

El pensamiento trágico hölderliniano: de la interpretación del teatro sofocleo a *La muerte de Empédocles*.

Jhoana Andrea Cadavid Gutiérrez.

Trabajo para optar por el título de profesional en Filosofía.

Asesor temático:

Mg. Andrés Alfredo Castrillón Castrillón

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA LUIS AMIGÓ
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE FILOSOFÍA

MEDELLÍN

2015

Dedicada a:
mi madre, a mi abuela,
a Carlos Andrés Gallego y
Andrés Castrillón.

Tabla de contenido

Resumen.	4
Introducción.	6
1. Capítulo I: Hölderlin: contexto histórico y clima intelectual. Estudio breve de su acercamiento al teatro de Sófocles.	9
1.1 Movimiento de la Ilustración.	9
1.1.2 La vuelta a los Clásicos.	11
1.2 Friedrich Hölderlin y su particular interés por el teatro de Sófocles.....	16
1.2.1 Aspectos biográficos.	16
1.2.2 Obra e interés por Sófocles.	18
2. Capítulo II: Comprensión trágica hölderliniana del teatro sofocleo.	21
2.1 Recepción hölderliniana de la tragedia griega.	23
2.2 Comprensión y visión hölderliniana de <i>Edipo</i> y <i>Antígona</i> : la ruptura dios-hombre y la unidad con el todo.	27
3. Capítulo III: La muerte de Empédocles: lo trágico entre lo orgánico, el medio y lo aórgico.	32
3.1 La muerte de Empédocles: el héroe no llega a morir.	33
3.2 Fundamento para el Empédocles: Movimiento dialéctico y contraposición armónica.	39
3.3 Empédocles, héroe nacido para víctima de su época.	42
3.4 El valor mesiánico de la tragedia de Empédocles.	46
3.4.1 La escatología en la tragedia de Hölderlin: relación de Empédocles y Cristo.	46
3.4.2 <i>Der Einzige</i> : la hermandad de Cristo, Dionisio y Hércules.....	47
Conclusiones.	51
Referencias	54

Resumen.

La poesía y obra del poeta alemán Friedrich Hölderlin se enmarca dentro del contexto de la Ilustración alemana y el nacimiento del pensamiento clasicista y romántico, por ello su interés en la época de la Grecia antigua y, en especial, el género trágico con el gran referente de Sófocles, por tanto se encamina en la elaboración de una tragedia moderna, *La muerte de Empédocles*, y posteriormente la traducción de las piezas trágicas sofocleas, *Edipo rey* y *Antígona*, acompañadas de una sustentación teórica tanto para su tragedia como para las traducciones en donde deja entrever su concepción sobre lo trágico. Este trabajo tiene por objetivo principal analizar dentro de la obra de Hölderlin, específicamente las *Notas a Antígona* y *Edipo Rey*, el *Fundamento* y *La muerte de Empédocles*, la concepción que el poeta ofrece del mundo griego y moderno a través de un estudio histórico, hermenéutico y conceptual, con el fin de esclarecer el pensamiento trágico hölderliniano, además su propuesta para superar el mundo griego, el moderno y con ello la consolidación del mundo hespérico con la figura de Empédocles.

Palabras clave:

Hölderlin, Sófocles, tragedia, *La muerte de Empédocles*, *Notas a Antígona* y *Edipo rey*.

Introducción.

Esta monografía proviene del interés inmenso por la obra de Friedrich Hölderlin (1770 – 1843), reconocido poeta del temprano romanticismo alemán. Desde sus años más tempranos de educación se halla permeado por el arte poético, esto debido a los lugares en donde se instruyó, por ejemplo su ingreso a la escuela del convento de Denkendorf, en donde tuvo su primer acercamiento a las lenguas y literaturas griegas y latinas, estuvo cercano al movimiento ilustrado, por el cual se sintió fuertemente atraído, aunque posteriormente tomaría distancia respecto a este. Al llegar a la juventud tardía ingresa al *Stift* de Tubinga, seminario donde se dedicó a estudiar teología y aunque esta no era completamente de su agrado decidió seguir allí por dos motivos: el primero y más influyente se debía a la presión que su madre ejercía sobre él y a quien no quería disgustar; el segundo, por su parte, era la línea de formación del seminario, que abarcaba las grandes ciencias y artes que florecían en esta época, desde la filosofía hasta la música sacra y el estudio de las lenguas antiguas, por las cuales había demostrado interés desde años anteriores. En el *Stift* es donde Hölderlin se interesa por el arte poético con gran ahínco, ya que además de la gran formación que recibe en el seminario, logra ponerse en contacto con otros jóvenes de gran talento, que posteriormente serían reconocidos por su producción intelectual, por ejemplo Christian Neuffer, Rudolf Meagenau, Hegel y Schelling.

La época en la que se encontraba Hölderlin había girado la mirada hacia la antigua Grecia, específicamente con Friedrich Schiller, ya que consideraba el espíritu del pueblo helénico como uno de los grandes patrimonios de la humanidad, puesto que en ella se encontraba una visión armónica del mundo y Hölderlin, con su formación, no se alejaba mucho de esta visión, consideraba que el mundo griego era una visión donde la religión, el hombre y la naturaleza se encontraban en perfecto equilibrio, sin embargo, resulta de vital importancia aclarar que no contemplaba a los griegos como un paradigma para las ciencias y el arte moderno, sino simplemente como un elemento análogo que permitiese encontrar el equilibrio deseado, aunque adaptado a las condiciones modernas; en este punto es donde nuestro poeta se interesa por el teatro sofocleo.

Luego de elaborar múltiples tareas y ocupaciones, en 1798, Hölderlin decide emprender un gran proyecto: elaborar una tragedia moderna donde se lograría manifestar detalladamente las características que ha de tener el mundo moderno si desea acercarse a la armonía de los griegos de un modo más auténtico y actual, sin embargo, su empresa terminaría en un rotundo fracaso. Después de los problemas con el proyecto de su tragedia se suma a sus aflicciones el inicio de su locura en la etapa de la madurez; Hölderlin sufrirá un declive en su salud mental y es precisamente en dicho periodo y bajo tal condición donde inicia el análisis de las tragedias de Sófocles, dedicándose a traducir *Antígona* y *Edipo rey*, traducciones que fueron fuertemente criticadas por su poca claridad y su descomunal arbitrariedad. Hölderlin intentó ofrecer una mejor claridad de tales traducciones con unas notas que las acompañaban, sin embargo esto no evitó las fuertes críticas, incluso por parte de quienes fueron en tiempos anteriores sus colegas y amigos más cercanos. Los reproches contra las traducciones hölderlinianas de las obras sofocleas se debían en parte a que estas no seguían una estricta línea fiel del sentido del texto griego, sin embargo, la pretensión de nuestro poeta es la de crear una tragedia moderna, actualizar la tragedia clásica, esto hace pensar que el poeta no pretendía hacer una traducción literal de la tragedia, sino que con ello buscaba develar los elementos que en ella se ocultaban, es decir, sacar del texto de Sófocles lo que aún no estaba dicho. Por tanto, el propósito de esta monografía es realizar un estudio sobre el sentido de lo trágico en Hölderlin valiéndose de las *Notas a Antígona y Edipo*, *La muerte de Empédocles* y el *Fundamento para Empédocles*, teniendo como referente la influencia que el mundo griego tenía sobre él, específicamente la del teatro sofocleo.

Para lograr tal cometido es necesario primordialmente rastrear los datos históricos en los que se encuentra imbuido el pensamiento de Friedrich Hölderlin, estudiando por supuesto los elementos o presupuestos que imperaban en su época, es decir, la filosofía de la Ilustración alemana y la pretensión de emplear la capacidad racional del hombre para explicar todos los fenómenos de la naturaleza, la política, la cultura, además se hace vital también fijar la vista en el nacimiento del pensamiento contracorriente de la Ilustración, es decir, el movimiento del *Sturm und Drang* y, junto con este, el romanticismo, movimientos que desean establecer o reincorporar nuevamente la armonía que suponen perdida con la separación radical de sujeto-objeto, hombre-naturaleza. En este primer capítulo, se realizará un rastro del proyecto de la

Ilustración en Immanuel Kant (2003) (2004), los postulados que empezaron a surgir en contra del movimiento ilustrado analizando las concepciones de Herder (2007), Schiller (1985) (1990), Schlegel (1995) y, por supuesto, Hölderlin (2014), acompañado de los estudios realizados por Cassirer (2002), Dilthey (1945), Domingo Centeno (1996), Ferrer (2001) (2004), Molpeceres Arnáiz (2012) y Pau (2008).

Luego de este estudio del contexto histórico y cultural en el que se desenvuelve la obra de Hölderlin, se analizará la explicación teórica que hace el poeta de las tragedias sofocleas *Antígona* y *Edipo rey*, su concepción de este arte griego y el propósito que tiene con las traducciones de las piezas trágicas de Sófocles, que además de ser una transliteración del griego antiguo al alemán, sería el propio pensamiento que tiene nuestro poeta de lo trágico, es decir, en las traducciones a *Antígona* y *Edipo rey* cabría una actualización de la tragedia sofoclea en el mundo moderno y esta idea es la que se pretende justamente evidenciar en las *Notas*, que son la sustentación teórica de tales traducciones. De este modo, el estudio se apoyará en las afirmaciones de Blanchot (2002), Kehrkoff (1994), Leyte (2012), Mas (1999), Másmela (2005) para lograr su cometido.

Por último, basados en las tesis y análisis obtenidos de Bodei (1990), Castrillón (2003), Ferrer Ferrer (2004), Kehrkoff (1994), Mas (1999), Másmela (1994) (2005) y Pau, se detendrá en el estudio de la tragedia que Hölderlin elabora, *La muerte de Empédocles*, tragedia en la que se pondrá de manifiesto, según la pretensión del poeta con esta, las problemáticas de la época y cuya solución debe ser necesariamente la muerte del héroe. Sin embargo, el poeta no queda satisfecho con las dos de las versiones previamente elaboradas y decide darle bases teóricas al drama y redacta de esta manera el *Fundamento para el Empédocles* para así poder construir una tercera y última versión en donde se exponga con mayor claridad las contradicciones de la época del poeta y la solución que se ofrece para restablecer el orden, versión que finalmente será un intento fallido.

De esta manera, el objetivo principal de esta monografía es, como se puede inferir, analizar dentro de la obra de Hölderlin, específicamente las *Notas*, el *Fundamento* y *La muerte de Empédocles*, la concepción que el poeta ofrece del mundo griego y moderno a través de un estudio histórico, hermenéutico y conceptual, con el fin

de esclarecer el pensamiento trágico hölderliniano, además su propuesta para superar el mundo griego, el moderno y con ello la consolidación del mundo hespérico con la figura de Empédocles.

1. Capítulo I: Hölderlin: contexto histórico y clima intelectual. Estudio breve de su acercamiento al teatro de Sófocles.

1.1 Movimiento de la Ilustración.

El movimiento de la Ilustración, originado esencialmente en Francia e Inglaterra¹, recorre toda Europa en el siglo XVIII, en especial la nación germánica, en donde se instala fuertemente este movimiento intelectual y político. Así, el espíritu de la Ilustración es resultado de la evolución científica que había tenido lugar en el siglo anterior, en donde la razón humana y sus límites parecían ser la respuesta a la teorización sobre la regularidad y armonía de la naturaleza; excepcionalmente optimista y progresista, esta época confió, como ninguna otra, en los poderes de la razón y la ciencia, productos de ésta. De aquí se desprende el ideal del *ius naturalismo*, el derecho natural que sostiene que todos los hombres viven sujetos a la misma ley natural de derecho y razón, es decir, todos los hombres tienen la misma igualdad de condiciones para participar en el progreso de la civilización y que este plan, a largo plazo, llevaría a una sociedad uniforme, en la que todas las naciones y razas cooperarían en el desarrollo de la humanidad en igual medida, «todo el pensamiento de la época se proponía hacer a todos los hombres libres. Todo el pensamiento de la Ilustración, de un modo u otro, estaba relacionado con el problema de la libertad» (Domingo Centeno, 1996, pág. 203). La educación de los hombres, que era el propósito más firme de la época, proporcionaría como resultado la idea que todos los hombres son libres en su propio pensar, por eso se reflexiona con tanta profundidad acerca de estas cuestiones.

De esta manera, con el movimiento de la Ilustración se dieron grandes avances en los campos científicos y del aprendizaje en general, la educación tomó un papel de

¹ Aunque la Ilustración se presenta como un proceso cultural e intelectual que se extiende por toda Europa, no nace ni se desarrolla de la misma manera en los países mencionados. Ésta nace en Inglaterra principalmente con la filosofía de Bacon, Locke, Hume, se extiende a Francia y solidifica con el pensamiento de Voltaire y Rosseau. Y, más tarde, llega a Alemania donde se desarrolla con más profundidad con Lessing y Kant. En los tres países hay una vertiente en la que confluyen: la idea de progreso que se da en virtud de que la razón sea el principio y fin del conocimiento, la ciencia, la ética, la religión, sin embargo estas premisas son desarrolladas bajo diferentes métodos y ópticas.

extrema importancia para el proceso configurador de la anhelada sociedad burguesa, libre y emancipada que sería el resultado de este fenómeno histórico. La sociedad ilustrada, entendida, no como un estrato o clase social, sino como un nuevo grupo social surge junto con la nobleza y la burguesía de las ciudades que se regían por las normas y leyes tradicionales; la Ilustración es, pues, un proceso de estratificación en modo ascendente, la sociedad ilustrada busca, con la educación de todos los ciudadanos, la mejora de las naciones y la elevación de la cultura (Cassirer, 2002).

Entendida esencialmente así la época de la Ilustración, se puede añadir que el pensamiento ilustrado pretende comprender su época, es decir, su objetivo principal es el progreso, pero debe estar siempre en construcción, es decir, no puede ser una tarea que se da por satisfecha, sino que debe reflexionar de dónde surge el conocimiento y hacia dónde se dirige. Este pensamiento no se preocupa en demasía por fijar muchas y nuevas metas, sino que pretende saber hacia dónde se encamina y fijar la ruta a transitar en su propia actividad, enfrentándose a problemas y cuestiones sobre qué es este pensamiento y qué le es posible alcanzar por sí mismo. La época de la Ilustración no sólo se satisface con sus resultados, sino que busca el modo de su proceder y trata de darse cuenta de ello. «En ese sentido se presenta el problema del “progreso” espiritual para el siglo XVIII» (Cassirer, 2002, pág. 19).

Para designar el estado de la época, la fuerza de este espíritu que se multiplica y varía en los diferentes ámbitos en los que se mueve, cuando se pretende condensar su esencia con un solo término se recurre a la palabra razón, por tanto el siglo XVIII es el siglo de la razón². Se convierte, así, la razón como punto central y unitario para designar la época, puesto que los principios religiosos, las normas morales, las leyes, las opiniones y juicios, se derivaban del uso de tal herramienta de la que los hombres estaban dotados.

Por ejemplo Immanuel Kant (2003), el más destacado de los pensadores ilustrados, en su *Crítica de la razón pura*, hace una lectura de la urgencia de su época,

² Se refiere en este punto que el siglo XVIII es específicamente el siglo de la razón porque, si bien los siglos XVII y XIX hacen parte del movimiento de la Ilustración como germen y declinación de ésta, es en este siglo donde se vive su mayor esplendor, en donde surgen y se desarrollan los postulados más importantes de la época.

que no desea conseguir un saber aparente, sino que le exige a la razón una tarea mucho más profunda,

«A saber: que de nuevo emprenda su propio conocimiento y establezca un tribunal que al mismo tiempo que asegure sus legítimas aspiraciones, rechace todas las que sean infundadas, y no haciendo esto mediante arbitrariedades, sino sus leyes inmutables y eterna. Y este tribunal no es otro que la *Crítica de la razón pura*» (pág. 145).

Es decir que como todos los ilustrados, Kant está de acuerdo con que el fundamento de todo conocimiento científico sea la razón, que sea ésta el punto de partida y el de llegada, una tarea en la que todos los hombres pueden participar, pues todos los hombres están dotados de razón. La razón además de ser el fundamento para adquirir conocimientos científicos, técnicos o filosóficos, no sólo se restringe a esta labor, sino que la utilización de ésta debe estar direccionada también a que el individuo se pregunte cómo utilizar o, más bien, cómo servirse de sus aptitudes intelectuales.

Es precisamente en *¿Qué es la Ilustración?* (Kant, 2004) en donde Kant pone de manifiesto que el uso de la razón se equipara a salir de un estado, el de la minoría de edad, y no se necesita de la tutoría de otros para hacer uso de tal herramienta, sino que se es libre y autónomo. De esta manera, se refiere a su época no como una época ilustrada sino como la transición o el camino que llevará a todos los hombres a ser ilustrados, pues «tal como están ahora las cosas todavía falta mucho para que los hombres, tomados en su conjunto, puedan llegar a ser capaces o estén ya en situación de utilizar su propio entendimiento» (pág. 95). Sin embargo, tiene la esperanza en lograr tal cometido, ya que asegura que si los hombres de su época llegan a ser ilustrados o, en última instancia libres, se afianzaría la libertad e ilustración de los pueblos. «Pues, cuando la naturaleza ha desarrollado bajo tan duro tegumento ese germen que cuida con extrema ternura, a saber, la propensión y la vocación hacia el *pensar* libre, ello repercute sobre la mentalidad del pueblo» (Kant, 2004, pág. 98).

1.1.2 La vuelta a los Clásicos.

Análogo a todo el movimiento de la Ilustración alemana, al extremo Racionalismo y los comienzos de la Revolución francesa, coexistió una corriente del pensamiento que se decantaba por la afectividad y el sentimiento, casi religioso y místico. Este pensamiento nació cuando «Goethe y Herder [discípulo de Kant] abandonaron el Racionalismo de la Ilustración para fundar la tendencia del Asalto y Empuje (*Sturm und Drang*) y, con ello el Romanticismo» (Domingo Centeno, 1996, pág. 203). Por estos años, entonces, los años de la Revolución francesa, Alemania vivió su máximo florecimiento cultural.

El Romanticismo, que de acuerdo al entendimiento común significa sentimental, designa el movimiento filosófico, artístico y literario que se inició a finales de siglo XVIII, pero que llegó a su mayor auge en los primeros años del siglo posterior, que, enfrentado al Racionalismo ilustrado, hace un reconocimiento del valor sentimental, «una categoría espiritual que la antigüedad clásica había ignorado o despreciado, que el Iluminismo del siglo XVIII había reconocido en su fuerza y que en el Romanticismo adquiere, un valor predominante» (Domingo Centeno, 1996, pág. 203). Podríamos decir que aunque el *Sturm und Drang* continúa con la idea de que la razón es una fuerza finita capaz de transformar el mundo de forma gradual, pensamiento heredado de la Ilustración, el legado que le deja a su vez al Romanticismo el valor predominante del sentimiento.

El Romanticismo nace cuando el concepto de razón, utilizado en el pensamiento ilustrado alemán y el del *Sturm und Drang*, es abandonado y a partir de allí se empieza a entender por razón «una fuerza infinita que habita en el mundo y lo domina, constituyendo así la sustancia misma del mundo» (Domingo Centeno, 1996, pág. 204), es decir que el infinito se comprende como sentimiento, actividad libre, sin ningún tipo de determinación, o también Razón absoluta.

«El movimiento romántico se construye, como sucede tantas veces, a partir y contra la corriente de pensamiento dominante en el periodo inmediatamente anterior, en este caso el Racionalismo ilustrado» (Molpeceres Arnáiz, 2012, pág. 512). De acuerdo a esto, lo que la Ilustración le deja a esta nueva época la concepción de un concepto (la razón), propio del humano, que se reduce a aspectos lógico-rationales dejando de lado los demás fundamentales también para el desarrollo de la vida intelectual, puesto que la escisión que ofrecía el pensamiento ilustrado de la naturaleza y la realidad sólo daba

relevancia al estudio de los elementos cuantificables, tangibles y universales, obviando o desechando todo aquello que la razón por sí sola no podía abarcar. Todas estas premisas produjeron en el movimiento romántico cierta aversión por este tipo de visión, ya que consideraban todo esto como una carga bastante pesada, pues el tipo de conocimiento al que se estaba direccionando la Ilustración no podría abarcar toda la realidad y por tanto, sería un conocimiento incompleto y parcial del mundo, en donde los elementos del todo estarían fragmentados y divididos entre sí. Por ejemplo Herder, discípulo de Kant, reacciona ante el movimiento ilustrado y el excesivo racionalismo de su época diciendo:

«Con toda su filosofía y erudición; ¡cuán ignorantes son a menudo en asuntos de la vida y del buen sentido! En las épocas antiguas, en cambio, el espíritu filosófico, que jamás existió por sí solo, partía de los hechos y acudía a los hechos, y por tanto tenía por único fin el de formar almas completas, sanas, activas» (Herder, 2007, pág. 88).

Ahora bien, lo que se ha mencionado hasta el momento no quiere decir que el romanticismo sea un movimiento irracional o, si se quiere, antirracional, por el contrario, los románticos como hijos de su época se reconocen como seres racionales, sólo que se separan del pensamiento tradicional en tanto que trata de hallar un mundo en el que sea posible conectar lo lógico-racional con lo emotivo y sensorial. El romántico se pondrá como tarea recuperar la relación, que supone perdida, entre los elementos que constituyen al hombre y la naturaleza, tal pretendido sólo será posible a través de la relación entre filosofía y poesía.

El eje temático del pensamiento romántico se enmarca en una idea fundamental: poder llegar al Absoluto, lo eterno, lo infinito y, su consigna más importante, la reunificación del Uno- Todo, alcanzar la totalidad de lo real, es la idea de este movimiento. «Esta aspiración hacia lo Absoluto surge para colmar esos desequilibrios provocados por el racionalismo ilustrado ya comentado aquí, para compensar la exacerbación de la máxima cartesiana del hombre como ser pensante que ha relegado a un segundo plano el arte y la literatura como medios de conocimiento» (Molpeceres Arnáiz, 2012, pág. 515). Esta empresa, pues, surge a partir de lograr el equilibrio perdido para sopesar lo radical de la máxima cartesiana del hombre como ser

cognoscente, que ha relegado la imaginación y el sentimiento, puesto que éstos no contribuyen a la edificación del conocimiento. Se trata, pues, de conciliar estos supuestos, que parecen opuestos, para obtener una armonía y un equilibrio del hombre consigo mismo y con el universo.

De esta manera, el romanticismo resalta la importancia de la naturaleza, el genio artístico, la religión fundada en lo mítico y, junto con esto, la recreación del pasado. Así, fija su mirada en la Grecia antigua, la época que, según los románticos, fue la época de mayor esplendor y perfección, a la que desean reproducir en su momento, «Grecia recreada en la que se vivía la totalidad con lo divino, y en el hombre se hallaban en equilibrio razón y sentimiento, síntesis y análisis» (Molpeceres Arnáiz, 2012), pero que no es posible alcanzarla ya, puesto que esa Edad de Oro ya tuvo lugar y reproducirla no es asequible.

Uno de los pensadores que impulsan este movimiento romántico y que fija su mirada en la antigüedad es Friedrich Schiller, quien a lo largo de su obra recalca la importancia de retomar la relación armónica del hombre con la naturaleza, pues cree que el hombre moderno se encuentra escindido, se halla dividido entre los impulsos que rigen el mundo de lo físico y las obligaciones que se impone con la racionalidad. Ambas partes son dispares, ya que la naturaleza exige la variedad y la razón la unidad, y mientras que una se adueña del sentimiento, la otra de la conciencia. Por tanto, para Schiller, no se puede aumentar aún más la separación entre razón y sentimiento, sino que se deben conciliar ambos aspectos; esto sólo se podría lograr a través de la educación estética de los hombres, algo que permitiría alcanzar una belleza que compensaría la racionalidad y la sensibilidad. Es así como esta educación estética sería progresiva y plan a futuro de la humanidad, pero ese estado armónico del que habla aparenta evocar un tiempo pasado que está ya fuera del alcance del hombre moderno; este tiempo evidentemente sería el mundo griego antiguo. «Inevitablemente, las condiciones que posibilitaron esa Grecia antigua son imposibles de reproducir en el momento actual, de ahí la dificultad, imposibilidad, incluso, de conseguir esa fusión con lo Absoluto» (Molpeceres Arnáiz, 2012, pág. 515).

En las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1990), en especial las cartas sexta y séptima, Schiller asegura que:

Los griegos no nos avergüenzan tan sólo por una sencillez que es ajena a nuestro tiempo; son a la vez nuestros rivales, incluso nuestro modelo [...] Vemos a los griegos plenos tanto de forma como de contenido, a la vez filósofos y artistas, delicados y enérgicos, reuniendo en una magnífica humanidad la juventud de la fantasía con la madurez de la razón (pág. 143).

En estos pasajes de la carta sexta, podemos notar que Schiller, si bien ve en los griegos un modelo a seguir, la perfecta ilustración de que se puede establecer una armonía entre razón y sentimiento, el punto que se debe en gran medida retomar, no quiere decir con ello que se deba hacer una imitación ciega de los griegos, pues las condiciones intelectuales y políticas de la época moderna, según este filósofo, pueden propiciar una superación del estado ideal griego, con el entendimiento o, si quiere la razón, y además de ello, la educación estética del hombre, se lograría con esto el pretendido equilibrio perfeccionado y superado en la modernidad. «Reconozco la superioridad que la generación actual puede afirmar con respecto a la mejor de las generaciones pasadas, si se la toma globalmente» (pág. 145).

En *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1985), Schiller expone que la poesía ingenua es «la poesía propia de los antiguos, es el producto del mundo que ignora la escisión de sensibilidad y racionalidad, de necesidad y deber, de libertad e impulso» (pág. 85), esto se debe a que, comparado con el hombre moderno, el mundo griego y su cultura no produjeron el abandono a la naturaleza. La antigüedad griega se presenta como el estado ideal en donde existía un vínculo inseparable entre el hombre y la naturaleza y que el hombre moderno debe intentar perpetuar en su época, acercarse y superar esas condiciones que hicieron de Grecia una Edad de Oro.

Por otro lado, nos encontramos con el pensamiento de Friedrich Schlegel, quien también retoma la distinción que hace Schiller de poesía ingenua y poesía sentimental, para aclarar la distinción entre lo clásico y lo romántico, y pone a la poesía griega como el ideal poético por excelencia, apunta también el retorno a los griegos y su forma de vida, para ello se propone una nueva mitología en donde filosofía y poesía se fusionen. Así, en *Sobre el estudio de la poesía griega* (1995), Schlegel se propone realizar un estudio de los griegos y sus manifestaciones poéticas, puesto que retornar a los griegos y la poesía griega es y será, para el hombre moderno, un deber necesario y para poder

comprender la literatura alemana de la época es necesario primero estudiar la poesía clásica.

De este modo se expresa Schlegel (1995) respecto a la poesía clásica:

La poesía griega en conjunto es un máximo y canon de la poesía natural y también todo producto de la misma es el más perfecto en su género. [...] En ella está cerrado y consumado todo el ciclo del desarrollo orgánico del arte, y la época suprema del arte con la que la capacidad de lo bello pudo expresarse del modo más libre y completo, contienen la gradación total del gusto (pág. 118).

Éste es el pensamiento, en resumen, del movimiento que influye en el romanticismo: la reunión de razón y sentimiento, la elaboración de una poesía auténtica teniendo como ejemplo a los griegos en todos los ámbitos, y, por otro lado, la educación estética del hombre que procure un futuro equilibrado y armonioso. Todos estos son factores que influirán en la obra de Friedrich Hölderlin.

1.2 Friedrich Hölderlin y su particular interés por el teatro de Sófocles.

1.2.1 Aspectos biográficos.

Hölderlin, nacido en marzo de 1770 en una pequeña villa alrededor del río Néckar, llamada Lauffen, pasa su niñez y juventud en el encanto suave del paisaje suabo. Su padre muere a los pocos años de haber nacido él y su madre, al enviudar a temprana edad, contrae matrimonio con el alcalde de Nürtingen para enviudar de nuevo a los pocos años, cuando el pequeño Hölderlin tenía tan sólo nueve años. A los catorce años ingresa en la escuela del convento de Denkendorf y dos años más tarde estudia en la escuela superior de Maulbronn. En la primera escuela aprende las lenguas y las literaturas griegas y latinas. «Más tarde gustaría de recordar cómo las “grandes palabras doradas de la muerte de los héroes empezaron a llenar mi corazón de un espanto cargado de sentimientos”» (Dilthey, 1945, pág. 342). Sin embargo, esa afinidad que sentía con los ideales artísticos de la antigüedad, se repelían con las ideas cristiano-ortodoxas y la vocación eclesiástica para las que él se estaba preparando, según el deseo de su madre.

Al cumplir los 18 años, en 1788, ingresa al Seminario de Tubinga en donde estudiará teología y donde sentirá la fuerte corriente de la Ilustración y la ortodoxia: el pensamiento de las profecías, los castigos divinos, las revelaciones se veían fracturados por la nueva creencia en las leyes inmutables de la naturaleza (Dilthey, 1945). Los mediadores teológicos del seminario responden a esto recurriendo a una resignificación de los conceptos, algo indiscutiblemente necesario para los requerimientos de la iglesia. Hölderlin hubiese preferido estudiar Leyes, pero por no disgustar a su madre se resistía a retirarse del seminario. «Y para evadirse de todo esto seguía refugiándose en el mundo ideal, en la tierra santa de los poetas griegos» (Dilthey, 1945, pág. 345). Además se abstiene de retirarse del *Stift* ya que la enseñanza del lugar se especializaba en filosofía, lenguas clásicas y músicas sacras, todo esto enriquecía el espíritu del joven poeta.

La vocación poética de Hölderlin se desarrolla en las aulas e instalaciones del seminario y un par de espíritus afines a él, Christian Neuffer y Rudolf Meagenau en los primeros años y, posteriormente, Hegel y Schelling (Pau, 2008, pág. 49). Sus primeros poemas son poemas infantiles en donde agradece a sus maestros, también poemas religiosos implorando la bendición para su madre y sus hermanos. Y es hasta cuando se enamora por primera vez que alcanza la buena rima y métrica para expresarlos en poesía, bajo la influencia de la poesía personal de Klopstock y el estilo romántico de Goethe y Schiller (Dilthey, 1945).

Así, pues, el renacimiento del helenismo en aquella época y la idea arquetípica de que Grecia se había convertido en el umbral de la humanidad y la belleza era un movimiento de gran fuerza y, como hemos asegurado con anterioridad, Hölderlin sentía desde sus años más tempranos de educación una gran inclinación por los estudios griegos y que ahora este interés se ve fortalecido por algunos de sus profesores del *Stift*, quienes lo estimulaban con este estudio. Con ello, Hölderlin concibió el mundo de los griegos a partir de la idea del equilibrio entre la naturaleza, los hombres y la divinidad, para él los griegos representaban la experiencia del espíritu fundido con la naturaleza, el arte helénico era para él una forma de exaltar la belleza del mundo sustentada en esta unidad de la vida, lo que más admiraba Hölderlin era el heroísmo y el anhelo por una vida grande, peligrosa y heroica. «Los trágicos griegos, [para ser más precisos], le habían imbuido desde muy pronto la conciencia de la proximidad de los hombres a los

dioses» (Dilthey, 1945, pág. 351). Además, los años de la Revolución francesa le hicieron creer al poeta suabo que con el pensamiento ideal de libertad de esta rebelión se podría revivir el heroísmo griego en los héroes revolucionarios de Francia.

Por estos años del Seminario entabla amistad con Hegel, quien había ingresado en la Fundación al mismo tiempo que Hölderlin y ocuparon el mismo cuarto durante su permanencia, y con Schelling, que ingresa en el año 1790, con 16 años, con quien nunca llegó a sentirse del todo compenetrado, pues a nuestro poeta no le agradaba aquel tipo de hombres tan orgullosos y seguros de su éxito. Por estos años Alemania sufre una agitada e intensa vida espiritual: «el renacimiento del espíritu griego, el movimiento filosófico-poético, que transformó durante aquellos años toda la vida espiritual de [la] nación, y, por último, la Revolución francesa que venía a influir en ella desde fuera» (Dilthey, 1945, pág. 346).

Sin embargo, a pesar de la afinidad que Hölderlin siente por los ideales de la Revolución francesa, empieza a chocar con ellos en 1793, siendo el poeta uno entre tanto jacobinos alemanes (Ferrer, 2001), y se empieza a desencantar por la espera de que los Estados alemanes y toda Europa vayan evolucionando por sí solos hacia el camino de la libertad. «Hölderlin no deja de ser revolucionario: pero hasta mediados de 1793 es un revolucionario francés y desde mediados de 1793 es un revolucionario utópico» (Pau, 2008, pág. 60). Hölderlin se desvincula ya de la Revolución porque, como poeta, no justificaba que por los ideales por los que se luchaban se recurriera a la violencia y que como resultado de ésta se produjeran ríos de sangre. Sin embargo sigue apegado a los valores utópicos de libertad, igualdad y fraternidad que promulgó la Revolución francesa, pero se desvincula de la marcha de los acontecimientos.

1.2.2 Obra e interés por Sófocles.

Hemos de pasar por alto muchos aspectos de la vida y obra de Hölderlin, que si bien son importantes para tener una comprensión más global del poeta, no es propiamente lo que nos concierne en este capítulo y en el desarrollo ulterior de la monografía en general. Procedemos, en este punto, entonces, a fijar la mirada en el desarrollo de la tragedia *La muerte de Empédocles*, donde podremos observar el acercamiento a este género literario griego y en específico la tragedia sofoclea.

En 1798, después de muchos avatares, Hölderlin se encamina a elaborar una tragedia, teniendo como punto de referencia, claro está el teatro griego, surgido a comienzos del siglo V a. C. En esta obra, el poeta plantea la tragedia que será representada en cinco actos. Su novela *Hiperión*, escrita un par de años antes, parece tener una continuación en el *Empédocles*, pues al final de la novela *Hiperión* evoca la figura de Empédocles, como personaje que ocupa su misma vocación, la de poeta. La relación entre ambos personajes principales, Hiperión en la novela y Empédocles en la tragedia es que los dos, preocupados por el destino de su patria, buscan hallar una solución: mientras que Hiperión quiere educar a su nación, Empédocles busca redimirse por ella. Dilthey (1945) asegura que nuestro poeta, al encontrarse con la tragedia antigua, en especial las de la historia de Edipo en Sófocles, ve en ello una historia que es semejante al carácter de su Empédocles y observa también en ello la posibilidad de una tragedia religiosa, para exponer de un nuevo modo los rasgos del mundo visto por él de un modo perfecto (pág. 384).

Hölderlin, pues, obstinado con la idea de escribir una tragedia, elabora su primera versión que consta de 1900 versos, aquí el motivo que alienta al personaje principal a suicidarse es la de preferir morir a vivir una vida indigna; la segunda versión, con 717 versos, escrita al año siguiente, mueve al héroe a tener otra razón para inmolarse, pues Hölderlin no queda satisfecho con que el remedio contra la tiranía de los personajes fuese el suicidio. El motivo nuevo es que «Empédocles se ha envanecido, se cree un dios. El envanecimiento le lleva el odio a sí mismo y al suicidio» (Pau, 2008, pág. 211). Sin embargo, esta nueva razón es aún más débil que la anterior y el poeta desarrolla una tercera versión de la tragedia. La escribe en los últimos meses de 1799 y los primeros de 1800, los versos escasean mucho más, apenas llegan a los 500. En ésta, los tonos políticos que se dejan entrever en las primeras dos versiones desaparecen

totalmente, aquí predomina cierto tinte religioso y el motivo por el que Empédocles recurre al suicidio es que en gracias a su muerte y sacrificio los hombres y la divinidad se reconciliarían, sin embargo con la muerte de Empédocles, quien sería el mediador, no se da la unión de ambas partes, por tanto, «Hölderlin no ha logrado encontrar una razón que explique el suicidio de Empédocles y la obra queda definitivamente sin terminar» (Pau, 2008, pág. 212).

Ahora bien, con el fracaso que representó para el poeta esta tragedia y su salud mental en el pórtico de la locura, el suabo se inclina por la traducción y el análisis de las tragedias de Sófocles, *Antígona* y *Edipo rey*. Resulta claro que la pasión de Hölderlin por la literatura griega le lleva, desde temprana edad, a traducir a lo largo de su vida.

«Hölderlin tradujo desde la adolescencia hasta el ocaso de su vida, desde la época escolar de Malbrounn hasta los lindes de la locura. Volvió su mirada a Homero, a Lucano, a Ovidio, a Virgilio, a Sófocles, a Eurípides, a Horacio y a Píndaro; los tradujo a retazos [...] De nuevo y finalmente a Sófocles y a Píndaro» (Ferrer, Hölderlin, 2004, pág. 137).

Lo que deseaba Hölderlin, con el ejercicio de la traducción, radicaba en que para tener una relación viva, como las obras de la antigüedad, había que renunciar a ser como ellas. Lo explica mejor el mismo Hölderlin en una carta dirigida a su amigo Böhlendorf, en diciembre de 1802:

¡Querido mío! Pienso que no comentaremos a los poetas hasta nuestro tiempo, sino que el modo del canto en general tomará otro carácter, y que, si no prosperamos, ello se debe a que comenzamos de nuevo, desde los griegos, a cantar de manera patria y natural, propiamente original (Hölderlin, 2014, pág. 142).

Las traducciones de Sófocles, por lo demás, acompañadas por las *Notas* a éstas, se presentan ante el público como una traducción arbitraria, con un lenguaje oscuro, cuya reinvencción de escenas son llevadas al dramatismo extremo, pero «luego se ha descubierto que encubría un acierto: era una buena traducción hecha «de oído». La letra era caprichosa, pero la melodía era fiel» (Pau, 2008, pág. 307). El poeta, con estas traducciones, no buscaba con una mera imitación de un modelo clásico, de lo contrario la obra sería algo muerto. Lo que Hölderlin desea, realizando su tragedia y las traducciones de las piezas de Sófocles, no es una imitación de lo griego, antes bien lo que pretende es la consolidación de un nuevo mundo en el que la barrera que separa lo

antiguo con lo moderno sea superada y esto genere una nueva época en la que se renueven los valores y no exista la escisión moderna entre sujeto y objeto (tal como lo preveía Schiller, a quien nuestro poeta admiró exacerbadamente toda su vida). Si bien Hölderlin veía en la antigüedad la perfecta manifestación artística, el equilibrio entre hombres y la divinidad, no quiere por ello hacer una imitación completa de los dioses.

2. Capítulo II: Comprensión trágica hölderliniana del teatro sofocleo.

Hölderlin, como varios de sus contemporáneos, Schiller especialmente, veía en la antigüedad clásica el esplendor de todas las manifestaciones artísticas, el espacio-tiempo, donde hombre y naturaleza vivían indistintamente, en armonía. Sin embargo, su pretensión al observar a Grecia no es la imitación o, para ser más precisos, que esta se convierta en un paradigma al que toda invención artística moderna deba copiar, sino que busca establecer un lazo por medio del cual se conecten la antigüedad, sus diferentes modos de hacer arte y la época moderna. Nuestro poeta «busca un nuevo significado de la antigüedad para la vida espiritual moderna, pero también una nueva concepción moderna sobre la forma peculiar de acceder y de interpretar a los griegos» (Másmela, 2005, pág. 179); Hölderlin no pretende que el arte moderno deba seguir las reglas y leyes de los antiguos, pero se resiste de la misma manera a dar la espalda al mundo griego.

En el ensayo *El punto desde el cual tenemos que contemplar a la Antigüedad*, Hölderlin (2014) precisamente pone en cuestión este tema argumentando: «Lo más difícil en esto parece ser el hecho de que la Antigüedad parece estar en contra de nuestro originario impulso» (pág. 35), es decir que en la modernidad, si bien se encamina a observar la antigüedad con fervoroso sentimiento, el arte moderno sólo está adoptando o, mejor, imitando ciegamente los modelos antiguos que expresan poco o nada del hombre moderno, sin tener en cuenta que «el hombre nacido para el arte, de manera natural, prefiere lo crudo, no instruido, infantil, antes que un material formado, en el que, para quien quiere dar fundamento, hay ya elaboración previa» (Hölderlin, Ensayos, 2014, pág. 35). De esta manera, Hölderlin no niega que el arte debe tener unas leyes o reglas por las que debe encaminarse, este, aunque es la manifestación auténtica del espíritu del hombre, no debe ser sólo resultado de los impulsos ciegos del hombre.

Lo que desea, pues, Hölderlin es vivificar esa antigüedad, ese momento de la humanidad en el que el espíritu del hombre se expresaba libremente en todas sus manifestaciones, traerlo a la modernidad y hacer esta época como suya, pues los griegos, para el poeta, no han caducado ni han sido del todo superados. Esto «no supone una subordinación de lo griego a lo moderno, ni puede considerarse como una mera protesta contra el encadenamiento al mundo griego» (Másmela, 2005, pág. 181), sino que se brinde desde la modernidad una viva lectura de los antiguos, pues en esta su época «nada parece ser más favorable que precisamente estas circunstancias en las que nos encontramos» (Hölderlin, Ensayos, 2014, pág. 36), es decir que este momento específico es donde se puede realizar lo que poeta anhela, puesto que la modernidad tiene todas las herramientas para el acercamiento a los griegos.

Ahora bien, Hölderlin se interesa desde edad temprana por las lenguas griega y latina, desde joven se apasiona por la traducción de los Clásicos, pero es especialmente en los lindes de la locura, atravesando también por un momento difícil en el aspecto económico³, cuando el poeta se dedica a traducir *Antígona* y *Edipo rey* de Sófocles y unos cuantos fragmentos de Píndaro del griego antiguo al alemán. «Conviene tener presente que a lo largo de su vida variaron de forma significativa su concepción de la traducción y su misma praxis traductora» (Mas, 1999, pág. 129), dicho de otro modo, cuando Hölderlin se dedica a traducir a Sófocles ya no es el mismo que, en años anteriores, traduce a Ovidio o a Homero. Para esta época, el poeta no se propone la tarea de traductor con la mera ambición de hacer asequible al público alemán el teatro sofocleo, de acercar a su nación una lengua extraña, sino que en el ejercicio de la traducción descansa además su concepción sobre la tragedia griega y su quehacer poético. Es de esta manera como Hölderlin pretende vivificar el mundo griego, conectándolo con lo que le es más cercano, la modernidad, y para este propósito se hace necesario un nuevo lenguaje con el que se obtenga un nuevo pensamiento, a saber, que los griegos no se queden en la antigüedad como una época finalizada, sino que alcance su momento más auténtico en la modernidad, además «Hölderlin con radicalidad y

³ Conviene mencionar al respecto que uno de los motivos por lo que nuestro poeta se lanza a la realización de tales traducciones se debe a su poca solvencia económica y si esta tarea resultaba exitosa podría sobrevivir por un tiempo sin pedirle dinero a su madre y, tal vez, con ello podría dedicarse a tiempo completo a su labor poética sin acudir a otro tipo de trabajo, el de preceptor específicamente.

coherencia verdaderamente asombrosa, se propone traducir, no lo dicho, sino lo que pugna por ser dicho» (Mas, 1999, pág. 134).

Según todo lo mencionado con anterioridad, podemos anunciar que el objetivo de este capítulo es analizar y dilucidar lo que Hölderlin pone de manifiesto con sus traducciones de *Antígona* y *Edipo rey*, remitiéndonos especialmente a las anotaciones que hace sobre ambas piezas trágicas, la comprensión de la poesía y la tragedias griegas y cómo el poeta lo aplica tanto a sus traducciones como a la elaboración de su tragedia *La muerte de Empédocles*. Cabe anotar, para los estudiosos de Hölderlin o el público en general, que estamos procediendo de un modo un poco problemático respecto a la cronología de la obra de Hölderlin, puesto que guardar el orden temporal en su estudio es de extrema importancia, ya que la vida del poeta va directamente ligada a su producción poética, sin embargo, se desarrollará de este modo, puesto que para efectos del propósito principal de la monografía se hace necesaria, primero, la comprensión del teatro de Sófocles desde el punto de vista hölderliniano.

2.1 Recepción hölderliniana de la tragedia griega.

Como se acaba de mencionar, nos enfrentamos a un problema al abordar en primera instancia las consideraciones que Hölderlin hace de las piezas trágicas de Sófocles, *Edipo* y *Antígona*, en cuanto a la cronología de la obra del poeta; los estudios y juicios sobre la tragedia griega y la tragedia en general como género literario se pueden encontrar situados cuando elabora su *Fundamento para el Empédocles* y en otros ensayos antes de las traducciones y las *Notas*. En este capítulo, pues, procederemos a hacer un salto hacia adelante en el tiempo, pero antes de ello debemos estudiar y esclarecer cómo Hölderlin recibe y concibe la tragedia con el fin de entender mejor lo que quiere lograr con las traducciones de Sófocles, tan problemáticas para los receptores de su tiempo.

Para dar una definición muy sencilla del género trágico, según la concepción de Hölderlin, podríamos decir que esta es esencialmente «una lucha constante entre elementos del mismo peso» (Mas, 1999, pág. 29), esta lucha corresponde más a su movimiento que a su contenido como tal, es decir, su contenido debe tener un movimiento que a su vez debe ser lucha, para que ambos existan. Sin embargo, en su

Fundamento, antes de tratar propiamente lo que será su tragedia sobre Empédocles, elabora una distinción de orden poetológico, sobre lo que se debe entender por oda trágica y poema dramático trágico, que vale la pena examinar en este punto. En esta medida, una oda trágica «comienza en el más alto fuego; [puesto que] el puro espíritu, la pura intimidad ha traspasado su límite [...] y así ha surgido, por la desmesura de la intimidad, la disputa que la oda trágica finge, inmediatamente de comenzada, con el fin de presentar lo puro» (Hölderlin, Ensayos, 2014, pág. 105); por su parte, en el poema dramático trágico se expresa la intimidad más profunda, «el poema trágico oculta aún más la intimidad en la presentación, la expresa en distinciones más fuertes, porque expresa una intimidad más profunda, un divino más infinito» (pág. 106). Es decir, en la oda trágica, según estas consideraciones del poeta, se presencia un yo poético que crea, un yo que se hace explícito y se hace palpable la experiencia y el sentimiento del poeta, la presencia de este se patentiza en la oda⁴, mientras que en el poema dramático trágico la aparición del poeta, podemos decirlo, como personaje no está presente, su creación poética debe partir de su propia experiencia, claro está, pero su sentimiento aquí no se expresa de manera inmediata, sino que la creación no está elaborada desde la primera persona sino como si la situación fuese ajena a él.

Teniendo clara esta distinción, Hölderlin se interesará en este proyecto sobre lo dramático trágico. Así, pues, siguiendo a Másmela (2005), en el poema trágico hay dos momentos constitutivos de la tragedia, que son la desmesura y la caída (pág. 17), es decir que desde el inicio Hölderlin está suponiendo que en la tragedia debe existir una tensión, una contraposición que debe ser dialéctica, en la que se genera una separación y

⁴ Para entender mejor este punto al que se hace referencia, es necesario ejemplificar esta cuestión con el poema dirigido a **Empédocles** donde aparece directamente la presencia del yo poético:

Tú buscas la vida, la busca y del fondo
de la tierra brota y flamea un fuego divino,
y tú, estremecido de deseos,
te arrojas en la hoguera del Etna.
Así el orgullo de una reina derretía
perlas en el vino; ¡no tiene importancia!
Mas, ¿por qué, oh poeta, sacrificaste
tu riqueza en el cráter bullente?
¡Sin embargo te venero, víctima intrépida,
como al poder de la Tierra que te arrebatara!
Y si no fuese porque el amor me retiene
al héroe seguiría en el abismo (Hölderlin, 1977, pág. 129).

Vemos, de este modo, que el poeta narra en la segunda estrofa desde su persona, es él de manera inmediata quien aparece en la creación poética y quien hace visible los sentimientos que lo embargan. Estas razones no aparecerían en un poema dramático trágico, por ejemplo.

unificación de dioses y hombres, polos que dan fundamento a la tragedia, «de tal modo que la unidad sólo aparece en su oposición y en su desdoblamiento» (pág. 17). De este modo, hay dos elementos que constituyen el punto de partida para la tragedia: los dioses y los hombres, pues en una de las cartas escritas por Hölderlin, el poeta se expresa de la siguiente manera:

[...] porque al arte poético, que en todo su ser, en un entusiasmo como en su medida y sensatez, es un festivo servicio divino, [...] sólo se le permite acercarse mutuamente a dioses y hombres. La tragedia muestra esto *per contrarium*. Dios y hombre parecen una sola cosa y en consecuencia hay un destino que provoca toda la humildad y todo el orgullo del hombre y al final sólo deja como propiedad del hombre, por una parte, la veneración de lo celestial y, por otra, un espíritu purificado (Hölderlin, 1990, pág. 492).

Todo poema, incluso el dramático trágico, debe nacer de la experiencia del poeta, así pues, lo que se expresa divino en la tragedia representa para el poeta una imagen viviente de su mundo y lo que siente de este, pero para poder expresar esa divinidad tiene que negar su subjetividad, su intimidad, ya que al hacerlo podría expresar con mayor semejanza al hombre y la divinidad, el poeta «tiene que distinguir al hombre y su elemento sentido, para sujetar la sensación en sus límites» (Hölderlin, 2014, pág. 105), además debe distinguir el contenido material y la forma: «el material tiene que ser una más audaz, más extraña semejanza y ejemplo de la sensación, la forma tiene que portar más el carácter de la contraposición y la separación» (pág. 106). Por tanto, el poeta trágico «por cuanto expresa la intimidad más profunda, niega su persona, su subjetividad, incluso el objeto presente a él; transfiere todo eso a una personalidad extraña [los personajes, el héroe], a una objetividad extraña [la tragedia y las acciones desarrolladas dentro de esta]» (pág. 106).

Ante esta situación, en el poema dramático trágico debe existir una forma de fractura, pues este género exige necesariamente que el yo poético que aparecía en la oda ya no se haga patente con el fin de mostrar una ligazón más pura entre lo divino y lo humano, sin que la subjetividad del poeta sea la imperante en el poema, pues «el poeta no puede restringirse a la experiencia de su mundo interior, sino que debe negar su persona y abandonar el extremo unilateral y dominante de sí mismo, para poder aspirar a la infinitud del todo» (Másmela, 2005, pág. 25), así, este tránsito del abandono de sí

mismo conllevaría al anhelo de la unión con la divinidad y esto se lograría eventualmente al «transferir el propio ánimo y la propia experiencia a un material analógico extraño» (Hölderlin, 2014, pág. 105), pues en esta transferencia el ánimo del poeta siente la unidad con el todo. Este sentimiento, experimentado en virtud de tal transferencia a lo divino, es una condición esencial para la presentación de lo trágico y su acontecer y esto debe estar ligado a la conexión con la época del poeta para poderse hacer imagen viviente de su mundo.

Siguiendo todos estos planteamientos sobre la desligazón del poeta con su inmediatez debemos expresar que cuanto más se logre esto, más llega el poema dramático trágico a lo simbólico, pues es así como el material análogo se vincula con la realidad del poeta. «El símbolo es la imagen propiamente dicha del acontecer trágico. La proximidad de la imagen al símbolo supone un extrañamiento de sí mismo y de la naturaleza divina y la capacidad de transferir su interioridad a una intimidad extraña» (Másmela, 2005, pág. 28), en tanto el poeta «tiene que acercarse más por todas partes al símbolo, cuanto más inexpresable, cuanto más próxima al *nefas* es la intimidad» (Hölderlin, 2014, pág. 105). Este *nefas* del que se habla expresa la desmesura, la transgresión de los límites, en otras palabras, el *nefas* sería la *hybris*, tanto del poeta como la impresión que le da a su pieza trágica, esto sería lo que le da el carácter de trágico a la tragedia. La caída o fractura de los límites supone un quebrantamiento de la mediación del hombre con lo divino, sin embargo, sabiendo que es este *nefas* lo que le da el sello de trágico a la tragedia, este es el lugar donde se puede presenciar la necesidad de unión del hombre con el dios, es decir, es gracias a la separación y contraposición por la que surge lo verdaderamente trágico. «La presentación trágica se caracteriza por una imagen producida miméticamente, que porta “el carácter de la contraposición” y de una “separación” infranqueable, inherente a la caída» (Másmela, 2005, pág. 30). Y con la caída, la transgresión de los límites se logra lo que habíamos expresado hacia el inicio del apartado sobre lo que es, para Hölderlin, la tragedia, esta es esencialmente lucha, caída, separación e intento de reunificación de dioses y hombres por medio de lo simbólico.

En las *Notas sobre Edipo y Antígona*, Hölderlin nos acerca de otro modo a su concepción sobre lo trágico. Si bien el poeta no presenta en las *Notas* una continuación

de manera lineal sobre lo que trabajó en el *Fundamento para el Empédocles*, tampoco presenta una fractura abismal en su noción. Lo que hay de común en ambos planteamientos, tanto en el *Fundamento* como en las *Notas*, es la idea dialéctica de separación y unificación, aunque tratadas de distinto modo. En el *Fundamento* sobresale la desmesura y la intimidad y en las *Notas*, por su parte, destaca el *nefas*, la *hybris* de la individualidad de los protagonistas de ambas tragedias. Esto mencionado *grosso modo* en este párrafo se trabajará a continuación.

2.2 Comprensión y visión hölderliniana de *Edipo* y *Antígona*: la ruptura dios-hombre y la unidad con el todo.

En 1803, cuando Hölderlin regresa a Alemania después de un viaje a Francia, nuestro poeta ya tiene los primeros atisbos de extravío de la razón y así se enfrenta a traducir las tragedias de Sófocles, *Edipo* y *Antígona*, traducciones que entre sus contemporáneos sólo causaron lástima y risas, tal como expresa Pau (2008) citando a Heinrich Voss: «¿Qué te ha parecido el Sófocles de Hölderlin? Este hombre, ¿está loco o se lo hace? ¿Su Sófocles es una sátira a los malos traductores? Hace poco he estado una tarde con Schiller y Goethe, y los dos se partían de la risa. Léete el cuarto coro de *Antígona*. Tendrías que haber visto cómo se reía Schiller» (pág. 307).

Junto a estas traducciones no estaban unas introducciones, elaboradas por el editor de estas, que amenizara o explicara al lector lo que parecía más bien una versión moderna de las tragedias de Sófocles que unas traducciones de ellas, sin embargo, Hölderlin realiza unas *Notas* a las piezas trágicas que, aunque pretenden fundamentar lo que el poeta desea conseguir con sus traducciones, son poco accesibles al público, puesto que estas son en extremo herméticas, «que hasta cerraron el acceso a las traducciones por la densidad crítica de su contenido que supuestamente justificaba lo errático de dichas traducciones» (Kehrkoff, 1994, pág. 102). Los problemas a los que se pudo enfrentar Hölderlin al traducir *Edipo* y *Antígona* pueden ser de diversa índole, con ello no se quiere decir que el poeta no dedicó suficiente tiempo a tal empresa, pues antes de la publicación de dichas traducciones, elaboró otras dos que no fueron sacadas a la luz pública; la primera era bastante libre y la segunda, bastante literal. Además debemos considerar que, en primera instancia, el texto griego que utilizó Hölderlin no era «el filológicamente más apto» (Kehrkoff, 1994, pág. 102), su conocimiento de la lengua

griega, a pesar de su pasión por ella, no era lo suficientemente vasto (de ahí que cometiera grandes errores gramaticales) y, al publicarlas, hubo también muchos problemas de imprenta (pág. 102). Sin embargo, tiempo después de que las traducciones, y toda la obra como tal de Hölderlin, quedan relegadas, se consideraron como lo más cercano al auténtico espíritu de Sófocles, pues «el texto de Hölderlin es una fiel imitación sonora del original. Quizá por esa razón, el único que ha respetado íntegramente el texto de Hölderlin al llevarlo a escena ha sido el músico Carl Orff. Y quizá por esa razón también. Redobló los tambores de la orquesta en la ópera *Antígona*» (Pau, 2008, pág. 307).

Volviendo al asunto de las traducciones, al propósito de la concepción de lo trágico que Hölderlin plasma tanto en las *Notas* como en dichas traducciones de las piezas trágicas, podemos asegurar que lo que proyectaba nuestro poeta al proponerse la tarea de traductor era la de presentar ante el público alemán de un modo más vivo el arte trágico griego, queriendo sacar lo que aún no estaba dicho, lo que encontraba de oriental en los griegos, «haciendo resaltar más lo oriental, que aquel arte siempre negó, y corrigiendo sus fallos artísticos donde quiera que aparezcan» (Hölderlin, 1990, pág. 555). Está claro, según este argumento, que la intención de Hölderlin no es una fiel copia del texto griego en alemán, su labor traductora exigía una exégesis aún mayor, el poeta quería que en esas traducciones y en sus *Notas* se vieran reflejadas las opiniones que tenía sobre el mundo antiguo y la poesía en particular, cualquiera que fuese su expresión, quería que el lenguaje que presentara al traducir a *Edipo* y *Antígona* fuese vivo, más cercano a su época. Con las traducciones, contrario a lo que opinaron sus coetáneos, Hölderlin quería poner en juego «el intento de pensar griegamente la traducción de un texto griego al alemán, pues sólo así se anula y se manifiesta, en un movimiento dialéctico simultáneo, la distancia que separa y une lo griego y los hespérico⁵» (Mas, 1999, pág. 134). Reiteramos, de esta manera, que la concepción de lo trágico en Hölderlin supone un movimiento dialéctico entre elementos que, según la presentación del poeta trágico, deben contener el mismo (Hölderlin, Ensayos, 2014),

⁵ Esto hespérico de lo que se habla en esta cita hace referencia al mundo, o mejor, la época moderna. Lo que evidencia Hölderlin, a través de su obra poética y ensayística, es que entre los clásicos y los modernos debe existir un movimiento dialéctico que dé como resultado una nueva época para el espíritu.

esto debe estar supeditado a unas condiciones y estas deben facilitar el movimiento de la desmesura para que se aproxime hacia la caída, hacia el *nefas*.

En lo que concierne propiamente a las *Notas sobre Edipo y Antígona*, hay en ambas un eje temático que las atraviesa o, más bien, una estructura similar en las dos consideraciones: primero, Hölderlin hace un estudio, de orden más poetológico, en tanto discurre sobre el cálculo poético, la cesura y su función de esta dentro del transporte trágico. Este cálculo del que se habla se refiere a las leyes que la misma tragedia debe procurarse y estas son a su vez, «en lo trágico, más bien equilibrio que puro seguirse uno tras otro» (Hölderlin, 2014, pág. 147), es decir, la representación que se lleva a cabo en la tragedia está mediada por lo que llama Hölderlin *transporte trágico*, en el que, aunque es propiamente vacío, «se hace necesario *aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*» (Hölderlin, 2014, pág. 147), esta cesura a la que se hace referencia es el lugar donde se presenta una *interrupción contrarrítmica*, donde la tragedia se parte en dos mitades y, en la medida en la que una mitad debe estar relacionada con la otra, ambas partes debe aparecer como iguales en peso (Hölderlin, 2014, pág. 147). La cesura posibilita que, al partirse la tragedia en dos, no se haga un cambio de una representación a otra, sino que aparezca la representación misma que la tragedia quiere simbolizar, en otras palabras, la tarea que cumple el transporte trágico al facilitar la aparición de la cesura es revelar el significado de la tragedia, lo simbólico que hay en ella (Kehrkoff, 1994, pág. 106). Sin embargo, esta cesura como contrapeso de las dos mitades que acaba de separar, protege una contra otra, por lo que la cesura puede bien situarse hacia el inicio o el final de la pieza trágica:

Pues bien, si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, son más bien *las primeras* arrastradas por las *siguientes*, entonces la cesura o la interrupción contrarrítmica tiene que encontrarse *antes*, de modo que la primera mitad esté como protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originariamente más rápida y parece tener más peso, a causa de la cesura, que actúa en sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final hacia el comienzo.

Si el ritmo de las representaciones está constituido de tal modo que más bien las *siguientes* son apretadas por las *iniciales*, entonces la cesura se encontrará más hacia el final, porque es el final lo que ha de ser protegido frente al comienzo, y,

consiguientemente, el equilibrio se inclinará más hacia el final, porque la primera mitad se alarga más y el equilibrio, en consecuencia, tiene lugar más tarde (Hölderlin, 2014, pág. 147).

El primer caso de cesura, el que va del final hacia el comienzo, en donde la parte final se desarrolla con más rapidez, se encuentra en la tragedia de *Edipo*; en *Antígona*, casi contrario a *Edipo*, es el segundo caso, la rapidez de las representaciones se desarrollan más hacia la parte final. Tratado este tema de la cesura, fundamental para comprender la concepción trágica de Hölderlin, procederemos a evidenciar lo que corresponde en específico a cada una de las tragedias de Sófocles aquí citadas y aclarar antes de continuar que para Hölderlin el momento de la cesura en ambas tragedias, ya sea dada al inicio o al final está mediada por el discurso de Tiresias, pues «en la primera tragedia este discurso aparece al comienzo de la obra y en la segunda hacia el final, [esto] se debe a que están construidas de diferente modo» (Mas, 1999, pág. 31). La intervención del oráculo permite que «él ingrese en el curso del destino como el que vigila sobre el poder de la naturaleza, que trágicamente arranca al hombre a su esfera de vida, al punto medio de su interno vivir» (Hölderlin, 2014, pág. 148).

En las *Notas sobre Edipo*, Hölderlin ofrece la concepción teórica de lo trágico y cómo se presenta en esta pieza en específico, tal como lo expresa a continuación: «La presentación de lo trágico reposa pre eminentemente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparean y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión» (Hölderlin, 2014, pág. 154). Podemos atrevernos a decir que aquí, Hölderlin da cuenta de que la presentación de lo trágico reside fundamentalmente en la purificación que se da en la separación dios-hombre. Esta separación en la tragedia de Edipo radica en el comprenderse del hombre en la relación con los dioses, en lo que para el hombre aparece como extraño y monstruoso. Ese apareamiento del hombre con lo divino del que habla el poeta «se revela en el furor. Éste no surge de un estado afectivo del hombre, sino del entusiasmo con el cual se arranca de sí mismo en su aspiración a una unión con lo divino» (Másmela, 2005, pág. 129), es decir, en la energía y desmesura por acercarse íntimamente a lo divino el hombre se enajena de su propia existencia, esto conlleva a quebrantar el límite y con ello se genera, además, «la posesión y retraimiento del dios» (Másmela, 2005, pág.

129). Sin embargo, aunque el propósito de esta desmesura es alcanzar la unificación con el dios, la intimidad sin límites, este proyecto no se logra ejecutar de manera inmediata al momento de la unificación, puesto que dios y hombre no buscan la unión en igual medida, a saber, sólo el hombre en su furor busca unirse con lo divino, es un deseo unilateral. Dadas así las situaciones, el hombre «debe pagar su tributo por su anhelo de intimidad con lo divino con la pérdida de sí mismo. A causa del poder de negación de lo divino se desploma la resistencia del hombre de conservar su individualidad» (Másmela, 2005, pág. 130).

Así, pues, en la proximidad entre lo divino y lo humano, unión que se ha hecho muy íntima, se presenta la infidelidad, que «resulta de la intimidad del furor [y] expresa el conflicto trágico entre dios y hombre, en el cual dios y hombre se hacen infieles a su manera» (Másmela, 2005, pág. 135). Debemos entender, por tanto, que la infidelidad en el conflicto trágico es la manera de manifestar que se está siendo infiel consigo mismo y, al mismo tiempo, una fidelidad hacia el otro, pero es en este punto donde se gesta una nueva relación dios-hombre, una renovada apertura de la relación entre estos.

Siguiendo estos planteamientos, podemos entender que la tragedia como medio para la unificación de dioses y hombres, no debe mezclar de manera indiferenciada lo divino con lo humano, sino todo lo contrario, debe acusar esa mezcla inauténtica y arrogante, mantener la diferencia y «mostrar cómo, a través de una *vuelta categórica*, mediante el (auto) sacrificio o la humillación del ser humano, se purifica la vida violada» (Kehrkoff, 1994, pág. 110). En el caso de *Edipo*, el héroe, creyéndose igual a un dios, se hace un *antidiós*: «La *inteligibilidad* del todo estriba especialmente en que se capte y se retenga en la mirada la escena en la que Edipo *interpreta demasiado infinitamente* la sentencia del oráculo y es tentado hacia el *nefas*» (Hölderlin, 2014, pág. 148). Edipo, al contar con la sabiduría aparente que salvó a Tebas, con el ansia de saber la verdad, con su extrema curiosidad, traspasa los límites, se dirige al *nefas* por pretender abarcar un saber más de lo que él puede soportar. En ese momento, pues, el hombre se olvida a sí mismo y también al dios, «y se da la vuelta – cierto que de manera sagrada – como traidor» (Hölderlin, 2014, pág. 155). Al respecto:

Edipo es la tragedia del alejamiento de los dioses, Edipo es el héroe obligado a mantenerse al margen de los dioses y de los hombres, que debe soportar esta doble

separación, debe conservar pura esa distancia sin llenarla con vanos consuelos, mantenerla como un espacio intermedio, lugar vacío que abre la doble aversión, la doble infidelidad y que él debe conservar puro y vacío, a fin de que se asegure la distinción de las esferas (Blanchot, 2002, pág. 242).

De este modo, el momento justo entre el hombre y el dios se concilia de manera dialéctica en la presentación trágica y esta a su vez se caracteriza por tener que realizar una vuelta categórica que debe ocupar tanto al dios como al hombre, en la que ambos, dios y hombre, deben interactuar entre sí «para realizar un cambio histórico en el mundo» (Másmela, 2005, pág. 141).

En las *Notas sobre Antígona*, el problema fundamental, si bien no deja de tener relación con las *Notas a Edipo*, es bastante diferente: lo que mueve a Hölderlin a traducir *Antígona* y a interesarse por esta pieza trágica es lo que la heroína quiere expresar con su muerte, «porque la elección de Antígona para Sófocles fue tan poco ingenua como lo fue para Hölderlin: en ambos casos prevaleció la intención de mostrar a su época un conflicto irresoluble» (Leyte, 2012, pág. 9), es decir, lo que prevalece en *Antígona* es lo simbólico y su función de ser transporte de lo griego a lo hespérico. Visto así, la tragedia en general se presenta para Hölderlin como un proceso que conduce de lo griego a lo hespérico.

Ahora bien, la presentación de la trama de *Antígona* hace necesario un giro patrio, que se realiza, en primera instancia, en virtud de la separación de dios y hombre y lo que se lograría con ello sería que en este «se plasma en el giro del tiempo como el cambio de un proceso histórico» (Másmela, 2005, pág. 167), lo que no quiere decir que este giro sea un retorno a la unidad originara, auténtica, de dios y hombre, este giro patrio es una renovación y un cambio que se lleva a cabo en la patria. A partir de este tendría que nacer inevitablemente un nuevo tiempo histórico, en el que se debería instalar la unidad, aunque dialéctica, de los elementos contrapuestos.

3. Capítulo III: La muerte de Empédocles: lo trágico entre lo orgánico, el medio y lo aórgico.

Hölderlin, siempre apasionado por la poesía, se interesa con alto fervor por la poesía trágica a la que le dedica buena parte de su tiempo, estudio con gran interés la manera como se presenta el drama en donde se expone lo trágico, elaborando exhaustivos análisis de este género literario, teniendo en cuenta el modelo de la tragedia griega antigua a la que no pretende imitar ni en su contenido ni en su forma de manera total, como se ha hecho mención en los capítulos anteriores, sino que se pretende lograr con su estudio sobre la tragedia griega y su propia concepción de lo trágico la creación del mundo hespérico, donde lo griego y lo moderno se fusionan y crean una nueva forma de hacer poesía, filosofía y su acercamiento con el mundo. Todos estos aspectos se evidencian especialmente en su *Fundamento para el Empédocles* y las *Notas a Edipo y Antígona*, ensayos en los que Hölderlin elabora una reflexión teórica de lo que se está entendiendo por lo trágico, la lucha contrapuesta que debe estar en ella, la armonía que se debe alcanzar por medio de esta lucha y la significación de los héroes y personajes que se presenten en las tragedias. Esto precisamente esto es lo que reflexiona en el *Fundamento para el Empédocles*, ensayo en el que poeta desea darle bases teóricas y reflexivas a su drama en general y a la figura del Empédocles, todo el contenido que debe reposar en este tiene que estar dirigido a los problemas de su época y así el héroe o, más bien, la significación de su muerte sacrificial, sería el inicio de ese mundo hespérico.

De esta manera, el objetivo principal de este capítulo será evidenciar lo que Hölderlin considera como trágico aplicado en su tragedia *La muerte de Empédocles* y su reflexión expuesta en el *Fundamento para el Empédocles*, realizando un estudio de las tres versiones de la pieza trágica, el *Fundamento* bajo los presupuestos del movimiento dialéctico y la armónica contraposición, la significación que tendría Empédocles para su tiempo y su valor mesiánico que poseería con el fin de esclarecer lo que podemos considerar como una filosofía de la unificación.

3.1 La muerte de Empédocles: el héroe no llega a morir.

En 1797, poco antes de publicar el *Hiperión o el eremita de Grecia*, Hölderlin viene pensando en la elaboración de una tragedia compuesta por cinco actos⁶, puesto que, según lo expresa Pau (2008), tal vez nuestro poeta no confía de manera total en el plan de educación que presentó en la novela, por esta razón antes de concluir *Hiperión* evoca la figura del gran poeta y filósofo siciliano, Empédocles, aunque esto lo expresa ante el dolor que Hiperión siente al enterarse de la muerte de su amada Diótima. El protagonista sube al Etna y allí recuerda a Empédocles, quien se lanzó al abismo:

Allí recordé al gran siciliano que antiguamente, hartó de contar las horas, emparentado con el alma del mundo, y a pesar de su temerario gusto por la vida, se arrojó a las poderosas llamas. “Sin duda porque poeta tan frío tenía necesidad de calentarse al fuego”, como dijo más tarde alguien burlándose de él.

¡Cómo me hubiera gustado merecer yo también la misma burla! Pero hay que tener más estima de sí mismo de la que yo me tengo para volar así hasta el corazón de la naturaleza sin haber sido llamado (Hölderlin, 1992, pág. 202).

Anacleto Ferrer (2004) expresa que tanto en la novela como en el poema, cuyo título lleva el nombre el que será el héroe de su tragedia, se alude a Empédocles como un héroe que tiene como tarea, en el afán de la infinitud, renunciar a la fatiga, que representa el trágico acaecer de la vida, entendido como aquella contraposición incesante entre arte y naturaleza, es así como «la idea de que la necesidad e inevitabilidad de la muerte es la condición de posibilidad de reintegración en el Todo de la naturaleza ley impide aceptar una “antropodicea del padecer”» (pág. 119). Podemos inferir, entonces, que el plan que piensa realizar Hölderlin con la figura de Empédocles lleva al héroe a seguir con la idea histórica de la muerte del poeta siciliano. Podemos añadir, además, las razones por las cuales nuestro poeta desea utilizar el Empédocles histórico en lo que se presentará en su tragedia: el poeta y filósofo siciliano que le presenta Hölderlin como la figura afín a lo que él venía pensando por esta época la conflictiva para Alemania; el rechazo hacia el estado monárquico tanto en filosofía como en política es el punto más importante que le genera gran empatía a Hölderlin. Su

⁶Hölderlin piensa en la elaboración de una tragedia desde antes de terminar su novela, así data en una de sus cartas: «Mi *Hiperión* me ha valido algunas palabras hermosas. Me alegro de acabarlo del todo. He hecho un plan detallado para una tragedia, cuyo tema de arrebatá» (Hölderlin, 1990, pág. 339).

principal fuente sobre la vida y obra de Empédocles es la lectura que hace de Diógenes de Laercio en las *Vidas de los filósofos ilustrados*:

Estos días he estado leyendo a tu Diógenes Laercio. Allí he descubierto algo con lo que ya me había topado otras veces, a saber, que lo pasajero y cambiante de los pensamientos y sistemas humanos me ha parecido de modo casi más trágico que los destinos que normalmente se denominan los únicos verdaderos, y creo que es natural, pues si el hombre en su actividad más propia y libre, e incluso en los pensamientos independientes, depende de una influencia extraña, y si incluso en eso sigue estando modificado por las circunstancias y el clima, lo que se prueba de modo indiscutible, ¿en dónde reside entonces su dominio? También es bueno, y hasta constituye la primera condición de toda vida y organización, que no haya ninguna fuerza monárquica en el cielo ni sobre la tierra (Hölderlin, 1990, pág. 400).

De esta manera, con este proyecto mente, Hölderlin este mismo año, 1797, redacta un primer esbozo de lo que será su tragedia. El drama estará construido por cinco actos en los que el héroe debe necesariamente morir. El *plan de Fráncfort* versará sobre cómo se desarrollarán las acciones, los personajes y lo que se llevará a cabo en cada acto y escena, este puede resumirse como lo hace Kehrkoff (1994):

1. Decisión de Empédocles de retirarse a la soledad del Etna. Motivos.
2. Visita de los discípulos que en vano tratan de sacarlo de su soledad.
3. Visita de esposa e hijos; vuelta a la ciudad de Acragas.
4. Intrigas de sus enemigos. Decisión de buscar la muerte en el Etna.
5. En el Etna, de unas preparaciones para la muerte (con el discípulo predilecto), salto al cráter (pág. 66).

En este plan, que será la primera de las versiones de la tragedia, Hölderlin también expone las razones por las que el poeta decide suicidarse; aquí, desde la primera escena el héroe sabe que debe morir:

Empédocles, inducido por su sensibilidad y su filosofía hace ya tiempo a odiar la cultura, a despreciar toda ocupación muy definida [...] y, por tanto, y satisfecho, inestable, doliente [...] Empédocles se siente particularmente hastiado [...], [de esta forma decide] abandonar la ciudad y su casa y dirigirse a una solitaria región del Etna (Hölderlin, La muerte de Empédocles, 1997, pág. 25).

Sin embargo, cuando el héroe está próximo a lanzarse al Etna, es su discípulo fiel, su esposa e hijos, por medio de una visita, le convencen de que regrese a su patria. El poeta, aunque regresa, no está seguro de su decisión y ya en los actos cuarto y quinto por las discusiones con su mujer y las intrigas de sus enemigos agrigentinos decide nuevo aislarse y subir al Etna:

Es entonces cuando madura su decisión, que hacía tiempo que alboreaba en él, de unirse por la muerte voluntaria con la naturaleza infinita [...]

Empédocles se prepara para su muerte. Los motivos contingentes de su decisión se desvanecen completamente para él ahora y la considera como una necesidad que procede de su ser más profundo (Hölderlin, 1997, pág. 31).

Es elaborado *Plan de Fráncfort* es la base de lo que será la primera versión de *La muerte de Empédocles*. Observamos en los fragmentos citados que Hölderlin está ofreciendo la visión de que el héroe se encamina a la muerte sacrificial; desde el inicio se vienen presentando unas razones por las que el poeta decide morir y que hace el final de esta versión, estas razones se quiere que sean más sólidas, verdaderas e inexorables que en las anteriores. Esta versión está impregnada por razones indudablemente políticas, Empédocles quiere ser quien despierte por medios de sus argumentos a los agrigentinos, quienes están en ciegamente inmersos en la tradición y a quienes las palabras de los sacerdotes los han intimidado y han alejado aún más de lo divino, lo sagrado. «Empédocles, reformador político, intenta en primer lugar liberar a los agrigentinos del inerte respeto a la tradición, arrancarles de la decadencia y del pernicioso influjo entre los sacerdotes, de aquellos que han hecho de lo sagrado, o sea, de lo inaccesible ignoto, un oficio y lo han convertido en un instrumento de intimidación de la multitud» (Bodei, 1990, pág. 57).⁷

El héroe siente la necesidad de comunicarles a sus conciudadanos que deben establecer y crear una forma con la cual se pueda tener un contacto directo con la

⁷ Hölderlin en la tragedia lanza una fuerte crítica a sus conciudadanos y el respeto ciego por las instituciones, por ejemplo en los versos 1411-1415 se hace patenta tal diatriba:
¡Atreveis! Lo que heredasteis, lo que adquiristeis,
Lo que oísteis y aprendisteis de boca de vuestros padres,
Las leyes y los usos, los nombres de los antiguos dioses,
Olvidadlo con coraje y, como recién nacidos,
Alzad los ojos a la divina naturaleza.

naturaleza y a partir de allí crear un nuevo orden social. Empédocles, pues, se cree mediador entre la esfera humana y la natural, su acontecer oscila entre los dos aspectos, y es aquí donde se establece una *hybris* en el héroe: Empédocles, con su desmesurado orgullo, traiciona la unión con las que ha vivido antes con la naturaleza y al ver que ha fracturado su alianza con ella piensa en la muerte como la forma por la que se alcanzaría el equilibrio perdido:

A menudo la divina naturaleza se revela
divina por medio de los hombres.
Pero si el mortal cuyo corazón
llenó con sus delicias, la ha anunciado,
¡oh dejadla entonces romper el vaso,
a fin de que no sirva para otros usos
y lo divino no se convierta en obra humana!
Dejad morir a esos bienhadados,
antes que en lo arbitrario y lo fútil y lo ultrajante
se pierdan, dejad que los libres se inmolen
a los dioses con amor: todo lo primogénito
del tiempo les es sagrado. Éste es mi caso (vv. 1617-1628) (Hölderlin, 1997, pág. 187).

Estas razones y circunstancias que llevan Empédocles a morir no convencen a Hölderlin porque estas no resultan del todo claras y sólidas; la pretensión del poeta era presentar un héroe que se sintiera de algún modo tan apabullado por los acontecimientos que se iban presentando el drama, que no tuviese otra escapatoria, otra alternativa para restituir el orden, que remediarlo con su propia muerte; la primera versión que insatisfecha y débil. De este modo, Hölderlin construye su segunda versión de la tragedia, que cuenta ahora con menos versos; la primera conducta de unos 1900 versos y la segunda con un poco más de 700. Esta versión describe un año después de la primera, en donde las razones aunque parecidas, no son las mismas al anterior: los argumentos políticos de la primera versión se desvanecen y los nuevos motivos que impulsan a Empédocles radican en un aspecto de orden más religioso.

En la segunda versión de la tragedia hay una pugna entre el mayor de los sacerdotes (Hermócrates), antagonista directo del héroe y uno, y Empédocles: aquel juzga a este por poner de manifiesto a los hombres la omnipotencia de lo divino, lo

“acusa de profanar lo divino al revelar a las masas sus secreto (Ferrer, Hölderlin, 2004, pág. 128). La *hybris* en este caso ya no es la autoproclamación de Empédocles como un dios entre los hombres, sino que su falta ahora es la pretensión de unir a través de su palabra las irreconciliables esferas humana y divina:

Porque yo aúno lo ajeno,
mi palabra da nombre a lo ignoto,
y el amor de los vivos, soy yo
quien lo lleva de acá para allá;
lo que le falta a uno, lo quito de lo otro,
y enlace animado, y ambulo
rejuveneciendo el mundo vacilante,
y me asemejo a ninguno y a todos (vv. 126-133).

Empédocles sabe que por el contacto con lo absoluto resulta destructivo, sin embargo, no proclama esa posible aniquilación sino que defiende en demasía la vida, pero ¿cómo es posible que alguien que defiende la vida busque para sí mismo la muerte a través del suicidio?:

Ningún ser vivo permanece
en su sazón... ¡ay!, ¡y los mejores
se pasan al lado de los exterminadores
dioses de la muerte, también ellos; y parten
con placer y hacen que nos avergoncemos
de quedarnos entre los mortales! (vv.646-651) (Hölderlin, 1997, pág. 269).

Hölderlin una vez más no logra darle bases sólidas, argumentos inquebrantables de la muerte del héroe al drama y esta versión, como la anterior, resulta fracasada. Ahora bien, teniendo dos versiones de una misma tragedia que no demuestra las expectativas que tenía inicialmente, Hölderlin redacta el *Fundamento para el Empédocles* con el fin de darle bases estrictamente teóricas para así elaborar una tercera y última versión. Esta versión cuenta con escasos quinientos versos y «pretende recuperar, debidamente *fundamentada*, la concepción en que se sustentaba implícitamente el esbozo primero: el deseo de muerte subjetivo irrumpe de nuevo con la radicalidad de aquel *Plan*» (Ferrer, Hölderlin, 2004, pág. 132). Ahora ya no contamos ni con el tinte político de la primera ni el religioso de la segunda, escasamente se desarrollan un par de acciones en donde se

le cuestiona al héroe la necesidad de un nuevo salvador, quien con su muerte sacrificial reconcilie la violenta contraposición entre dioses y hombres: «¿eres tú ese hombre?, ¿el mismo?, ¿lo eres?» (v. 378) (Hölderlin, 1997, pág. 355). De este modo, Hölderlin no logra encontrar una razón que fundamente el suicidio de Empédocles, la obra queda absolutamente sin terminar y, por tanto, el héroe no llega a morir.

3.2 Fundamento para el Empédocles: Movimiento dialéctico y contraposición armónica.

El ensayo *Fundamento para Empédocles* es un proyecto con el que Hölderlin, después de dos versiones fallidas, busca darle más solidez a su drama y exponer mejor las razones por las que Empédocles se lanza al Etna de manera voluntaria y sacrificial, razones que el poeta quiere se vean mejor expresadas en la tercera versión, pero que, a la postre, llega al fracaso como las dos versiones anteriores. Este ensayo está dividido en tres partes: una pequeña introducción en la que quiere dejar en claro qué es una oda trágica, en donde «el puro espíritu, la pura intimidad ha traspasado su límite» (Hölderlin, 2014, pág. 112), es decir que, como habíamos ya mencionado en el capítulo anterior, en la oda trágica se presencia, en la desmesura con la intimidad, un yo explícito y creador que aparece como sujeto en la creación poética, un yo que parte de su experiencia para hacerse inmediata en la oda trágica; la segunda parte, el *Fundamento general*, por su lado, expresa que es en el poema dramático trágico «la intimidad más profunda lo que se expresa» (Hölderlin, 2014, pág. 113), en donde la sensación del poeta no es lo que se expresa o aparece inmediatamente, ya el sujeto no es el poeta o su experiencia, el poeta en este caso debe ser capaz de producir un material analógico extraño en el que se exprese también lo divino, así «el material tiene que ser una más audaz, más extraña semejanza y ejemplo de la sensación, la forma tiene que portar más el carácter de la contraposición y la separación» (Hölderlin, 2014, pág. 114). y, por último, hallamos la tercera y más importante parte, *El fundamento para el Empédocles*; esta es la parte en la que nos centraremos y, antes de entrar a estudiarlo con profundidad, podemos decir *grosso modo* que esta parece tener dentro de sí tres bloques: el primero problematiza la contraposición existente entre naturaleza y arte y la reconciliación a la que tienden; el segundo, cómo Empédocles es dios de esas contraposición, y el tercero, cómo el héroe a través de su muerte sacrificial llevará a la

renovación o surgimiento de una nueva época, en la que la contraposición entre arte y naturaleza esté reconciliadas, pues «el arte es la flor de la naturaleza, el cumplimento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina sólo mediante la ligazón con el arte» (Hölderlin, 2014, pág. 115). Los argumentos que presenta Hölderlin en este ensayo si bien parecen alejarse de fundamentar minuciosamente su tragedia por la temática que se aborda en gran parte del texto, ofrece la concepción de lo trágico que el poeta tiene; como hemos repetido en varias ocasiones, lo trágico en Hölderlin es esencialmente lucha entre opuestos, confrontación de elementos del mismo peso y con ellos la búsqueda de una reconciliación auténtica. Estos opuestos Hölderlin los interpreta en su época como la oposición contundente entre sujeto y objeto, naturaleza y hombre o, en palabras del poeta, arte y naturaleza.

«Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí» (Hölderlin, 2014, pág. 115), ambos claramente conforman una oposición de la que existe una armonía entre los dos lados que se hacen frente, ninguno de los dos se hacen existentes por sí solos ni en la oposición en la que se encuentran, sino que se hacen comprensibles en su interacción, a saber, en el proceso dialéctico que de ellos surge. Esta contraposición se ha dado por la subjetividad racional de la modernidad, que ha llevado a ver como elementos diferentes al hombre y al mundo, un dualismo que parece irreconciliable por la separación radical entre hombre y naturaleza; la razón ilustrada ha convertido a la naturaleza en objeto, en medio de dominación, en algo cuantificable y aparte del sujeto moderno, esto entonces habría de llevar inevitablemente a la fractura de la unidad antes existente entre hombre y naturaleza. «Pero, así como en el mundo moderno el entendimiento del hombre se emancipa de la naturaleza con el fin de ejercer dominio sobre esta, ella experimenta en Hölderlin una revaluación y una emancipación, en tanto se transforma en un punto de partida para la reconciliación del hombre con el mundo» (Másmela, Hölderlin. La tragedia, 2005, pág. 35), sin embargo, tal ruptura era, aunque parezca paradójico, necesaria puesto que el hombre carecía de conciencia de sí y con la ruptura esta se adquirió, asimismo, la oposición se convierte en punto de partida para la reconciliación, necesaria también, «porque, si bien se rompe con el dualismo irreconciliable del hombre y mundo, y se recupera la mirada que se había perdido de la naturaleza de la naturaleza, esta es para Hölderlin un extremo que se aproxima al arte en su confrontación con éste y se aleja

nuevamente de él en una armoniosa contraposición» (Másmela, Hölderlin. La tragedia, 2005, pág. 35). Tanto arte como naturaleza existen sólo en la contraposición, ninguno existe por sí mismo sino que lo hace en virtud de la presencia de su opuesto; cada uno de los contrarios no son suficientes por sí solos, ambos carecen de elementos que sólo en la confrontación con el otro son capaces de suplir. Tanto arte como naturaleza, entonces, son parte del movimiento trágico en donde ambos se diferencian por medio de la ruptura y se armonizan a través de la unificación. Al respecto nos aclara Másmela (1994):

Arte y naturaleza, lo orgánico y lo aórgico, son extremos que se contraponen entre sí, mas sólo en su intercambio, en su abrirse a lo otro, pueden alcanzar su rasgo de oposición y, a través de él, fijar su propio carácter. Así, en la vínculo con lo aórgico el hombre deviene la flor de la naturaleza, en su vínculo con el arte, la naturaleza la naturaleza se hace divina. Llegan a ser lo que pueden ser cuando en su ligazón con lo que se le contrapone completa la carencia que el otro posee y no puede suplir por sí mismo, sino en la medida en que se destine a su extremo opuesto (pág. 146).

De esta manera, en la medida en la que ambos opuestos se hacen frente y luchan, cada uno se separa de su originaria esencia, es decir, en el tránsito del hombre hacia la naturaleza y lo de aórgico a lo orgánico se logra un intercambio entre los opuestos, pero que en ese tránsito las esencias originarias quedan en el extremo de su propio estado, en otras palabras, lo que antes era aórgico pasa al extremo de la organicidad y el hombre pasa a ser más universal, más aórgico. Este paso, esta infidelidad, supone un nuevo movimiento en el que la naturaleza vuelva a su aorgización y el hombre a su individualidad y conciencia⁸, «en donde lo orgánico que se ha hecho aórgico parece encontrarse a sí mismo y retornar a sí mismo [...] y el objeto, lo aórgico, parece encontrarse a sí mismo [...] de modo que en este momento, EN ESTE NACIMIENTO DE LA MÁS ALTA HOSTILIDAD, PARECE SER EFECTIVAMENTE REAL LA MÁS ALTA RECONCILIACIÓN» (Hölderlin, 2014, pág. 117).

⁸ Esto parece evocar una dialéctica histórica entre la antigüedad y la modernidad: en la antigüedad no había una consciencia del hombre (al modo moderno), sino que este era Uno con la naturaleza; en la modernidad, el hombre toma consciencia de sí, pero se aísla de la naturaleza. De estos dos momentos debe surgir el mundo hespérico.

Ahora bien, nos enfrentamos a la pregunta sobre cómo es posible la interacción de los opuestos y cómo de ellos se puede alcanzar una reconciliación. A ellos podemos responder recurriendo al *medio* o el *entre*, en donde se encuentra lo divino, «el medio en el cual se realiza la unidad es el paraje trágico donde confluyen los extremos» (Másmela, 2005, pág. 40), el medio divino es lo que posibilita un vínculo entre arte y naturaleza: lo aórgico no existe en lo trágico sin la mediación de lo divino, en él no recae la consumación de la armonía; lo aórgico, como se había mencionado, sólo se hace divino en la intercesión de la ligazón con el arte. Lo divino es, entonces, el medio en donde se da la experiencia entre la naturaleza y el arte y la relación del hombre con el mundo. Lo divino, siendo el medio, el vehículo, es el lugar donde se presencia la lucha, en donde lo orgánico depone su yoidad y lo aórgico su universalidad, en el medio hay una universalización del individuo y una particularización de lo universal. Sin embargo, ni arte ni naturaleza han de quedarse estáticos, ya sea en su estado natural o en su posición contraria en virtud del movimiento realizado; la contraposición nunca queda terminada, no quedan después de este par de movimientos en estado de reposo en donde culmina la lucha y la confrontación, antes bien, si de ellos surge una armonía esta reside en el movimiento dialéctico, en la ruptura y la unificación incesante, su oposición y diferencia no se resuelve completamente con la confrontación, de ahí que la dialéctica de esta ruptura-unificación sea una contraposición armónica. Esta contraposición se da de tal forma que la unidad no es posible alcanzarla sin la oportunidad a la separación y la confrontación no tiene lugar sin el deseo y el anhelo a la unidad. Tenemos, con todo lo mencionado, que en el proceso donde se realiza la lucha y la reconciliación de los opuestos, «Hölderlin lo describe primero en la caracterización general de la naturaleza y hombre, de lo aórgico y lo orgánico, y por último en la caracterización de estos extremos en la figura de Empédocles» (Másmela, 2005, pág. 147) como veremos a continuación.

3.3 Empédocles, héroe nacido para víctima de su época.

Hölderlin piensa su tragedia como el planteamiento que ayudaría, a través de la poesía, a solucionar las violentas contraposiciones que observa en la separación tajante entre sujeto y objeto, hombre y naturaleza, hombre y divinidad, arte y naturaleza. Su héroe estaría creado con el fin de reunificar los opuestos que ve propiamente en su época y,

según el poeta, esto no se lograría sino exclusivamente en virtud de la muerte, por lo demás sacrificial, del personaje principal, este no es otro que Empédocles. En este héroe recaerían todos los elementos con lo que Hölderlin ofrece su teoría de reunificación. En él o, más bien, en su muerte se hallaría una forma de restablecer el equilibrio y la armonía que se supone perdida, sin embargo, hay que destacar que la presentación de la tragedia, donde Empédocles solucionaría los conflictos de su época, no sería el desenlace total a la lucha de los opuestos, antes bien sería la fundación de una nueva época que posibilite la separación de otros elementos y así la lucha entre ellos. «Así, Empédocles es un hijo de su cielo y de su período, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos» (Hölderlin, 2014, pág. 118).

El héroe, vinculado a todo momento con su tiempo y sus problemáticas, no hace referencia al Empédocles antiguo, sino a una actualidad histórica que se caracteriza por la contraposición entre naturaleza y arte, el héroe es hijo de su época, donde hay una irreconciliable realidad dominada por oposiciones extremas, en él se busca una transformación del mundo.⁹ Empédocles debe, para superar la extremidad de naturaleza y arte que no parecen tener posibilidad de reconciliación según se presentan en su época, experimentar una inversión entre naturaleza y arte, a saber, que la naturaleza no esté sometida al hombre y que el arte no aparezca sin la presencia de la naturaleza, por eso es que se hace tan necesaria la interacción entre ellos para que puedan suplir sus carencias. Es aquí donde se halla lo trágico en la figura de Empédocles: mientras que su época permanece en un estatismo unilateral, donde no hay un contacto entre los opuestos, lo que hace el héroe es dinamizar esos extremos y ponerlos en constante interacción, crear un movimiento en el que cada uno de ellos no sólo se aproxime al otro, sino que tienda también a hacerse Uno con él. Empédocles sería por tanto «un hombre en el que aquellos contraste se unifican *tan* íntimamente que en él se hacen *Uno*; que deponer e invierten su originaria forma distinguiendo» (Hölderlin, 2014, pág. 118). De Esta manera, lo orgánico representado por el pensar, el organizar, el distinguir, debe llegar a ser «más objetivo, de modo que él, con el fin de nombrarlo tan fuertemente

⁹ A Hölderlin se le puede cuestionar el porqué la reunificación de los elementos contrapuestos se irían a solucionar en la individualidad de Empédocles, pues de este modo sólo se le estaría dando importancia a uno de los lados, aspecto que quería superar.

como es posible, es más distinto, más pensante, más comparante, más formante, más organizante y más organizado» (Hölderlin, 2014, pág. 118) y lo aórgico que es más objetivo más universal sería «para él más subjetivo, de modo que él es más indistinta e indistinguientemente más carente de pensamiento en el efecto, más incomparablemente más no-figurativo, más aórgico y *desorgánico*» (Hölderlin, 2014, pág. 118). Esta interacción daría como resultado que «aquellos dos contrarios se hagan uno en él, porque en él invierten se forma distinguiendo y se unen también en la medida en que en el sentimiento originario son diversos» (Hölderlin, 2014, pág. 119). Sin embargo, la reconciliación y la lucha que hay en el arte y la naturaleza no son del todo suficientes, de tal modo que no pueden llegar a hacerse Uno en la época de Empédocles. Es cierto que la fuerza de los opuestos actúa en el espíritu del héroe, que la lucha entre ellos se da de una manera y otra en él, puesto que su subjetividad dominante se pone a prueba al abrirse a la objetividad de la naturaleza, pero él no puede convertirse en el sujeto que reconcilie los extremos en lucha característicos de la época. «Si bien Empédocles no se deja modelar por los opuestos en conflicto, tampoco la unidad y la reconciliación pueden resolverse en su relación inmediata con lo subjetivo y lo objetivo que ellos representan» (Másmela, 2005, pág. 67). El héroe de la tragedia hölderliniana confronta ciertamente la posibilidad de su época, pero aglutinar lo particular y lo universal en la figura de Empédocles llevaría a ver en él mismo un contrario, realizar o concretar la unidad en él significaría renunciar a su propio carácter.

Empédocles, como hijo de su época, debe estar destinado al espíritu histórico de su época, su acontecer debe estar ligado donde duda alguna al proceso que en su momento impera, al de la unificación, y asimismo el de la caída y la disolución, «su destino se presenta en él como en una *instantánea* [sic] unificación que, sin embargo, tiene que disolverse para llegar a ser más» (Hölderlin, 2014, pág. 119). Así, el destino de Empédocles «parece, según todo, nacido para poeta, parece, pues, tener ya en su naturaleza subjetiva, más activa, aquella inhabitual tendencia hacia la universalidad que bajo otras circunstancias, o mediante inteligencia y evitación de su influjo demasiado fuerte, se vuelve en aquella serena contemplación, en aquella completitud y general determinatez de la conciencia, con la cual el poeta mira a un *todo*» (Hölderlin, 2014, pág. 119).

Es así como Empédocles representa la mediación entre lo absoluto y lo finito. En tanto poeta, por medio de él, se instituye una armonía en la confrontación de arte y naturaleza; Empédocles, en función de su ocupación poética, debe desligarse del mundo y de sí mismo, para poder transferir su propia experiencia al material análogo extraño, el héroe pertenecería por tanto a dos naturalezas, la subjetiva y la objetiva. «Hölderlin incorpora la figura de Empédocles en esta inversión dialéctica para mostrar el sentido propio de sujeto y objeto en su reciprocidad, así como la solución de esta inversión» (Másmela, 2005, pág. 72).

Ahora bien, como se ya anotó, tanto la universalidad a la que tiende la subjetividad de Empédocles como la individualidad de su naturaleza objetiva no es posible que devenga en unidad al recaer sólo en la figura del héroe, ya que «esta disposición no debía actuar y permanecer en la esfera peculiar de ella, él no debía actuar en su manera y su medida, en su peculiar limitación y pureza, y dejar que este temperamento llegase a ser, mediante la libre expresión del mismo, temperamento más universal, el cual fuese a la vez la determinación de su pueblo» (Hölderlin, 2014, pág. 120). Si bien en la figura de Empédocles se supera y se unifica el arte y la naturaleza, el héroe no tiene las condiciones de resolver por sí mismo el destino de su época, pues «éste exige una unidad que acontece en el *medio*, y no en él, y que presupone la muerte del singular» (Másmela, 2005, pág. 75). Es así como la muerte sacrificial del héroe es la determinación de su destino. Se exige, pues, la muerte del singular para que así se dé una posibilidad de unificación más auténtica de lo orgánico y lo aórgico, que ahora no depende sólo de un particular, pues la unidad que ofrecía Empédocles era muy prematura. «Empédocles, quien fue pensado como aquel que debía propiciar una señal de cambio en la relación del hombre con la naturaleza, no debía transmitir la unidad y universalidad habida sólo en él» (Castrillón, 2003, pág. 36), es decir, era sin duda necesaria la muerte para que se transmitiera una universalidad no subjetivizada, se «exigía un *holocausto*, en el que el hombre todo se hace efectivamente, y sensiblemente aquello en lo que el destino de su tiempo parece resolverse» (Hölderlin, 2014, pág. 120). Finalmente, la muerte de Empédocles es sacrificial en tanto quiere y debe resolver el destino de tiempo, ya no de modo individual y unilateral, sino universalmente. Lo que se logra con la muerte del héroe es el señalamiento del camino para procurar el cambio y resolver así las violentas contraposiciones de este tiempo.

3.4 El valor mesiánico de la tragedia de Empédocles.

La figura de Empédocles no solo aparece en la tragedia como el medio entre naturaleza y arte y donde ambos se funden, sino que este personaje es creado y pensado como la relación y la representación de su época. Hölderlin destaca desde el principio el tema de la individualidad, pues la época en la que se desenvuelve el héroe se sobresale por la creciente reafirmación de la subjetividad del hombre. Así, cuanto más afirma el sujeto su individualidad tanto más se aleja de la naturaleza y con ello la posibilidad de lograr una reunificación se vuelve más inaccesible. La solución a esta problemática no está en los conciudadanos de Empédocles sino en el héroe mismo que, a pesar de haber nacido en esa época y pertenecer también al dilema de la disolución, es un hijo de lo celeste. La figura del héroe se hace necesaria para que se presente una solución al destino de su tiempo porque él daría paso a la confrontación y renovación de la individualidad acérrima de su época con la apertura a la universalidad de lo aórgico.

Empédocles, al contrario de sus conciudadanos que son en extremo politizados, calculadores y progresistas, se presenta ante su pueblo como el espíritu que reformaría y reconciliaría al hombre con la naturaleza. Empédocles tiene como meta la unidad de los opuestos, sin embargo, es consciente de que vive en un tiempo en el que se tiende a conservar las instituciones y la subjetividad racional. Así, «en medio de sus agrigentinos, hiperpolíticos, que estaban siempre discutiendo, calculando; en medio de las formas sociales en continuo esfuerzo de progreso [...] un espíritu como el suyo, que aspiraba siempre al hallazgo de un todo completo, en exceso había de llegar a ser espíritu reformador» (Hölderlin, 2014, pág. 122). Empédocles, pues, se resiste a la inerte tradición de su pueblo cuestionando y buscando renovar el espíritu de su época, el héroe trata incesantemente de mostrarle a su pueblo la interacción que debe darse entre arte y naturaleza y la unificación que se debe dar a partir de tal interacción.

3.4.1 La escatología en la tragedia de Hölderlin: relación de Empédocles y Cristo.

Resulta claro que la muerte de Empédocles, al menos en los términos que Hölderlin la piensa, debe ser una señal para la conciliación entre arte y naturaleza. El héroe debe ser víctima de su tiempo para que la unificación sea efectiva; Empédocles, de este modo,

lograría la reconciliación de los extremos, él como reformador busca en primera instancia despertar a los agrigentinos de su ciego respeto a la tradición y así dar el paso para que se dé una verdadera y auténtica reconciliación. La muerte de Empédocles debe servir como mensaje y señal a sus conciudadanos. En este sentido puede establecerse una relación entre el Empédocles de la tragedia hölderliniana y Cristo, pues ambos deben morir necesariamente para que su mensaje se difunda entre los hombres, sus muertes debieron ser sacrificiales, anulando todo lo particular e individual, transformando lo singular en símbolo universal, desde el cual el mundo pueda transformarse. Empédocles y Cristo, pues, tratan de modificar el mundo con su muerte.

Hölderlin fija su mirada en esto dos personajes desde lo mítico de sus muertes y lo que estas deberían traer consigo¹⁰: la renovación de los valores, la moral, la religión, la política, la manera como se conoce el mundo. Ambos, además, cumplen con la tarea de acercar al dios y a los hombres, su tarea, antes del sacrificio, es la de mediar y alertar o, más bien, llevar un mensaje renovador a su pueblo. De hecho, debemos argüir que según la concepción que Hölderlin plantea en su poesía es Cristo quien contiene en su carácter elementos empedocleanos, al respecto menciona Kehrkoff (1994) citando a B. Allemann: «la singularidad de Cristo se refiere a su derecho empedocleano de ir demostrativamente a la muerte y retornar así a la comunidad de los dioses» (pág. 122), además Cristo también contendría en sí un impulso natural hacia lo aórgico, él sería un semidiós que comparte con sus hermanos una “buena nueva”. Hölderlin, pues, imprime en su poesía una visión escatológica de estos personajes: Cristo, como Empédocles, representaría el fin de un tiempo, una época histórica que conllevaría a otra, en donde se dé una reconciliación de un nuevo signo de paz. Cristo o, mejor, su muerte sería «signo de la consumación venidera» (Kehrkoff, 1994, pág. 126). Así, este tema de la relación escatológica entre Cristo y Empédocles, pensada por Hölderlin, es evidente con la lectura de su poesía del periodo final de su vida.

3.4.2 *Der Einzige*: la hermandad de Cristo, Dionisio y Hércules.

Además de la relación que se puede hallar entre Cristo y Empédocles, expuesta en el poema *Patmos*¹¹, Hölderlin también expone una correspondencia entre las figuras de

¹⁰ En Cristo, obviamente, su crucifixión y en Empédocles su lanzamiento a las llamas del Etna, muertes no vistas desde lo histórico, sino como se acaba de mencionar desde el punto de vista mítico.

¹¹ *Patmos*, como *Der Einzige*, es escrito en 1803 y consta de unos 225 versos.

Cristo, Dionisio y Hércules en el poema *El Único*, poema perteneciente a sus últimos himnos, escritos de 1800 a 1803. Allí, nuestro poeta declara:

Porque te pertenezco
demasiado, ¡oh Cristo!,
aunque seas hermano de Heracles;
y, me atrevo a declararlo,
también hermano de Dionisos (Hölderlin, 1977, pág. 389).

Resulta claro de esta manera que en Hölderlin se puede encontrar una extraña mezcla de elementos míticos griegos y cristianos, que se hacen presentes en su obra poética desde sus años juveniles hasta los tardíos, en donde se agudiza esta intrincada relación. En los primeros poemas, como en *Himno a la libertad* por ejemplo, hay entre estos elementos una yuxtaposición o tal vez una amalgama; en los últimos podemos notar una maduración de sus ideas y aunque pueda parecer aún confusa y hasta caprichosa la correspondencia entre estas figuras, hay aquí una transformación de los motivos tanto griegos como cristianos. Si bien en las primeras composiciones de Hölderlin podemos observar una fuerte influencia de Schiller, en cuanto al tema de los griegos y la mirada sobre ellos con cierta nostalgia, en sus últimos poemas «lo que está en juego en la mutua imbricación de elementos cristianos y griegos es una determinada concepción del tiempo y de la historia» (Mas, 1999, pág. 121). Esto posiblemente se haga más claro si lo pensamos como un recurso poético del que se vale Hölderlin para expresar que en el tiempo y la historia (quizás el final de esta) se puede dar una reconciliación, una superación completa de la oposición entre el mundo griego y el hespérico. Para Salvador Mas (1999) es posible pensar que «el sincretismo es expresión de esta reconciliación de las diversas manifestaciones de la divinidad. Ahora bien, si es posible esta reconciliación [...] es porque hay, porque tiene que haber, una armonía oculta que enlace todos los momentos históricos por debajo de los antagonismos» (pág. 122). De esta manera, podríamos atrevernos a pensar que la relación presentada en *El Único* entre Cristo, Dionisos y Hércules son formas diversas de la manifestación de una realidad única y, con ello, se podría dar efectivamente una unidad y armonía al proceso histórico, es decir, cada una de estas figuras sería parte de un todo mancomunado y omniabarcador y no diferentes sistemas de creencias, religiones o mitologías opuestas y diferenciadas. Pero cabe resaltar que, a pesar de que cada uno sea pertenecientes a una

unidad, cada cual se presenta en el poema en cuestión como independiente, puesto que «aun compartiendo rasgos comunes con los otros dos (por ello precisamente son hermanos), está separado de ellos, a causa de una individualidad distinta, y una diversa y sucesiva colocación en el tiempo» (Bodei, 1990, pág. 83).

Por lo demás, la hermandad entre Cristo, Dionisos y Hércules tiene una muy singular y atractiva correspondencia, pues una de las razones más particulares es el haber descendido al mundo de la oscuridad y haber regresado de él, por este motivo los tres son considerados como bienhechores de la humanidad y promotores de nuevas culturas, cada uno murió en su momento de manera implacable y, finalmente, los tres en su infancia fueron expuestos a peligros de muertes de los que escaparon exitosamente, esto se convertiría en una señal para la humanidad de una presencia divina, lo que resulta familiar si pensamos que cada uno de ellos es mitad dios (por ser concebidos de una madre mortal y un padre divino). De este modo es que los tres son tomados como mediadores entre dios y los hombres. De manera gradual la unidad y armonía que debe resultar en el proceso histórico queda justificada en la poesía, ya que Cristo sería un dios antiguo y también el último de la representación divina¹²:

Hércules se parece a los príncipes.

Baco, es el alma unánime.

Pero Cristo es el término.

Sin duda, tiene otra naturaleza. Pero cumplió

lo que le faltó a los otros en presencia divina (Hölderlin, 1977, pág. 393).

Para concluir esta parte, podemos decir que la tensión y relación que Hölderlin le da a Cristo, Hércules y Dionisos es un facsímil mitológico reflejo de «la tensión existencial en la que vive el poeta» (Mas, 1999, pág. 127), puesto que Hölderlin concibe que los poetas tienen la misma misión o posición de los semidioses: acercar a dioses y hombres, ser intermediarios, el poeta en tanto cumpla su tarea se estaría asemejando a ellos. Por otro lado, Cristo, Hércules y Dionisos se ubican entre lo real y lo terrenal por provenir de madre mortal y, también, lo ideal y celestial, ya que su padre es dios y al pertenecer a ambas naturalezas se deja de pertenecer a ellas. Así estos tres personajes

¹² Con esta afirmación no quiere decir que con Cristo se detenga el proceso de confrontación que para Hölderlin es tan vital; el poeta se refiere con esta figura al fin de la época moderna.

(medio divinos, medio mortales) son una relación en la que se patentan una armonía tal vez oculta en el devenir histórico.

Conclusiones.

Esta monografía surgió con la intención de develar la concepción trágica en el pensamiento de Friedrich Hölderlin, teniendo como principal referencia su notable interés por la cultura helénica y específicamente el teatro de Sófocles. Para llevar a cabo tal pretendido se hizo de vital importancia analizar el pensamiento del contexto en el que se presenta la obra de Hölderlin, a saber, la Ilustración, el clasicismo y el *Sturm und drang*. Posteriormente, se sumó a este estudio el análisis de las anotaciones que el poeta realizó sobre Sófocles y sus piezas *Edipo rey* y *Antígona*, comentarios que acompañarían sus traducciones de las obras sofocleas, su tragedia *La muerte de Empédocles* y *El fundamento para el Empédocles*. Con ello se hallaron a lo largo del desarrollo de la monografía varias claves de lectura que permiten apreciar varios elementos tanto del contexto histórico de Hölderlin como en su producción intelectual, desde sus años juveniles hasta el periodo de la locura.

Uno de los puntos más importantes dentro de la elaboración del presente trabajo radica en el estudio del periodo que aborda el tránsito de la Ilustración al Romanticismo. Se inició abordando la Ilustración, donde se encontró el elemento o palabra clave distintiva de dicha época, a saber, la Razón, este periodo es concebida como el tiempo donde el hombre obraría según el recto entendimiento del mundo estando en pro de la educación y la libertad de la humanidad. Uno de los referentes principales es el filósofo alemán Immanuel Kant, quien se propuso el gran propósito de determinar las capacidades y posibilidades de conocimiento del hombre, esto con la intención de determinar los límites y alcances de este. Kant inaugura el criticismo con sus tres obras magnas (*La crítica de la razón pura*, *La crítica de la razón práctica* y *La crítica del juicio*), en el transcurso de las obras radicaliza la separación – ya existente desde Descartes– entre sujeto y objeto, poniendo como asuntos aparte la Razón y el entendimiento, esta cuestión la intenta salvar en la últimas de las críticas, sin embargo con ella parecería que tal escisión se hace más insuperable. El movimiento romántico surge al intentar subsanar dicho problema, reconciliar al hombre y la naturaleza, de manera que se opone al dogmatismo racional ilustrado, aunque no debe pensarse que por ello este movimiento contracorriente es antirracional, sino que su interés principal es unificar la razón y el hombre, por ello se recurre a los griegos, no con la intención de

imitarlos completamente sino de actualizar su modelo y adaptarlo a las necesidades modernas.

Hölderlin se ubica como uno de los grandes pensadores y poetas del movimiento romántico, su proyecto poético se enmarca en la oposición a la división entre sujeto y objeto y el extremo racionalismo de la Ilustración. El poeta alemán buscó, en repetidas ocasiones, una tragedia moderna que permitiese contemplar un equilibrio plausible entre hombre, naturaleza y divinidad. Sin embargo, tal pretensión fracasa y decide dedicarse al estudio de las piezas trágicas de Sófocles antes mencionadas. Es en este punto donde se encuentra una segunda clave de lectura. Hölderlin traduce las tragedias sofocleas, pero son fuertemente criticadas por sus contemporáneos, pero intérpretes de su obra como Antonio Pau (2008) advierten que tal concepción resulta errónea si se tiene en cuenta que el interés de Hölderlin no es imitar o hacer una traducción literal de las tragedias sofocleas, sino actualizarlas, de este modo podríamos decir que aunque no es una traducción hecha al pie de la letra arroja elementos que permiten renovar los ideales y griegos, con ello además se esperaría la instauración de una nueva época, la hespérica.

Por otra parte, en el análisis realizado se encontró que la figura de Empédocles ocupa una posición privilegiada y de extrema importancia en el pensamiento trágico hölderliniano. Como lo aseguramos, Empédocles es hijo de su época y debe nacer para una muerte sacrificial para que con esa muerte se renueven los valores modernos y se instaure una nueva época en donde sujeto- objeto, hombre-divinidad se encuentren en una equilibrada armonía. Es en este personaje donde recaen y residen todas las concepciones que nuestro poeta tiene sobre el género trágico, en él cabría los caracteres de Edipo y de Antígona, a saber, Empédocles en las tres versiones de la tragedia estaría siendo infiel como lo es Edipo en su momento, pero también en él estaría el deseo de retornar hacia la patria como lo hace Antígona; Empédocles, por ejemplo en la segunda versión, se proclama como un dios, alguien superior a los hombre y en ello reside su *hybris* y su caída. En el caso de su relación con Antígona esta se da en virtud del giro patrio que desea hacer el héroe, es decir, retornar con su muerte a la unidad perdida de dios y hombre, además el símbolo que dejaría su muerte, es decir, su acto sacrificial dejaría entre los mortales un mensaje renovador con el que se debería llegar a una nueva época en donde se halle una reconciliación de los opuestos. Asimismo, en el héroe de la

tragedia de Hölderlin encontramos un gran valor de orden escatológico o mesiánico, en donde se equipara por ejemplo la figura de Cristo con Empédocles, pues ambos cumplirían en cierta medida la misma misión entre los hombres, compartir un mensaje que cambie los paradigmas de sus épocas y conducir a los hombres por el camino transitado por ellos. Aunque esto posiblemente no se evidencia fuertemente en las tres distintas versiones de la tragedia pensada por nuestro poeta, esto se logra observar con mayor claridad en el *Fundamento*. En suma, todas las elaboraciones teóricas que Hölderlin elaboró sobre lo trágico o al menos donde esto se puede percibir queda todo contenido en su Empédocles, esta figura poética contendría dentro de sí la solución a la pugna de sujeto y objeto modernos, la separación entre naturaleza y hombre, divinidad-hombre, lucha necesaria para dar el paso de nuevo a la unidad. Este proceso dialéctico estaría remediado en virtud de su suicidio, de su muerte sacrificial que habría de llevar a la consolidación de la época hespérica, época en donde queden armonizados los opuestos.

Referencias

- Blanchot, M. (2002). El itinerario de Hölderlin. En M. Blanchot, *El espacio literario* (págs. 238-244). Madrid: Editora Nacional.
- Bodei, R. (1990). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Cassirer, E. (2002). *La filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castrillón, A. (2003). El Empédocles de Hölderlin y la unificación. *Versiones* , 27-40.
- Dilthey, W. (1945). Federico Hölderlin. En W. Dilthey, *Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Domingo Centeno, M. (1996). La Ilustración y el Romanticismo como cuna del Idealismo. *Éndoxa: Series Filosóficas*. , 201-215.
- Ferrer, A. (2004). *Hölderlin*. Madrid: Síntesis.
- Ferrer, A. (2001). Hölderlin ante la revolución. En J. Merrades, & M. Vázquez, *Hölderlin. Poesía y pensamiento* (págs. 87-101). Valencia: Pre-textos.
- Herder, J. H. (2007). *Filosofía de la historia*. España: Espuela de Plata.
- Hölderlin, F. (1990). *Correspondencia completa*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, F. (2014). *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1992). *Hiperión o el eremita de Grecia*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1997). *La muerte de Empédocles*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1977). *Poesía completa. Edición bilingüe*. Barcelona: Ediciones 29.
- Kant, I. (2004). *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Alianza.
- Kant, I. (2003). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada.
- Kehrkoff, M. (1994). Vivir elegíacamente: la temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin. *Estudios de Filosofía* , 11-141.
- Leyte, A. (2012). "Nada más monstruoso que el hombre". En F. Hölderlin, *Antígona* (págs. 9-11). Madrid: La Oficina.
- Mas, S. (1999). *Hölderlin y los griegos*. Madrid: La balsa de la medusa.

Másmela, C. (1994). El entre como fundamento de la tragedia en el Empédocles de Hölderlin. *Estudios de Filosofía* , 143-159.

Másmela, C. (2005). *Hölderlin. La tragedia*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Molpeceres Arnáiz, S. (2012). Del ideal a la pesadilla: Reflexión filosófica y práctica literaria en el Romanticismo alemán. *Thémata. Revista de filosofía.* , 511-534.

Pau, A. (2008). *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*. Madrid : Trotta.

Schiller, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.

Schiller, F. (1985). Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. En F. Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad*. España: Icaria.

Schlegel, F. (1995). *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal.