sowohl geneigt, die Extreme zu vereinigen, als sie zu bändigen, [...] und jedes in seiner Gränze hält” [no tiende tanto a unificar los extremos como a domarlos [...] y mantiene cada cosa en sus límites] (*StA*, 4,1, 162 L. 6-7, 9; 1997, 307. Trad. Anacleto Ferrer). Dicho de otro modo, el conflicto entre el héroe trágico y su adversario surge de las reacciones distintas ante el problema de la oposición entre el arte y la naturaleza que plantea el destino (*StA*, 4,1, 157, L. 28): el héroe intenta aniquilar la individuación a través de la reconciliación de los opuestos que deriva en una transformación de los mismos. Por el contrario, el adversario hace énfasis en la delimitación de los opuestos y, así, refuerza la individuación.

De esta manera, se puede considerar al *Fundamento para el Empédocles* como el fundamento de la noción de tragedia que tiene Hölderlin. En primer lugar, como ya he mencionado, el poeta parte de una reflexión estructural de las obras para afirmar la forma dialógica como el modo de expresión adecuado en la tragedia. En segundo lugar, a diferencia de la noción aristotélica, Hölderlin complementa esta elección al centrarse en el héroe trágico como fundamento del drama, pues éste le permiten evidenciar la distinción de su propia noción de intimidad, así como la oposición entre arte y naturaleza (o lo orgánico y lo aórgico), que el héroe trágico intenta superar. En tercer lugar, además de la oposición mencionada anteriormente, Hölderlin piensa al oponente del héroe trágico como otro elemento fundamental de la tragedia en tanto que dicho personaje le permite establecer una oposición equivalente a la oposición entre naturaleza y arte. Lo anterior, en la medida que el héroe trágico y su oponente determinan la eliminación o el reforzamiento de la individuación, respectivamente. Pero a pesar del planteamiento de estos fundamentos y de la distancia que toma Hölderlin frente a la concepción aristotélica de la tragedia, el poeta omite en este tratado dos aspectos constitutivos de las reflexiones tradicionales sobre la tragedia: el papel del coro y la reflexión sobre los efectos que produce la tragedia. Hölderlin se referirá a dichos aspectos en los *Comentarios sobre Edipo rey* y en los *Comentarios sobre Antígona*, como se verá a continuación.

1.2 Comentarios sobre Edipo (*Anmerkungen zum Oedipus*)

En este pasaje estudiaré los comentarios de Hölderlin a su traducción de *Edipo rey*. Dichos comentarios, como se verá a continuación, ejemplifican algunas de las nociones que presenté en la sección sobre el *Fundamento para el Empédocles*, como el énfasis en la importancia que tiene el héroe trágico para el desarrollo de la tragedia, su relación con la divinidad y su relación con la noción de intimidad. Por otro lado, en estos comentarios Hölderlin agrega algunos conceptos a la concepción sobre lo trágico presentada en el *Fundamento para el Empédocles*. Específicamente, en este texto se hace referencia a la ley calculable (*kalkulable Gezez*), a la cesura (*Cäsur*) y a la representación mental (*Vorstellung*), distinta de la representación teatral (*Darstellung*), a la que he aludido en líneas anteriores. Del mismo modo, en este apartado se abordará la posición de Hölderlin sobre el papel del coro en la tragedia.

Con respecto al concepto de ley calculable, es posible establecer aquí una similitud entre la propuesta de Hölderlin y la *Poética* de Aristóteles (sobre todo, con *Po* XI, 1452a-b, *Po* XIV, 1453b o *Po* XV, 1454b), pues Hölderlin presenta a *Edipo rey* como una tragedia ejemplar en tanto que en ella se reconocen normas de composición que pueden ser emuladas. Con esta presentación, el poeta establece una diferencia entre la poesía antigua y la poesía moderna, pues esta última “fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen, daß nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann” [carece de escuela y oficio, esto es, que su modo de proceder o procedimiento pueda ser enseñado y que, una vez enseñado, a la hora de ponerlo en práctica pueda ser repetido de manera fiable] (Hölderlin, *StA*, 5, 195, L. 10-12; 2012, 353. Trad. Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva). En otras palabras, con la primera referencia a la ley calculable, Hölderlin hace énfasis en la necesidad de una poética para la poesía moderna a través de un contraste con la obra de Sófocles.

Por su parte, ya que Hölderlin considera a esta ley como un equilibrio (*Gleichgewicht*) y no como una mera sucesión (*reine Aufeinanderfolge*) en lo trágico, es posible afirmar que, con esto, Hölderlin alude a una búsqueda de la unidad temática en la tragedia, sobre todo, porque esta ley es concebida en el contenido como

Das Gesez, der Kalkül, die Art, wie, ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einflusse des Elements sich	La ley, el cálculo, la manera en que se desarrolla un sistema de sensación (el hombre completo) bajo la influencia del
---	--

entwickelt, und Vorstellung und Empfindung und Räsonnement, in verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehn, ist im Tragischen mehr Gleichgewicht, als reine Aufeinanderfolge (*StA*, 5, 196, L. 1-4).

elemento y la manera como la representación mental [*Vorstellung*], la sensación y el razonamiento se deducen una de la otra en distintas sucesiones, pero a partir de una regla segura.

A este respecto, Monika Kasper afirma que, a diferencia de Aristóteles, en Hölderlin el hombre es el objeto de la tragedia, pues presenta un equilibrio entre su acción y sus facultades mentales (Kasper, 2000, 50). Esta afirmación concuerda con lo que he afirmado en el apartado sobre el *Fundamento para el Empédocles*, pero considero que la cita anterior exige que la afirmación de Kasper y la diferencia que he establecido en dicho apartado sean matizadas. Si bien Hölderlin se centra en la figura del héroe trágico, la búsqueda de unidad temática en esta ley calculable se puede equiparar a la preferencia de Aristóteles por las fabulas unitarias, así como a la condena que hace de las fábulas episódicas en *Po.* IX, 1451b. Por tanto, se puede reformular la cita anterior y afirmar que, para Hölderlin, la tragedia presenta una acción en la que se evidencia el desarrollo del hombre al intentar resolver un problema del destino –denominado *elemento* en el pasaje recién mencionado–, que se relacionaría con lo divino.

En otras palabras, es el desarrollo del hombre a partir de la desmesura de la intimidad de la que he hablado al estudiar el *Fundamento para el Empédocles*. Por lo demás, a partir de la última parte del pasaje se puede inferir la relación que tiene esta ley calculable (en tanto norma de composición) con el espectador. Si el poeta trágico sigue esta ley para realizar su tragedia, el espectador podrá percibir y comprender el proceso de la desmesura de la intimidad y lo que dicha desmesura implica: la oposición entre lo orgánico y lo aórgico, así como el posterior encuentro de estos opuestos que los complementa entre sí.

Por otro lado, en esta primera sección de los *Comentarios Hölderlin* resemantiza la noción de cesura y la liga a la anterior ley de composición. Además de la función métrica, Hölderlin propone una cesura en el ritmo de la representación teatral, esto es, un corte en la representación teatral que cambia el ritmo de la obra y cuya función es posibilitar la representación mental (*Vorstellung*) en cuanto tal (Hölderlin. *StA*, 5, 196, L. 14). Así, Hölderlin describe dos tipos de ritmo dramático: en el primero, los acontecimientos de las primeras escenas tienen un desarrollo más lento que los

acontecimientos presentados en el desenlace de la obra, como en el caso de *Edipo rey*. En el segundo, los acontecimientos presentados en la primera parte de la obra tienen un ritmo más rápido que los acontecimientos del desenlace, como en el caso de *Antígona* (*StA*, 5, 196, L. 18-32).

A su vez, dicha interrupción rítmica es indicada en las dos obras mediante la intervención de Tiresias, pues

Er tritt ein in den Gand des Schiksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkte seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische der Todten reißt (*StA*, 5, 197, L. 3-6).

Este irrumpe en el curso del destino al modo de un vigilante del poder de la naturaleza, que arranca trágicamente al hombre de su esfera vital, del punto central de su vida íntima, y lo traslada a otro mundo, arrastrándolo a la esfera excéntrica de los muertos (2012, 354. Trad. Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva).

En un principio, podría pensarse que la cesura tiene relación con lo que Aristóteles denomina como peripecia en *Po* XI, 1452a. No obstante, a pesar de que las dos nociones implican un cambio en la acción, la cesura se debe entender como un punto de partida para el desarrollo del hombre, ese sistema de sensaciones que se mencionaba con respecto a la ley calculable. Hölderlin denomina a la cesura como la palabra pura (*das reine Wort*) y, como he mencionado, la ubica en la intervención de Tiresias. Con esta ubicación se puede entender de manera más clara la diferencia con la peripecia aristotélica: mientras en Aristóteles el cambio en la acción es inmediato (razón por la cual, en *Po*. XI, 1452a, Aristóteles sitúa la peripecia de *Edipo rey* en la llegada del mensajero corintio), la ubicación de la cesura en la intervención de Tiresias me permite afirmar que Hölderlin concebía un cambio paulatino en la acción dramática. Por lo demás, la intervención de Tiresias es el momento que permite la aparición de todos los elementos a los que se aludía en el *Fundamento para el Empédocles*: la naturaleza, lo divino y el hombre artístico, es decir, reflexionante. Del mismo modo, esta ubicación de la cesura permite afirmar que, para Hölderlin, el cambio en la acción estaba estrechamente ligado al reconocimiento, pues a partir de las palabras del vidente, comienza con un proceso de conciencia de sí.

Precisamente este proceso de autoconsciencia es lo que le permite a Hölderlin analizar esta obra de Sófocles a partir de la figura de Edipo como intérprete del oráculo. En dicha escena aparece una vez más lo divino de manera indirecta (como en el caso de la intervención de Tiresias): primero, en el mensaje oracular y, segundo, en la interpretación que Edipo hace de éste. Para Hölderlin, el oráculo podría haberse interpretado de una manera cívica, es decir, tomar el oráculo como un consejo para la buena administración del Estado. Sin embargo, Edipo “den Orakelspruch zu undendlich deutet, zum *nefas* versucht wird” [interpreta el oráculo de modo demasiado infinito, esto es, [...] se ve tentado hacia el *nefas*] (*StA*, 5, 197, L. 9-10; 2012, 354. Trad. Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva). En otras palabras, al igual que el héroe trágico del que se habla en el *Fundamento para el Empédocles*, Hölderlin considera que Edipo tiende a la desmesura de la intimidad al interpretar el oráculo.

En efecto, en la figura de Edipo se conjugan las dos nociones de la intimidad a las que he aludido al estudiar el *Fundamento para el Empédocles*. Por un lado, una relación con la divinidad, la cual se expresa a través de los oráculos (el que recibe tras su salida de Corinto y el que recibe en Tebas como rey), así como a través de la figura de Tiresias. Por otro lado, se evidencia la búsqueda de una consciencia de sí en este Edipo intérprete, que es reforzada por la intervención de Tiresias y por la llegada del mensajero corintio, el cual devela el verdadero origen de Edipo hacia el final de la obra. Por su parte, la desmesura de la intimidad en esta búsqueda de Edipo lo llevará al reconocimiento de la transgresión de las leyes divinas y, por tanto, al sufrimiento y al conocimiento a través de éste.

A partir de lo anterior, es posible inferir en Hölderlin una noción particular de catarsis. Hölderlin no menciona de manera explícita esta noción en ninguno de los tratados que se trabajarán en esta investigación. Sin embargo, la relación que establece el poeta entre la intimidad y el personaje principal en el *Fundamento para el Empédocles* y en estos comentarios permite afirmar que Hölderlin sitúa la catarsis en el héroe trágico. En el caso de Edipo, esta noción se puede entender como una expiación que purifica tanto a la polis (a la que liberará de la plaga) como a Edipo. Por lo demás, dicha expiación se da tras el reconocimiento que tiene Edipo de sí mismo (luego del encuentro con el

mensajero corintio y de cegarse)¹⁰. Por tanto, es la consecuencia del cambio paulatino en la acción, indicado por la cesura, así como la consecuencia de la interpretación que Edipo hace del oráculo. En la traducción de Hölderlin, el punto de partida de dicha expiación se indica en el diálogo final entre Edipo y Creón, cuando Edipo pide ser expulsado de la ciudad:

Oedipus

Weist du, was ich nun will?

Kreon

Sag' es. Ich weiß es, hör' ich es.

Oedipus

Aus der Heimat sende fort mich.

Kreon

Was der Gott giebt, bittst du mich.

Oedipus

Doch verhasset Göttern komm' ich.

Kreon

Darum auch erhältst du's bald.

Oedipus

Sagst du's nun?

Kreon

Was ich nicht denke, sag' ich zweimal nicht.

Oedipus

Führe du mich jetzt von hinnen.

Kreon

Gehe! Laß die Kinder nur! (StA, 5, 191-192, V. 1540-1543)

Edipo

¿Sabes qué quiero ahora?

Creón

Dilo. Lo sabré si lo dices.

Edipo

Envíame fuera de la patria.

Creón

Me pides lo que el dios da.

Edipo

Pero yo vengo odiado por los dioses.

Creón

Pronto obtendrás eso también.

Edipo

¿Lo dirás ahora?

Creón

Lo que no pienso, no lo digo dos veces.

Edipo

Condúceme fuera de aquí ahora.

Creón

¡Vete! ¡Sólo deja a las niñas!

¹⁰ Aquí, considero pertinente señalar la diferencia entre este planteamiento y los planteamientos de teóricos como David Farrell Krell (2005) y Christopher Fynsk (1999). Estos autores interpretan la noción de catarsis que tiene Hölderlin, a partir del siguiente pasaje de los *Comentarios sobre Edipo*:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstens im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget (StA, 5, 201, L.18-22).

La presentación de lo trágico se basa, principalmente, en que lo monstruoso (la manera en que el dios y el hombre se separan), la fuerza ilimitada de la naturaleza y el interior del hombre se vuelven uno en la cólera, para que con ello se comprenda, que el ilimitado convertirse en uno se purifica a través de una ilimitada escisión.

Farrell Krell afirma que, posiblemente, esta unión ilimitada, seguida de la ilimitada escisión, “is what Hölderlin takes catharsis to be” [es lo que Hölderlin considera como catarsis] (2005, 307). Con esto, y dado el uso del verbo *reinigen* (purificar) por parte de Hölderlin, es posible afirmar que Farrell Krell intenta establecer una relación implícita entre la noción de catarsis de Hölderlin y la manera que tiene Lessing de concebir la catarsis, al presentarla como una purificación (*Reinigung*). Por otro lado, Fynsk afirma que la catarsis se da en el héroe trágico, aunque este autor no la concibe como una expiación, sino como una medida. En sus propias palabras, “Catharsis, for Hölderlin, appears to be a *measuring* of the diverse human faculties by which the human being (in the person of the hero) learns to ‘count time’” [para Hölderlin, la catarsis parece ser una *medición* de las diversas facultades humanas, a través de la cual el ser humano (en la persona del héroe) aprende a “contar con el tiempo”] (1999, 246).

A su vez, esta relación con lo divino, que en el *Fundamento para el Empédocles* se situaba en la indistinción de los límites de las facultades y en la pugna entre el extremo de la diferenciación y de la no diferenciación de lo puro, se denomina como lo monstruoso (*das Ungeheure*) que fundamenta la presentación de lo trágico en el tercer apartado de los *Comentarios sobre Edipo* (*StA*, 5, 201, L. 18-20). Pero así como era necesaria una transformación de la intimidad desmesurada en una intimidad más modesta, lo monstruoso de ese vínculo con lo divino “durch gränzenloses Scheiden sich reiniget” [se purifica mediante una ilimitada escisión] (*StA*, 5, 201, L. 21-22; 2012, 358). En el caso de Edipo, esto se puede ver en el reconocimiento de sí mismo y de la violación de la ley. Del mismo modo, se puede ver en la poca credibilidad que dan Edipo y Yocasta a los vaticinios délficos, intervenciones ante las que el coro realiza una defensa de lo divino, como se puede ver en el siguiente pasaje:

Jokasta

Wiss' aber, daß so offenbar das Wort ist,
und nicht umwerfen darf er dieses wieder.
Die Stadt hat es gehört, nicht ich allein.
Wenn nun etwas vom alten Wort er abweicht,
nicht wohl, o König!, macht des Lajos Mord.
Er kund, recht und gerade wie Loxias
Ihn aussprach, daß von meinem Kind er
/sterbe.
Auch hat ihn ja das Unglückseelige nicht
Getödtet, damals, selbst kam es zuvor um.
Und so mag in den Prophezeiungen
Ich jetzt nichts sehn, und auch erstemal nicht.

Oedipus

Schön meinst du es. Sende aber doch
zum Landmann einen Boten, laß es nicht!

Jokasta

Schnell will ich senden. Doch laß uns
/hingehen,
nicht möchte'ich nemlich thun, was du nicht
/liebtest.
(*Sie gehen ab*).

Chor der thebanischen Alten

Hätt'ich mit mir das Theil,
zu haben Heiligkeit in Worten genau,
in den Werken allen, deren Geseze
vor Augen sind, gestaltet, durch den
/himmlischen
Aether geboren, von denen
der Olymp ist Vater allein; den hat nicht
/sterbliche
Natur von Männern gezeugt,
noch jemals in Vergessenheit er einschläft.
Groß ist in jenen der Gott,

Yocasta

Pero sabe que así ha sido manifiesta la palabra
y él no la puede contradecir,
pues no sólo yo, sino también la ciudad la ha
/escuchado.
E, incluso, si él se separa de la antigua palabra,
no ha dado a conocer justamente la muerte de
/Layo, ¡oh, rey!
Él relató, justa y exactamente como le había
/pronunciado Loxias,
que moriría a causa de mi hijo.
Pero tampoco lo mató aquel desdichado
pues, en aquel tiempo, él mismo murió.
Y por esto, ya no quiero ver nada en las
/profecías
como tampoco quería ver en ellas la primera
/vez.

Edipo

Has opinado bellamente. Pero envía un
/mensajero
por el campesino. ¡No dejes de hacerlo!

Yocasta

Lo mandaré rápidamente. Pero entremos.
No me gustaría hacer lo que no te complaciera.
(*Salen*)

Coro de ancianos tebanos

Ojalá tuviera parte en
tener la exacta sacralidad en las palabras,
en todas las obras, cuyas leyes
están presentes ante los ojos, que han nacido
a través del Éter celestial, y de las cuales
sólo es padre el Olimpo. A él no lo ha
/engendrado
la mortal naturaleza de los hombres,

nicht altert er.

Frechheit pflanzt Tyrannen. Frechheit,
wenn eitel sie von vielen überfüllt ist,
was zeitig nicht und nicht zuträglich,
zur höchsten steigt sie, sie stürzt
in die schroffe Nothwendigkeit,
da sie die Füße nicht recht braucht.
Das Wohlanständige aber in der Stadt, das
/Altertum,
daß nie es löse der Gott, bitt'ich.
Gott will ich niemals lassen, als
Vorsteher ihn halten.

Wenn aber überschauend einer mit Händen
/wandelt, oder
mit Worten, und fürchtet das Recht nicht, und
die Thronen nicht der Dämonen verehrt,
den hab ein böses Schicksaal,
unschicklichen Prangens wegen,
wenn nicht Gewinn er gewinnt recht,
und offenbares verschleußt,
und unberührbares angreift albern.
Wer mag noch wohl hierbei, ein Mann,
im Gemüthe die Pfeile verschließen, und nicht
die Seele vertheidigen? Sind
denn solche Handlungen ehrsam?
Was soll ich singen?

Nicht mehr zum unberührbaren geh'ich,
zu der Erde Nabel mit Ehrfurcht,
noch zu dem Tempel in Abä,
wenn diß nicht offenbar
den Sterblichen allen recht ist.
O mächtiger aber, wenn du
Aufrichtiges hörst, Zeus, allbeherrschend,
verborgen sei es dir und deiner
unsterblich währenden Herrschaft nicht!
Zu Schanden nemlich werden die alten
Von Lajos die Göttersprüche schon, und
/nimmer
in Ehren Apollon offenbar ist.
Unglücklich aber gehet das Göttliche. (*StA*, 5,
161-163; V. 866-926).

jamás dormiré él en el olvido.
En ellas [las leyes] es grande el dios,
Él no envejece.

La insolencia siembra tiranos. La insolencia,
cuando se satura en vano de muchas cosas
inoportunas e inconvenientes,
se eleva hacia lo más alto y cae
en la abrupta necesidad
en la que no puede utilizar los pies
/correctamente.

Pero pido que el dios no deshaga nunca
lo más honorable en la ciudad, la antigüedad.
Nunca quiero abandonar al dios,
sino tenerlo como guardián.

Mas si un altivo camina con manos
o con palabras y no teme a la justicia,
ni honra los tronos de los daímones,
que tenga un mal destino
debido a discursos inapropiados;
si no ha ganado su ganancia de manera justa
y [si] hace inaccesible lo manifiesto
y [si] ridiculiza lo intocable.
¿Quién rechazará las flechas en su ánimo, qué
/hombre,
y no defenderá su alma? ¿Aún
son estos actos honorables?
¿Qué tengo que cantar?

Nunca más iré al intocable
ombligo del mundo con veneración,
ni a los templos en Abas
si, manifiestamente, esto no es justo
a todos los mortales.
¡Mas, oh, poderoso! Si
oyes la sinceridad, Zeus que todo lo gobiernas,
¡que esto no sea escondido a ti
ni a tu gobierno inmortal!
Ya se profanan los viejos oráculos divinos
sobre Layo y nunca
aparece Apolo con honra.
Pero, desdichado, lo divino se va.

Aquí, Hölderlin concibe al coro como la contraposición en el diálogo. Para ser más preciso, Hölderlin afirma que, en la relación del coro con los diálogos, “alles ist Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt” [todo es discurso contra discurso, que se neutralizan recíprocamente] (*StA*, 5, 201.L. 28-29). Es decir, se puede afirmar que, para Hölderlin, hay una relación dialéctica entre el coro y los diálogos, en tanto que ninguna de las partes se sobrepone a la otra¹¹. En vez de una sobreposición, las correspondientes

¹¹ Aquí considero pertinente indicar que esta concepción sobre el coro es distinta de la formulación que realiza Schiller con respecto a éste en *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* [Sobre el uso del

intervenciones se complementan, con el fin de permitir el desarrollo de la acción. Por lo demás, dicha reciprocidad entre el coro y los diálogos cumple una función específica: dar cuenta de la distinción entre lo humano y lo divino. En palabras de Hölderlin, el objetivo es presentar al espectador

Das Drama wie eines Kezegerichtes, als Sprache für eine Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist, in müßiger Zeit, der Gott und der Mensch, damit der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtniß der Himmlischen nicht ausgehet, in der allvergessenden Form der Untreue sich mittheilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten (*StA*, 5, 202, L.1-6).

El drama como un tribunal de la herejía, como lenguaje para un mundo en el que, en un tiempo ocioso y bajo la peste, la confusión de sentido y el espíritu adivino general [e] inflamado, el dios y el hombre se presentan bajo la vieja forma de la infidelidad que todo lo olvida para que no haya ningún vacío en el curso del mundo y no se acabe la memoria de lo celestial, pues la infidelidad divina es lo que mejor debe conservarse.

Por lo demás, Hölderlin complementa esto con un énfasis en dicha escisión mediante una reflexión sobre el dios concebido como tiempo y el hombre como un ser dentro del tiempo y el espacio, que no se ocupa de lo divino al tener que reaccionar ante una situación en un momento determinado. En el caso de Edipo, ese momento se produciría al reconocerse como asesino de su padre y como esposo de su madre. En este punto se presenta una diferencia con el *Fundamento para el Empédocles*, pues el poeta no hace alusión aquí a la reconciliación entre lo humano y lo divino, como sí se hacía en el tratado anterior, con respecto a la contraposición entre naturaleza y arte.

No obstante, el hecho de que Hölderlin haga énfasis en la presentación de esta escisión no implica que no exista un equilibrio entre lo humano y lo divino. Considero que este equilibrio se puede hallar en una traducción que Hölderlin hizo de los versos 38 a 59 de *Edipo en Colono* y que es posterior a 1800. En dicho fragmento, como se verá a

coro en la tragedia], prólogo a *Die Braut von Messina* [La novia de Mesina], que se publicó en el año inmediatamente anterior (1803) a la publicación de las traducciones y los comentarios de Hölderlin. En dicho prólogo, Schiller realiza una crítica al naturalismo y propone al coro como una barrera entre el espectador y la acción. A partir de lo anterior, el coro posibilita el efecto de la tragedia en tanto que “der Chor *reinigt* also das tragische Gedicht, indem er die Reflexionen von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet” [el coro purifica el poema trágico, en tanto que separa las reflexiones de la acción y, justamente a través de esta separación, ella misma [la acción] se abastece con fuerza poética] (1920, 235). Contrario a los planteamientos platónicos, Schiller considera que el coro evita que el espectador de la tragedia se deje llevar por sus pasiones pues, al hacer esta separación entre la reflexión y la acción, “gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affecte verloren gehen würde” [nos devuelve nuestra libertad, la que se habría perdido en la tormenta de las pasiones] (236).

continuación, Hölderlin traduce el diálogo que sostiene Edipo con un caminante, quien hace énfasis en lo sagrado de la región:

Oedipus

Was ist's für eine Gegend? Welchem Gott gehört /sie?

Der Wanderer

Unantastbar, unwohnbar. Denn die schüchternen Göttinnen haben sie, der Erde Jungfrau und der /Nacht.

Oedipus

Was ist's? Den reinen Nahmen möcht' ich hören.

Der Wanderer

Die allerschauenden, die Eumeniden. So spricht hier das Volk. Ein anders ist anderswo /schön.

Oedipus

Daß gnädig sie aufnehmen diesen Beter, daß ich von diesem Siz nie, diesem Boden scheide.

Der Wanderer

Was ist das?

Oedipus

Mein Schicksaals Innbegriff.

Der Wanderer

Allein,

mich auszulassen vor der Stadt, zweifach hab' ich die Kühnheit nicht, eh ich anzeige, was ich tue.

Oedipus

Bei Göttern hier, o Fremder, schätze nicht gering /mich,

solch einen Irrende, wo ich die Rede wünsche.

Der Wanderer

Sag an, und sei von mir nicht ungeehrt.

Oedipus

Was ist's für eine Gegend also, wo wir sind?

Der Wanderer

So viel ich selbst weiß, wirst du alles hören. Die ganze Gegend hier ist heilig, und sie hat der reine Posidaon. Drinn ist aber der feuerbringende, der Gott, der Titan Prometheus. Doch, auf den du trittst, der Ort heißt Der erzgefüßte Pfad von diesem Lande, die Wehre von Athen (*StA*, 5, 275-276, V. 38-59)

Edipo

¿Qué región es ésta? ¿A qué dios le pertenece?

El caminante

Sagrada, inhabitable. Pues esta región tiene diosas protectoras de la virginal tierra y de la /noche.

Edipo

¿Quiénes son? Me gustaría oír sus puros /nombres.

El caminante

Las que lo ven todo, las Euménides. Así habla el pueblo. En otros lugares son distintas.

Edipo

Que acojan misericordiosamente a este orante. Que no sea removido nunca de este asiento, que no sea removido de este piso.

El caminante

¿Qué es esto?

Edipo

Mi destino encarnado.

El caminante

Entretanto,

que me remuevan de la ciudad si soy dos veces insolente antes de decir lo que /hago.

Edipo

Por los dioses de aquí, oh, extranjero, no me /tengas en poca estima- a tal vagabundo-, ya que yo deseo el discurso¹²

El caminante

Dime, y por mí no serás deshonrado.

Edipo

¿Qué clase de región es ésta en la que estamos?

El caminante

Todo lo que yo sé, lo oirás. Toda esta región de aquí es sagrada y le /pertenece al puro Poseidón. Dentro, no obstante, está el dador del fuego, el dios, el titán Prometeo. Pero el lugar en el que te encuentras /se llama el broncíneo sendero de esta tierra, la protección de Atenas.

¹² Ante la dificultad de interpretación de este pasaje, ofrezco aquí la traducción que hace Assela Alamillo del mismo: “¿Por los dioses, oh extranjero, no me consideres indigno a mí, un vagabundo cual soy, de informarme sobre lo que te pregunto” (*OC*, 49-55).

Selecciono este pasaje pues, en primer lugar, hace énfasis en distintas manifestaciones de lo divino: en el fragmento se menciona a las Euménides y a Poseidón, pero también a Prometeo, quien, como Edipo, presenta una relación con la sabiduría mediada por el sufrimiento. En segundo lugar, el fragmento refuerza la propuesta de catarsis en el héroe trágico a la que hice alusión en líneas anteriores, pues presenta la figura de Edipo peregrino que, en su peregrinaje, expía su falta. Con respecto a esto último, no se debe olvidar que, al final de *Edipo en Colono*, Edipo se transforma en un protector de la ciudad.

Hasta este punto, he presentado cómo la figura de Edipo desarrolla los planteamientos que Hölderlin presenta en el *Fundamento para el Empédocles*. Del mismo modo, he presentado la similitud entre estos comentarios sobre *Edipo rey* y la *Poética* de Aristóteles, en tanto que dicha tragedia se presenta como una tragedia ejemplar que, en Hölderlin, permite un cuestionamiento a la poesía de su época. Del mismo modo, a través del análisis de estos comentarios, he evidenciado cómo se complementan o se precisan las diferencias entre la noción de Hölderlin y los planteamientos aristotélicos, sobre todo, al hacer alusión a la ley calculable y al cambio en la acción que posibilita la cesura. Por otro lado, he señalado la diferencia entre estos comentarios y los planteamientos del *Fundamento para el Empédocles*, pues en los primeros se hace énfasis en una escisión entre lo humano y lo divino, pero no se habla de la posibilidad de reconciliación. Finalmente, he presentado cómo Hölderlin complementa los postulados del *Fundamento para el Empédocles* al permitir una evidencia de su noción de catarsis, centrada en el héroe trágico. No obstante, dicha evidencia plantea la pregunta por cómo entiende Hölderlin la catarsis en la lectura que hace de *Antígona*, lectura que se trabajará en las líneas que siguen.

1.3. Comentarios sobre Antígona (*Anmerkungen zum Antigona*)

En este apartado estudiaré los comentarios que Hölderlin realizó a su traducción sobre Antígona, concentrándome en el desarrollo de algunas nociones que el poeta presentó tanto en el *Fundamento para el Empédocles* como en sus *Comentarios sobre Edipo*. Así, estudiaré cómo Hölderlin concibe la figura de Antígona en relación con una noción particular de genio que se enuncia en estos comentarios. Del mismo modo, analizaré en qué medida Creón permite hablar de la noción de catarsis de manera similar a como la

presenté en el análisis de los *Comentarios sobre Edipo*. Finalmente, presentaré el carácter político de la lectura que Hölderlin hace de *Antígona*.

Hölderlin redacta los *Comentarios sobre Antígona* como un complemento a los *Comentarios sobre Edipo*. Si en estos últimos se presentaba a *Edipo rey* como una tragedia ejemplar, en las anotaciones sobre *Antígona* se da una de las pocas ocasiones en las que Hölderlin caracteriza de manera directa el tono dramático de Sófocles, Esquilo y Eurípides¹³. Así, a Sófocles lo caracteriza la piedad, “Verständige im Unglück” [el entendimiento en la desdicha] (Hölderlin, *StA*, 5, 266, L.24), mientras que Esquilo y Eurípides “mehr das Leiden und den Zorn, weniger aber des Menschen Verstand, als unter Undenkbaren wandelt, zu objectiviren wissen” [saben objetivar más el sufrimiento y la cólera, pero menos el entendimiento del hombre, en tanto camina bajo lo impensable] (*StA*, 5, 266, L. 25-27). Esta afirmación me permite continuar con la comparación que he establecido entre la *Poética* de Aristóteles y los planteamientos de Hölderlin. En *Po.* XIII, 1453a, Aristóteles realiza un elogio de Eurípides, pues afirma que el cambio en las fábulas se produce de la dicha a la desdicha en algunas de sus tragedias. Por el contrario, las afirmaciones de Hölderlin establecen a Sófocles como el paradigma del poeta trágico en tanto que sus obras presentan el vínculo entre sufrimiento y conocimiento. No obstante, es necesario señalar aquí que, al presentar este carácter ejemplar de Sófocles, Hölderlin obvia el antecedente de dicho vínculo en *Prometeo encadenado* de Esquilo.

Por su parte, la interpretación de *Antígona* se centra en la muerte y en las reacciones que ésta provoca en los personajes. Con respecto al tratamiento de estos últimos, Hölderlin asocia a la figura de Antígona con “das Bild des frühen Genies” [la imagen del genio temprano] (*StA*, 5, 268, L. 3). Pero, de manera similar al concepto de catarsis, Hölderlin no da una definición precisa de su concepción sobre dicho genio. No obstante, el paralelo que éste establece con la figura de Niobe (*StA*, 5, 268, L. 3) permite afirmar que dicho genio es concebido como una figura transgresora que, en el caso de Antígona, implica una relación particular con la divinidad. En palabras de Hölderlin, la figura de Antígona “was den Antitheos charakterisirt, wo einer, in Gottes Sinne, wie gegen Gott

¹³ Otra mención directa a estos trágicos, sobre todo, a Sófocles y a Esquilo, se puede ver en *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen bis zum Ende des perikleischen Zeitalters* [historia de las bellas artes entre los griegos hasta el final de la época de Pericles], texto influenciado por los planteamientos de Winckelmann y que fue redactado por Hölderlin en 1790, con el fin de obtener el título de *Magister* en el seminario de Tubinga.

sich verhält, und den Geist des Höchsten gesezlos erkennt” [caracteriza al *antithéos* en tanto que, en el sentido de dios, se comporta como si fuera *contra dios*, a pesar de reconocer de manera anárquica al espíritu de lo supremo] (*StA*, 5, 268 L.27-29). Es decir, por *antithéos* se puede entender una apropiación de las leyes de la divinidad por parte de Antígona ante la prohibición de enterrar el cuerpo de Polinices. Además, dicha apropiación es la que fundamenta la transgresión de la ley. Por esta razón, en la traducción de Hölderlin, Antígona responde a Creón que ha quebrantado la ley, pues

Mein Zeus berichtete mir nichts;
noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,
die unter Menschen das Gesez begrenzet” (*StA*,
5, 223, L. 467-469).

Mi Zeus no me informó nada
ni tampoco aquí, en casa, el derecho de los
/dioses de la muerte
que delimita la ley entre los hombres.

Por otro lado, el estudio de la figura de Creón establece una diferencia con la noción del adversario a la que se aludía en el estudio sobre el *Fundamento para el Empédocles*. Para Hölderlin, la oposición entre Antígona y Creón implica un equilibrio (*StA*, 5, 269, L.3-5; 2014, 167). Así, si en Antígona se da una apropiación de las leyes de la divinidad, lo que caracteriza a Creón es “die fromme Furcht vor dem Schicksaal, hiermit das Ehren Gottes, als eines gesezten” [el temor devoto ante el destino, y con esto, la honra de dios como algo establecido] (*StA*, 5, 268 L.29-30). Es decir, Creón observa las leyes de los dioses, pero no subordina las leyes de los hombres a éstas, sino que intenta establecer una correlación entre las mismas.

Esta consideración de la figura de Creón como un equilibrio me permite volver sobre la pregunta por la noción que posee Hölderlin de catarsis, sobre todo, porque en estos comentarios se vuelve a establecer el cambio en la acción dramática (la *cesura*) en la intervención de Tiresias y en los vaticinios que éste le hace a Creón. A partir de esto, se puede pensar que el poeta realiza dos lecturas en relación con Creón: una lectura política (de la que hablaré más adelante) y una lectura en la que este personaje está inmerso en un conflicto: el intento por preservar una ley implica la destrucción de su fraternidad. Lo anterior se debe no sólo a la condena sobre el cadáver insepulto de Polinices (quien es su sobrino, pero quien ataca a la ciudad), sino también porque la condena de Antígona ocasiona el suicidio de Hemón y éste, a su vez, el de Eurídice. Por lo demás, de manera similar a lo que he afirmado en la sección 1.2, al estudiar los *Comentarios sobre Edipo*, el cambio paulatino de la acción dramática culmina con un reconocimiento

y con la propuesta de una expiación de la falta cometida¹⁴. En este caso, se evidencia la afirmación anterior en el reconocimiento de Creón como culpable de dichas muertes y su propuesta de ser desterrado de la polis, a la que se suma la intervención final del coro que hace énfasis en la supremacía del pensamiento sobre la ventura, como se puede ver en el siguiente pasaje de la traducción de Hölderlin:

Kreon

Weh! Weh! Weh! Weh!
 Mich beflügelt die Furcht. Warum
 hat nicht mich einer erschlagen
 mit entgegengestellten Swerdt?
 Ich Feiger! Ach! Ach!
 In feiger Noth gemeinet.

Bote

Da du die Schuld von dem und jenem trägst,
 so gibst Befehl auch wegen der Gestorbenen.

Kreon

Was Art in Mord ward aber jen' entbunden?

Bote

Sich selber auf die Leber schlug sie, da
 des Kindes Leiden Lautgeklagt an sie kam.

Kreon

O mir! Mir! Das gehöret keinem andern
 der Menschen an. Mein ist die Schuld in diesem.
 Ich habe dich getödtet, ich. Io! Ihr Diener!
 Führt eilig mich hinweg! Führt, Schritt vor Schritt,
 mich, der nun nichts mehr Anders ist als Niemand.

Chor

Ist Vortheil noch im Unglück, triffst du Vortheil;
 denn kurz vor den Füßen großes Übel.

Kreon

O komm! O komm!
 Erscheine, meiner Verhängniße schönstes,
 den endlichen Tag mir bringend, den letzten. Komm!
 /O komme,
 daß ich nicht mehr den andern Tag schaun muß!
 [...]

Creón

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!
 El miedo me invade. ¿Por qué
 nadie me ha atacado
 con una espada oponente?
 ¡Yo, cobarde! ¡Agh! ¡Agh!
 Yo, mezclado en una necesidad cobarde.

Mensajero

Dado que cargas con la culpa de estos y aquella,
 da una orden en relación con los muertos.

Creón

¿Qué tipo de muerte se relaciona con aquella?

Mensajero

Ella misma se golpeó en el hígado
 al recibir el clamor de los padecimientos del
 /muchacho.

Creón

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! Esto no corresponde
 a ninguno de los otros hombres. La culpa es mía
 /en esto.

Yo te maté, ¡yo, ay! ¡Vosotros, servidores!
 ¡Conducidme rápido fuera! Conducidme, paso a
 /paso,
 a mí, que ahora ya no soy otro sino nadie.

Coro

Si hay una ventaja en la desdicha, tú hallarás la
 /ventaja,
 pues en breve tendrás un gran mal ante tus pies.

Creón

¡Oh, ven, ven!
 ¡Aparece, mi bella perdición,

¹⁴ Esta propuesta se opone a la interpretación de Frans van Peperstraten (2008). Peperstraten afirma que, para Hölderlin, la catarsis se da en el personaje principal de la obra y que dicha noción remite “the fact that between gods and humans a purifying separation takes places” [al hecho de que hay una separación purificadora entre los dioses y los humanos] (112). En el caso de *Antígona*, Peperstraten considera que la purificación debe darse en el personaje de Antígona, dado que “Antigone thinks she has the obligation and the capacity to represent divinity completely by herself. In Antigone too the problem is her hybris, even if this hybris may not be deliberate, because she is simply “possessed” by divine” [Antígona piensa que ella tiene la obligación y la capacidad de representar, por sí misma, a la divinidad de manera completa. En Antígona, el problema también es su hybris, incluso si esta hybris no es deliberada, pues ella está, simplemente, “poseída” por lo divino] (112). Considero que esta interpretación no tiene en cuenta la asociación que establecen Hölderlin entre la figura de Antígona y la noción de *antithéos*. Del mismo modo, ante esta afirmación de van Peperstraten, surgen varias preguntas. En primer lugar, surge la pregunta por la noción de “posesión” divina que postula el autor. En segundo lugar, surge la duda por el momento de cambio en la acción trágica que permite la purificación en la figura de Antígona, así como por el tipo de purificación. Sobre todo, porque hasta el final de esta obra de Sófocles, la figura de Antígona se mantiene fiel a su propósito.

Kreon

Führt Schritt vor Schritt den eiteln Mann. Der ich dich, Kind, doch gerne nicht, getödtet, sie auch, sie; Ich Armer weiß nicht, wen ich ansehen soll, und nicht, wohin ich gehe.

Denn alles Schiefe hat hier in den Händen und hier mir auf das Haupt ein wüst Schicksaal gehäufet.

Chor

Um vieles ist das Denken mehr, denn Glückseeligkeit. Man muß, was Himmlischer ist, nicht entheiligen. Große Blike aber große Streiche der hohen Schultern /vergeltend,

sie haben im Alter gelehrt, zu denken.

(*StA* 5, 260-262; V. 1362-1386; 1390-1402).

tráeme el día final,
el último, ven! ¡Oh, ven,
que yo no tenga que volver a ver el día /siguiente!

[...]

Creón

Conducid, paso a paso, al hombre vano. Yo que a ti, muchacho, te he matado aunque sin placer. Y a ella, también a ella.

Yo, miserable, no sé a quién debo mirar, ni a dónde debo ir.

Pues todo el equívoco ha amontonado, en las manos y sobre mi /cabeza,

un destino yermo.

Coro

Vale mucho más el pensamiento, que la dicha. Uno no debe profanar lo que es divino. Pero las grandes miradas y los grandes golpes de los altos hombros, /castigados, aprenden a pensar en la vejez.

A lo anterior, Hölderlin suma un análisis sobre lo que acontece en esta tragedia y afirma que “die Art des Hergangs in der Antigonä ist die bei einem Ausfuhr” [el modo de desarrollo de la acción en *Antígona* es el de una insurrección] (*StA*, 5, 271 L. 1; 2014, 171). Así, en esta lectura política, el edicto promulgado por Creón no es acatado por una persona (*Antígona*) que hace parte de la fratría del rey. Esto desencadena una reacción totalitaria por parte de Creón, en tanto intenta mantener el edicto a toda costa, a pesar de la desmesura que implica dejar insepulto el cadáver. Por su parte, las consecuencias de este acto tiránico son el entierro de Polinices (la transgresión de la ley) y el suicidio de *Antígona* que, a su vez, invalida la condena de Creón. Por lo demás, dicho suicidio es la causa de las muertes de Hemón y Eurídice, así como de la pérdida del trono por parte de Creón. Para Hölderlin (*StA*, 5, 272, L. 1-5), la evidencia de que el tirano ha sido depuesto es el maltrato que recibe Creón por parte de un mensajero en el siguiente pasaje, al final de la tragedia:

Kreon

Was ich gesaget, eben, das hab' ich gewünschet.

Bote

Du mußst nichts wünschen. Vom zuvorgesezten Verhängniß hat kein Sterblicher Befreiung.

(*StA* 5, 262; V. 1387-1389)

Creón

Lo que acabo de decir ahora es lo que deseo.

Mensajero

Tú no debes desear nada. Ningún mortal /puede librarse

de la ruina preestablecida.

Pero es necesario aclarar que la insurrección no se piensa sólo en el contexto griego. Como señalan teóricos como Schmidt (2001, 125) y Böschstein (2011, 252), dicha noción de insurrección también tiene una relación estrecha con la situación política del siglo XVIII pues, para Hölderlin, en esta tragedia se expresa lo republicano, sistema político al que éste alude como la forma racional (*Vernunftform*) y que, en el contexto político de la revolución francesa, se opone a la monarquía absoluta. En otras palabras, es posible afirmar que Hölderlin hace énfasis en el modo en que se desarrolla la acción en esta tragedia, pues le permite establecer, una vez más, un diálogo con su época. En este caso, le permite al poeta presentar un antecedente literario de una insurrección republicana exitosa¹⁵, así como el cuestionamiento de la tiranía a través de una fuente antigua.

De esta manera, como en el caso de la exigencia de una poética a la que se aludía en los *Comentarios sobre Edipo*, Hölderlin agrega a la imagen de Antígona nociones propias de las discusiones sobre la estética de finales del siglo XVIII en esta lectura. Por ejemplo, se puede asociar esta figura de Antígona con la noción de artista que Schiller propone en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795; 1801), esto es, un espíritu de su tiempo que actúa críticamente ante él (*CEE*, IX, 4-5), pues Hölderlin considera que la insurrección presentada en esta obra genera “die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen” [la revolución de todos los modos de representación mental [*Vorstellung*] y de todas las formas] (*StA*, 5, 271, L. 4-5). Es decir, para Hölderlin la insurrección no implica sólo un cambio de las formas políticas, sino también una transformación de los modos de pensar.

Finalmente, en estos comentarios Hölderlin asocia a *Edipo rey* con lo griego y, a *Antígona*, con lo hespérico, noción que Böschstein (2001, 252), Kasper (2000, 78-80) y Schmidt (2001, 144) consideran como la alusión que realiza Hölderlin a Occidente. Con estas dos nociones en mente y con lo que he afirmado en líneas anteriores acerca del carácter ejemplar que se le otorga a Sófocles, se puede afirmar que Hölderlin se refiere a dos tendencias de la tragedia cuyo paradigma son las obras de este poeta trágico. En dichas tendencias,

¹⁵ Se debe hacer énfasis en el adjetivo exitoso, pues es posible rastrear otros antecedentes de insurrección republicana (o que intentan defender a una república) en el teatro, aunque culminan con el fracaso de dicho levantamiento. Un ejemplo claro de esto es *Julio César* de Shakespeare, escrita, aproximadamente, a finales del siglo XVI, y publicada en las primeras décadas del siglo XVII.

So beruhet griechischer oder hesperischer die tragische Darstellung auf gewaltsameren oder unaufhaltsamerem Dialog und Chören, haltend oder deutend für den Dialog, die dem unendlichen Streite die Richtung oder die Kraft geben, als leidende Organe des göttlichringenden Körpers (StA, 5, 270, L. 20-25).

la representación [*Darstellung*] trágica se basa, de manera más griega o más hespérica, en un diálogo y unos coros más violentos o imparables (en el caso del coro, de contenido o interpretativo), que le dan la dirección o la fuerza a la disputa infinita, como órganos sufrientes de ese cuerpo divinamente luchador.

En otras palabras, y en relación con los planteamientos del *Fundamento para el Empédocles*, estas tendencias son maneras de presentar el conflicto entre el hombre y lo divino, así como la progresión de la intimidad en dicho conflicto¹⁶. Por lo demás, estos modos de representación permiten a Hölderlin realizar una vez más el contraste entre lo griego y las exigencias de una poética para su época. Así, en estos comentarios el poeta se centra en un lenguaje mortificador, cuyo modelo es el lenguaje de Edipo en *Edipo en Colono* (por ejemplo, en la maldición que Edipo lanza sobre sus hijos en dicha tragedia). A su vez, se centra en los modos de representación de la patria que presenta Sófocles tanto en *Edipo rey* como en *Antígona* y los establece como una necesidad de la poética de su propia época (StA, 5, 269, L. 30). No obstante, lo anterior debe precisarse, pues la alusión a lo patrio no se debe entender como una repetición de las maneras griegas de representación de la patria, sino como una propuesta de representación de lo patrio desde una concepción propia del mundo.

A partir de lo anterior, en los *Comentarios sobre Antígona* se puede evidenciar una reflexión estructural sobre la tragedia (de manera similar a los tratados anteriores), pero también una lectura de *Antígona* desde los presupuestos filosóficos y políticos de la época de Hölderlin. Dicha lectura tiene como fin señalar las carencias de la poética moderna y establecer a Sófocles y a su tono dramático como un modelo para dicha poética, al que se debe acompañar de una consciencia crítica ante la propia época.

¹⁶ En este punto, concuerdo con la afirmación de Marion Hiller. Esta autora afirma que, para Hölderlin, “die Grundstruktur der tragischen Darstellung wird als Widerstreit von Gegensätzen beschreiben, die sich zwar ausgleichen und so eine Ganzheit bilden, doch besteht diese zugleich in nichts anderem als in dem Widerstreit von Kraft und Gegenkraft” [la estructura fundamental de la representación trágica es descrita como un conflicto de oposiciones que se equilibran para construir una unidad. Pero esta equiparación no está conformada más que por el conflicto de una fuerza y una contra fuerza] (2008, 103).

Capítulo II: La tragedia como género, según Hölderlin

En este capítulo estudiaré la manera en que Hölderlin concibe tres géneros poéticos: el épico, el lírico y el trágico. Esto lo haré con el fin de demostrar que el poeta complementa la noción estructural recién presentada con una propuesta de la tragedia como género literario, que se relaciona con lo épico y con lo lírico y que le permite a Hölderlin postular una lógica poética. Para presentar esta noción genérica de la tragedia, así como su vínculo con estos otros dos géneros, estudiaré la noción sobre lo épico que se presenta en *Über den Unterschied der Dichtarten* [Sobre la distinción de las maneras de poetizar] en relación con los textos que Hölderlin escribió sobre *Ilíada*, específicamente, *Über Achill* [Sobre Aquiles] y *Über die verschiedenen Arten, zu dichten* [Sobre los diferentes modos de composición poética]. Del mismo modo, presentaré la concepción que este poeta tiene sobre lo lírico en *Sobre la distinción de las maneras de poetizar*. En tercer lugar, estudiaré la noción sobre el género trágico que se presenta en *Sobre la distinción de las maneras de poetizar* y que se complementa con algunos postulados que Hölderlin presenta en *Das Werden im Vergehen* [El devenir en el perecer]. Lo anterior, me permitirá realizar un paralelo con la noción hegeliana de tragedia que se halla en las *Lecciones sobre la estética* (1842). Para finalizar, comentaré el fragmento *Die Bedeutung der Tragödien* [El significado de las tragedias].

Antes de comenzar con el análisis de los textos de Hölderlin, es pertinente señalar, brevemente, que estos responden a un contexto específico en el que se cuestionó la noción de género literario y en el que, según Tilottama Rajam (2007, 226), el romanticismo reemplazó un acercamiento formal a los géneros literarios por un acercamiento de tipo fenomenológico. Esta autora rastrea las reflexiones sobre los géneros literarios y afirma que Herder fue el primero en indicar una teoría filosófica de los géneros, al distinguir entre unas reglas mecánicas como fundamento de los modos de creación poética y la necesidad de una estética (230). Rajam complementa lo anterior con la propuesta de Schiller de lo *naïf*, aplicado al estudio de lo épico, y de lo *sentimental*, aplicado al estudio de lo lírico, así como con la propuesta de Goethe, según la cual, la épica, la lírica y el drama son formas naturales de la poesía (234)¹⁷.

¹⁷ Para un estudio sobre la teoría de género de Schiller, remito al capítulo *Schillers spekulative Gattungspoetik und Eichendorfs Poesie* [Poética especulativa del género de Schiller y la poesía de

A esta última, esta teórica contrapone el desarrollo de la propuesta sobre los géneros literarios que Schlegel presenta en sus fragmentos críticos de 1797 y 1798. En primer lugar, contrario a Goethe, Schlegel presenta una dicotomía entre *Naturpoesie* [poesía de la naturaleza] y *Kunstpoesie* [poesía del arte], es decir, “between ‘natural’ and ‘artificial’” [entre lo ‘natural’ y lo ‘artificial’] (234). A su vez, considera a la lírica como lo subjetivo, a la épica como lo objetivo y al drama como “the synthesizing of subjective and objective” [el proceso de sintetizar lo subjetivo y lo objetivo] (234). Es decir, de acuerdo con su interpretación, Schlegel concibe a lo épico y a lo lírico como un proceso dialéctico cuya síntesis se evidencia en el drama¹⁸. Por lo demás, la autora hace énfasis en la concepción organicista de la lírica, la épica y el drama, lo que permite la reflexión sobre el surgimiento de nuevos géneros literarios. Así, Rajam termina su reconstrucción de las concepciones sobre dichos géneros con las reflexiones de Schlegel sobre el fragmento y sobre la novela, entendida como un epos prosaico y como una imagen de la época (235)¹⁹.

Ahora bien, *Sobre la distinción de las maneras de poetizar* es un tratado que pertenece a la época en que Hölderlin estuvo en Homburg entre 1798 y 1800. En éste, el poeta alemán da su propia definición de tres géneros poéticos, lo que, posteriormente, fundamentará su propuesta de la mezcla de los tonos poéticos o, en palabras de Peter Szondi, una ley de complementariedad de los géneros poéticos (2015, 125). Aquí considero relevante volver sobre la contraposición que he establecido entre Hölderlin y Aristóteles para señalar que es posible hallar una diferencia entre las dos posturas con respecto al tratamiento de los géneros. Así, mientras que, en *Po.* IV, 1448b-1449a, Aristóteles hace mención a la epopeya, la tragedia y la comedia con el fin de explicar las causas de la poética a partir de dos tipos de mimesis (la de acciones nobles o la de acciones vulgares), a las que acompañaban dos tipos de versos (los heroicos y los yámicos, respectivamente), Hölderlin no se pregunta por el origen de los géneros en

Eichendorf], escrito por Hans Georg Pott para su libro *Schiller und Hölderlin. Studien zur Ästhetik und Poetik* [Schiller y Hölderlin. Estudios sobre estética y poética] (2002).

¹⁸ Aquí se debe señalar la similitud que tiene esta afirmación de Schlegel con la propuesta que Hegel presenta en sus *Lecciones sobre la estética*. En dichas lecciones, Hegel afirma que el drama reúne en sí “la objetividad del epos con el principio subjetivo de la lírica” (1989, 831).

¹⁹ Para un estudio tradicional sobre la teoría de los géneros de Schlegel, remito al texto *Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten* [Teoría de las maneras de poetizar de Friedrich Schlegel], escrito por Peter Szondi y disponible en el tomo II de sus *Schriften* [Escritos] (2011).

este tratado, sino que afirma lo siguiente del poema lírico, del poema épico y del poema trágico:

Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. Es ist eine fortgehende Metapher eines Gefühls.

Das epische, dem Schein nach naive Gedicht ist in seiner Bedeutung idealisch. Es ist die Metapher großer Bestrebungen.

Das tragische, dem Schein nach heroische Gedicht ist in seiner Bedeutung idealisch. Es ist die Metapher einer intellektuellen Anschauung (StA 4, 1, 266, L. 1-8).

Lo lírico, el poema ideal en apariencia, es naíf en su significado. Es la metáfora continua de un sentimiento.

Lo épico, el poema naíf en apariencia, es heroico en su significado. Es la metáfora de grandes esfuerzos.

Lo trágico, el poema heroico en apariencia, es ideal en su significado. Es la metáfora de una intuición intelectual.

Es decir, Hölderlin caracteriza a estos géneros a través de lo que Szondi (2015, 120) ha catalogado como tres criterios (la apariencia, el significado y la metáfora), junto con tres conceptos (lo *naíf*, lo *ideal* y lo *heroico*). Por su parte, considero que con el criterio aparential Hölderlin remite a lo que se presenta en el poema, mientras que el significado y la metáfora subyacen a lo aparential y relacionan lo representado con una finalidad; si se quiere, es posible afirmar que estos últimos remiten a un sentido que subyace en la presentación poética. Del mismo modo, es posible relacionar lo aparential con la noción de forma (*Form*) y el significado y la metáfora con la noción de materia (*Stoff*) que el poeta presenta en el *Fundamento para el Empédocles*.

Con respecto a la concepción que tiene Hölderlin sobre la épica, considero que la definición de la cita anterior debe complementarse con lo que el poeta afirmó sobre este género en otros escritos. Así, en las distintas reflexiones de Hölderlin sobre *Ilíada*, el poeta propone al héroe épico como elemento central del género pues, para él, la acción se constituye a partir de éste. Lo anterior parece repetir el énfasis que hace Hölderlin en el héroe trágico. No obstante, mientras que dicho héroe trágico reúne en sí tanto lo orgánico como lo aórgico (como afirmé al hablar sobre el *Fundamento para el Empédocles*), en el héroe épico (y, a partir de éste, en la acción épica) se halla lo aórgico, esto es, la naturaleza, como se puede evidenciar en la siguiente afirmación de *Sobre los diferentes modos de composición poética*: “Denn wenn in der sittlichen Welt die Natur, wie es wirklich scheint, in ihrem Fortschritt immer von den einfachsten Verhältnissen und Lebensarten ausgeht, so sind jene schlichten Charaktere nicht ohne Grund die ursprünglichen, die natürlichsten zu nennen” [pues, como verdaderamente parece, cuando la naturaleza parte de las más sencillas relaciones y maneras de vida en su progreso dentro del mundo moral, del mismo modo y no sin fundamento, puede

nombrarse a los caracteres sencillos como los más originarios, los más naturales] (*StA*, 4,1, 228, L. 23-27). Por tanto, cuando Hölderlin hace alusión a lo *heroico* en lo épico, se refiere a lo natural y a la concepción de lo aórgico como aquello ilimitado, definición que, como he indicado, el poeta precisa en el *Fundamento para el Empédocles*.

Del mismo modo, en *Sobre los diferentes modos de composición poética* Hölderlin considera que en la épica se da un retrato de los caracteres (*StA*, 4,1, 230. L. 6), en tanto que se trata de la presentación del individuo. No obstante, este retrato del carácter y este enfoque en el individuo no implica una distancia de la noción de unidad en la obra. Por el contrario, Hölderlin escoge a la figura de Aquiles y a *Ilíada* como paradigmas del género épico, pues el desarrollo de la obra se da alrededor de dicho héroe, conservando una unidad: la presentación de la cólera de Aquiles y el renunciamiento a la misma. En palabras de Hölderlin:

Diese *sichtbare* sinnliche Einheit, daß alles vorzüglich vom Helden aus und wieder auf ihn zurückgeht, daß Anfang und Katastrophe und Ende an ihn gebunden ist, daß alle Charaktere und Situationen in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit mit allem, was geschieht und gesagt wird, wie die Punkte in einer Linie gerichtet sind auf den Moment, wo er in seiner höchsten Individualität auftritt, *diese* Einheit ist, wie man leicht einsieht, nur in einem Werke möglich, das seinen eigentlichen Zweck in die Darstellung von Charakteren setzt, und wo so im Hauptcharakter der Hauptquell liegt (*StA*, 4,1, 230. L. 10-16).

Esta sensible unidad *visible*, que todo parte, principalmente, del héroe y vuelve a él; que el principio, la catástrofe y el final estén ligados a él; que todos los caracteres y situaciones, en toda la variedad de lo que ocurre y lo que se dice, estén en el momento en que este héroe aparece en su mayor individualidad como los puntos de una línea; *esta* unidad sólo es posible en una obra cuyo único objetivo se haya puesto en la presentación de caracteres y en donde la fuente principal yace en el personaje principal, como se puede ver fácilmente.

De manera similar a lo que afirmé en el capítulo anterior, se puede evidenciar aquí una similitud con Aristóteles y la preferencia por las fábulas unitarias en *Po.* VIII, 1451b. No obstante, en este caso el fundamento no es la acción, sino el retrato del carácter de un individuo (el héroe), a partir del cual se desarrolla dicha acción. Por lo demás, esta noción de unidad permite esclarecer el efecto de lo épico que Hölderlin denominará como lo más patético (*StA*, 4,1, 267, L. 5). De hecho, en *Sobre la distinción de las maneras de poetizar*, lo patético hace parte del temperamento fundamental (*Grundstimmung*) de este género, junto con lo heroico y lo aórgico.

En dicho tratado, Hölderlin enuncia lo patético, mas no presenta una propia definición sobre esto. Sin embargo, el hecho de que este poeta afirme en *Sobre Aquiles* (*StA*, 4,1, 225, L. 24-25) que la escena de la devolución del cadáver de Héctor se puede entender

como un acto de reconciliación del héroe épico con el mundo del deber (representado por Héctor y Príamo, según el poeta)²⁰, permite inferir que lo patético se desarrolla de dos maneras: dentro de la estructura del género y en relación con el espectador. Con respecto a la primera, lo patético, la generación de sensaciones, mediaría el equilibrio entre el héroe épico (lo aórgico) y ese mundo del deber (lo orgánico). Por otro lado, lo patético se puede relacionar con el efecto que se busca generar en el espectador: al ser la épica un retrato del carácter, esta escena puede leerse como un retrato de la piedad a través de la figura de Aquiles. Por tanto, es posible afirmar que Hölderlin presenta un efecto de la épica similar al efecto que, para Aristóteles, tiene la acción trágica en *Po.* VI, 1449b. Dicha similitud se establece mediante la propuesta de lo patético como temperamento fundamental de lo épico, así como mediante la consideración de la escena de *Ilíada* en la que se entrega el cadáver de Héctor²¹.

Por otro lado, en cuanto a la definición de lo lírico que se presenta al inicio de este tratado, es necesario entender a qué se refiere Hölderlin cuando habla de lo *naïf*. De manera similar al caso de lo patético, Hölderlin no explicita su concepción sobre este concepto en este tratado. No obstante, es posible relacionar lo *naïf* con uno de los dos ideales del ser-ahí que el poeta propone en un fragmento del periodo de redacción del *Hyperion*:

Es gibt zwei Idealen unseres Daseyns: einen Existen dos ideales de nuestro ser-ahí: un Zustand der höchsten Einfalt, wo unsre estado de la mayor ingenuidad, en el que Bedürfnisse mit sich selbst, und mit unserem nuestras necesidades armonizan mutuamente Kräften, und mit allem, womit wir in Verbindung con sí mismas, con nuestras fuerzas y con stehen, durch die bloße Organisation der Natur, todo sin nuestro apoyo, con lo que estamos en

²⁰ En *Sobre Aquiles*, Hölderlin considera que el único héroe que se puede contraponer a Aquiles es Héctor en tanto que su heroicidad radica, no en la fuerza natural como en el caso de Aquiles, sino en el deber de defender a su ciudad. En palabras de Hölderlin, Héctor es “dem edlen treuen frommen Manne, der so ganz aus Pflicht und feinem Gewissen Held ist” [el más noble y más honrado hombre piadoso, que es héroe a partir del deber y de la fina consciencia.] (*StA*, 4,1, 224, L. 24-25).

²¹ Esta lectura de lo épico centrada en el significado de lo heroico se contrapone a la lectura que hace Julian Young en *The Philosophy of Tragedy. From Plato to Žižek* (2013). Este autor afirma que Hölderlin retoma la distinción que hace Schiller de lo *naïf* y lo sentimental de manera literal y que, a partir de esto, concibe a Homero tal como lo concebía Schiller, esto es, como un poeta *naïf* (101). No obstante, la anterior afirmación no tiene en cuenta el carácter aparential que Hölderlin otorga a lo *naïf* en lo épico. Por lo demás, considero que la lectura de Young es problemática, pues estudia lo que él denomina la filosofía de la tragedia en Hölderlin a partir de los conceptos de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* que Nietzsche acuña en *die Geburt der Tragödie* [El nacimiento de la tragedia] (1872). Con lo anterior, Young no sólo condiciona una lectura de Hölderlin a partir de la distinción que establece Nietzsche en este libro, sino que obvia los distintos términos que Hölderlin utiliza para referirse a los elementos que se contraponen en lo trágico. Por ejemplo, lo orgánico y lo aórgico, así como los extremos de la diferenciación y la no diferenciación de lo puro (como se ha presentado en el apartado 1.1 de esta investigación), o lo infinito real contrapuesto a lo ideal individual, nociones que trabajaré más adelante, en este capítulo.

ohne unser Zuthun, gegenseitig zusammenstimmen, und einen höchsten Bildung, wo dasselbe stattfinden würde bei unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften, *durch die Organisation, die wir uns selbst zu geben im Stande sind* (StA, 3, 163, L. 1-10). contacto con la pura organización de la naturaleza, y un estado de la mayor formación. Este último estado se da por el aumento y el fortalecimiento infinito de las necesidades y de las fuerzas, *a través de la organización que nosotros mismos seamos capaces de darle.*

Considero que lo *naïf* se puede relacionar con el primer estado que el poeta propone, pues se establece una armonía entre el hombre y la naturaleza. Por lo demás, si se tiene en cuenta la alusión a lo lírico como la metáfora continua de un sentimiento, se puede afirmar que esto *naïf* en lo lírico implica un punto medio entre lo aórgico característico del héroe épico y la conjunción de lo orgánico y lo aórgico en el héroe trágico (del que se hablaba en el *Fundamento para el Empédocles*) porque dicha armonía está mediada por los sentidos. Esto se puede sustentar de manera más clara con el temperamento fundamental que Hölderlin propone para lo lírico: mientras que, en lo épico, era lo más patético, en lo lírico, según el poeta, es “das *sinnlichere*, indem diese eine Einheit enthält” [lo más sensorial, en tanto que contiene una unidad] (StA, 4,1, 266, L. 9-10). En otras palabras, se puede afirmar que, para Hölderlin, lo lírico presenta al hombre como una unidad armónica porque lo que se presenta en el poema es equivalente a la relación entre la naturaleza y el hombre en tanto ser sensible.

Por su parte, el final de la alusión a lo lírico en este tratado es la base de varias nociones que el poeta presenta en el *Fundamento para el Empédocles* y que trabajé en el capítulo anterior. Hölderlin propone que lo lírico puede tender hacia lo *ideal* (esto es, hacia lo trágico) o hacia lo *heroico*, tendencia en la que Hölderlin propone a Píndaro como paradigma. Además, culmina su mención sobre lo lírico al afirmar que “in lyrischen Gedichten fällt der Nachdruck auf die unmittelbare Empfindungssprache, auf das Innigste” [en los poemas líricos, el énfasis recae en el lenguaje de la sensación inmediato, en lo más íntimo] (StA, 4,1, 264, L. 1-2). En otras palabras, lo lírico expresa la intimidad de la que se hablaba en el capítulo anterior y que tiene relación con la propuesta de conocimiento de sí mismo que postula Shaftesbury. Del mismo modo, la presencia de la intimidad en lo lírico es lo que permite a Hölderlin, primero, realizar la distinción de su propia noción de intimidad en el apartado sobre la *Oda trágica*. En segundo lugar, le permite realizar una contraposición con el fin de reflexionar sobre la

forma característica de la tragedia en el *Fundamento para el Empédocles*, como he afirmado en el capítulo anterior²².

Ahora bien, la presentación anterior sobre lo que caracteriza al género épico y al género lírico permite explicar la definición que da Hölderlin sobre lo trágico en *Sobre la distinción de las maneras de poetizar*. Así, lo primero que se puede explicar es la afirmación con la que Hölderlin da inicio a la definición: lo trágico es “dem Schein nach heroische Gedicht” [heroico en apariencia] (*StA*, 4,1, 266, L. 7). Con esta afirmación, el poeta establece una distinción entre el género trágico y el género épico. En los dos géneros, Hölderlin establece como fundamento a la figura del héroe. No obstante, la apariencia de lo trágico es heroica en tanto que no presenta un retrato del carácter, a diferencia del género épico. En otras palabras, mientras que el héroe épico tiene una estrecha relación con lo aórgico, en el héroe trágico coinciden lo orgánico y lo aórgico, como he afirmado al estudiar el *Fundamento para el Empédocles*. Por otro lado, la relación que establece Hölderlin entre lo orgánico y lo reflexionante permite diferenciar a lo trágico de lo lírico. Así, mientras que en este último género la relación entre el hombre y la naturaleza está mediada por los sentidos, la relación que se establece en lo trágico es reflexionante, debido al elemento orgánico que se presenta en el héroe trágico. Por lo demás, dicho carácter reflexivo da paso al estudio de lo que subyace en la presentación trágica: una intuición intelectual.

Con respecto a esta intuición intelectual, Hölderlin le otorga un carácter metafísico, pues afirma que dicha intuición remite a “jene Einigkeit mit allem, was lebt [...], die [...] aus der Unmöglichkeit einer absoluten Trennung und Vereinzeln hervorgeht” [aquella unidad con todo lo que vive [...], que [...] resulta de la imposibilidad de una separación absoluta y de una individuación] (*StA*, 4, 1, 267-268, L. 34, 3-5). Hölderlin entiende dicha unidad como un estado en el que todo forma parte de lo originario (*das Ursprünglich*). Además, afirma que ésta es apenas presentada por los mayores esfuerzos del ánimo, es decir, por lo épico, si se sigue la definición que he presentado en líneas anteriores y la afirmación de que este género es la metáfora de grandes esfuerzos. No

²² Aquí considero pertinente señalar que, en *Figures of Duality*, Arnaud Villani encuentra una similitud entre las definiciones sobre la lírica y la épica que poseen Hölderlin y Hegel, pues “they coincide on the definition of the lyric (the internal, the subjective) and of the epic (the external, objective)” [ellos coinciden en la definición de lo lírico (lo interno, lo subjetivo) y de lo épico (lo externo, objetivo)] (1999, 190). Lo anterior, a pesar de la diferencia en la concepción sobre lo trágico que tienen estos dos autores, como se verá más adelante.

obstante, el poeta afirma que esta unidad sólo puede ser reconocida por el espíritu (*StA*, 4, 1, 268, L. 2). En otras palabras, dicho reconocimiento implica un acto reflexivo y consciente. Por tanto, considero que es posible atribuir dicho reconocimiento de la unidad al hombre orgánico, artístico y reflexionante que Hölderlin postula en el *Fundamento para el Empédocles*.

A su vez, Hölderlin propone el desarrollo de dicha noción de unidad mediante un esquema dialéctico. De esta manera, la antítesis de esta totalidad inicial es la separación que se origina a partir de una tensión y de una pugna entre las partes que la constituyen. Sin embargo, Hölderlin no concibe dicha escisión como definitiva, sino como un momento de transición de la unidad y del conflicto que ésta acarrea. En sus propias palabras,

Der Übergang von der ersten [Einigkeit] zur zweiten ist wohl eben jene höchste Spannung des Widerstreits. Und der Ausgang bis zu ihm unterscheidet sich vom Rückgang darinn, daß der erste ideeller, der zweite realer ist, daß im ersten das Motiv ideal bestimmend, reflectirt, mehr aus dem Ganzen, als individuell, p.p. im zweiten aus Leidenschaft und den Individuen hervorgegangen ist (*StA*, 4,1 269-270. L. 31-34, 1-3).

La transición de la primera [unidad] a la segunda está en la mayor tensión del conflicto. Y la salida hasta este conflicto se distingue del retorno a éste en que el primer conflicto es ideal; el segundo, real; que en el primero el motivo está determinado, reflejado, más desde la totalidad que de lo individual, etc. En el segundo, [el motivo] surgió a partir de la pasión y de los individuos.

Considero que, al referirse a los individuos, Hölderlin remite a la noción de hombre que se presenta en el *Fundamento para el Empédocles*. Esto es, aquel hombre al que el poeta califica de artístico y reflexionante al relacionarlo con lo orgánico. Por lo demás, la afirmación final de la cita anterior se puede explicar al hacer alusión a los *Comentarios sobre Edipo rey*. Así, este segundo motivo tendría como fundamento a las pasiones y a los individuos en tanto que es lo que ocasiona el vínculo entre el sufrimiento y el conocimiento. En el caso de Edipo, el personaje sufre a causa del deseo de conocerse a sí mismo, así como de la interpretación que éste hace del oráculo y que tiende hacia el *nefas* (*StA*, 5, 197, L. 10), como se ha afirmado en el capítulo anterior.

Por su parte, se debe recordar aquí que, tanto en los comentarios a la traducción de *Edipo* como en los *Comentarios sobre Antígona*, Hölderlin hace énfasis en que el conflicto trágico se origina debido a la infidelidad del hombre ante lo divino. En *Edipo rey*, por ejemplo, dicha infidelidad se expresa en la transgresión de la ley. En otras palabras, se puede afirmar que el motivo del conflicto expresa la separación entre el

hombre y lo divino a la que Hölderlin alude en dichos comentarios o, para usar las nociones del *Fundamento para el Empédocles*, a la tensión entre los dos extremos: el de la diferenciación de lo puro y el de lo suprasensible, la no diferenciación de lo puro.

Aquí considero relevante hacer mención a las alusiones que Hölderlin hace a lo trágico en *El devenir en el perecer*. En dicho tratado, el poeta reformula la propuesta de la transición y afirma que lo que se presenta en lo trágico es una disolución (*Auflösung*) de dicha unidad. Además, postula la función del lenguaje trágico: para él, el lenguaje trágico es original pues provoca “sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelösten” [tanto la sensación de la disolución como el recuerdo de lo disuelto] (*StA*, 4,1, 283, L. 6-7). Por su parte, Hölderlin complementa esto con dos categorías: la de lo infinito real (*Unendlichrealen*) y la de lo individual ideal (*Idealindividuellen*). Estas categorías se pueden explicar con las nociones que el poeta postuló en el *Fundamento para el Empédocles*. Así, considero que lo infinito real corresponde a lo suprasensible (el extremo de la no diferenciación de lo puro) o a lo aórgico, mientras que lo individual ideal corresponde al extremo de la diferenciación de lo puro o a lo que en dicho tratado se establece como lo orgánico.

Por su parte, Hölderlin hace alusión a una disolución efectivamente real (*wirkliche Auflösung*), a la que define como “ein Werden des idealindividuellen zum Unendlichrealen, und des unendlichrealen zum idealindividuellen” [un devenir de lo ideal individual a lo infinito real y de lo infinito real a lo individual ideal] (*StA*, 4,1, 285, L. 30-31; 1990, 101). En otras palabras, esta transición es equivalente a la unión entre lo orgánico y lo aórgico que Hölderlin sitúa en la figura del héroe trágico en el *Fundamento para el Empédocles*. A través de este paralelo con las nociones de lo orgánico y de lo aórgico, se puede entender la síntesis de dicho esquema dialéctico. Para Hölderlin, dicha disolución de la unidad no implica una aniquilación, sino un acto genital en el que “das Unendlichrealen die Gestalt des individuellenidealen, und dieses das Leben des Unendlichrealen annimmt” [lo infinito real adquiere la figura de lo ideal individual y esto la vida de lo real infinito] (*StA*, 4,1, 286 L. 8-10; 1990, 101). Es decir, esta transición culmina con una contraposición de estos dos elementos, de manera similar a como se contraponían lo orgánico y lo aórgico en la figura del héroe trágico.

En este punto, se puede establecer un paralelo entre estas afirmaciones de Hölderlin y lo que Hegel postula en el apartado *El principio de la tragedia, la comedia y el drama* de

sus *Lecciones sobre la estética*, pues Hegel también alude a la presentación de un conflicto en la tragedia. Para Hegel, el tema de la tragedia es la intervención de lo divino en el mundo individual, lo que el filósofo determina como lo ético (1989, 856). Dicha intervención en lo individual no implica la pérdida de su carácter divino. Por tanto, se puede afirmar que el conflicto se da entre lo que el filósofo denomina “lo según *sustancia*” (856) y “la subjetividad” (856). Hegel considera que los dos componentes de la oposición son legítimos, pero el intento de desarrollo positivo de cada una de estas potencias se da “sólo como negación y *violación de la otra potencia*” (857), lo que genera el conflicto trágico.

Ante este conflicto, Hegel propone una solución a esta discordia. En palabras del filósofo, la resolución del conflicto trágico “restaura la sustancia y la unidad éticas con la destrucción de la individualidad perturbadora de su calma” (857). Pero lo anterior no remite a una eliminación total de la subjetividad, sino, más bien, a una supeditación de ésta a la sustancia. Hegel presenta esta subordinación a través de la reformulación que hace de las nociones del *temor* y de la *compasión*. Con respecto a la primera, para Hegel, el efecto de esta colisión trágica es que el hombre teme no a lo finito, sino a la “potencia ética, que es una determinación de su propia razón libre y al mismo tiempo lo eterno e inviolable que contra sí provoca cuando se vuelve contra ello” (858). Del mismo modo, Hegel reflexiona sobre la noción de la *compasión* como efecto de este conflicto y afirma que ésta debe entenderse como “la simpatía por la justificación al mismo tiempo ética del sufriente, por lo afirmativo y sustancial que en él debe darse” (858), y no como la mera expresión del sentimiento lastimero ante la desgracia.

La sustancia hegeliana se podría equiparar a lo que Hölderlin denomina como infinito real, esto es, lo suprasensible. Por su parte, la subjetividad que propone el filósofo se puede equiparar a lo individual ideal que presenta el poeta. Tanto Hölderlin como Hegel afirman que estos dos elementos están en un conflicto. Ahora bien, en Hegel el conflicto termina con la supeditación de la subjetividad a la sustancia. En cambio, en el caso de Hölderlin, lo ideal individual pervive en una contraposición armónica con lo infinito real, contraposición en la que cada elemento es afectado por el otro. Esto es, lo infinito real adquiere algo de lo ideal individual y lo ideal individual adquiere algo de lo infinito real.

2.1 La lógica poética y *El significado de las tragedias*

Hasta el momento, he presentado la caracterización que hace Hölderlin de los tres géneros poéticos. No obstante, a pesar de que la mencioné en líneas anteriores, no he hecho alusión a la propuesta de complementariedad de los géneros poéticos que formula Hölderlin. Dicha noción de complementariedad puede dividirse en dos momentos: uno prescriptivo y uno que puede denominarse como sistemático. Con respecto al primero, Hölderlin concibe su noción del cambio de los tonos (*Wechsel der Töne*) poéticos, noción mediante la que el poeta establece una relación de complementariedad entre los géneros poéticos, como se puede evidenciar en el siguiente apartado:

Der tragische Dichter tut wohl, den lyrischen, der lyrische den epischen, der epische den tragischen zu studieren. Dem im tragischen liegt die Vollendung des epischen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Vollendung des lyrischen. Denn wenn schon die Vollendung von allen ein vermischter Ausdruck von allen ist, so ist doch eine der drei Seiten in jedem die hervorstechendste (*StA*, 4,1, 273, L. 9-14).

El poeta trágico hace bien en estudiar al lírico, el lírico al épico, el épico al trágico. Pues en lo trágico reside el cumplimiento de lo épico, en lo lírico el cumplimiento de lo trágico, en lo épico el cumplimiento de lo lírico. Pues, si bien el cumplimiento de todos es una expresión mezclada [de] todos, es, sin embargo, en cada uno una de las tres caras la preeminente (1990, 88. Trad. Felipe Martínez Marzoa. Corchetes de corrección propios).

Posteriormente, Hölderlin propone una lógica poética en los *Comentarios sobre Antígona*. Considero que con esta propuesta de lógica poética, Hölderlin hace alusión a una distinción entre los temas literarios y los filosóficos. Así, mientras que, para él, la lógica filosófica se centra en el estudio de una facultad del alma, la lógica poética “behandelt [...] die verschiedenen Vermögen des Menschen, so daß die Darstellung dieser verschiedenen Vermögen ein Ganzes macht” [trata de las distintas facultades del hombre, de tal modo que la representación de estas distintas facultades hacen un conjunto] (*StA*, 5, 265, L. 10-12). En estos comentarios y en los *Comentarios sobre Edipo*, el poeta afirma que dichas facultades son la representación mental (*Vorstellung*), la sensación (*Empfindung*) y el razonamiento (*Räsonnement*) (*StA*, 5, 265, L. 5-6). Según esto, se puede afirmar que lo épico se enfocaría en la representación mental, en tanto que se fundamenta en la presentación de un carácter y en los efectos de dicha presentación. Por su parte, lo lírico se enfocaría en la sensación y, lo trágico, en el razonamiento, al remitir a una intuición intelectual. Ahora, la lógica poética se

constituye a partir de la presentación de las facultades del hombre, mediante la propuesta de mezcla de los tonos poéticos.

Inmerso dentro de esta propuesta de una lógica poética se encuentra el siguiente fragmento, que se conoce como *Die Bedeutung der Tragödien* [El significado de las tragedias]:

Die Bedeutung der Tragödien ist am leichtesten aus dem Paradoxon zu begreifen. Denn alles Ursprüngliche, weil alles Vermögen gerecht und gleich getheilt ist, erscheint zwar nicht in ursprünglicher Stärke sondern eigentlich in seiner Schwäche, so daß recht eigentlich das Lebenslicht und die Erscheinung der Schwäche jedes Ganzen angehört. Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus. Eigentlich nemlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen. Stellt die Natur in ihrer schwächsten Gaabe sich eigentlich dar, so ist das Zeichen wenn sie sich in ihrer stärksten Gaabe darstellt = 0 (*StA*, 4,1, 274. L. 1-14).

Es más fácil comprender el significado de las tragedias desde la paradoja. Pues todo lo originario (porque todas las facultades están divididas de manera justa y equitativa) aparece no en su fuerza originaria sino verdaderamente en su debilidad, tanto que la luz de la vida y la aparición de la debilidad pertenecen verdaderamente a cada totalidad. Ahora, en lo trágico el signo es insignificante en sí mismo, ineficaz, pero lo originario está precisamente fuera. A saber, sólo puede aparecer verdaderamente lo originario en su debilidad; pero siempre que el signo en sí mismo se fije como insignificante = 0, podrá también lo originario, el fundamento oculto de cada naturaleza, representarse. Si se representa la naturaleza verdaderamente en su talento más débil, entonces, cuando ella se presenta en su talento más fuerte, el signo es = 0

Con respecto a la datación de este fragmento, algunos teóricos afirman que su redacción se dio entre 1798 y 1800, periodo que corresponde a la época en que Hölderlin estuvo en Homburg y en el que redactó algunos de los textos que he trabajado en este capítulo. Por otro lado, como ha afirmado Lewis (2014, 139-141), otros teóricos sitúan la composición de este fragmento después de 1800, tras la vuelta del poeta de su viaje de Burdeos. Para sustentar esta última datación, se tienen en cuenta usos lexicales que hace Hölderlin en este fragmento, así como el uso de la palabra *Lebenslicht* [luz de la vida] que, como ha afirmado Lewis (141), Hölderlin también utiliza en una carta a Böhlendorf de noviembre de 1802 y en el manuscrito de la elegía *Brod und Wein* [Pan y vino]. Además, este teórico inglés afirma que dicho fragmento puede considerarse como parte de la introducción que Hölderlin había planeado para la traducción de sus tragedias de Sófocles, introducción de la que el poeta habla en una carta de diciembre de 1803 a Friedrich Wilmans, editor de las traducciones. A continuación, comentaré este fragmento a partir de esta segunda datación y de algunos planteamientos de Lewis.

En *Hölderlin on Tragedy and Paradox*, Lewis afirma que este fragmento presenta dos extremos opuestos. En primer lugar, se refiere a la naturaleza en su talento más débil, a la que el autor relaciona con la noción de la luz de la vida para afirmar que es “the extreme of non-figurative representation” [el extremo de la representación no figurativa] (151). En segundo lugar, el extremo de la naturaleza en su talento más fuerte que es presentado a través de la concepción del signo como igual a cero. Con respecto a esta noción de signo, Lewis retoma una afirmación de Kasper (2000, 28) y vuelve sobre los comentarios de Hölderlin a sus traducciones de *Edipo rey* y de *Antígona*, con el fin de establecer como equivalentes al signo = 0 (presentado en este fragmento) y a la noción de *cesura* que se presenta en dichos comentarios.

Concuerdo con la postulación de dichos extremos en el fragmento sobre el significado de las tragedias. No obstante, debe reevaluarse la equivalencia que Lewis propone entre la noción de *signo* de *El significado de las tragedias* y la noción de *cesura* que se presenta en las anotaciones a las traducciones, pues considero que esta afirmación merma la importancia que Hölderlin otorga a la cesura en dichos comentarios²³. Sobre todo, si se tiene en cuenta que Hölderlin caracteriza a este signo en sí mismo como insignificante (*unbedeutend*) y carente de efecto (*wirkunglos*), mientras que es posible hallar un efecto determinado en la noción de *cesura* que propone Hölderlin, en tanto que ésta produce un cambio paulatino en la acción, como he afirmado al estudiar los *Comentarios sobre Edipo* y los *Comentarios sobre Antígona*.

Por su parte, la noción de paradoja que se presenta en la afirmación inicial de *El significado de las tragedias* permite pensar los dos extremos a los que hace alusión

²³ Por su parte, en el comentario sobre *El significado de las tragedias*, Szondi considera que el signo “ist in der Tragische das Held. Indem er gegen die Naturmacht nichts auszurichten vermag und von ihr vernichtet wird, ist er *unbedeutend* und *wirkunglos*” [es el héroe en lo trágico. Dado que él no es capaz de conseguir nada contra la naturaleza y que es destruido por ella, él es *insignificante* y *carente de efecto*] (2015, 171). No obstante, el planteamiento del héroe como el lugar en donde se presentan las contraposiciones entre el arte y la naturaleza (que Hölderlin postula en el *Fundamento para el Empédocles*), así como la contraposición armónica entre lo ideal individual y lo infinito real, niega la posibilidad de que la naturaleza destruya al héroe trágico porque, en la terminología del *Fundamento para el Empédocles*, el héroe adquiere un elemento de lo aórgico de la naturaleza y ésta adquiere un elemento orgánico tras la presentación del conflicto. En otras palabras, como se ha indicado en líneas anteriores, lo ideal individual adquiere algo de lo infinito real y viceversa. Por otro lado, afirmar que la naturaleza destruye al héroe trágico (y que, por tanto, éste es *insignificante*) implica eliminar el fundamento de la tragedia para Hölderlin, pues, contrario a Aristóteles, Hölderlin fundamenta la tragedia no en la acción, sino en la figura del héroe trágico, como se ha podido evidenciar en el primer capítulo de esta investigación.

Lewis, aunque también permite pensar dicha noción dentro de la estructura de la obra. Así, si se sigue el planteamiento según el cual este fragmento formaba parte de la introducción a la traducción de las tragedias de Sófocles, es posible relacionar esta noción de paradoja con la noción de ironía trágica. Para sustentar esta afirmación, se puede tomar una vez más el caso de *Edipo rey* como ejemplar. En primer lugar, es paradójica la condena que lanza Edipo sobre el asesino de Layo, pues al promulgarla, se condena a sí mismo. Del mismo modo, es paradójico que Edipo se conciba como un sabio, pero no se conozca a sí mismo. A su vez, dicha paradoja también se puede ver en la propuesta de análisis de Hölderlin sobre la figura de Creón en *Antígona*, en tanto que el intento que éste hace como gobernante para preservar una ley ocasiona la pérdida de su fratría y de su trono.

Ahora bien, con respecto al postulado del signo como igual a cero y su relación con la presentación de lo originario, considero que es pertinente volver sobre la noción de equilibrio que planteaba al estudiar los comentarios de Hölderlin a sus traducciones. Por tanto, es necesario recordar aquí que, en los *Comentarios sobre Edipo*, Hölderlin afirmaba que la relación entre el dios y el hombre se presentaba bajo la forma de la infidelidad divina. Considero que dicha noción de infidelidad se puede asociar a la noción de debilidad que se presenta en este fragmento y que permite establecer una distinción particular entre lo humano y lo divino, como afirmé en líneas anteriores. Del mismo modo, también considero pertinente recordar que Hölderlin establecía en estos comentarios una contraposición entre los discursos del coro y los diálogos. Dicha contraposición, como afirmaba en el capítulo anterior, no sobreponía un discurso a otro, sino que los neutralizaba. Aquí, el postulado del signo = 0 se podría entender como un equivalente de esta neutralidad y, por tanto, dicha neutralidad posibilitaría la presentación de los extremos a los que alude Lewis.

Hasta este punto, he evidenciado que Hölderlin posee una propia noción de lo épico, lo lírico y lo trágico como géneros literarios. Con respecto a lo trágico, pude establecer cómo el poeta otorga un carácter metafísico y dialéctico a este género, al estudiar el conflicto entre lo que el autor denomina como lo ideal individual y lo infinito real. A su vez, la definición de los géneros que da Hölderlin, así como su propuesta de complementariedad de los mismos, me permitió evidenciar una propuesta prescriptiva de mezcla de los tonos poéticos por parte de Hölderlin y una propuesta sistemática que se puede deducir de la afirmación de una lógica poética (distinta de la lógica filosófica),

enfocada en la representación mental (*die Vorstellung*), la sensación (*die Empfindung*) y el razonamiento (*das Raisonement*), facultades a las que corresponde lo épico, lo lírico y lo trágico, respectivamente. Finalmente, el comentario sobre *El significado de las tragedias* me permitió establecer un paralelo entre la noción de paradoja de Hölderlin y la noción de ironía trágica. Con estas nociones en mente, considero relevante estudiar, en el capítulo que sigue, si la manera en que Hölderlin construye la figura de Empédocles se relaciona con las nociones que he venido analizando hasta el momento.

Capítulo III: Empédocles como personaje

En este capítulo me preguntaré si es posible afirmar que Hölderlin construye a Empédocles como poeta, como filósofo y como héroe trágico. Para responder a esta pregunta, analizaré momentos distintos (aunque relacionados) de la obra de Hölderlin; estudiaré, primero, la presentación de la figura empedóclea en el poema *Empedokles* [Empédocles], escrito a finales de 1797 y publicado en 1801; analizaré si Empédocles es caracterizado como filósofo en el *Frankfurter Plan* [Plan de Fráncfort], el primer bosquejo que Hölderlin realizó para la elaboración de su tragedia. Finalmente, examinaré cómo se presenta la figura de Empédocles en algunos pasajes de dicha tragedia y la relacionaré con planteamientos que he presentado en los capítulos anteriores.

Con respecto a las fuentes que utilizó Hölderlin, considero necesario señalar que el poeta extrajo información de *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, escrito por Diógenes Laercio (específicamente, del capítulo dedicado a Empédocles en el libro VIII). En primer lugar, Hölderlin elige de este texto los nombres de sus personajes principales. Por ejemplo, la figura de Pausanias, que en Diógenes Laercio aparece como el amado de Empédocles (VIII, 60) y que en Hölderlin aparecerá como su discípulo. Del mismo modo, retoma la anécdota de la curación de una mujer que no podía respirar y que, luego, será identificada como Pantea (VIII, 69). Con respecto a esta última, el poeta reproduce la anécdota en la primera versión de la tragedia, pero convierte a Pantea en hermana de Empédocles en la tercera versión. A su vez, Hölderlin retoma el carácter político de Empédocles que se presenta en VIII, 63 y en VIII, 65, así como la acusación de haber develado los secretos pitagóricos, afirmación que Laercio presenta en VIII, 54-55. Finalmente, el poeta toma el motivo de la muerte de Empédocles de las anécdotas que Laercio proporciona en VIII, 69 y en VIII, 70²⁴.

No obstante, aquí es necesario señalar la diferencia entre la concepción de este suicidio que tuvieron tanto Laercio como la tradición literaria y filosófica hasta el siglo XVIII y la manera en que Hölderlin concibe el acto de morir en el Etna. En primer lugar, la

²⁴ Aquí considero pertinente mencionar que, en el estudio introductorio a su traducción de *La muerte de Empédocles*, David Farrell Krell (2008, 11) indica la posibilidad de tres fuentes sobre Empédocles, además de las *Vidas* de Diógenes Laercio: en primer lugar, Horacio (a quien aludiré más adelante); en segundo lugar, el libro *Poesis philosophica, vel saltem, Reliquiae poesis philosophicae, Empedoclis, Parmenidis, Xenophanis, et alt.*, escrito por Henricus Stephanus y publicado en 1573. Finalmente, Farrell Krell propone como otra fuente un pasaje del libro primero de *De rerum natura*, escrito por Lucrecio.

anécdota que presenta Laercio sobre la muerte de Empédocles permite inferir el carácter soberbio de éste al querer “confirmar el rumor que corría de él de que se había convertido en dios” (VIII, 69). En segundo lugar, a esta concepción se suma la burla que hace Horacio del agrigentino al hablar de la pretensión constante que tienen los malos poetas por obtener la fama en *Ars Poetica*, 462-468. Ante estas posturas, resulta esclarecedor el trabajo de Theresia Birkenhauer (1955-2006) con respecto a la concepción de Empédocles en la época de Hölderlin.

Birkenhauer estudia la influencia de las afirmaciones de Laercio y de Horacio en el siglo XVIII y afirma que algunos historiadores de la filosofía (por ejemplo, Wilhelm Gottlieb Tennemann) demeritaron la vida de Empédocles a partir de la figura que presentaban estas dos fuentes²⁵. En palabras de la autora, Empédocles era concebido en el siglo XVIII “als Scharlatan, ruhmstüchtiger Schwärmer oder erfolgloser Dichter, der Tod im Ätna als Ausdruck ehrgeiziger Selbstüberhebung, melancholischer Disposition oder als infames Betrugsmanöver” [como un charlatán, como un soñador adicto a la fama o como un poeta fracasado; la muerte en el Etna [se concebía] como expresión de una propia presunción ambiciosa, de una disposición melancólica o como una infame maniobra de engaño] (2011, 201). A su vez, Birkenhauer estudia la primera aparición de la figura de Empédocles en la sexta carta del libro segundo del *Hyperion*. En dicha carta, Hyperion reflexiona sobre la muerte de Diotima, le describe a Belarmino su paso por Sicilia y afirma lo siguiente:

²⁵ Tennemann niega la posibilidad de relacionar la doctrina filosófica con un modo de vida particular del filósofo agrigentino, al estudiar la filosofía de Empédocles en su *Geschichte der Philosophie* [Historia de la filosofía]. En el capítulo *die Philosophie des Empedokles* [la filosofía de Empédocles], Tennemann sustenta esta disociación al afirmar que la vida de Empédocles está llena de elementos fabulosos, como se puede ver en el siguiente pasaje: “Das Leben des Empedokles [...] enthält für die Geschichte der Philosophie wenig Merkwürdiges. Den größten Teil desselben nehmen Fabeln und durch Erdichtungen verunfalltet Erzählungen von wundervollen Handlungen ein, die uns hier nicht interessieren“ [La vida de Empédocles contiene poco de asombrosa para la historia de la filosofía. Gran parte de ésta se basa en fábulas y en invenciones de narraciones desafortunadas acerca de actos maravillosos, que aquí no nos interesan] (Tennemann, 1798, 240).

Und nun sage mir, wo ist noch eine Zuflucht?- Gestern war ich auf dem Aetna droben. Da fiel der große Sicilianer mir ein, der einst des Stundenzählens satt, vertraut mit der Seele der Welt, in seiner kühnen Lebenslust sich da hinabwarf in die herrlichen Flammen, denn der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen, sagt‘ ein Spötter ihm nach.

O wie gerne hätt‘ ich solchen Spott auf mich geladen! Aber man muß sich höher achten, denn ich mich achte, um so gerufen der Natur ans Herz zu fliegen, oder wie du es sonst noch heißen magst, denn wirklich! Wie ich jetzt bin, hab ich keinen Nahmen für die Dinge und es ist mir alles ungewiß (*StA* 3, II, 151-152).

Y ahora dime, [¿] dónde encontrar un refugio [¿]- Ayer estuve arriba en el Etna. Entonces me acordé del gran siciliano que, harto de contar las horas, conecedor del alma del mundo y a pesar de su intrépido goce de vida, se lanzó a lo profundo, hacia las hermosas llamas porque, como dijo después un burlón, el frío poeta tenía que calentarse al fuego.

¡Ah!, con cuántas ganas hubiera yo cargado esa misma burla, pero uno tiene que tener más estima por sí mismo de la que yo tengo, para volar hasta el corazón de la naturaleza sin haber sido llamado, o como quieras decirlo, porque ¡realmente!, como estoy ahora no tengo nombres para las cosas y todo es incierto (1998, 158-159. Trad. Yolanda Steffens. Corchetes de corrección propios).

A pesar del énfasis que se presenta en la melancolía de Hyperion, el pasaje presenta un elogio de la figura de Empédocles y de su muerte, así como una reacción ante la afirmación de Horacio, a quien se cataloga de burlón (*Spötter*) en este pasaje. Así, según Birkenhauer (1998, 205), Hölderlin se opone a la concepción que su época tiene sobre la vida y la muerte del agrigentino a través de la caracterización que Hyperion hace de Empédocles en este fragmento. Por su parte, la alusión que se hace a Empédocles como poeta, me permite analizar la caracterización que Hölderlin provee de éste en la oda *Empedokles*, que fue escrita a la vez que el poeta terminaba la redacción del *Hyperion*, y cuya versión final es la siguiente:

Empedokles

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und /glänzt
ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir,
und du in shauerndem Verlangen
wirfst dich hinab, in des Aetna Flammen.

So schmelzt‘ im Weine Perlen der Übermuth
der Königin; und mochte sie doch! Hättst du
nur deinen Reichthum nicht, o Dichter
hin in den gährenden Kelch geopfert!

Doch heilig bist du mir, wie der Erde Macht,
die dich hinwegnahm, kühner Getödteter!
Und folgen möchte ich in die Tiefe,
hielte die Liebe mich nicht, dem Helden (*StA*,
1,1, 240).

Empédocles

Tú buscas la vida, la buscas, y brota y arde un /fuego divino para ti
desde lo profundo de la tierra.
Tú te arrojas hacia abajo, a las llamas del Etna,
con ansía estremeceadora.

Así, la arrogancia de la reina mezcla perlas
en el vino, y ¡cómo le gustaría que tú , poeta,
no hubieras sacrificado tu riqueza
aquí, en el cáliz hirviente!

Pero eres sagrado para mí, como el poder de la /tierra
que te arrebató, ¡muerto osado!
Y yo quisiera seguir al héroe en la profundidad,
si el amor no me detuviera.

De manera similar al fragmento de *Hyperion* que he citado en líneas anteriores, en esta oda la voz poética realiza un elogio de la figura de Empédocles y se opone a la caracterización que tenía la época de Hölderlin, a partir de Laercio y de Horacio. Así, en vez de una mera disposición melancólica, el fuego del Etna aparece como la respuesta a la búsqueda vital de Empédocles en la primera estrofa del poema. Por esta razón, es posible afirmar que en los dos primeros versos del poema la voz poética propone una relación entre Empédocles y la naturaleza, así como que la vida es el fundamento de dicha relación. Lo anterior se puede reformular y se puede presentar, una vez más, a través de los conceptos que Hölderlin ofrece en el *Fundamento para el Empédocles*: la oposición entre el arte (que equivale a lo orgánico y a lo reflexionante) y la naturaleza (lo aórgico). Es decir, esta primera estrofa presenta a Empédocles como el poeta y el héroe (términos que se utilizan en la segunda y en la tercera estrofa, respectivamente) en el que se aúna tanto el elemento artístico como lo natural. Por tanto, el hecho de lanzarse al Etna simbolizaría el equilibrio y la complementariedad entre lo orgánico y lo aórgico.

Por otro lado, la segunda estrofa presenta una contraposición de carácter político. Ésta se clarifica al tener en cuenta que la arrogancia (*der Übermut*) es la característica de la reina y que, en la primera versión del poema, la voz poética calificaba a la reina de la siguiente manera:

Perlen zerschmelzt' im Weine die Königin,
die Verschwenderin! (*StA*, 1, 2, 554)

La reina mezcla perlas en el vino,
¡la derrochadora!

Así, se puede evidenciar el contraste político entre la monarquía soberbia y derrochadora, y la elección vital del poeta. A su vez, dicho contraste se puede equiparar a la postura republicana que Hölderlin atribuye a Antígona en los *Comentarios sobre Antígona*, postura que he presentado en el apartado 1.3 de esta investigación. Por su parte, la idealización de Empédocles como héroe y el calificativo de santo (*heilig*) me permiten relacionar la tercera estrofa de esta oda con lo que se afirmaba al respecto de la *oda trágica* en el primer capítulo de esta investigación. Como en la *oda trágica*, en este poema el énfasis recae en lo más íntimo, en este caso, en la propia relación de

Empédocles con la naturaleza y en la búsqueda vital como fundamento de dicha relación.

3.1 Hölderlin, Empédocles y Sócrates²⁶

A continuación, me centraré en la caracterización que Hölderlin realiza de Empédocles en el *Frankfurter Plan* [Plan de Fráncfort], con el fin de averiguar si esta caracterización presenta al personaje como un filósofo. Por lo demás, para entender el motivo por el cual se estudiará esta caracterización, se debe tener en cuenta que la primera alusión que Hölderlin hace a su tragedia se encuentra en la carta del 10 de octubre de 1794, carta a la que he aludido en el primer capítulo de esta investigación. En dicha carta, Hölderlin cuenta a su amigo Neuffer que tiene el proyecto de “den Tod des Sokrates, nach den Idealen der griechischen Dramen zu bearbeiten versuchen werde” [tratar de trabajar la muerte de Sócrates a partir de los ideales del drama griego] (*StA*, 6,1, 174, L. 74-75). Lo anterior plantea la siguiente pregunta: ¿por qué Hölderlin pensó en dramatizar la muerte de Sócrates?

Para responder a esta pregunta, considero que es necesario presentar de qué manera era concebido Sócrates durante el siglo XVIII. A este respecto, resulta revelador el trabajo de Emily Wilson. En el capítulo sexto de *The Death of Socrates. Hero, Villain, Chatterbox, Saint*, Wilson afirma que la muerte de Sócrates “became an enormously fashionable topic for artists, writers and intellectuals” [se convirtió en un gran tópico de moda para artistas, escritores e intelectuales] (2007, 172) desde la mitad del siglo XVIII.

²⁶ La interpretación que presentaré en este apartado se distancia de la lectura que realiza Véronique M. Fóti en el capítulo *Between Hölderlin's Empedocles and Empedocles of Akragas*, perteneciente al libro *Epochal Discordance*. En dicho capítulo, la autora parte del presupuesto de que Hölderlin presenta a Empédocles como un filósofo. Además, afirma que en las dos primeras versiones de esta tentativa de tragedia se caracteriza la búsqueda espiritual de Empédocles, que lo introduce en “a way of thinking and articulating philosophically what he had already dimly divined early in life, but as to which the religious and philosophical traditions in which he was educated could offer no guidance” [una manera de pensar y articular de manera filosófica lo que había divinizado vagamente en un momento anterior de su vida, pero para lo que las tradiciones filosóficas y religiosas, en las que él se había educado, no podían ofrecerle ninguna guía] (2006, 58). Por lo demás, en este capítulo la autora afirma que Hölderlin estaba interesado en un entendimiento filosófico de la historia y la cultura. Por tanto, afirma que el poeta repiensa la oposición que establece Empédocles entre el amor y la discordia, para reelaborarla en la contraposición entre arte y naturaleza. Finalmente, Fóti indica, brevemente, que Hölderlin se distancia del Empédocles filosófico en la tercera versión porque decide su muerte de manera libre, lo que se opone a “Empedocles of Akragas who understands his own destiny in terms of the purification of the *daimon* (killing as such and therefore presumably suicide, counteracts purification) [Empédocles de Agrigento que entiende su propio destino en términos de purificación del *daimon* (matarse de esa manera, presuntamente por suicidio, contrarresta la purificación)] (63).

Para demostrar esto, la autora estudia cómo aumentaron las representaciones de la muerte de Sócrates en los años previos a la revolución francesa. A su vez, menciona la influencia de la traducción que hizo Diderot de la *Apología* en la obra de Rousseau y afirma que, para la época ilustrada, la vida y la muerte de Sócrates servían “a specific cultural need: as an image of the social life of the intellectual” [para una necesidad cultural específica: como una imagen de la vida social del intelectual] (173), esto es, la imagen del intelectual que se reunía en los cafés para debatir y que, hasta en su muerte, era fiel a sus principios.

Por otro lado, Wilson complementa este papel social con el estudio de *La muerte de Sócrates* (1787) de Louis David. La autora sostiene que la manera en que David presenta a Sócrates es “a call to revolution” [una llamada a la revolución] (177), en tanto que el pintor presenta a Sócrates como una figura heroica: un educador que muere por sus principios y que prometía “a new beginning for philosophy and intellectual life” [un nuevo comienzo para la filosofía y la vida intelectual] (178). Luego, la autora se centra en la manera como algunos intelectuales concebían a la figura socrática. Así, por ejemplo, presenta cómo Sócrates era un modelo de integridad para Diderot (181) y cómo Rousseau veía a esta figura de dos maneras: en la primera, que corresponde a 1750, Rousseau se identificaba con la figura de Sócrates al considerarlo como un filósofo no filosófico (182). No obstante, Wilson contrapone a esta visión la comparación que el pensador francés establece entre Sócrates y Jesús, a la que suma la consideración de Sócrates como un sofista al final de la obra de Rousseau (183).

A su vez, esta teórica presenta la manera en que Voltaire realiza una crítica a su época a través de la figura socrática (cuya muerte concibe como la muerte de un mártir). Del mismo modo, presenta la manera en que Moses Mendelssohn concibe a Sócrates como un punto de encuentro entre la filosofía griega, el judaísmo y el cristianismo y como “a secular, ecumenical kind of new Messiah [that] sacrifices himself for our redemption” [una especie de nuevo mesías ecuménico, secular, [que] se sacrifica a sí mismo por nuestra redención] (189), al reescribir el *Fedón* en 1767. Al final de su capítulo (191), la autora señala que la relación de la figura socrática con la del intelectual revolucionario dejó de ser popular durante 1794, año en el que Hölderlin escribe la carta a Neuffer y en el que aumentaron las ejecuciones del llamado régimen del terror en Francia.

Por otro lado, aquí también es necesario mencionar la concepción que Hegel tenía de la figura de Sócrates. En primer lugar, Birkenhauer (2011, 200) ha indicado la relación que establece Hegel entre Sócrates y Jesús en sus escritos de la década de 1790. Posteriormente, Hegel desarrollará su concepción sobre Sócrates en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (1833), en las que se puede afirmar, a partir de los análisis de Levi (1956, 104) y de Manfrini (2015, 121-132), que Sócrates se presenta como un filósofo con un destino trágico. En estas *Lecciones*, Hegel considera la acusación que se hace a Sócrates y establece que, con ésta, se presenta un conflicto entre dos principios “igualmente legítimos” (1995, 98): la consciencia y el Estado ateniense.

A su vez, dicho conflicto se divide en dos partes. En primer lugar, la acusación de presentar dioses nuevos evidencia la oposición entre la costumbre ateniense de concebir las decisiones como determinadas por una divinidad externa y la propuesta socrática de fundamentar las decisiones en la propia consciencia. De esta manera, afirma Hegel, “Sócrates es [...] el héroe que proclama, para desplazar al dios délfico, el principio de que el hombre debe mirar dentro de sí para saber qué es lo verdadero” (87). En segundo lugar, la acusación se centra en la influencia moral que tiene Sócrates en la relación entre padres e hijos y que culmina con el debilitamiento de dicha relación (88-89), lo que el Estado ateniense concebía como la perversión de la juventud. Con respecto a la condena, Hegel afirma que Sócrates se absuelve de la culpa “*ante el foro de su propia consciencia [moral]*” (94), consciencia que el filósofo opone al veredicto del jurado. Finalmente, a partir de lo anterior, Hegel considera que Sócrates es el fundamento del pensamiento filosófico posterior en tanto que, en la terminología hegeliana, es el primero que concibe a la consciencia como un en sí y un para sí.

Ahora bien, en un principio, se puede afirmar que la propuesta de presentar la muerte de Sócrates, que Hölderlin comparte a Neuffer en la carta, se relaciona con la asociación de la figura socrática a la figura del intelectual que se tenía en el periodo de la revolución francesa. Lo anterior, sobre todo, si se tiene en cuenta el carácter político que teóricos como Knaupp (1997, 17) atribuyen a esta tentativa de tragedia²⁷. A su vez, de manera

²⁷ Este carácter político también lo sostiene Stanley Corngold en *Disowning Contingencies in Hölderlin's 'Empedocles'* (1999). A partir de una indicación que Pierre Bertraux hace en su libro *Friedrich Hölderlin* (1988), Corngold menciona que Hölderlin pensó la realización de *La muerte de Empédocles* para elogiar a la república suaba, un proyecto de república que nunca se realizó (1999, 220). Ante esto, Corngold reproduce la posibilidad que plantea Bertraux de ver este intento fallido de república como el causante de que Hölderlin abandonara su tentativa de tragedia. Sin embargo, para el autor esta tesis es problemática,

similar al caso de Empédocles, se debe recurrir a la lírica para estudiar una manera en que Hölderlin concebía a Sócrates. El poeta alemán caracteriza de este modo al filósofo en la oda *Sokrates* [Sócrates], escrita en 1798:

Sokrates und Alcibiades

»Warum huldigest du, heiliger Sokrates,
 » diesem Jünglinge stets? Kennest du Größer
 /nicht?
 »Warum siehet mit Liebe,
 »wie auf Götter, dein Aug auf ihn?

Wer das Tiefste gedacht, liebt das
 /Lebendigste,
 hohe Jugend versteht, wer in die Welt geblickt
 und es neigen die Weisen
 oft am Ende zu Schönen sich (*StA*, 1,1, 260).

Sócrates y Alcibíades

»¿Por qué veneras siempre, sagrado
 /Sócrates,
 »a este joven? ¿No conoces la grandeza?
 »¿Por qué pones tus ojos sobre él
 »con amor, como con los dioses?

Quien piensa lo más profundo, ama lo más
 /vivo;
 quien ha mirado en el mundo, entiende a
 /la más elevada juventud
 y, frecuentemente, al final,
 los sabios se inclinan a lo bello.

En la primera estrofa del poema, la voz poética realiza las preguntas a Sócrates a manera de reproche. Es decir, quien plantea las preguntas conoce a Alcibíades y a sus deslealtades políticas. Por su parte, considero que la respuesta del filósofo en la segunda estrofa remite a la figura platónica de Sócrates, pues se puede inferir del poema que Alcibíades merece atención del filósofo porque es partícipe de lo bello. Esto se puede complementar con la noción de belleza que posee Hölderlin y que, según Schmidt, es “the glimmer of the highest speculative experience for a human being, [...] we beckon beauty, we call into it, in art” [el atisbo de la experiencia especulativa más elevada para un ser humano, [...] nosotros convocamos a la belleza, a su esencia, en el arte] (2001, 129). Es decir, según la estrofa final, la relación entre Sócrates y Alcibíades tiene un carácter intelectual en tanto que Sócrates podría intuir la esencia de lo bello a partir de la figura de Alcibíades.

Por otro lado, se sabe que las primeras veces en que Hölderlin llama a su proyecto de tragedia como *La muerte de Empédocles* son una carta a Schiller, escrita en 1798, y una carta a Karl Gock, su hermano, escrita en 1799. A este respecto, considero que tanto la afirmación de Wilson, según la cual la figura de Sócrates se disocia de la del intelectual

pues deja de lado los cuestionamientos que Hölderlin se hace sobre la tragedia al elaborar su obra. En sus propias palabras, esta última “thesis is entertaining but precarious; there is better evidence of Hölderlin’s struggle with the factor of visibility in the tragic drama” [tesis es entretenida, pero precaria; hay mayor evidencia de la lucha de Hölderlin con el factor de la visibilidad en el drama trágico] (220).

durante el régimen del terror, como la explicación que da Birkenhauer sobre la elección de Empédocles como personaje, permiten proponer una justificación de la decisión de cambiar al personaje principal, a pesar de que el motivo de este cambio no sea del todo claro. Por lo demás, Birkenhauer añade una distinción a la explicación sobre Empédocles que he presentado en líneas anteriores. Según esta autora (2011, 203; 204), la diferencia entre la figura socrática en Hegel y la figura empedóclea propuesta por Hölderlin es que, mientras la muerte de Sócrates se presenta como un modelo en Hegel, la figura de Empédocles que presenta Hölderlin en el *Plan de Fráncfort* debe entenderse como la presentación de un carácter con contradicciones extremas.

Sin embargo, considero que dicha explicación debe desarrollarse al estudiar las posibles relaciones que Hölderlin establece entre Sócrates y Empédocles. Al estudiar el *Plan de Fráncfort* se puede inferir que la figura presentada por Hölderlin no sólo remite a una figura melancólica, como afirma Birkenhauer (200), sino también a una figura (en principio, filosófica) que entra en conflicto con su pueblo, como se puede evidenciar en estas líneas de la descripción general del acto primero:

Empedokles, durch sein Gemüth und seine Philosophie schon längst zu Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles sehr bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todfeind aller einseitigen Existenz, und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend, blos weil sie besondere Verhältnisse sind und, nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen [...], sobald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, ans Gesetz der Sukzession gebunden ist – Empedokles nimmt ein besonderes Aergerniß an einem Feste der Agrigentiner, wird darüber von seinem Weibe [...], etwas empfindlich und sarkastisch getadelt, und nimmt von jenem Aergerniß und diesem häuslichen Zwist Veranlassung, seinem geheimen Hange zu folgen, aus der Stadt und seinem Hause zu gehen, und sich in eine einsame Gegend des Aetna zu begeben (*StA*, 4, 1, 145, L. 5-11; 14-15; 16-17; 19-22).

Empédocles (incitado desde hace tiempo, debido a su sensibilidad y su filosofía, a odiar la cultura, a despreciar toda ocupación muy determinada, todo interés orientado en diferentes direcciones, enemigo mortal de toda vida parcializada y por lo tanto también insatisfecho, inestable, dolido aun en circunstancias verdaderamente bellas, únicamente por ser circunstancias peculiares que sólo lo llenan cuando son sentidas dentro de un marco de un gran acorde con todo lo viviente, [...] sólo porque apenas su corazón y su mente abarcan lo presente) se encuentra atado a la ley de la sucesión. Empédocles se halla especialmente molesto durante una fiesta de los agrigentinos, por lo cual es censurado sensible e irónicamente por su esposa [...]; [Empédocles] utiliza la ocasión de aquel disgusto y de la rencilla doméstica para ceder a su secreta inclinación de abandonar la ciudad y la casa y dirigirse a una solitaria región del Etna (1998, 294. Traducción de Yolanda Stefenns. Paréntesis míos.).

Esta descripción provee varios elementos para entender la figura que Hölderlin deseaba presentar en este plan, así como al primer elemento que se opone a dicha figura: el pueblo de agrigentinos. Aquí, Hölderlin intenta integrar la figura del poeta y del filósofo en Empédocles al establecer como los fundamentos del actuar del personaje a la sensibilidad (*das Gemüt*) y a la filosofía (*die Philosophie*) o, como lo presenta más adelante en el fragmento, a su corazón (*sein Herz*) y a su pensamiento (*sein Gedanke*). A su vez, considero que la noción del odio a la cultura (*der Kulturhaß*), que Birkenhauer relaciona de manera indirecta con la melancolía (2011, 202), no remite al odio hacia el ser humano, sino a la aversión de lo que la figura empedóclea considera que forma parte de la ley de la sucesión: aquellos negocios muy determinados (*sehr bestimmten Geschäfte*) y la existencia unilateral (*einseitige Existenz*). Esto es, aquella existencia que no permite la complementariedad entre lo orgánico y lo aórgico, sino que los establece como opuestos sin relación, lo que produciría la sensación de hastío que se presenta en el fragmento citado.

Por lo demás, es interesante añadir dos elementos que están presentes en esta descripción del acto primero. En primer lugar, una dicotomía entre el discípulo favorito de Empédocles (que no recibe un nombre en esta descripción) y los demás discípulos, que hacen parte de la existencia unilateral y que tratan de convencer al pueblo de “in Empedokles Schule zu treten” [entrar en la escuela de Empédocles] (*StA*, 4,1, 145, L. 25; 1997, 25. Trad. Anacleto Ferrer) mediante acciones prosélicas. En segundo lugar, la siguiente afirmación que Hölderlin ofrece para la escena segunda, “Monolog des Empedokles. / Gebet an die Natur” [Monólogo de Empédocles/Oración a la naturaleza] (*StA*, 4, 1, 146, L. 4-5; 1997, 27. Trad. Anacleto Ferrer.), permite inferir que Hölderlin pensaba dotar de un carácter panteísta a esta figura de Empédocles.

Por otro lado, las descripciones que se hacen del acto segundo y del acto tercero permiten establecer un paralelo con algunas escenas del *Fedón*. De manera similar a las visitas a la prisión que hacen los oyentes de Sócrates en *Phd*, 59d-e, a Empédocles lo visitan sus discípulos en la región del Etna a la que éste se ha apartado en el inicio de la descripción de este acto. A su vez, en la escena primera, Hölderlin indica una “entschiednere Devotion des Empedokles gegen die Natur” [devoción más decisiva de Empédocles hacia la naturaleza] (*StA*, 4,1, 146, L. 6), que reafirma la posibilidad de la concepción panteísta y que, en el esquema, tiene la función de contraponerse a los ruegos de los discípulos de Empédocles para que éste vuelva con ellos. Por su parte, en

la descripción del acto tercero, Hölderlin afirma que “Empedokles wird auf dem Aetna von seinem Weib und seinen Kindern besucht” [Empédocles es visitado en el Etna por su mujer y sus hijos] (*StA*, 4,1 146, L. 14; 1997, 29. Trad. Anacleto Ferrer), de manera similar a las visitas que realiza Jántipa a la prisión en *Phd*, 60a y en *Phd*, 116b.

No obstante, la diferencia entre estas dos posturas es que Sócrates no se turba ante la conciencia de la muerte sino que, por el contrario, establece la preparación para la muerte como la tarea del filósofo en este diálogo, como se evidencia en *Phd*, 67e. Por el contrario, las visitas que presenta Hölderlin tienen el objetivo de disuadir a Empédocles de su decisión, lo que se evidencia en esta descripción del acto tercero:

Empedokles wird auf dem Aetna von seinem Weib und seinen Kindern besucht. Ihren zärtlichen Bitten sezt das Weib die Nachricht hinzu, daß an dem selben Tage die Agrigentiner ihm eine Statue errichten. Ehre und Liebe, die einzigen Bande, die ihn an's Wirkliche knüpfen, bringen ihn zurück (*StA*, 4,1, 147, L. 14-18).

Empédocles es visitado en el Etna por su mujer y sus hijos. A sus tiernos ruegos, la mujer añade la noticia de que ese mismo día los agrigentinios le están erigiendo una estatua. Los únicos vínculos que le atan a lo real, honor y amor, le hacen volver (1997, 29. Trad. Anacleto Ferrer).

Ante esto, se puede afirmar que la presentación que Hölderlin hace de Empédocles en este plan se da a través de la figura de un asceta o de un eremita²⁸. En un primer momento, esta figura se aleja al Etna y renuncia a lo mundano. No obstante, las visitas de sus discípulos y de su esposa cuestionan su decisión, es decir, tientan a Empédocles. Por tanto, el hecho de regresar y de ceder ante los ruegos de su esposa y sus hijos, así como al plan de los agrigentinios que ella menciona, ponen de manifiesto el fracaso de la postura que tiene el personaje.

A partir de lo anterior, es posible afirmar que Hölderlin repite algunos elementos del primer acto en la descripción del acto cuarto. En ésta, el poeta presenta a Empédocles en Agrigento y, de manera similar a la descripción que hace para el acto primero, indica cómo el personaje está inmerso en un conflicto. En este caso, dicho conflicto se hace evidente a través de las acciones que realizan los oponentes de Empédocles, como se puede ver en el siguiente pasaje:

²⁸ Aquí considero pertinente señalar que pensar la figura de Empédocles como eremita permite establecer una relación con Hyperion, personaje de la novela de Hölderlin que se aísla del mundo tras la muerte de Diotima (su amada) y que, como he mencionado en líneas anteriores, concibe a Empédocles como un ideal.

Seine Nieder erfahren von einigen seiner Schüler die harten Reden, die er auf dem Aetna vor diesen gegen das Volk ausgestoßen, benützen es, um das Volk gegen ihn aufzuheizen, das auch wirklich seine Statue und ihn auf der Stadt jagt (*StA*, 4,1, 147, L. 22-25)

A través de algunos de sus discípulos, los que lo envidian [a Empédocles] se enteran de las duras palabras que éste ha pronunciado delante de ellos contra el pueblo en el Etna, [quienes lo envidian] utilizan esto para poner al pueblo en su contra. El pueblo derriba la estatua y lo expulsa a él de la ciudad.

Por su parte, Hölderlin indica que el personaje principal tendría una clarificación en este acto, pues tras este suceso, el personaje “reift sein Entschluß, der längst schon ihm dämmerte, durch freiwilligen Tod sich mit der unendlichen Natur zu vereinen [madura su decisión, que hacía ya tiempo que alboreaba en él, de unirse por muerte voluntaria con la naturaleza infinita] (*StA*, 4,1, 147, L. 25-27; 1997, 31. Trad. Anacleto Ferrer). La clarificación consiste en la decisión de regresar al monte Etna, no para la realización de un ideal ascético, es decir, no para un distanciamiento del mundo, sino para morir y para penetrarse con lo ilimitado: la naturaleza. En este punto, Empédocles se diferencia de la figura socrática que Platón presenta en el *Fedón*, pues si bien Sócrates concibe a la filosofía como una preparación para la muerte, se opone al suicidio como manera de morir en *Phd*, 62a-c.

Finalmente, en la descripción del acto quinto, Hölderlin reproduce la anécdota de la muerte de Empédocles que Diógenes Laercio presenta en VIII, 69-70 y que utiliza Horacio a modo de burla en su *Ars Poetica*. No obstante, el propósito de esta reproducción, como he afirmado en líneas anteriores, no es burlarse de la anécdota y de la figura de Empédocles, como lo hace Horacio. Por el contrario, Hölderlin concibe de manera encomiable a este personaje en la descripción. Aquí se puede establecer otra distinción entre el Sócrates platónico y el Empédocles de Hölderlin, pues considero que, en la descripción del acto quinto, Hölderlin no presenta a Empédocles como un modelo de filósofo tras su muerte. De hecho, a este respecto, llaman la atención las palabras con las que Hölderlin termina su plan:

Bald darauf stürzt sich Empedokles in den lodernden Aetna. Sein Liebling, der unruhig und bekümmert in dieser Gegend umheirrt, findet bald darauf die eisernen Schuhe des Meisters, die der Feuerauswurf aus den Abgrund geschleudert hatte, erkennt sie, zeigt sie der Familie des Empedokles, seinen Anhängern in Volke, und versammelt sich mit diesen an dem Vulkan, um laidzutragen, und den Tod des großen Mannes zu feiern (*StA*, 4,1, 148, L. 14-21).

Poco después Empédocles se precipita en las llamas del Etna. Su favorito, que anda errante por la región, inquieto y afligido, encuentra poco después las broncíneas sandalias del maestro, que la lava había arrojado desde el abismo; las reconoce, las muestra a la familia de Empédocles, a sus partidarios dentro del pueblo, y se reúne con estos en el volcán para

oficiar el duelo y celebrar la muerte del gran hombre (1997, 33. Trad. Anacleto Ferrer).

Con esto, y en contraposición al modelo de filósofo que provee la figura socrática, Hölderlin parece proponer a Empédocles como una figura que se ha transformado en una divinidad al unirse con la naturaleza. Por tanto, dicha figura merecería ser venerada, como se puede inferir del final del fragmento citado anteriormente.

3.2 Empédocles como héroe trágico

A continuación, presentaré cómo Hölderlin caracteriza a Empédocles en los distintos borradores de su tentativa de tragedia. Aquí es necesario indicar, como también lo ha señalado Birkenhauer (2011, 208), que Hölderlin presenta la figura de Empédocles a través del reporte que distintos personajes hacen de éste en varios pasajes de la obra. Así, en la primera escena del primer acto de la primera versión, Pantea dialoga con Delia (una ateniense que está de visita en Agrigento) y le describe de esta manera a Empédocles:

Man sagt, die Pflanzen merkten auf
Ihn, wo er wandre, und die Wasser unter
/der Erde
strebten herauf da wo sein Stab den Boden
/berühre! (StA, 4,1, 3, L.13-16)

¡Dicen que las plantas están pendientes
de su paso y que las aguas bajo tierra
se afanan por brotar donde su bastón el
/suelo toca! (1997, 39, L.13-16. Trad.
Anacleto Ferrer)

Y al hacer referencia al momento en que Empédocles la curó, Pantea continúa con su caracterización:

Empedokles! O wie göttlich
und wie gegenwärtig mir am Lächeln seiner
/Augen
blühte mir das Leben wieder auf! [...]
Und heiter sich die Geister künftiger Thaten
in seiner Seele drängen, und die Welt,
der Menschen gährend Leben und die große
die Natur um ihn erscheint- hier fühlt er, wie
/ein Gott
in seinen Elementen sich, und seine Lust
ist himmlischer Gesang (StA, 4, 1, 5; 6, L. 58-
60, 81-86)

¡Empédocles!, ¡oh, qué divino
y qué presente para mí! ¡Al sonreír sus ojos
volvió a florecer en mí la vida! [...]
Y serenos los espíritus de actos futuros
se agolpan en su alma, y el mundo,
la ferviente vida de los hombres 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 (1997, 43, 45, L. 55-58;
79-85. Trad. Anacleto Ferrer)

En estos fragmentos se puede evidenciar que Pantea adjudica un carácter divino a la figura de Empédocles. Cabe agregar que dicha concepción no sólo remite a la relación de Empédocles con la naturaleza y al episodio de la curación de Pantea por parte de éste, sino que también permite establecer la comparación con otra figura de la antigüedad. En el primer fragmento que he citado, Pantea cuenta que la naturaleza responde de una manera determinada a los pasos de Empédocles. Dicha reacción es similar al efecto que, según Ovidio, tiene el canto de Orfeo, pues éste “se lleva tras de sí las selvas y los animales feroces, así como las rocas que le siguen” (*Met*, XI, 1-5). Es decir, considero que, con esta caracterización, Pantea reproduce el motivo del poeta médico, con atributos divinos y conocedor de los misterios.

A esta concepción de la figura empedóclea se opone la presentación que hace Hermócrates en la escena segunda de este acto. Aquí considero relevante señalar que esta escena provee al espectador una caracterización doble. En primer lugar, Hölderlin presenta a Hermócrates, un sacerdote que odia a Empédocles y que ha convocado al pueblo de agrigentinos para ponerlo en su contra. En segundo lugar, Hermócrates provee su propia caracterización de Empédocles, como se puede evidenciar en los siguientes pasajes:

Doch ist die letzte Stunde noch für ihn nicht da; denn noch erträgt der Langverwöhnte die Schmach in seiner Seele nicht, sorg' ich, und sein entschlafner Geist entzündet nun an seiner Rache sich und, halberwacht, ein fürchterlicher Träumer spricht Er, gleich den alten Übermuthigen, die mit dem Schilfrohr Asien durchwandern, eins durch sein Wort geworden sein die Götter [...]
Der Spruch der Götter trifft ihn, eh sein Werk beginnt. Vesammle nur das Volk, damit ich das Angesicht des Mannes ihnen zeige von dem sie sagen, daß er aufgeflohn zum Aether sei. Sie sollen Zeugen seyn des Fluches, den ich ihm verkündige. Und ihn verstoßen in die öde Wildniß, damit er nimmerwiederkehrend dort die böse Stunde büße, da er sich zum Gott gemacht (*StA*, 4,1, 11, 12, L. 217-225; 252).

Pero su última hora aún no ha llegado; pues, mimado tanto tiempo, aún no soporta en su alma la ignominia, me temo, y su espíritu adormecido se inflamará en la venganza y, semidespierto, soñador terrible, dirá, como esos viejos arrogantes que recorren Asia con sus bordones de cala, que otrora los dioses nacieron de su verbo. [...]
La sentencia de los dioses le alcanzará /antes de comenzar su obra. Reúne al pueblo en /la asamblea para que les muestre el rostro de ese /hombre del que dicen que ha volado a refugiarse al éter. Que sean testigos del anatema que voy a anunciarle. Y que le expulsen al desierto solitario, para que allí, no regresando jamás, expíe la mala hora en que él mismo se erigió dios (1997, 57,59, L. 209-217; 235-244. Trad. Anacleto Ferrer)

Como he indicado, Hermócrates se muestra en este pasaje como el oponente de Empédocles, pero no sólo como el oponente religioso, sino también político del personaje principal. Para Hermócrates, Empédocles es un demagogo y un hombre soberbio. Por lo demás, este personaje es el primero que evidencia el delito de Empédocles: haberse proclamado a sí mismo como un dios. Del mismo modo, se reafirma como un oponente político al ser quien enuncia la maldición y la condena que debe sufrir Empédocles: el destierro.

Hölderlin añade a esta caracterización el monólogo de Empédocles de la escena tercera y el diálogo entre este personaje y Pausanias en la escena cuarta. En dichas escenas, se evidencia el conflicto interno de Empédocles, quien se da cuenta que los dioses lo han abandonado, como se puede ver en el siguiente fragmento:

Der höhers, denn ein sterblich Auge, sah
der Blindgeschlagne tastet nun umher-
wo seid ihr, meine Götter? Weh ihr laßt
wie ein Bettler mich und diese Brust
die liebend euch geahndet, stießt ihr mir
hinab und schloßt in schmähliche Bande
die Freigeborne, die aus sich allein
und keines andern ist? Dulden sollt'ichs
wie die Schwächlinge, die in scheuen Tartarus
Geschmiedet sind ans alte Tagewerk? (StA, 4,1, 14-15,
L. 308-316)

Aquél que vio más alto que ojo mortal
/alguno,
cegado anda ahora a tuestas...
¿Dónde estáis, dioses míos? ¡Ay!
¿Me dejáis como a un mendigo y este
/pecho
que os ha presentado con amor, lo
/precipitáis
en el abismo y lo atáis con vergonzosas
/ligaduras,
a él, que nació libre, que existe por sí
/mismo
y no por ningún otro? ¿Y habré de
/soportarlo,
como los débiles que en el terrible Tártaro
se forjan en la antigua tarea diaria? (1997,
65, L. 299-306. Trad. Anacleto Ferrer)

El monólogo de esta escena presenta el conflicto interior de Empédocles: sentirse abandonado por los dioses, a causa de su desmesura. Por esta razón, en la escena cuarta, Empédocles dice a Pausanias que “nichts ist schmerzlicher-Pausanias! Denn Leiden zu enträthseln [nada es más doloroso -¡Pausanias!- que descifrar el sufrimiento]” (StA, 4,1 20, 466-467). A esta escena la suceden el encuentro de Empédocles con Hermócrates y el pueblo de agrigentinos. En dicho encuentro, Hölderlin contrapone la caracterización que Empédocles hace de Hermócrates a la caracterización que Hermócrates ha hecho del personaje principal en la escena segunda. Así, en esta escena Empédocles se asemeja al *antithéos* del que Hölderlin habla en los *Comentarios sobre Antígona*, mientras que Hermócrates, por su parte, es presentado por Empédocles como una figura

institucional que “der Heiliges wie ein Gewerbe treibt” [maneja lo sagrado como un negocio] (*StA*, 4,1, 23, L. 535). El resultado de esta disputa religiosa y política, como he insinuado en líneas anteriores, es el destierro y la maldición de Empédocles.

Ahora bien, la intervención de Empédocles en el segundo acto de esta primera versión me permite establecer un paralelo entre este personaje y la figura de Edipo que Sófocles presenta en *Edipo en Colono*. En la primera escena de *Edipo en Colono*, tras el encuentro de Antígona y Edipo con un extranjero, la siguiente intervención de Edipo explica por qué éste peregrina y, mediante un clamor a las Erinias, anuncia las consecuencias del final de su peregrinación, así como de la expiación de su culpa:

¡Oh, soberanas de terrible rostro! Ya que me he sentado en este recinto vuestro, el primero en esta tierra, no seáis insensibles con Febo y conmigo. Él, cuando anunció aquel cúmulo de desgracias, me habló de este descanso al cabo de mucho tiempo, cuando llegara a una región extrema donde encontraría un asiento y un hospedaje en las venerables diosas. Que allí llegaría el término de mi desdichada vida y que, una vez instalado, aportaría ganancias a los que me habían acogido, pero infortunio a los que me arrojaron y me despidieron. Y me dijo que como garantía de ello llegarían señales, un seísmo, un trueno o el rayo de Zeus (*OC*, 84-95).

El segundo acto de esta primera versión también comienza con Empédocles y Pausanias peregrinando por un paisaje del Etna. Además, estos personajes tienen un encuentro con un habitante del lugar que, a diferencia del extranjero en *Edipo en Colono*, se niega a ayudar a Empédocles. Poco después de este encuentro, Empédocles, realiza la siguiente prédica a las divinidades, al beber un vaso de agua: “Ich trink es euch!/ Ihr alten Freundlichen! Ihr meine Götter!/ und meiner Wiederkehr, Natur! Schon ist / es anders! O ihr Gütigen!” [¡La bebo por vosotros! ¡Vosotros, mis dioses, antiguamente amables!/ ¡Y por mi retorno, naturaleza! ¡Ya es /distinto! ¡Oh, vosotros, benefactores!] (*StA*, 4, 1, 57, L. 1171-1174). Como Edipo, Empédocles también se presenta como un proscrito que es consciente de que expiará su culpa durante el peregrinaje. Con respecto a esto último, si la desmesura de Empédocles consistía en haberse concebido como una divinidad y, por tanto, haber intentado desdibujar las fronteras entre lo humano y lo divino, la expiación consiste en presentar nuevamente un equilibrio entre lo divino y lo humano que se ha reafirmado como humano al estar proscrito. La intuición del equilibrio con la muerte en el Etna se puede evidenciar en la siguiente intervención de Empédocles:

Sihest du denn nicht? Es kehrt
die schöne Zeit von meinem Leben heute

¿Acaso no lo ves? Hoy
regresa el tiempo hermoso de mi vida

noch einmal wieder und das Größre seth
 bevor; hinauf, o Sohn, zum Gipfel
 des alten heiligen Aetna wollen wir,
 denn gegenwärtiger sind die Götter auf den Höhn-
 da will ich heute noch mit diesen Augen
 die Ströme sehn und Inseln und das Meer.
 da seegne zögernd über goldenen
 Gewässern mich das Sonnenlicht beim Scheiden
 das herrlicht jugendliche, das ich eins
 zuesrt geliebt. Dann glänzt um uns und schweigt
 das ewige Gestirn, indeß herauf
 der Erde Gluth aus Bergestiefen quillt
 und zärtlich rührt der Allebewegende,
 der Geist der Aether uns an, o dann!

(*StA* 4,1, 52, L.1179-1191)

una vez más, y lo más grande me espera
 todavía; arriba, hijo mío: subamos
 a la cumbre del viejo y sagrado Etna,
 pues los dioses están más cerca de las
 /alturas.

Hoy quiero ver desde allí con estos ojos,
 otra vez, los ríos y las islas y el mar.
 Que me bendiga al despedirse, vacilante
 sobre doradas aguas, la luz del sol,
 espléndida y juvenil, que antaño
 tanto amé. Luego brillarán en torno
 /nuestro
 calladamente las estrellas eternas,
 /mientras subiendo
 de las entrañas del monte, brota el fuego
 /de la tierra
 y con ternura nos roza el que todo lo
 /mueve,
 el espíritu, el éter, ¡oh, entonces!
 (1997, 145, L. 1108-1123. Trad.
 Anacleto Ferrer)

Por su parte, es posible afirmar que la figura de Hermócrates de este segundo acto se asemeja a la figura de Creón que aparece en *Edipo en Colono*, pues tanto Creón como Hermócrates intentan persuadir a los héroes para que vuelvan a la ciudad. En *Edipo en Colono*, Creón se presenta ante Edipo y el coro de ancianos atenienses con el propósito de “convencer a este hombre de que me siga a la llanura de los cadmeos, no [he venido] de parte de uno solo que me haya mandado, sino de todos los ciudadanos” (*OC*, 735-739). En respuesta a lo anterior, Edipo (*OC*, 760-800) rechaza la propuesta de Creón y devela el verdadero propósito de éste: tratar de evitar la maldición por haber expulsado a Edipo, así como intentar ganarse el favor de los dioses que tendrán los atenienses por acoger a este peregrino. En el caso de Hermócrates, esto se evidencia en la escena cuarta del segundo acto, pues en ésta el sacerdote afirma que, dado que Empédocles ha expiado su culpa, la ciudad lo puede volver a acoger (*StA*, 4,1, 57, L. 1309-1312). Por su parte, Empédocles (de manera similar a la figura de Edipo) se opone a este intento de persuasión e impreca a Hermócrates de la siguiente manera:

O spricht es einmal noch
 Und siehe, wenn du kannst, zu diesem Licht,
 dem Allesschauenden, empor! Doch warum bliebst
 du auch nicht fern, und kamst mir frech vors Aug',
 Und nöthigest das lezte Wort mir ab?
 Damit es dich zum Acheron geleite,
 weist du, was du gethan? Was that ich dir?
 Es warnte dich, und lange fesselte

die Furcht die Hände dir, und lange grämt
 in seinen Banden sich dein Grimm; ihn hielt
 mein Geist gefangen, konntest du nicht ruhn,
 und peinigte dich so mein Leben; mehr
 wie Durst und Hunger quält das Edlere
 den Schlechten (*StA*, 4,1, 58, 1328-1340)
 ¡Oh, habla nuevamente
 y levanta la mirada, si puedes, hacia esa luz

que todo lo contempla! Pero ¿por qué no
/permaneciste
lejos y viniste ante mis ojos, insolente,
y me has impuesto la última palabra?
¿Para que te acompañe al arconte?
¿Sabes lo que has hecho? ¿Qué te hice yo a ti?

Se te advirtió, y el miedo te ató las manos
durante largo tiempo, y largo tiempo se afligió
tu rabia en sus amarras; mi espíritu
la mantuvo cautiva; tú no podías descansar
y, así, mi vida te afligía, pues la nobleza
tortura al malvado más que el hambre y la sed.

Tras esta imprecación, Empédocles se reconcilia con los agrigentinos y se encamina hacia el Etna a morir, aunque Hölderlin no escenifica esta muerte, sino que la presenta de manera indirecta a través de las intervenciones de Pausanias, Pantea y Delia. Con respecto a esto, también se puede hallar una similitud con la figura de Edipo y con lo que he afirmado en líneas anteriores, pues tanto Pausanias como Pantea mantienen una concepción divina de Empédocles, lo que replica el final de la construcción de la figura en el *Plan de Fráncfort* y que, a su vez, se asemeja a la concepción de divinidad que tienen los atenienses al final de *Edipo en Colono*. En la primera versión de esta tentativa de tragedia, esto se puede evidenciar en la siguiente afirmación de Pausanias:

Euch shrekt
sein Ende, das vor aller Augen ist,
doch keiner nennen mag; ich glaub es wohl,
doch werdet ihrs vergessen, sehet ihr
in seiner Blüthe den Lebendigen.
Denn wunderbar vor diesem Manne schwindet
was traurig Sterblichen und furchtbar dünkt.
Und vor dem seelgen Aug^e ist alles Licht (StA,
4,1, 83, L.1994-2001)

Os espanta su fin, evidente para todos,
aunque nadie ose nombrarlo; lo creo,
pero lo olvidaréis cuando lo veáis
en pleno florecimiento, lleno de vida.
Porque ante este hombre
/milagrosamente se desvanece
lo que a los mortales parece triste y
/terrible.
Y todo es luz ante sus ojos
/bienaventurados
(1997, 207, L. 1838-1844. Trad.
Anacleto Ferrer).

Por otro lado, la manera en que se presenta la figura empedóclea en la segunda versión de esta obra es similar a la presentación que Hölderlin hace de ésta en la segunda escena del primer acto de la primera versión. En esta segunda versión, el poeta vuelve a presentar el conflicto religioso y político, así como la caracterización que Hermócrates hace de Empédocles. Con respecto al conflicto, Hermócrates considera que se debe velar a los hombres parte del conocimiento sobre lo divino, en sus propias palabras, “Nicht gegenwärtig werden/ darf Göttliches vor ihnen./ Es darf ihr Herz/ Lebendiges nicht finden” [Lo divino no debe/ estar presente ante ellos./ Sus corazones/ no deben hallar lo vivo] (StA, 4,1, 91, L. 14-15). Precisamente por este intento de velar el conocimiento de lo divino, Hermócrates se opone a Empédocles, a quien el sacerdote condena por haberse proclamado a sí mismo como dios (de manera similar a la condena

de la primera versión) y, además, a quien critica por haber develado los misterios, como se puede evidenciar en este pasaje:

Das hat zu mächtig ihn
gemacht, daß er vertraut
mit Göttern worden ist
Es tönt sein Wort dem Volk,
als käm es vom Olym;
sie dankens ihm,
daß er vom Himmel raubt
die Lebensflamme und sie
verräth den Sterblichen (*StA*, 4,1, 92, L. 29-37).

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;
le agradecen
que al cielo robase
la llama de la vida
y se la relevase a los mortales (1997, 219, L. 29-37. Trad. Anacleto Ferrer)

Esta crítica por revelar los misterios que conciernen a lo divino, presenta a la figura empedóclea como el equivalente de Prometeo. Del mismo modo, también se evidencia un cambio en Hermócrates, pues ya no sólo es un sacerdote que enfrenta su concepción sobre lo divino a la concepción empedóclea, además de ser el primero en denunciar la falta de Empédocles. Ahora, en esta segunda versión, Hermócrates se presenta como un personaje malvado que necesita de la ignorancia del pueblo para controlarlo. Por esta razón, el hecho de que Empédocles revele los misterios fundamenta el odio que Hermócrates siente hacia éste y el deseo de venganza, como se puede evidenciar en este pasaje:

Versammle mir das Volk; ich klag' ihn an,
ruf über ihn den Fluch, erschrecken sollen sie
vor ihrem Abgott, sollen ihn
hinaus verstoßen in die Wildniß
und nimmer wiederkehrend soll er dort
mirs büßen, daß er mehr, wie sich gebührt
verkündigt den Sterblichen. (*StA*, 4,1, 99, 222-228)

Reúneme al pueblo; le acusaré,
invocaré sobre él la maldición; que
/sientan
espanto ante su ídolo, que lo echen
fuera, a las regiones despobladas,
y allí, sin regresar jamás,
me pague por haber revelado
más de lo que conviene a los mortales
(1997, 233, 222-228. Trad. Anacleto Ferrer).

A su vez, si este reporte que hace Hermócrates se relaciona con lo que he afirmado en el primer capítulo acerca de la figura de Antígona, se puede asociar la caracterización de la figura empedóclea con la noción de genio. Como afirmaba en la sección 1.3 de esta investigación, Hölderlin no proporciona una propia definición sobre el genio. No obstante, mediante el paralelo que el poeta establece entre Antígona y Niobe (figura a la que también se alude en esta tentativa de tragedia), fue posible afirmar que Hölderlin entendía al genio como una figura transgresora. En el caso de Antígona, dicha noción

estaba asociada con el concepto de *antithéos* y la transgresión se evidenciaba en la convicción de Antígona de sepultar a Polinices.

En el caso de Empédocles, es posible evidenciar la noción de *antithéos* en la relación que este personaje mantiene con la naturaleza, relación que, incluso, puede identificarse con una propuesta panteísta, como he indicado en líneas anteriores al presentar la mención de la naturaleza en el *Plan de Fráncfort*. Por su parte, con respecto a la transgresión, ésta se presenta de manera dicotómica en Empédocles: una transgresión que se puede denominar como externa y una transgresión que se evidencia en la intimidad del personaje. La primera es la transgresión político religiosa, esto es, el acto filantrópico de Empédocles al revelar los misterios al pueblo, lo que ocasiona que Hermócrates pierda su poder sobre éste. La segunda transgresión es creerse una divinidad. Precisamente esta última es la que permite hallar otro aspecto en el que se pueden relacionar la figura de Empédocles, la de Prometeo y la de Edipo: el conocimiento a través del sufrimiento. En esta tentativa de tragedia, lo anterior se traduce en el reconocimiento de la falta cometida por Empédocles y en la posterior expiación de la misma que se reafirma con la muerte en el Etna.

Con respecto a la tercera versión, ésta presenta algunas variaciones en relación con las dos versiones anteriores. En primer lugar, el conflicto externo se plantea como político y se le da un origen en la fratría de Empédocles. Así, Estratón, hermano de Empédocles y rey de Agrigento, aprovecha que el personaje se ha enemistado con los agrigentinos (Hölderlin no presenta las causas de esta enemistad) y lo destierra. No obstante, en el monólogo de la primera escena del primer acto, Empédocles no se lamenta de este destierro, sino que lo considera como una oportunidad de una nueva vida. Así, es posible afirmar que en este monólogo Hölderlin retoma la asociación entre la figura de Empédocles y la del eremita. Lo anterior se puede ver en el siguiente pasaje:

Das dacht er nicht, daß in der Fremde mir
ein anders Leben blüht, da er mich
mit Schmach hinweg aus unserer Stadt /verwies
mein königlicher Bruder. Ah! Er wußt es nicht
der kluge, welchen Seegen er bereitete
[...]
Wohl hab ichs verdient!
Und heilsam wars; die Kranken heilt das Gift
und eine Sünde straft die andere.
Denn viel gesündigt hab ich von Jugend auf
die Menschen menschlich nicht geliebt,
/gedient,

Él no pensó que en este exilio florecería
para mí una nueva vida, cuando me
/desterró
con ultrajes de nuestra ciudad,
mi regio hermano. ¡Ah!, tan inteligente
y no sabía qué bendición me dispensaba.
[...]
¡Me lo merezco!
Y fue saludable; el veneno cura a los
/enfermos
y un pecado castiga otro pecado.
Porque he pecado mucho desde mi

wie Wasser nur und Feuer blinde dient,
darum begegneten auch menschlich mir
sie nicht, o darum schändeten sie mir
mein Angesicht, und hielten mich, wie dich
allduldende Natur! Du hast mich auch,
du hast mich und es dämmert zwischen dir
und mir die alte Liebe wieder auf,
du rufst, du ziehst mich nah und näher an (*StA*,
4,1 121, 122, 18-22; 33-44)

/juventud;
jamás he amado a los humanos como
/humano;
tan sin reservas les serví como el agua y el
/fuego,
por eso ellos tampoco humanamente me
/acogieron,
¡por eso cubrieron de injurias mi rostro
y me trataron como a ti, oh naturaleza
que todo lo soportas! También tú me
/tienes,
me tienes a mí, y alborea de nuevo
entre tú y yo el viejo amor.
Me llamas, me atraes hacia ti cada vez más
(1997, 323, 325, 18-22; 32-44. Trad.
Anacleto Ferrer).

En el fragmento se evidencia la enemistad con los agrigentinos. Sin embargo, a diferencia de las versiones anteriores, éste es el único monólogo en el que Empédocles no reconoce su falta y, por tanto, no hace explícito su conflicto interior. Lo anterior permite suponer que Hölderlin concebía de manera paradójica a la figura de Empédocles y que tomaba como modelo a la figura de Edipo en *Edipo rey*. En otras palabras, en Edipo la paradoja consistía, por ejemplo, en que al condenar al asesino de Layo, él mismo se condena o en que al tratar de huir de su destino, se encontraba con éste. Por su parte, en la figura de Empédocles, esta paradoja se presenta a través de la relación que el personaje tiene con la naturaleza y que intenta reforzar en el destierro, sin darse cuenta que esto es imposible, debido a la falta que ha cometido: considerarse a sí mismo como una divinidad. Por esta razón, se justifica la resignificación que Hölderlin le da a la figura del sacerdote. En las versiones anteriores, dicha figura se asociaba con la del oponente. En esta versión, la figura del sacerdote se asocia a Manes.

En el primer capítulo de esta investigación, al hablar de la *cesura*, concebida como el cambio paulatino en la acción, analicé la figura de Tiresias como la representación de lo divino y como la figura a partir de la cual se origina dicho cambio en la acción, al ser quien genera dudas en el personaje principal (por ejemplo, sobre el origen de Edipo en *Edipo rey*, y sobre la pertinencia de la ley de Creón en *Antígona*). Por tanto, Tiresias aporta un elemento para el desarrollo del reconocimiento de la falta en el personaje. En el caso de esta tercera versión, la figura de Manes cumple un papel similar. Manes se presenta como maestro de Empédocles y le reprocha el hecho de concebirse a sí mismo como divino, como se puede evidenciar en este pasaje. En él, Manes responde a la pregunta que Empédocles le plantea con respecto a su identidad:

Der Armen Einer auch
 von diesem Stamm, ein Sterblicher, wie du.
 Zu rechter Zeit gesand, dir, der du dich
 des Himmels Liebling dünkst, des Himmels Zorn,
 des Gotters, der nicht müßig ist, zu nennen (StA,
 4,1, 133-134, 334-338)

Uno de los míseros
 de esta estirpe, un mortal, como tú.
 Enviado en el momento justo a ti, que te crees
 el favorito de los cielos, para nombrarte
 la cólera del cielo, del dios que no descansa (1997,
 349, 313-317. Trad. Anacleto Ferrer)

El diálogo que entablan Empédocles y Manes es un diálogo entre pares, esto es, entre dos sacerdotes y dos filósofos. Sin embargo, los dos personajes no llegan a un acuerdo. De hecho, ante una de las imprecaciones de Manes por el hecho de que Empédocles se haya considerado semejante a una divinidad, Empédocles responde de la siguiente manera:

... Da faßte mich die Deutung schauernd an,
 es war der scheidende Gott meines Volks!
 Den hört ich, und zum schweigenden Gestirn
 sah ich hinauf, wo er herabgekommen.
 Und ihn zu sühnen, gieng ich hin. Noch wurden
 /uns
 der schönen Tage viel. Noch schien es sich
 am Ende zu verjüngen; und es wich
 der goldnen Zeit, der allvertrauenden
 des hellen kräftigen Morgens eingedenk,
 der Unmuth mir, der furchtbare vom Volk,
 und freie veste bande knüpfen wir,
 und riefen die lebendigen Götter an²⁹ (StA, 4,1, 137-
 138, 436-447)

... Entonces se me reveló, terrible, la
 /explicación:
 jera el dios de mi pueblo que se iba!
 Lo escuché y elevé los ojos hacia el astro
 silencioso del que había descendido.
 Y me ofrecí para expiar las culpas.
 Aún hubo para nosotros días hermosos.
 Por fin todo parecía rejuvenecer; y al
 /recordar
 la edad de oro, cuando reinaba la
 /confianza
 y la clara y enérgica mañana, se esfumó
 el terrible despecho entre el pueblo y yo,
 y establecimos lazos firmes y libres,
 y llamamos a los dioses vivos (1997,
 357, 415-425. Trad. Anacleto Ferrer).

Es decir, en contraste con la presentación humilde que hace Manes de sí mismo en uno de los fragmentos citados anteriormente, Hölderlin presenta el carácter soberbio del personaje principal en este pasaje, pues su relación con el pueblo se fortalece en el momento en que el personaje principal se ofrece a sí mismo, de cierta manera, como un reemplazo de la divinidad que se aleja. Tras este diálogo, sólo se presentan bosquejos de los cuatro actos restantes de la obra³⁰. No obstante, lo que he indicado aquí permite

²⁹ La edición de Ferrer omite la inclusión y la traducción de este verso.

³⁰ El paralelo entre la figura de Manes y la figura de Tiresias (y, por tanto, la asociación con la noción de *cesura* y con el inicio del reconocimiento de la falla por parte del personaje principal), así como el señalamiento del carácter humilde de Manes se contraponen a la lectura que ofrece Gottschalk en *Das Mystische in der Dichtung Hölderlins* [Lo místico en la poesía de Hölderlin] (1943). En el capítulo *Die Empedoklesfragmente* [Los fragmentos de Empédocles], el autor concibe a la figura de Manes como un juez y como el antagonista de Empédocles, cuya tarea es “Empedokles zu vernichten” [destruir a Empédocles] (178). Por esta razón, Gottschalk considera que en esta tercera versión Hölderlin presenta a Empédocles como una víctima. Del mismo modo, el cuestionamiento sobre la ejemplaridad de

inferir que, en esta tercera versión, la decisión de la muerte en el Etna tendría como fundamento una expiación de la falta del personaje. Dicha expiación se daría de manera a partir del reconocimiento paulatino de la falta por parte de Empédocles en el desarrollo de los cuatro actos restantes, de manera similar a lo que le sucede a Edipo en *Edipo rey* en los diálogos con Yocasta (que suceden a la intervención de Tiresias), y tras el diálogo con el mensajero corinto que devela el origen tebano de Edipo.

A partir de lo anterior, la pregunta que planteé al inicio de este capítulo se puede responder de la siguiente manera: en primer lugar, Hölderlin reivindica la figura de Empédocles y la opone a la concepción que se tiene sobre la vida de éste en el siglo XVIII. Dicha reivindicación se complementa con el encomio que se hace del agrigentino en un fragmento del *Hyperion*, así como en la oda *Empédocles*, que me permitió establecer una relación con la noción de *oda trágica* que Hölderlin presenta en el *Fundamento para el Empédocles*. En segundo lugar, mediante un paralelo con la figura socrática, se evidenció que, a pesar de que comparten algunos aspectos, Empédocles se presenta en el *Plan de Fráncfort* a través de la figura del asceta o del eremita que es tentado, que cede a la tentación y que, luego, supera dicha tentación con su muerte. A su vez, se le atribuye a esta figura un carácter divino tras su suicidio.

Por otro lado, mediante el estudio de la figura empedóclea en algunos pasajes de las versiones de esta tentativa de tragedia, evidencié que, además de la presentación del conflicto al que se enfrenta este personaje en la obra, hay, por lo menos, tres modos de caracterizar a este héroe trágico. Dichas caracterizaciones obedecen a cómo es retratado Empédocles por distintos personajes. Así, el primer modo de caracterización se da a través del motivo del poeta sabio y con atributos divinos. El segundo modo es la caracterización que hace Hermócrates de Empédocles como demagogo y como hombre soberbio. En tercer lugar, el paralelo que se establece entre Empédocles y Prometeo en una caracterización que hace Hermócrates del personaje principal, me permitió establecer una relación entre la figura de Empédocles y la noción genio transgresor, noción que trabajé en el primer capítulo de esta investigación al analizar los *Comentarios sobre Antígona*. Finalmente, el estudio de la presentación de este personaje en la tercera versión, permitió evidenciar la diferencia de esta versión con las

Empédocles, al que me referí al estudiar el *Plan de Fráncfort*, también se contraponen a los planteamientos de este autor, quien concibe a la vida de este personaje como una vida ejemplar (103).

anteriores al presentar los conflictos que enfrenta el personaje principal. Del mismo modo, la figura de Manes me permitió establecer una similitud con la figura de Tiresias y con el rol de éste en el cambio de la acción dramática. A partir de esto, se pudo evidenciar la posibilidad de un reconocimiento paulatino de la falta en el personaje principal, mediante el reconocimiento de la falta que éste ha cometido y que le ha señalado el sacerdote Manes.

A modo de conclusión

En el primer capítulo de esta investigación, evidencíé que Hölderlin posee una propia noción estructural de la tragedia. Dicha noción se diferencia de la propuesta aristotélica, pues el fundamento de la tragedia no es la acción (como lo es para Aristóteles), sino el personaje principal. Además, tras la reflexión teórica sobre la *oda trágica*, Hölderlin afirma que el modo dialógico es el modo de expresión adecuado para la tragedia. A lo anterior, el poeta añade un estudio sobre la importancia del oponente (*der Gegner*) del héroe trágico, pues la relación que se establece entre estos personajes replica la oposición existente entre el arte y la naturaleza.

Por su parte, pude complementar esta noción estructural mediante el estudio de los comentarios a las traducciones de *Edipo rey* y de *Antígona*. En estos comentarios, la noción de Hölderlin se asemeja a la noción aristotélica en tanto que el poeta propone a *Edipo rey* como una tragedia ejemplar. No obstante, se distancia de la peripecia aristotélica al proponer la *cesura* como un cambio paulatino de la acción dramática y al ubicarla en las intervenciones de Tiresias. Del mismo modo, en estos comentarios se evidencia el papel del coro como la contraposición discursiva de los diálogos de los personajes y se presenta una noción particular de catarsis. En el caso de *Edipo rey*, dicha noción remite a una expiación que ocurre en Edipo.

En el caso de *Antígona*, se pudo evidenciar que, para Hölderlin, esta expiación ocurre en Creón. Además, en los comentarios a la traducción de esta tragedia, Hölderlin propone al tono dramático de Sófocles como ejemplar, con lo que se establece otra diferencia con los planteamientos de Aristóteles y la preferencia de éste por la manera en que Eurípides construye sus fábulas. Por su parte, en este capítulo también pude demostrar la lectura que Hölderlin realizó de *Antígona*, a partir de los presupuestos filosóficos y políticos de su época. Esto, con el fin de esclarecer la relación que Hölderlin plantea entre el personaje de Antígona y una noción de genio, noción que el poeta relaciona con la transgresión y con lo que denomina como *antithéos*.

En el segundo capítulo, evidencíé que, además de la noción estructural ya mencionada, Hölderlin posee una propia noción de la épica, la lírica y la tragedia como géneros literarios. Con respecto a esta última, pude demostrar una propuesta metafísica y dialéctica por parte de Hölderlin, en tanto que el poeta presenta un conflicto entre lo que denomina como lo ideal individual y lo infinito real, nociones que, en la terminología

del *Fundamento para el Empédocles*, son equiparables al extremo de la diferenciación de lo puro y al extremo de lo suprasensible, es decir, de la no diferenciación de lo puro, respectivamente. A esto sumé el planteamiento de la complementariedad de los géneros que postula Hölderlin y de la que se deducen dos propuestas: una prescriptiva y una propuesta de una lógica poética que se diferencia de la lógica filosófica en tanto que se centra en el razonamiento (*das Raisonement*), la sensación (*die Empfindung*) y la representación mental (*die Vorstellung*). Lo anterior, a través de lo trágico, lo lírico y lo épico, respectivamente. Del mismo modo, al final de este capítulo pude establecer la relación entre la noción de paradoja que Hölderlin postula en *El significado de las tragedias* y la noción de ironía trágica.

Por otro lado, en el tercer capítulo, estudié la manera en que la figura de Empédocles es caracterizada en las versiones y los planes de elaboración de *La muerte de Empédocles*. En primer lugar, pude establecer que Hölderlin intenta reivindicar la figura de Empédocles y contraponer dicha reivindicación a la concepción que se tenía sobre la vida de Empédocles en el siglo XVIII. En segundo lugar, a partir de la mención que Hölderlin hace a la muerte de Sócrates en una carta de 1794, realicé un paralelo entre la manera como se caracteriza a Empédocles en el *Plan de Fráncfort* y la figura de Sócrates que se presenta en *Fedón*. Dicho paralelo me permitió evidenciar que la figura de Empédocles es distinta a la de Sócrates: si bien tienen elementos en común, Hölderlin presenta a Empédocles como un eremita que es tentado, que supera la tentación y que adquiere un carácter divino tras su suicidio.

En tercer lugar, los modos en los que se caracteriza a Empédocles a través de los retratos que hacen de éste otros personajes en las versiones de esta tentativa de tragedia, me permitieron deducir el doble conflicto al que se ve enfrentado el personaje en las dos primeras versiones: uno exterior (con los agrigentinos y con Hermócrates) y uno interior que se da cuando el personaje reconoce su falta. Además, demostré que esta figura se presenta a través del motivo del poeta sabio y con atributos divinos o como un demagogo y un soberbio. Por otro lado, pude relacionar a esta figura empedóclea con Prometeo, lo que me permitió establecer un vínculo entre este héroe trágico y la noción de genio transgresor que había desarrollado en el apartado 1.3 de esta investigación. Finalmente, a partir del estudio de la caracterización de este personaje en la tercera versión de *La muerte de Empédocles*, pude deducir que Hölderlin pensaba en la posibilidad de un reconocimiento de la falta por parte de Empédocles, cuyo punto de

partida fuera el reproche que le hace Manes a éste, al señalarle la falta cometida y, posteriormente, en una expiación que ocurriría en la figura del personaje principal. Por lo tanto, también pude evidenciar una relación entre la figura de Manes y la figura de Tiresias que Hölderlin trabaja tanto en los *Comentarios sobre Edipo* y en los *Comentarios sobre Antígona*, con respecto a la noción de *cesura*.

A partir de lo que he presentado hasta este momento, es necesario preguntarse si Hölderlin concebía posible a la tragedia en la época moderna. Esta pregunta es importante si se tiene en cuenta la posición que tenían Schiller y Hegel con respecto a las formas de arte griego y a las formas de arte de su época. Por ejemplo, en la sexta carta de las *Cartas sobre la educación estética*, Schiller realiza una crítica a su época a partir de una contraposición de ésta con la época de los griegos. El poeta alemán resalta la visión organicista de los griegos, pues en la época de estos “la sensibilidad y el espíritu no poseían aún campos de acción estrictamente diferenciados, porque ninguna discrepancia los había incitado a separarse hostilmente y a delimitar sus respectivos territorios” (*CEE*, VI, 3). A esto se contraponen la época moderna, pues el hombre ha dado forma al entendimiento en ésta, pero ha permitido la individuación mediante la división y delimitación de los campos del conocimiento (*CEE*, VI, 4-5). No obstante, si bien la escisión ha permitido el surgimiento de la individuación, Schiller considera que su época es superior a la de los griegos, pues estos sólo pudieron llegar a un estadio determinado del conocimiento, al no separar la sensibilidad del espíritu. Por el contrario, la separación del entendimiento de la sensación implica, para Schiller, el progreso hacia una educación superior que busca la verdad a través de distintas vías (*CEE*, VI, 11).

A su vez, Hegel también postula una superación de los griegos al plantear un despliegue histórico sobre lo bello en sus *Lecciones sobre estética*. Dicho despliegue presenta el desarrollo del ideal (que, para Hegel, es la unión entre “la configuración figurativa sensible” (53) y la idea) en formas específicas de lo bello artístico, acompañadas de artes singulares. La primera, es la forma artística simbólica, en la que se presenta la idea de manera abstracta en la configuración figurativa sensible. Luego, el arte simbólico es superado por la forma artística clásica cuyo paradigma es la escultura griega, pues lleva a cabo el ideal: la idea de la divinidad se presenta en la figura humana. Por su parte, la forma artística romántica supera la perfección del ideal en la forma clásica, al situarse en la oposición entre la forma y el contenido del ideal. A dicha forma romántica

corresponden tres artes singulares: la pintura, la música y la poesía que, para Hegel, es el arte superior y el estadio inmediatamente anterior al pensamiento filosófico.

Por su parte, Hölderlin concibe a los griegos como un modelo, como se pudo evidenciar en el apartado 1.2 y 1.3 de esta investigación. No obstante, el poeta no posee una concepción positiva de su época con respecto a la época de los griegos. Como lo afirma él mismo en los *Comentarios sobre Antígona*, “die Haupttendenz in die Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksallose, das δυσμορον, unsere Schwäche ist” [la tendencia principal en los modos de representación [mental] de nuestro tiempo es poder hallar algo; tener un destino, pues la falta de destino (lo δυσμορον) es nuestra debilidad] (*StA*, 5, 270, L. 2-4). Así, es posible observar que Schiller, Hegel y Hölderlin conciben como imposible una tragedia a la manera griega en la época moderna. Sin embargo, mientras que, en Schiller y Hegel, esto se debe a una superación de los griegos, en Hölderlin, dicha imposibilidad responde a una carencia de su época: la falta de destino.

Ahora bien, ¿cómo concebía Hölderlin al destino? Para responder a esta pregunta, es necesario recurrir, una vez más, a la obra lírica del poeta. Específicamente, al poema *Das Schicksaal* [El destino], escrito entre 1794 y 1795. El poema comienza con el siguiente epígrafe: “Προσκυνουντες την ειμαρμενην, σοφοι” (*StA*, 1,1, 184). Dicho fragmento corresponde a la intervención del coro en el verso 936 de *Prometeo encadenado* de Esquilo y puede traducirse de la siguiente manera: los que reverencian al destino son sabios³¹. Además, el poeta alemán se refiere al destino como “die große Meisterin, die Not” [la gran maestra, la necesidad] (*StA*, 1,1, 184, L. 6) y caracteriza sus efectos en los hombres de esta manera:

Es kann die Lust der goldnen Ernte
im Sonnenbrande nur gedeihn;
und nur in seinem Blute lernte
der Kämpfer, frei und stolz zu sein;
Triumph! Die Paradiese schwanden,
wie Flammen aus der Wolke Schoos,
wie Sonnen aus dem Chaos, wanden

el deseo de la cosecha dorada
sólo puede darse bajo la quemadura del sol;
y sólo en su sangre, el luchador aprende
a ser libre y majestuoso;
¡Triunfo! Los paraísos disminuyen
como llamas que lanzan las nubes,
como el sol que sale del caos,

³¹ Debo esta traducción a Andrea Lozano-Vásquez. Por otro lado, la mención de este epígrafe permite establecer la pregunta sobre la posibilidad de que Hölderlin haya citado de memoria este pasaje. Este cuestionamiento se debe a que, si bien el sentido no cambia, el fragmento literal de esta intervención del coro es “οἱ προσκυνούντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοὶ” (*Pr.* 936). Según Mark Griffith, este verso puede traducirse como “those who pay due respect to Nemesis are wise” [aquellos que respetan verdaderamente a Némesis, son sabios] (2000, 252).

aus Stürmen sich Heroën los.

Der Noth ist jede Lust entsprossen,
und unter Schmerzen nur gedeiht
das Liebste, was mein Herz genossen,
der holde Reiz der Menschlichkeit
[...]

Die Klagen lehrt die Noth verachten,
beschämt und ruhmlos läßt sie nicht
die Kraft der Jünglinge verschmachten,
giebt Muth der Brust, dem Geiste Licht
[...]

Im heiligsten der Stürme falle
zusammen meine Kerkerwand,
und herrlicher und freier walle
mein Geist in's unbekante Land!
Hier blutet oft der Adler Schwinge!
Auch drüben wartet Kampf und Schmerz!
Bis an der Sonne letzte ringe,
Genährt vom Siege, dieses Herz.
(StA, 1,1, 184-186 V. 28; 41-44; 81-88)

los héroes se desprenden de las tormentas.

La necesidad surge de cada deseo
y sólo se desarrolla entre el dolor
lo más querido, lo que mi corazón disfruta,
el armonioso estímulo de la humanidad
[...]

La necesidad enseña a despreciar los lamentos,
no deja consumir la fuerza de la juventud
avergonzada y sin fama,
da ánimo al pecho, luz al espíritu
[...]

En lo más sagrado de la tormenta caen
juntas las paredes de mi calabozo,
¡y espléndido y libre se dirige
mi espíritu hacia tierra desconocida!
¡Aquí, sangran algunas veces las alas del águila!
¡También al otro lado esperan la lucha y el dolor!
Hasta que, ante el sol, luche por última vez
este corazón, nutrido de victoria.

A partir de estos efectos, se puede afirmar que Hölderlin tenía una concepción sobre el destino similar a la que poseían Sófocles y Esquilo, para quienes el destino era un elemento inherente a lo trágico. De manera similar a estos dos trágicos, Hölderlin conecta esta noción de la necesidad con la noción del sufrimiento. Cabe aclarar que el poeta no entiende al sufrimiento como el mero lamento por la desgracia, como se puede evidenciar en los fragmentos citados anteriormente, sino como el que posibilita la superación de sí mismo. Dicho de otro modo, el sufrimiento posibilita la sabiduría, en tanto que conduce a la reflexión y al conocimiento de sí mismo, como, por ejemplo, ocurre en el caso de Edipo en *Edipo rey*. Por esta razón, es posible afirmar que, con el señalamiento de la falta de destino como una debilidad, Hölderlin se opone a nociones como la del progreso que plantea Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética*, al justificar la separación entre la sensación y el entendimiento. En otras palabras, para Hölderlin, la disociación entre la sensación y el entendimiento (que Schiller concibe como el fundamento del progreso en la época moderna porque ofrece caminos distintos para hallar la verdad) implica una carencia cognitiva en el hombre moderno, pues ocasiona la pérdida de la noción de destino y, con esto, la pérdida de la relación entre el conocimiento y el sufrimiento.

Bibliografía

Fuentes

- Aeschylus. (2000). *Prometheus Bound* (ed. Mark Griffith). Cambridge. Cambridge University Press.
- Aristóteles. (2003). Poética. *Artes poéticas* (ed. Aníbal González). Madrid. Visor. 46-149.
- Hegel, G. W. F. (1995). *Lecciones sobre la historia de la filosofía II* (Wenceslao Roces. Trad.). México. FCE.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre estética* (Alfredo Brotons Muñoz. Trad.). Madrid. Akal.
- Hölderlin, F. (2014). *Antígona* (Helena Cortés Gabaudan. Trad.). Madrid. La Oficina.
- _____. (2012). *Edipo. Sófocles. Hölderlin* (Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva. Trad.). Madrid. La Oficina.
- _____. (1998). *Hiperión. La muerte de Empédocles* (Yolanda Steffens. Trad.). Caracas. Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- _____. (1997). *Empédocles* (Anacleto Ferrer. Trad.). Madrid. Hiperión.
- _____. (1990). *Ensayos*. (Felipe Martínez Marzoa. Trad.). Madrid. Hiperión.
- _____. (1943-85). *Sämtliche Werke*. Friedrich Beißner, Adolf Beck y Ute Oelmann (eds.). Alemania. Grosse Stuttgarter Ausgabe.
- Horacio. (2003). Epístola a los Pisones. *Artes poéticas* (ed. Aníbal González). Madrid. Visor. 150-185.
- Laercio, D. (2010). *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* (Luis-Andrés Bredlow. Trad.). Zamora. Editorial Lucina.
- Ovidio, O. N. (1994). *Metamorfosis, III* (Antonio Ruiz de Elvira. Trad.). Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Platón. (2009). Fedón. *Fedón. Fedro* (Luis Gil. Trad.). Madrid. Alianza Editorial. 31-143.

Plotino. (1999). Enéada IV. *Enéadas III-IV* (Jesús Igal. Trad.). Madrid. Gredos. 275-557.

Shaftesbury. (2003). A Letter Concerning Enthusiasm to my Lord*****. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (ed. Lawrence E. Klein). Cambridge. Cambridge University Press. 4-28.

Schiller, F. (2005). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (Jaime Feijóo y Jorge Seca. Trad.). Barcelona. Anthropos.

_____. (1920). Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. *Schillers ausgewählte Werke, III*. Berlín. Weichert Verlag. 229-237.

Sófocles. (2000). Edipo en Colono. *Tragedias* (Assela Alamillo. Trad.). Madrid. Gredos. 259-336.

Secundaria

Beaufret, J. (1968). Hölderlin y Sófocles (*Eco* Trad.). *Eco. Revista de la cultura de Occidente*. 18 (2). 121-158.

Benn, M. B. (1967). The Dramatic Structure of Hölderlin's "Empedokles". *The Modern Language Review*, 62 (1), 92-97.

Birkenhauer, L. (2011). Empedokles. *Hölderlin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Kreuzer, J. ed.). Alemania. J.B. Metzler. 198-223.

_____. (1998). Hyperion auf dem Ätna - >> [...] oder wie du es sonst noch heißen magst<<. Modalitäten indirekten Sprechens. Hyperion- *terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman*. Alemania. Westdeutscher Verlag. 190-209.

Böschstein, B. (2011). Sophokles-Anmerkungen. *Hölderlin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (ed. Kreuzer, J.). Alemania. J.B. Metzler.

Bowker, J. (comp). (2006). *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo*. España. Paidós.

Bodei, R. (1990). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico* (Juan Díaz de Atauri. Trad.). Madrid. Visor.

- Cortés Gabaudan, H. y Prado Cueva, M. (2012). Hölderlin traductor de Sófocles. *Edipo tirano. Edipo. Sófocles, Hölderlin, Pasolini*. (Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva. Trad.). España. La Oficina. 15-72.
- Corngold, S. (1999). Disowning Contingencies in Hölderlin's 'Empedocles'. *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin* (ed. Aris Fioretos). Stanford, California. Stanford University Press. 215-236.
- Farrell Krell, D. (2008). General Introduction. *The Death of Empedocles. A Mourning-Play* (David Farrell Krell. Trad.). USA. Sunny Press. 1-23.
- _____. (2005). A Small Number of Houses in the Tragic Universe. *The Tragic Absolute. German Idealism and the Languishing of God*. Bloomington. Indiana University Press. 280-321.
- Fóti, V. (2006). *Epochal discordance. Hölderlin's Philosophy of Tragedy*. USA. State University of New York Press.
- Frischmann, B. (2011). Hölderlin und die Frühromantik. *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (ed. Kreuzer, J.). Alemania. J.B. Metzler. 107-116.
- Fynsk, C. (1999). Reading the 'Poetics' After the "Remarks". *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin* (ed. Aris Fioretos). Stanford, California. Stanford University Press. 237-246.
- Gottschalk, H. (1943). Die Empedoklesfragmente. *Das Mystische in der Dichtung Hölderlins*. Stuttgart. Cotta Verlag. 102-187.
- Griffith, M. (2000). Commentary. *Prometheus Bound* (ed. Mark Griffith). Estados Unidos. Cambridge University Press. 79-280.
- Hiller, M. (2008). Tragische Schönheit? Verweise auf das Tragische. ›*Harmonisch entgegengesetzt*‹. *Zur Darstellung und Darstellbarkeit in Hölderlins Poetik um 1800*. Tübinga. Niemeyer. 100-120.
- Kasper, M. (2000). „Das Gesez von allem der König“. Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigonä. Alemania. Königsausen & Neumann.
- Knaupp, M. (1997). Prólogo (a la edición Española de *Empédocles*). *Empédocles* (Anacleto Ferrer. Trad.). España. Hiperión.

- Lacou-Labarthe, P. (1981). Die Zäsur des Spekulativen (Werner Hamacher y Peter Krumme. Trad.). *Hölderlin Jahrbuch*. Tübinga. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). 203-231.
- Levi, A. B. (1956). The Idea of Socrates: The Philosophic Hero in the Nineteenth Century. *Journal of the History of Ideas*, 17, 1. Estados Unidos. 89-108.
- Lewis, C. (2014). Hölderlin on Tragedy and Paradox: 'Die Bedeutung der Tragödien [...]'. *The Modern Language Review*, vol. 109, 1. 139-159.
- Manfrini, L. (2015). El Sócrates de Hegel: héroe del espíritu y obra de arte trágica. *Sócrates el enigma de Atenas*. Bogotá. Universidad Libre. 89-140.
- Muschg, W. (2013). *Historia trágica de la literatura* (Joaquín Gutiérrez Heras Trad.) México. FCE.
- Pau, A. (2008). *Hölderlin. EL rayo envuelto en canción*. España. Editorial Trotta.
- Pfau, T. (1988). Critical Introduction. *Essays and Letters on Theory* (Thomas Pfau. Trad.). Nueva York. State University of New York Press. 1-29.
- Rajam, T. (2007). Theories of Genre. *The Cambridge History of Literary Criticism 5. Romanticism* (ed. Marshall Brown). Cambridge. Cambridge University Press.
- Rühle, V. (2011). Tragische Erfahrung und poetische Darstellung des Tragischen. *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (ed. Kreuzer, J.). Alemania. J.B. Metzler. 138-146.
- Schmidt, D. (2001). Hölderlin. *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*. Bloomington. Indiana University Press. 122-190.
- Szondi, P. (2015). Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin. *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Berlín. Suhrkamp Verlag. 119-169.
- _____. (2015). Die Bedeutung der Tragödien. *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Berlín. Suhrkamp Verlag. 170-172.
- _____. (1994). Hölderlin. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* (Javier Orduña. Trad.). Barcelona. Destino. 183-188.

- Tennemann, W. G. (1798). *Geschichte der Philosophie. Erster Band*. Leipzig, Johan Ambrosius Barth.
- Van Peperstraten, F. (2008). Modernity in Hölderlin's Remarks on Oedipus and Antigone. *The Locus of Tragedy* (eds. Arthur Cools, Thomas Crombez, Rosa Slegers & Johan Taels). Leiden. Boston. Brill. 105-120.
- Villani, A. (1999). Figures of Duality. Hölderlin and Greek Tragedy. *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin* (ed. Aris Fioretos). Stanford, California. Stanford University Press. 175-200.
- Wilson, E. (2007). *The Death of Socrates. Hero, Villain, Chatterbox, Saint*. Gran Bretaña. Profile Books.
- Young, J. (2013). Hölderlin. *The Philosophy of Tragedy. From Plato to Žižek*. Cambridge. Cambridge University Press. 95-109.