

# ***Lo trágico*** **en Hölderlin**

Una lectura a partir de  
*Empedokles* (1797-1800)



**TFM**  
**Miriam Toma**

**Tutor: Josep Casals**  
**Màster Oficial Estudis Avançats en Història de l'Art**  
**2023 - 2024**



## ABSTRACT

La presente investigación tiene por objetivo sintetizar y exponer el concepto de lo trágico según el pensamiento del poeta Friedrich Hölderlin. Entendido como condensación del problema nodal de la era moderna, la escisión entre subjetividad y objetividad, lo trágico se expresa como la distancia entre la voluntad transformadora de la sociedad por medio del arte poético y su posibilidad efectiva. Este problema se estudia pormenorizadamente para el caso de la tragedia *La muerte de Empédocles*. Así, teoría y práctica artística en Hölderlin se demuestran coherentes respecto del problema de lo trágico, y señalan hacia una temprana crítica de la modernidad capitalista desde la conciencia de la escisión que le es inherente.

Palabras clave: Hölderlin, Empédocles, estética, tragedia, idealismo.

The aim of the present research is to synthesize and discuss the concept of the tragic according to Friedrich Hölderlin's thought. The tragic is understood as a metaphor for the essential problem of the modern era, the division between subjectivity and objectivity, and it is expressed as the struggle between the will of social transformation through art and its effective possibility. This issue is studied in detail for the case of the tragedy *The Death of Empedocles*. Thus, Hölderlin's artistic theory and practice is proven to be coherent with respect to the subject of the tragic, pointing towards an early critique of capitalist modern era.

Keywords: Hölderlin, Empedocles, aesthetics, tragedy, idealism.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>3</b>
Objetivos, hipótesis, metodología .....	3
Estado de la cuestión .....	5
Marco teórico.....	11
<b>1. Contextualización histórica e intelectual</b> .....	<b>15</b>
1.1. <i>Apolo me ha vencido</i> : esbozo biográfico .....	15
1.2. <i>Romper las liras</i> : compromiso político .....	21
1.3. <i>Filosofía tirana</i> : fundamentos teóricos .....	28
<b>2. Teoría de lo trágico</b> .....	<b>34</b>
2.1. La tragedia en la teoría de los géneros poéticos .....	34
2.2. La tragedia como respuesta a la <i>querelle</i> entre antiguos y modernos .....	40
2.2. Lo trágico: dialéctica aórgico-orgánico y cesura .....	48
<b>3. Praxis de lo trágico: comentario de <i>Empedokles</i> (1797-1800)</b> .....	<b>55</b>
3.1. Algunas líneas para una revolución social.....	55
3.2. La tarea del poeta-sacerdote .....	61
3.3. Presencia y ausencia de la divinidad .....	73
<b>Conclusiones</b> .....	<b>84</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>87</b>

## INTRODUCCIÓN

En su drama documental sobre Friedrich Hölderlin, el autor alemán Peter Weiss recrea una escena que condensa la relación que aquel mantuvo con los consagrados poetas de su tiempo, Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Schiller. El tema del diálogo es el arte y la posibilidad de su función social. Hölderlin defiende frente a sus maestros que «el arte es un arma / en la lucha por la creación / de una existencia humana digna» y «la pregunta que se plantea es / en qué relación se halla el escritor / por el hecho mismo de serlo / con respecto a su tiempo». En estas frases creemos leer una interpretación de la obra poética de Hölderlin muy similar a la que pretendemos mostrar en el presente texto.

Nuestra aproximación a Hölderlin se centra en la categoría de *lo trágico* como punto central de la constelación de pensamiento que conforman las ideas «estéticas» del poeta. En este sentido, rescatamos —aunque aplicándola a una selección de pasajes más amplia— la propuesta implícita de Walter Benjamin por reconocer «la importancia absolutamente fundamental para, más allá de la teoría de la tragedia, la teoría del arte» del concepto de *cesura* hölderliniano, tan caro para el filósofo. Así, pretendemos justificar esta modesta investigación dentro de los estudios avanzados de Historia del Arte desde la creencia de que, a veces, pueda resultar de utilidad «alejarse» de las obras de arte «plásticas» para volver a pensar la práctica artística desde su dimensión humanística y existencial. La noción de lo trágico en Hölderlin —que expondremos a partir de los ensayos, textos poéticos y la tragedia *La muerte de Empédocles*— nos invita a tomar este acercamiento, en tanto que nos habla de una determinada experiencia y actitud frente a su tiempo histórico, que en algunos aspectos consideramos cercano al nuestro.

En otra escena de su drama, Weiss imagina un encuentro entre Hölderlin y el joven Marx. La «formulación visionaria / de la más honda experiencia personal», que hace describir la Revolución como «una intuitiva / visión mitológica», es la manera en que Hölderlin consiguió cantar al futuro, nos dice el texto por boca del renano. La *imagen* poética fue el medio de ese canto. La imagen, como lo trágico, es instancia de movimiento desgarrado en fragmentos (Benjamin); escisión en la corriente histórica que, no obstante, abre camino al porvenir. *De la destrucción nacerá la primavera*: la meta final de Hölderlin, la armonía entre humanidad y naturaleza.

### Objetivos, hipótesis, metodología

El presente Trabajo de Fin de Máster (TFM) está guiado por el objetivo general de demostrar la continuidad entre el pensamiento y la obra poética de Hölderlin por lo que hace al problema de lo trágico. La premisa para ello es la hipótesis de que en Hölderlin encontramos una

teoría de lo trágico que se puede recomponer a partir de sus escritos no-poéticos legados a nosotros. Asimismo, pensamos que dicha teoría puede corroborarse con el ejemplo práctico de la única tragedia que escribió, entre 1797 y 1799, *Der Tod des Empedokles* —a partir de ahora, abreviada como *Empedokles*. La tercera hipótesis que nos guía es que existe una coherencia entre el pensamiento filosófico, la actitud política de Hölderlin y su teoría de lo trágico, así como respecto de los propósitos de su propia praxis poética, en la cual englobamos *Empedokles*. De este modo, esperamos mostrar que es posible y factible realizar una lectura en clave social-revolucionaria de dicha obra, situándola históricamente, partiendo para ello de elementos biográficos y contextuales. En suma, el ánimo de fondo de este TFM es aportar una lectura propia y original de los textos hölderlinianos, tomando el tema de la categoría estética de lo trágico como síntesis de cuestiones más amplias, de calado histórico y social.

Para verificar dichas hipótesis, del objetivo general trazamos otros de tipo secundario. Primero, nos proponemos estudiar de una forma amplia la figura de Hölderlin a partir de la bibliografía secundaria. Siendo en todo momento conscientes de nuestro bagaje académico en historia del arte y, por ello, relativamente poco profundo por lo que hace a las disciplinas de la filosofía y de la filología, pretendemos, en un plano particular, familiarizarnos con sendas formas de estudio para acometer nuestra humilde y personal interpretación de los textos. Segundo, realizamos un análisis exegético de los textos hölderlinianos, incluyendo los llamados *Ensayos* y la *Correspondencia Completa* además de los textos poéticos, entre los cuales nos limitamos a *Hyperion*, *Empedokles*, y una corta selección de poemas fechados alrededor del año 1800. Tercero, a partir del análisis y la lectura, tratamos de construir una imagen clara de la teoría de lo trágico en Hölderlin. Cuarto, para completar el apartado teórico, nos proponemos dedicarnos con mayor atención al texto de *Empedokles* como caso de estudio práctico, justificado en el hecho de ser el único proyecto de acometer directamente una tragedia por parte de Hölderlin y ser contemporáneo a sus escritos teóricos sobre lo trágico. Quinto, a causa de haber permanecido como un manuscrito inacabado, el comentario a *Empedokles* se acompaña de la lectura de determinados versos de sus poemas de madurez por considerar que aportan clarificaciones en torno a los mismos temas tratados en la tragedia. Por último, remarcar la intención de máxima rigurosidad y exhaustividad posible, según nuestras limitaciones iniciales, a la hora de emprender el presente trabajo.

En este sentido, como nota metodológica, cabe empezar clarificando que empleamos prioritariamente las traducciones al castellano que de la obra hölderliniana se han editado en territorio español. Nuestro limitado dominio del idioma alemán nos empuja a ello, si bien ofrecemos al lector —entre el cual nos incluimos a nosotros mismos en el futuro— las referencias a la edición alemana de las obras completas de Hölderlin *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, con la abreviatura *StA*. Para tratar de mantener una misma lógica y coherencia de criterio entre las traducciones empleadas, nos ceñimos a aquellas publicadas en Ediciones Hiperión, tratándose de una editorial que ha contado con el trabajo de algunos de los principales

expertos en Hölderlin dentro del estado español. No obstante, para la confección de nuestro estudio hemos contemplado diversas traducciones para asegurarnos, a través de la comparativa, de su equivalencia, si bien, como decimos, decidimos citar exclusivamente aquellas publicadas por Hiperión.

El otro aspecto metodológico que debemos destacar es la división estructural de nuestro escrito. Decidimos incorporar un primer capítulo introductorio (1) con el ánimo de poder plantear, desde un inicio, los elementos que consideramos fundamentales de la biografía, la actitud política y la preocupación filosófica de Hölderlin, señalando la cohesión interna entre los tres aspectos. Creemos que ello nos permite prescindir de explicaciones añadidas sobre estas cuestiones generales *a posteriori*, pudiendo referenciar los elementos pertinentes en cada tema tratado. El núcleo de nuestra aportación, entonces, se compone de los capítulos 2 y 3, cuya división se justifica por el hecho de tratar los dos aspectos, teórico y práctico, del tema de lo trágico según los objetivos expuestos. En el capítulo teórico, sintetizamos los puntos que creemos más fundamentales de la teoría de lo trágico en Hölderlin, principalmente a través del análisis de sus textos ensayísticos de la época de Homburg. El capítulo tercero, «práctico», se corresponde con el comentario a *Empedokles*, dividido asimismo por temas o cuestiones particulares, a través de las cuales esperamos mostrar el «espíritu» general del texto dramático. En todos los análisis, nos centramos preeminentemente en el contenido de los textos —es decir, en los conceptos y las ideas, teniendo siempre presente el contexto descrito siguiendo a los investigadores citados—, sin entrar en consideraciones de índole formal o filológica-literaria, debido a nuestra actual escasa formación en dichos ámbitos.

## Estado de la cuestión

La historia de la recepción de la obra de Hölderlin durante el siglo XIX y la primera mitad del XX ha sido relatada por otros autores<sup>1</sup>. Aquí sólo señalaremos, brevemente, que no es hasta los años del cambio de siglo que el influjo de la obra de Hölderlin se empieza a mostrar con fuerza en el territorio alemán. Ello es gracias al trabajo de «rescate» realizado por Nietzsche, Dilthey y el círculo de Stefan Georg. La edición de las obras completas que Norbert von Hellin-grath inicia en 1913 permite que el eco de la poesía hölderliniana resuene en figuras que se han visto, de alguna manera, continuadoras de Hölderlin a principios de siglo, de entre las que destacan el poeta R. M. Rilke y el filósofo Walter Benjamin. El escrito temprano que el segundo dedica a dos poemas de Hölderlin ha sido leído como la primera aproximación de Benjamin a la cuestión de la crítica literaria<sup>2</sup>. La claridad transformadora de la poesía de Hölderlin no fue

---

<sup>1</sup> Un resumen adecuado puede verse en: Helena Cortés Gabaudan, *Claves para una lectura de Hiperión. Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin*. (Madrid: Hiperión, 1996), 19-27.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, «Dos poemas de Friedrich Hölderlin. “Coraje de poeta” y “Apocamiento”», en *Obras Libro II / vol. 1*, trad. Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada, 2007).

óbice, sin embargo, para evitar su apropiación por parte del nacionalsocialismo, denunciada por Georg Lukács ya en 1934. En el artículo dedicado al *Hyperion* defiende, en contraposición, el lugar histórico de Hölderlin como una figura revolucionaria única, atravesada por la contradicción entre los ideales de la Revolución Francesa y la imposibilidad de su aplicación en la Alemania de finales del XVIII<sup>3</sup>. En los años cuarenta, cumpliéndose cien años de la muerte del poeta, se produce la «institucionalización» del estudio de Hölderlin: se realiza la primera edición crítica de sus obras completas, dirigidas por Friedrich Beissner, se crea la sociedad de estudios *Hölderlin Gesellschaft*, editora del *Hölderlin-Jahrbuch*, y se funda el *Hölderlin Archiv* en Stuttgart. Ello permitió, desde los cincuenta, el desarrollo de los estudios sobre Hölderlin de manera profusa hasta hoy en día, de modo que la bibliografía a su respecto ha alcanzado una extensión considerable.

En concreto, sobre el estudio de la tragedia, lo trágico y la obra inacabada *Empedokles* junto con los escritos que la rodean, hemos de empezar señalando que durante los años sesenta encontramos una cierta concentración de artículos al respecto en la *Hölderlin-Jahrbuch*. Comenzando por el artículo de Schadewaldt, publicado en 1958, se considera en profundidad la evolución entre las diferentes versiones de *Empedokles*, señalado el tránsito desde una problemática social hacia otra de tipo metafísico y existencial<sup>4</sup>. De esta manera, vemos que, desde el principio, los estudios sobre la tragedia de *Empedokles* han reconocido su carácter principalmente filosófico. Así, el artículo de Hölscher se detiene en analizar la influencia del filósofo histórico Empédocles en el drama hölderliniano, en relación con sus concepciones acerca de la naturaleza<sup>5</sup>. Asimismo, se ha querido vincular la temática de la obra —entendida como la contradicción entre lo subjetivo y el estado objetivo del mundo— con los problemas filosóficos del Idealismo alemán<sup>6</sup>. Un análisis más particular, dedicado a la escena de Manes, presente en la tercera redacción de la obra, es el de Cornelissen, donde se defiende la identificación de este personaje con las leyes abstractas del cosmos frente a las cuales ha de postrarse Empédocles mediante su sacrificio<sup>7</sup>.

Siguiendo con el marco de los sesenta, creemos pertinente asimismo detenernos en Peter Szondi por la gran recepción de sus ideas al respecto de lo trágico en Hölderlin, así como por haber asentado el análisis de ciertos temas y poemas de la obra hölderliniana para los investigadores posteriores. Su escrito de habilitación universitario *Tentativa sobre lo trágico*, de 1960,

---

<sup>3</sup> Georg Lukács, «El Hyperion de Hölderlin», en *Goethe y su época*, trad. Sacristán Manuel (Barcelona: Grijalbo, 1968), 213-38.

<sup>4</sup> Wolfgang Schadewaldt, «Die Empedokles-Tragödie Hölderlins», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 11 (1960 de 1958): 40-54.

<sup>5</sup> Uvo Hölscher, «Empedokles von Akragas. Erkenntnis und Reinigung», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 12 (1962 de 1961): 21-43.

<sup>6</sup> Emil Staiger, «Der Opfertod von Hölderlins Empedokles», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 13 (1964 de 1963): 1-20.

<sup>7</sup> Maria Cornelissen, «Die Manes-Szene in Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 14 (1966 de 1965): 97-124.

con el objetivo de tender puentes entre la filosofía —desde la palpable influencia de un Hegel filtrado por Lukács, Adorno y Benjamin— y la historia de la crítica literaria, trata de mostrar que el fundamento absoluto de lo trágico se halla en su estructura dialéctica, en contra de las ideas de Benjamin. Lo relevante para nuestro trabajo está en el hecho de incluir los escritos teóricos de Hölderlin dentro de la nómina de filósofos cuyos textos comenta Szondi para arribar a dicha conclusión. Así, interpreta que el pensamiento hölderliniano sobre la tragedia se mueve en torno al problema de la dialéctica hombre-naturaleza, cuyo conflicto da origen al arte, y que se transforma en la relación dios-hombre en las tardías *Notas a Sófocles* [*Anmerkungen zum Oedipus y Anmerkungen zur Antigona*]<sup>8</sup>. En años posteriores, Szondi continuará profundizando en su estudio de Hölderlin. Los resultados de este trabajo fueron recopilados en 1978<sup>9</sup>. De entre los cuatro artículos, dos resultan de especial relevancia para nuestro tema: el comentario de la carta de Hölderlin a Böhlendorf de 1801 —publicado originalmente en 1964—, donde, polemizando con estudios anteriores de Beda Allemann, Wilhelm Michel, Walter Hof y Beissner, defiende que Hölderlin plantea la superación del clasicismo sin dejar de lado lo clásico, desde una concepción dialéctica de los pares de conceptos empelados en la carta para mostrar la distancia entre lo antiguo y lo moderno<sup>10</sup>. En el segundo texto, «Poética de géneros y filosofía de la historia» —escrito en 1966—, Szondi concluye que Hölderlin, en los *Ensayos de Homburg*, piensa un sistema de los géneros poéticos que, en su movimiento interno, vinculado a una filosofía de la historia cercana a la hegeliana, determinarían que la tragedia moderna tuviera un estilo épico. No obstante, Szondi cree que con las *Notas Hölderlin* habría renunciado a estas ideas, de manera que sus poesías de 1802-04 abandonan el intento de integrar la diferencia en la totalidad para pasar a afirmarla<sup>11</sup>.

En 1967, Jacques Taminiaux propone un estudio de la nostalgia que por la antigua Grecia tuvieron los filósofos del Idealismo alemán, con el hilo conductor del debate con Kant. Esta nostalgia estaría fuertemente vinculada al pensamiento sobre la belleza y el arte. Taminiaux aborda el «itinerario de Hölderlin» desde el *Hyperion* y el *Empedokles*, defendiendo el tránsito desde la filosofía del Uno-Todo a la de la diferencia. Sobre *Empedokles*, Taminiaux lee en su primera versión que el exceso, la unilateral búsqueda del Uno, lleva a la conclusión de la necesidad de «asumir la dureza de la oposición, la firmeza de la diferencia»<sup>12</sup>. Para Taminiaux, el abandono de *Empedokles* por parte de Hölderlin es también el momento de mayor cercanía a Schelling y

---

<sup>8</sup> Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* (Madrid: Dykinson, 2011), 255-59.

<sup>9</sup> Edición castellana: Peter Szondi, *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*, trad. Juan Luis Vermal (Barcelona: Destino, 1992).

<sup>10</sup> *Ibidem*, 127-50.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 176-206.

<sup>12</sup> Jacques Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'idealisme allemand* (La Haye: Martinus Nijhoff, 1967), 189.

al Idealismo absoluto<sup>13</sup>. En relación con la vinculación Hölderlin-Idealismo-tragedia, también debemos mencionar el texto del francés Philippe Lacoue-Labarthe alrededor de la tragedia como canalización de las reflexiones sobre la dialéctica y la filosofía especulativa de los autores del Idealismo alemán, viendo en Hölderlin uno de sus exponentes, así como también aquel que lleva hasta el final dicha tentativa, provocando la «cesura de lo especulativo»<sup>14</sup>. Desde esta re- vivificación del peso filosófico de Hölderlin, a inicios de los noventa algunos autores italianos examinan las relaciones entre el pensamiento teórico de Hölderlin y su obra en términos de lo trágico, como el clásico estudio de Remo Bodei —sobre una selección de textos que comprende la vida lúcida del poeta<sup>15</sup>—, así como los diversos ensayos de Sergio Givone —destacando su idea de Hölderlin como exponente primero de lo «pantrágico»<sup>16</sup>. Sobre lo trágico y su inclusión dentro de la cuestión más amplia de la noción de temporalidad —*kairós*— tenemos el artículo de Manfred Kerkhoff, que comprende el análisis de las tres versiones de *Empedokles* y sus diferencias, dictadas, a su parecer, por el tema del entusiasmo por la muerte libre y por la búsqueda de la forma bella de la tragedia<sup>17</sup>.

Sobre la relación entre Hölderlin y lo griego, de 1967 data el artículo de M. B. Benn dedicado a la estructura dramática de la tragedia *Empedokles*. Una vez asumida la cronología de las tres versiones de la obra gracias a la edición de Beissner, Benn extrae algunas conclusiones contrarias a éste. Así, considera que las dos primeras versiones de la tragedia no se ajustan al originario «Plan de Frankfurt», como si Hölderlin se hubiera percatado de su débil fuerza dramática. Asimismo, la tercera versión sería la más diferenciada, incorporando elementos que hacen decir a Benn que trataría de adoptar una «forma clásica severa»<sup>18</sup>. Sobre este tema, R. B. Harrison estudia la relación entre la literatura griega y el conocimiento que de ésta tenía Hölderlin. Sobre *Empedokles*, Harrison se centra en comprobar las similitudes entre el pensamiento que Hölderlin y el del filósofo antiguo Empédocles que inspira su obra, leído a través de Diógenes Laercio. La idea fundamental es que Hölderlin realiza una interpretación personal de la figura de Empédocles, así como de su teoría de los cuatro elementos, sin tratar de guardar semejanzas históricas o de ideas. Kocziszky, por su parte, analiza la tragedia *Empedokles* desde la contemporánea labor de traducción realizada por Hölderlin, especialmente de las tragedias sofocleas, influyendo en sus nociones de lo trágico y en la misma redacción del drama<sup>19</sup>. En un

---

<sup>13</sup> Ibidem, 198-201.

<sup>14</sup> Ensayo recogido en: Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes* (París: Éditions Galilée, 1986), 39-71.

<sup>15</sup> Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico* (Madrid: Visor, 1990).

<sup>16</sup> Sergio Givone, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico* (Madrid: Visor, 1991).

<sup>17</sup> Manfred Kerkhoff, «Vivir elegiacamente. La temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin», *Estudios de Filosofía*, n.º 9 (1994): 11-119.

<sup>18</sup> M. B. Benn, «The Dramatic Structure of Hölderlin's "Empedokles"», *The Modern Language Review* 62, n.º 1 (enero de 1967): 92-97.

<sup>19</sup> Eva Kocziszky, «Die Empedokles-Fragmente als Übersetzung», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 26 (1989 de 1988): 137-74.

artículo posterior, Schmidt entiende aquellas traducciones de Hölderlin como una tarea condicionada por las problemáticas filosóficas y existenciales a las que el poeta trataba de encontrar respuestas, concluyendo con la idea de lo trágico como medio para el despertar revolucionario<sup>20</sup>. En este sentido, otro de los pocos estudios que se centran en el contenido político-revolucionario de *Empedokles* es el de Prignitz, aparecido en el *Hölderlin-Jahrbuch* de 1982, donde se analiza la obra desde la perspectiva de su oposición a la Ilustración y al racionalismo —abogando, en cambio, por otro tipo de entendimiento de la naturaleza—, así como en relación con la decepción frente al rumbo tomado por la Revolución Francesa, lo que determinaría los cambios entre las tres versiones de la obra<sup>21</sup>. De características similares puede verse el artículo de Birkenhauer, centrado en el concepto de *Natur* en *Empedokles*<sup>22</sup>.

Por último, consideraremos en su conjunto el estado de la cuestión de lo trágico en Hölderlin desde el «círculo» de estudios hölderlinianos en el estado español. Justamente, la década de 1990 marca una importante eclosión de textos de autoría española al respecto de Hölderlin, una parte importante de los cuales dedicados a su potencial filosófico. Contamos con la pionera monografía de J. L. Rodríguez García, publicada en 1978 y reeditada este 2024. Felipe Martínez Marzoa se ha dedicado repetidamente a la reivindicación de Hölderlin para el desarrollo filosófico alemán, representativo de una determinada interpretación de Kant y, desde este punto, impulso temprano al desarrollo de la lógica hegeliana<sup>23</sup>. Sobre el papel filosófico de Hölderlin ha escrito, asimismo, Vicente Serrano Marín<sup>24</sup> o, más recientemente, Raúl Gabás<sup>25</sup>. Por lo que hace al tema de lo trágico, Hölderlin es uno de los exponentes de lo que Rafael Argullol denominó «poética del Yo heroico-trágico». En *El Héroe y el Único*, este autor defiende la tesis del recorrido hölderliniano como un desgarramiento del *Yo Absoluto* en el *Yo Trágico*, exacerbado en la obra *Empedokles*<sup>26</sup>. Patxi Lanceros, por su parte, define a Hölderlin como el poeta del silencio, de aquel lugar del abismo, de la *herida*, sobre el que se levanta lo trágico en la modernidad, el equilibrio entre razón e irracionalismo. Así, para Lanceros, la obra *Empedokles* es trágica justamente porque su punto de partida es aquel dualismo, la escisión entre sujeto y objeto<sup>27</sup>. También J. L. Villacañas lee *Empedokles* como una reflexión de la experiencia moderna. En su

---

<sup>20</sup> Jochen Schmidt, «Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 29 (1995 de 1994): 64-82.

<sup>21</sup> Christoph Prignitz, «Zeitgeschichtliche Hintergründe der Empedokles – Fragmente Hölderlins», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 23 (1983 de 1982): 229-57.

<sup>22</sup> Theresia Birkenhauer, «“Natur” in Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 30 (1997 de 1996): 207-36.

<sup>23</sup> Felipe Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin* (Madrid: Visor, 1992); *Hölderlin y la lógica hegeliana* (Madrid: Visor, 1995).

<sup>24</sup> Vicente Serrano Marín, «Sobre Hölderlin y los comienzos del Idealismo alemán», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 10 (1993): 173-94.

<sup>25</sup> Raúl Gabás Pallás, «El “todo-uno” del idealismo alemán en la poesía de Hölderlin», *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, n.º 32-33 (2001): 43-65.

<sup>26</sup> Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo* (Barcelona: Acantilado, 2008).

<sup>27</sup> Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* (Barcelona: Anthropos, 1997).

pormenorizado recorrido por las etapas de la obra hölderliniana, defiende que la aportación de Hölderlin fue anticipar el «narcicismo» de la subjetividad que la filosofía moderna, y en especial el Idealismo, quería levantar. Según el autor, por esta razón Hölderlin se nos aparece como más contemporáneo a nosotros de lo que podía serlo a ojos de sus compatriotas. Dentro de dicha premisa, Villacañas inscribe la teorización sobre lo trágico de Hölderlin como ponderación sobre la tarea poética<sup>28</sup>. Por último, Salvador Mas ha dedicado su estudio al vínculo entre Hölderlin y los griegos. Sobre la tragedia, considera que, para Hölderlin, se define por la contradicción entre lo aórgico y lo orgánico. Asimismo, Mas defiende que entre el *Empedokles* y las posteriores *Notas* a Sófocles hay importantes diferencias de concepción, observándose una radicalización del pensamiento hölderliniano: la imposibilidad de conocer racionalmente lo trágico, restando, por tanto, sólo el conocimiento poético<sup>29</sup>.

Con la entrada en el nuevo siglo los estudios sobre Hölderlin en territorio español se distancian en el tiempo. En 2002, Simona Škrabec incluye a nuestro autor dentro del recorrido por la teoría de la tragedia y de lo trágico que realiza en su *L'estirp de la solitud*<sup>30</sup>. En 2014, Eulàlia Blay, dentro de su tesis doctoral sobre la influencia de Píndaro en Hölderlin, se ocupa de la reflexión de éste sobre los géneros poéticos, entre los cuales encontramos la tragedia<sup>31</sup>. Se edita la primera biografía exhaustiva en lengua castellana de Hölderlin, escrita por Antonio Pau<sup>32</sup>, a la que sigue unos años después la de Helena Cortés, de carácter más literario<sup>33</sup>. La aportación más reciente que creemos conveniente mencionar del territorio peninsular es la obra colectiva dedicada a las relaciones entre Hölderlin y Hegel, en ocasión del bicentenario de sus nacimientos, coordinada por el Círculo de Bellas Artes<sup>34</sup>. Casi una década antes, la *Hölderlin-Jahrbuch* dedica el número de 2010-11 al tema de la relación entre Hölderlin y el teatro («*Hölderlin und das Theater*»). Destacamos la aportación de Lemke por centrarse en el problema de la representación en *Empedokles* —puesto que la obra no muestra el conflicto trágico *per se*—, y cómo se relaciona ello con las ambiciones revolucionarias de Hölderlin tanto por lo que hace a la tragedia moderna como a lo político<sup>35</sup>.

El estado de la cuestión, según hemos expuesto, muestra un predominio de las interpretaciones filosóficas de la obra *Empedokles*, así como de sus vinculaciones con los estudios

---

<sup>28</sup> José Luis Villacañas Berlanga, *Narcicismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin* (Madrid: Verbum, 1997).

<sup>29</sup> Salvador Mas, *Hölderlin y los griegos* (Madrid: Visor, 1999).

<sup>30</sup> Simona Škrabec, *L'estirp de la solitud* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002).

<sup>31</sup> Eulàlia Blay Montmany, «Hölderlin i l'esperit en Píndar» (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014), <http://hdl.handle.net/10803/145925>.

<sup>32</sup> Antonio Pau, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción* (Madrid: Trotta, 2008).

<sup>33</sup> Helena Cortés Gabaudan, *La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin* (Madrid: Hiperión, 2014).

<sup>34</sup> Ana Carrasco Conde, Laura Anna Macor, y Valerio Rocco Lozano, eds., *Hegel-Hölderlin. Una amistad estelar* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2021).

<sup>35</sup> Anja Lemke, «Die tragödie der Repräsentation - Theater und Politik in Hölderlins 'Empedokles'-Projekt», *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 37 (2011 de 2010): 68-87.

sobre lo griego realizadas por Hölderlin. Es por ello que nuestro trabajo, en cambio, se centrará en el aspecto más social y político de la obra, vinculándola a los textos teóricos sobre lo trágico —ejercicio también escaso de entre los investigadores aquí citados. De esta manera, en la línea de Argullol, Lanceros o Villacañas, vincularemos la concepción de lo trágico en Hölderlin y su puesta en práctica con *Empedokles* con la preocupación por las posibilidades de emancipación social que la era moderna atisba.

## Marco teórico

En primer lugar, debemos señalar la distinción entre el sustantivo «tragedia» y el sintagma «lo trágico», pues es de importancia crucial para la comprensión del presente trabajo. Se trata, además, de una problemática que recorre la filosofía idealista del tiempo de Hölderlin. Peter Szondi asentó los términos de dicha distinción en su *Tentativa sobre lo trágico* de 1960: «Desde Aristóteles se cuenta con una poética de la tragedia, mas con una filosofía de lo trágico no se cuenta sino desde Schelling». El objetivo de la *Poética* era «determinar los elementos del arte trágico», de tal manera que la tragedia constituye su objeto de estudio, «no su idea»<sup>36</sup>. Esto implica que las afirmaciones doctrinológicas que ahí encontramos no se explican por sí mismas, sino que siempre precisan de una base en la literatura. La influencia del texto del estagirita es exorbitante, y de ella parte asimismo la filosofía de lo trágico. Una segunda formulación de esta diferencia nos la ofrece Simona Škrabec en la primera parte de su *L'estirp de la solitud*:

D'una banda, som davant d'una concepció literària que correspon a un gènere concret, a la tragèdia; i, de l'altra, hem de buscar el significat d'aquest adjectiu dins d'una concepció antropològica, metafísica i existencial que parteix de la situació de l'existència humana i que s'ha desenvolupat en la filosofia a partir del segle XIX<sup>37</sup>.

Por lo tanto, ambos autores coinciden en situar a inicios del siglo XIX la búsqueda de una concepción de lo trágico como problema filosófico, con relativa independencia de las obras literarias llamadas tragedias. En palabras de otro autor, Patxi Lanceros, «lo trágico excede a la tragedia»<sup>38</sup>. Ello implica la posibilidad de dar con un concepto de lo trágico abstracto, aplicable a obras de distintas épocas. Aún más, la idea de una filosofía de lo trágico nos remite a la pregunta por la existencia, en términos metafísicos o especulativos. No obstante, los distintos filósofos que a lo largo de los siglos XIX y XX trataron de hallar dicha definición universal no pudieron llegar a hacerla hegemónica, de tal manera que Škrabec concluye que el lugar donde hay que mirar para encontrar un punto de convergencia entre las distintas definiciones es en el *cómo* del lenguaje trágico: la implicación emocional que puede o no suscitar en el

---

<sup>36</sup> Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. *Tentativa sobre lo trágico*, 246.

<sup>37</sup> Škrabec, *L'estirp de la solitud*, 31.

<sup>38</sup> Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, 106.

espectador. Por su parte, también Szondi trata de ofrecer una respuesta derivada de sus comentarios a las filosofías de lo trágico que se sitúa en la *forma* de lo trágico. Así, frente a su mentor Walter Benjamin, defiende la dialéctica que, como denominador común a las propuestas idealistas y post-idealistas, podría «procurar una base para un concepto general», de tal manera que «cabe considerar la estructura dialéctica como criterio válido para definir lo trágico»<sup>39</sup>.

Hölderlin fue uno de los autores que indagaron las posibilidades de un concepto de lo trágico que aunara la tragedia antigua con la poesía moderna. Asimismo, sus reflexiones, como veremos, estarán claramente delimitadas por sus posiciones filosóficas. En su pensamiento se dan la mano la observación atenta de los mecanismos y mensajes de las tragedias griegas con la especulación filosófica sobre el sentido trágico de la existencia. En último término, creemos que lo trágico en Hölderlin se entiende mejor desde la imagen de la *herida*. En los términos de Szondi y de Lanceros, respectivamente:

sólo es trágico el acabamiento de aquello que, no debiendo perecer, deja con su ausencia una herida irrestañable. Porque la contradicción trágica no puede quedar superada dialécticamente en una esfera superior, ya sea de carácter inmanente o trascendente<sup>40</sup>.

Lo trágico en cuanto experiencia es más profundo que el sentimiento y más amplio que el concepto. Se presenta como herida y abismo, como enfrentamiento de la voluntad y el destino, como *fatal ausencia* que aspira a ser asumida, redimida, dialectizada con las presencias cotidianas<sup>41</sup>.

En este sentido, destacamos, en segundo lugar, la dialéctica como marco de pensamiento a la hora de leer los conceptos hölderlinianos. Es decir, debemos señalar que, para la comprensión de varias de las ideas de Hölderlin expuestas en el trabajo, debe tenerse en cuenta la noción de dialéctica en los términos del Idealismo alemán contemporáneo a nuestro autor. Como veremos, ello encuentra su justificación en el punto de partida común del pensamiento filosófico de Hölderlin y del Idealismo, el problema de la relación entre el ser y el pensar. En particular, empleamos aquí la exposición realizada por Adorno de la dialéctica hegeliana. Así, por dialéctica nos referimos a «la propia y verdadera naturaleza de las determinaciones del entendimiento, de las cosas y de lo finito en general»<sup>42</sup>, reconociendo, en su base, «una movilidad histórica fundamental», caracterizada por el hecho de que «todo lo que es debe ser concebido como algo movido y algo en devenir»<sup>43</sup>. El momento del devenir se corresponde con la «mediación» [*Vermittlung*], que «en Hegel siempre equivale a la alteración

---

<sup>39</sup> Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, 304-6.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 308.

<sup>41</sup> Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, 107.

<sup>42</sup> G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (Madrid: Abada, 2017), 253.

<sup>43</sup> Th. W. Adorno, *Introducción a la dialéctica*, trad. Mariana Dimópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013), 45-46. *Ibid.*, 45-46.

que hay que exigir a un concepto en el instante que uno quiere apercibirse de este mismo concepto»<sup>44</sup>. De hecho, creemos útil retener, especialmente, el concepto de mediación para tratar, por ejemplo, la teoría de los géneros poéticos de Hölderlin, así como su comprensión del problema entre Antigüedad y Modernidad. En suma, hablamos de dialéctica en Hölderlin como un pensar cuya esencia es la comprensión de la negatividad immanente al ente o al concepto,

la tentativa de comprender lo singular no a través de la clasificación, sino en cierto modo abriéndolo en sí mismo, intentando una suerte de fragmentación del átomo por la cual obtener la posición de lo particular y lo universal en cada uno de los objetos del pensar<sup>45</sup>.

En tercer lugar, sobre el más importante condicionante del contexto vital de Hölderlin —la Revolución Francesa—, cabe señalar los rasgos generales con que será considerada en este TFM. En general, mantenemos la idea clásica de la Revolución Francesa como una revolución burguesa, acaso su «modelo clásico», en palabras del historiador Albert Soboul<sup>46</sup>. Es decir, como una revolución en el marco histórico de la transición del feudalismo al capitalismo, reorganizando las relaciones sociales básicas y las instituciones políticas en favor de la propiedad privada directa y el trabajo asalariado frente a la propiedad feudal y el vasallaje. Se trataría, por ello, de una revolución dirigida o beneficiosa especialmente para clases sociales como la burguesía comercial e industrial y el pequeño campesinado. Siguiendo a Soboul y Lefebvre<sup>47</sup>, acotamos la Revolución Francesa al decenio de 1789-1799, si bien sus efectos y consecuencias se dejaron sentir durante más décadas. Aunque desde 1794 el auge revolucionario —impulsado por la alianza jacobina entre una pequeña burguesía urbana y las masas populares de *sans-culottes*— da paso a un período de reacción conservadora, se mantiene la obra anti-aristocrática y sólo con 1799 se cierra el período de las asambleas nacionales y del frente interno prioritario para la Revolución Francesa. Además, la fecha de 1799 como cierre del horizonte revolucionario es especialmente pertinente para este TFM, pues marcará una fecha clave también para Hölderlin, en cuanto cierre de las expectativas revolucionarias para su Suabia natal.

Por último, en cuarto lugar, en relación con la Revolución Francesa, debemos también hacer unos breves apuntes sobre la «modernidad» en cuanto época, pues la reflexión sobre su tiempo histórico fue crucial en la obra de Hölderlin, como veremos. En general, entendemos por modernidad la época abierta por la Revolución Francesa. Desde otros términos, la identificamos *grosso modo* con la implantación y avance del modo de producción capitalista en Europa occidental. Dicha época, diría Hölderlin, es la Hespéride, signada por la escisión

---

<sup>44</sup> Ibidem, 60.

<sup>45</sup> Ibid., 93.

<sup>46</sup> Albert Soboul, *La Revolución Francesa* (Barcelona: Orbis, 1985), 9.

<sup>47</sup> Georges Lefebvre, *1789: Revolución Francesa* (Barcelona: Laia, 1981).

entre arte y naturaleza, entre hombre y dios. En sus rasgos principales, por «modernidad» o por «moderno», tal como se usa en este trabajo, debe entenderse la compartimentación y especialización de la vida humana, su racionalización en cuanto segmentación, sellada por la emergencia del capitalismo. Ello es fruto del desarrollo de la división social del trabajo al punto de separar al trabajador de las condiciones y medios de trabajo bajo el proceso capitalista de producción, como explicó Marx<sup>48</sup>. La especialización del hombre —su «unilateralidad», que diría Hölderlin— y la escisión con respecto a la naturaleza son dos caras del mismo proceso moderno. El arranque con la Revolución Industrial inglesa y la Revolución Francesa, a finales del siglo XVIII, marca en lo social-económico y lo político-institucional esa ramificación de la sociedad. La identificación de estos procesos con la ascensión y consolidación de la burguesía media-industrial como «el elemento predominante de la sociedad» es otro aspecto de lo moderno, como esquematizaría el historiador Arnold Toynbee<sup>49</sup>.

A esta vertiente de lo moderno cabría añadirle el desarrollo del aspecto popularizador, en el sentido de participación de amplias masas en los acontecimientos políticos y económicos, como señalaría tempranamente también Marx y, más adelante, filósofos como Habermas<sup>50</sup>. En estos términos, cabe destacar cómo la modernidad estuvo marcada por los ideales políticos del liberalismo y del marxismo. Ambos representarían, en cuando proyectos de la modernidad, una concepción de su época como «presente absoluto» cargado de «un heroico futuro», a decir de Perry Anderson<sup>51</sup>. Hölderlin, según la lectura que realizaremos en este trabajo, puede verse como uno de aquellos pensadores que asumiría esa misión *heroica* por abrir el futuro desde una temprana crítica, forjada por la palabra poética, de la modernidad.

---

<sup>48</sup> Karl Marx, *El capital* (Madrid: Akal, 2000).

<sup>49</sup> Arnold Toynbee, *A Study of History*, vol. 8 (Londres: Oxford University Press, 1954), 338.

<sup>50</sup> Jürgen Habermas, «La modernidad, un proyecto incompleto», en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Ciudad de México: Kairós, 1988).

<sup>51</sup> Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad* (Barcelona: Anagrama, 2000), 24; 54.

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA E INTELECTUAL

La fascinación por la figura de Hölderlin que atestigua la extensa bibliografía sobre su persona probablemente radique, en parte, en la unicidad que se percibe entre su biografía, sus ideales político-revolucionarios y su obra poética. Todo ello teñido por aquella pátina de tragicidad aplicada a su propia existencia histórica por parte de los historiadores y la crítica. No obstante, más allá del posible grado de mitificación de su figura, creemos relevante dar espacio a una breve exposición de su trayectoria vital que permita dar cuenta de dicha unicidad y, así, situar el proyecto de *Empedokles* y de su obra poética de madurez en el desarrollo de la trayectoria de nuestro autor.

### 1.1. *Apolo me ha vencido*: esbozo biográfico

El año 1770 señala la inclusión de tres astros dentro de la constelación del pensamiento y la cultura europea, con el nacimiento de Hölderlin, de G. F. W. Hegel y de Ludwig van Beethoven. El poeta vive sus primeros años en las localidades suabas de Lauffen am Neckar y Nürtingen, ambas bañadas por el río Neckar. La doble orfandad, a la que se añade las muertes de cuatro hermanos del segundo matrimonio de la madre, tiñen el aire de infancia del poeta de una gravedad de la que, según el propio Hölderlin, nunca podrá zafarse<sup>52</sup>.

Hasta los dieciocho años, Hölderlin se forma en latín, griego, filosofía, teología, matemáticas, historia, etc., entre escuelas conventuales y clases particulares. La educación religiosa impartida por la madre, en el contexto del rígido pietismo de Wurtemberg<sup>53</sup>, así como la extracción social de la familia, parte de la baja hidalguía suaba<sup>54</sup>, impulsan la persecución de la carrera eclesiástica por parte de Hölderlin. A pesar de las dudas de éste, en el otoño de 1788 ingresa en el Seminario de Tubinga para empezar los estudios superiores de teología. Permanecerá aquí hasta 1793, y este periodo se corresponde con la etapa de juventud en la trayectoria del poeta. Un año después del ingreso Hölderlin comienza a compartir habitación con Hegel y Schelling. Los años de Tubinga, asimismo, coinciden con el periodo de ascenso y cénit de la Revolución Francesa, cuyos ecos llegan a los seminaristas a través de contactos jacobinos y la prensa, según relata extensamente Bertaux<sup>55</sup>. La etapa que Hölderlin pasa en Tubinga se revela esencial, entonces, por ser caldo de cultivo para los tres pilares de su vida y obra: poesía (arte) —a través de la *Dichterbund* que forma junto a Christian Neuffer y Rudolf Magenau—, filosofía, revolución.

---

<sup>52</sup> Carta nº 180, a la madre, de 18/06/1799. Friedrich Hölderlin, *Correspondencia completa* (Madrid: Hiperión, 1990), 437. *StA* 6,1: 332.

<sup>53</sup> Pau, Hölderlin. *El rayo envuelto en canción*, 15.

<sup>54</sup> *Ibidem*, 28.

<sup>55</sup> Pierre Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992).

Con la aprobación del examen consistorial, en 1793 Hölderlin concluía su formación, con el título de *Philologiae, inprimis graecae et philosophiae, inprimis Kantianae, et litterarum elegantiorum assiduus cultor*<sup>56</sup>. Por lo tanto, quedaba a disposición para ser destinado por parte del Consistorio a alguna parroquia del ducado de Wurtemberg. Había dos posibles opciones de escapar a este destino para los jóvenes como él: trabajar como preceptor privado o como profesor universitario. Una de las incumplidas metas del poeta fue, de hecho, conseguir una cátedra en la Universidad de Jena, probablemente para enseñar literatura griega, según una tardía carta a Schiller, fechada en junio de 1801<sup>57</sup>. Sirva este hecho como una muestra de las dificultades económicas a las que se vio sometido Hölderlin durante toda su vida lúcida. La madre nunca le hará entrega de la herencia a que tenía derecho por la muerte de su padre biológico, de manera que el poeta se verá obligado a buscar fuentes de ingresos independientes para poder dedicarse a la poesía, en un constante tira y afloja entre la subsistencia y su vocación poética. Así, la única opción realmente posible para Hölderlin fue el ejercicio de preceptor privado. Quien ejercía esta profesión, a diferencia del profesor (*Hofmeister*), era considerado parte de la servidumbre de las casas en que servía, de clase aristócrata o de la alta burguesía, e implicaba la subordinación a la vida cotidiana del alumno y de su familia<sup>58</sup>.



Retrato de Hölderlin realizado al pastel por Franz Karl Hiemer en 1792. © holderlinpoems.com

---

<sup>56</sup> *StA* 7,1: 479.

<sup>57</sup> «Me he ocupado desde hace años casi sin interrupción de la literatura griega. Una vez que me metí en ella no me fue posible interrumpir este estudio hasta que me devolvió la libertad que al principio roba con tanta facilidad, y me creo capaz de serles especialmente útil a los jovencitos que se interesan por ella liberándolos del servicio a las letras griegas y haciéndoles entender la gran precisión de estos escritores como una consecuencia de su plenitud de espíritu. (...) No cuento precisamente con una gran cantidad de oyentes, pero sí tantos como acostumbra a haber en este tipo de lecciones. También espero no ir justamente a interponerme con ello en el camino de nadie», Hölderlin, *CC*, 540. Carta nº 232; *StA* 6,1: 421-23.

<sup>58</sup> Pau, Hölderlin. *El rayo envuelto en canción*, 76.

Es Schiller quien consigue a Hölderlin su primer trabajo como preceptor, en la casa de la familia von Kalb, en Waltershausen. Con su pupilo, Hölderlin se traslada a Jena, donde residirá entre finales de 1794 y principios de 1795. Se trata, tal vez, del momento de mayor intensidad filosófica en su vida. Asiste a las clases de Fichte y mantiene el contacto con Hegel. Cuantitativamente, se dedica más a la reflexión filosófica que a la composición de versos, y es en este contexto donde ubicamos el texto «Juicio y ser» (*Urteil und Sein*), así como el llamado «Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán» (*Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus*). A mediados de enero de 1795, Hölderlin abandona su puesto para con los von Kalb y, dos meses después, pasa a convivir con Isaac von Sinclair, uno de los personajes clave en la vida del poeta, político revolucionario y prácticamente el único amigo que se mantuvo fiel en el momento de la caída en la locura. A finales de primavera, sale precipitadamente de Jena para instalarse en la casa materna, en Nürtingen. Se trata de la primera de constantes huidas emprendidas por el poeta sin motivos claros a nuestros ojos. En cualquier caso, el retorno al hogar familiar le permite avanzar en la primera parte de su *Hyperion*.

Entre finales de 1795 y septiembre de 1798, el poeta es preceptor de la familia Gontard de Frankfurt. En este caso, su marcha se atribuye de forma más segura a una disputa con el padre de familia causada, supuestamente, por las relaciones de Hölderlin con la madre de su alumno, Susette Gontard. Esta conocía al poeta por haber leído el *Fragment von Hyperion* aparecido en *Thalia*, y la cercanía entre ambos parece haberse afianzado por su compartida sensibilidad e instrucción. El año 1797, para Pau, constituye una auténtica primera *etapa de plenitud* tanto por lo que hace al ánimo de Hölderlin como a la cosecha de su actividad poética: se publica el primer tomo de *Hyperion* y trabaja en su segunda parte; mantiene una relación cordial con Schiller y Goethe; y empieza a trazar el plan de la primera versión de *Empedokles*. Antes de ello, durante el verano de 1796, Hölderlin vivió con relativa cercanía geográfica la llegada de las tropas francesas a Frankfurt. La familia Gontard, a excepción del marido de Susette, huye primero a Kassel y después a Bad Driburg<sup>59</sup>. No obstante, según la correspondencia se puede observar un decaimiento del estado de ánimo de Hölderlin desde finales de 1797, planteándose ya en noviembre renunciar al puesto<sup>60</sup>. De manera muy ilustrativa de su estado anímico y material, Hölderlin expresa al hermano:

¿Sabes cuál es la raíz de todo mi mal? Que deseo vivir entregado al arte al que está apegado mi corazón, pero tengo que buscar tan trabajosamente mi sustento entre la gente, que a menudo estoy profundamente cansado de la vida. Y esto, ¿por qué?

---

<sup>59</sup> Es interesante mencionar que en Kassel Hölderlin visita el *Fridericianum*, uno de los primeros museos de arte abiertos en Europa, en 1779. La pinacoteca exhibía obras de Rubens, Rembrandt y Claudio de Lorena, así como disponía de originales y copias de esculturas antiguas, que debieron causar verdadera impresión a Hölderlin. Sobre este hecho y el de la nota inmediatamente anterior, vid. Hölderlin, *Correspondencia completa*, 304, carta n° 125. *StA* 6,1: 215-17.

<sup>60</sup> *Ibidem*, 350-51. Carta n° 148; *StA* 6,1: 255-58.

Porque el arte tal vez alimente a sus maestros, pero no a sus discípulos. (...) No vivimos en un clima propicio a los poetas. Por eso, de entre diez de tales plantas, apenas si florece una<sup>61</sup>.

Así empieza la llamada «etapa de Homburg». Hölderlin se establece en esta ciudad a petición de Sinclair. Constituye, también, un momento fructífero para el poeta, a pesar (o gracias a) del dolor de la separación. Así, trabaja de manera intensa en la primera versión de *Empedokles* y prepara los materiales para *Iduna*, su proyecto de «revista para damas de contenido estético», los *Homburger Aufsätze*. El plan original de la publicación puede leerse en carta a Neuffer, útil asimismo para entrever los intereses que dominarán la obra de Hölderlin por venir:

La revista contendrá al menos una mitad de poesía realmente de poetas en ejercicio y el resto de los artículos tocarán la historia y la crítica del arte. Los primeros números contendrán —mías— una tragedia, *La muerte de Empédocles*, que tengo acabada exceptuando el último acto, y poesías líricas y elegíacas. El resto de los artículos contendrán: 1. Rasgos característicos de la vida de los antiguos y nuevos poetas y las circunstancias bajo las que crecieron, además del carácter artístico propio de cada uno. Así, acerca de Homero, Safo, Esquilo, Sófocles, Horacio, Rousseau (en tanto que autor de la *Eloísa*), Shakespeare, etc. 2. Descripción de lo propio de la belleza de sus obras o partes aisladas de estas. Así haré con la *Iliada*, sobre todo con el carácter de Aquiles, con el *Prometeo* de Esquilo, la *Antígona* y el *Edipo* de Sófocles, odas sueltas de Horacio, la *Eloísa*, el *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare y los caracteres de Bruto y Cesio en su *Julio Cesar*, el *Macbeth*, etc. Todos estos artículos estarán escritos, hasta donde sea posible, de modo vivo e interesante para el público en general y en su mayor parte en forma de carta. 3. Artículos de razonamiento presentados de modo popular sobre declamación, lenguaje, la esencia y los distintos modos del arte poético y finalmente sobre la belleza en general. Puedo prometer con buena conciencia para todos estos artículos, sobre todo los últimos, puntos de vista nuevos o al menos aún no manidos y creo tener guardadas algunas verdades en el corazón que pueden ser útiles para el arte y amenas para el espíritu. 4. También habrá recensiones sobre nuevas obras poéticas especialmente interesantes. Espero recibir colaboraciones de Heinse, autor del *Ardingbello*, de Heydenreich, Bouterwek, Matthisson, Conz, Siegfried Schmid y también tuyas si puedes privarte de algo<sup>62</sup>.

Esta larga cita resulta clarificadora por varias razones. Por un lado, nos sitúa en un momento avanzado de la confección del *Empedokles* y, además, ubica su lugar dentro de la trayectoria profesional de Hölderlin. Asimismo, permite entender la profusa producción teórica sobre el arte poético que emprende en estos años (en los *Ensayos*), a la vez que sitúa sus intereses respecto a la literatura griega. Por otro lado, el carácter educativo, de *Bildung*, del que Hölderlin quiere dotar a estos ensayos contrasta fuertemente con la oscuridad de los fragmentos que finalmente han llegado hasta nosotros. Con todo, el proyecto de revista fracasa, pues no consigue reunir los apoyos necesarios para comenzar a publicarse. Esta nueva

---

<sup>61</sup> Ibid., 358-59. Carta n° 152; *StA* 6,1: 262-265.

<sup>62</sup> Hölderlin, 426-27. Carta n° 178; *StA* 6,1: 323-26.

derrota y la acuciante escasez de ahorros obligan a Hölderlin a volver, una vez más, al seno materno. No obstante, sólo restará en Nürtingen unos pocos días.

Hölderlin se establece en casa del comerciante Christian Landauer como supuesto preceptor, aunque en realidad el interés de este amigo suyo era que pudiese dedicarse a escribir. Este periodo se corresponde, para Pau, con la segunda *etapa de plenitud* de la trayectoria hölderliniana, pues se trata del momento en que alcanza la madurez poética a través de las grandes odas, elegías e himnos<sup>63</sup>. Con todo, el ánimo del poeta decae, una vez más, cuando parece haberse acostumbrado a su nuevo lugar: «¡Siento dentro de mí una necesidad tan profunda e imperiosa de paz y tranquilidad!»<sup>64</sup>. Sin embargo, sorprende, frente a esta exclamación, la inestabilidad de los posteriores años. Emprende el viaje con destino a Hauptweil (Suiza) sólo para quedarse unos pocos meses. Después, marcha con destino a Burdeos, para servir como preceptor para otra familia. Dichos viajes —hechos mayoritariamente a pie— le permiten conocer nuevos paisajes como los Alpes, las cascadas del Danubio o el lago de Constanza, así como visionar las antigüedades griegas, romanas y egipcias que Napoleón había hecho traer a París de sus campañas bélicas para el *Musée des Antiques*. No se sabe si el poeta llegó a poder contemplar una de sus musas artísticas, el mar, cuando se encontraba en el país de la Revolución. Las cartas escritas de su mano también comienzan a escasear. Según los testimonios recogidos por Pau, en 1802 Hölderlin llegó a Nürtingen desde Burdeos en un estado de agotamiento y enajenación mental. De este modo, por diversos factores —entre los cuales se encuentran la relación con la madre y la muerte de Susette Gontard—, se ha querido localizar el inicio de la pérdida de facultades mentales de Hölderlin en este momento, es decir, a partir del verano de 1802. En este sentido se utiliza como argumento el testimonio de Schelling, que vio al poeta a principios de 1803<sup>65</sup>.

Es en este último periodo en Nürtingen donde se sitúan las traducciones de Sófocles y la producción poética englobada bajo el nombre de *Cánticos*<sup>66</sup>. En medio de todo ello, Sinclair intenta socorrer la penosa existencia de Hölderlin de aquellos años. Primero, consigue que Hölderlin vaya de acompañante a la reunión de los Estados alemanes en Ratisbona, en septiembre de 1802, donde iban a reordenarse las fronteras después de la segunda Guerra de

---

<sup>63</sup> Pau, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, 217.

<sup>64</sup> *Ibidem*, 519.

<sup>65</sup> «Desde ese viaje fatal [a Francia], su espíritu se ha trastornado por completo y, aunque todavía, hasta cierto punto, es capaz de algunos trabajos, como, por ejemplo, traducciones del griego, tiene el espíritu del todo ausente. Su visión fue para mí estremecedora; él descuida su apariencia exterior hasta la repugnancia, y aunque su conversación denota poco de locura, ha asumido por completo las maneras exteriores de quienes se encuentran en ese estado. Aquí no hay ninguna esperanza de que se restablezca». Carta a Hegel de 11/07/1803. Immanuel Kant et al., *Correspondencia cruzada.*, trad. Hugo Renato Ochoa Diselkoe y Raúl Gutiérrez Bustos (Madrid: Libros Corrientes, 2023), 440.

<sup>66</sup> Más comúnmente designados *cantos*, aquí seguimos la traducción de *Gesänge* empleada para la edición realizada por Jesús Munárriz en Ediciones Hiperión, inscrita en la acepción de la RAE que define el *cántico* como «cada una de las composiciones poéticas de los libros sagrados y los litúrgicos en que sublime o arrebatadamente se dan gracias o tributan alabanzas a Dios». Friedrich Hölderlin, *Cánticos*, trad. Jesús Munárriz (Madrid: Hiperión, 2013), 32.

Coalición (Hölderlin ya había participado de la primera reunión de este calibre, en Rastatt, en 1798). Sinclair y el poeta permanecieron un par de semanas en la ciudad, donde Hölderlin conoció al conde soberano de Hessen-Homburg, Friedrich V, para quien compuso el poema *Patmos*. Segundo, en junio de 1804, Hölderlin participa de la cena organizada por Sinclair en Stuttgart, que sirvió como reunión con otros jóvenes republicanos para discutir la necesidad de una rebelión contra el conde de Wurtemberg<sup>67</sup>. A inicios de 1805, este grupo de amigos es traicionado por uno de los participantes de aquella cena, lo que provoca una ola de detenciones que conlleva el encarcelamiento de Sinclair. Hölderlin sólo se libra de verse sometido a su mismo destino gracias al diagnóstico de locura realizado por un doctor de Homburg, después de una investigación sobre su persona que concluyó su adscripción demócrata y revolucionaria<sup>68</sup>. De hecho, entre el verano de 1804 y septiembre de 1806, Hölderlin vive en Homburg a instancias de Sinclair. Éste convence al poeta y a su madre del traslado porque dice haberle conseguido un puesto de bibliotecario de corte (*Hofbibliothekar*) del conde Friedrich V, quien participó del engaño pagándole a Hölderlin un sueldo que restaba del de Sinclair como consejero<sup>69</sup>. A pesar de poder llevar una existencia tranquila, fuera del opresivo ambiente familiar, Hölderlin se encontraba en Homburg en total dependencia de Sinclair.

Por ello, a su detención a principios de 1805, el poeta queda desamparado, y su situación empeora cuando el pequeño Estado de Hessen-Homburg es anexionado al Gran Ducado de Hessen-Darmstadt, en julio de 1806. Esto implicaba la desaparición del ficticio puesto que Hölderlin estaba desempeñando ahí para el conde Friedrich V. Sinclair, que ya no puede responsabilizarse de su amigo, convence a Hölderlin para que vaya a Tubinga, donde la madre había acordado que su hijo fuera ingresado —contra su voluntad— en la recientemente abierta clínica del doctor Autenrieth, pagando los gastos de transporte desde Homburg<sup>70</sup>. Después de unos meses, para la primavera de 1807, el doctor dictaminó que la locura de Hölderlin era incurable. Ernst Zimmer, un ebanista que vivía en una casa próxima a la clínica y que había leído el *Hyperion*, fue visitando al poeta durante su internamiento, y por ello acabó acogiendo al poeta en su casa, a la orilla del Neckar. Hölderlin sobrevivió a Zimmer, quien falleció en 1838. Su hija Charlotte siguió cuidando al poeta hasta su muerte, el 7 de junio de 1843.

Durante los treinta y siete años que vivió en la torre de Tubinga, Hölderlin siguió cultivando el arte de la poesía, cantando a la plenitud y a lo que permanece a pesar del tiempo. Con este breve esbozo biográfico, hemos tratado de ofrecer una imagen del poeta que destacara esta tenacidad para con su arte, al que quiso dedicar su vida a pesar de las dificultades económicas a que se vio sometido por un clima familiar y político opresivo. Tuvo siempre claro, no obstante, que «si nos llaman deberes que nos resultan verdaderamente sagrados

---

<sup>67</sup> Pau, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, 313.

<sup>68</sup> *Ibidem*, 318.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 314.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 323-26.

(...), entonces le ofreceremos a la necesidad un hermoso sacrificio rechazando el amor a las musas, al menos durante un tiempo»<sup>71</sup>.

## 1.2. Romper las liras: compromiso político

Este «hermoso sacrificio» al que está dispuesto Hölderlin no fue una exaltación puntual, como veremos. Era un sentido del «deber» enraizado en las exigencias radicales que su época planteaba, cuyo cumplimiento podía adquirir muchas formas. Esta época era la de la Revolución. En general, se trataba de la revolución contra el feudalismo, duramente sentido aún en una Alemania subdividida en numerosos y pequeños estados. Como hemos tratado de mostrar someramente en el apartado anterior, la vida lúcida de Hölderlin, desde su entrada al *Stift* de Tubinga en otoño de 1788 hasta su ingreso en la clínica médica en septiembre de 1806, coincide exactamente con un lapso histórico de ascenso y liquidación de las aspiraciones revolucionarias abiertas con la Revolución Francesa, con la final subordinación de su Suabia natal a la Francia napoleónica. En el mes antes de ser arrastrado a la *cárcel* psiquiátrica, la Confederación del Rin era proclamada desde París; un mes después, caía Berlín bajo el avance bonapartista. Una clara muestra de ese contexto vital tan condicionado por la revolución es la constatación de que todos los amigos de Hölderlin eran también firmes partidarios de la Revolución Francesa, comprometidos en mayor o menor grado con actividades al respecto: Sinclair, Gotthold Stäudlin, Siegfried Schmid, Casimir Böhlendorff, Leo von Seckendorff, Johann Gottfried Ebel, o Neuffer, entre otros<sup>72</sup>. Todos ellos conforman el medio de la juventud radicalizada de su entorno y época, embebida del espíritu revolucionario, hasta la tragedia personal en muchos casos, como lo estuvo también la propia vida y obra de Hölderlin. Y es que, en palabras de Adorno, «tampoco puede Hölderlin alejarse de los contextos colectivos en los que se formó su obra y con los que ésta se comunica hasta en las células lingüísticas»<sup>73</sup>. El grito desesperado de «*no quiero seguir siendo jacobino*» de 1805 condensa la final impotencia en ese breve contexto revolucionario<sup>74</sup>.

Este es el contexto de su trayectoria vital, pero ¿fue Hölderlin realmente un jacobino? Aunque sea una pregunta que permite investigar la actualidad de la revolución en la obra y vida de Hölderlin, no creemos que sea la manera más pertinente de abordarla. El vínculo entre revolución y Hölderlin quedaría así reducido a un encasillamiento de posición política. Ello eclipsa la propia elaboración, reflexión y visión más general y genuina de Hölderlin sobre la revolución *social* de su tiempo. En las páginas que siguen intentaremos realizar unas breves pinceladas en dicho sentido más amplio. La primera cuestión que tratar a este respecto son las

---

<sup>71</sup> Carta nº 183. Hölderlin, *CC*, 445. *StA* 6,1: 338-42.

<sup>72</sup> Unas breves acotaciones biográficas de ellos puede leerse en Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa*, 48-66.

<sup>73</sup> Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2003), 442.

<sup>74</sup> Según se cita en Cortés Gabaudan, *La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin*, 345.

cartas donde Hölderlin parece manifestar una clara simpatía por los *girondins* guillotinado por los *montagnards*<sup>75</sup>. Por un lado, el tono de Hölderlin en estas diferentes cartas constata ese vivo interés con que se seguían, al día, los acontecimientos franceses por parte de jóvenes como él y su entorno. Por el otro, en cuanto al contenido, cabe referir que la «pena» y la «amargura» con que Hölderlin lamenta el destino de los líderes girondinos no expresan, necesariamente, una proximidad política clara a sus posiciones ni a su «espíritu». De hecho, en septiembre de 1793, a su hermano, había dicho que «ya no me apego con tanto calor a hombres singulares... mi amor es el género humano», mostrando ese distanciamiento respecto a la inmediatez política de los acontecimientos y las luchas partidarias. En la misma carta, afirma que:

Vivimos en una época en la que todo está trabajando para lograr días mejores. Este germen de ilustración, estos callados deseos y esfuerzos de algunos por formar al género humano, se extenderán y fortalecerán y darán hermosos frutos<sup>76</sup>.

Ese distanciamiento permite a Hölderlin valorar la obra de los *montagnards* y de todos los actores políticos como parte de toda una «época» de «germen de ilustración», a pesar de que simultáneamente lamentara el *terror* sobre los *girondins*. Todos estos pasajes denotan una creciente desconexión de Hölderlin —«deja de sintonizar», en palabras de Bertaux<sup>77</sup>— respecto a los hechos específicos del París del Sol del 93, a la par que los integran en un profundo sentido histórico. A pesar de las «mezquindades», las «penas» y las «amarguras», o mejor dicho, a través de ellas, la «época» marchaba hacia «formar al género humano», en unos trazos de filosofía de la historia de resonancias hegelianas. Para acabar de responder a la pregunta por el Hölderlin *jacobino*, aún es menester recordar una precisión terminológica clave. Historiográficamente han acabado por ser sinónimos los términos jacobino y *montagnard*, pero en la época contemporánea de la Revolución y de Hölderlin jacobino tenía esa acepción más amplia, de *corriente política* más radical y consecuente con la revolución puesta en marcha<sup>78</sup>. Bertaux recoge hasta tres acepciones de «jacobino»: la «histórico-técnica», en cuanto club político (que incluía originalmente *girondins*, *montagnards* e independientes); la «acepción política», en cuanto «jacobino es el que sigue los ideales de la Revolución Francesa»; y la «alemana», en cuanto «insulto» u «objeto de denuncia»<sup>79</sup>. Esta última acepción sería de alcance casi europeo durante finales del siglo XVIII, todo el siglo XIX y parte del XX, por ser jacobino sinónimo de *radical*, *demócrata*, *anarquista*, *revolucionario*, esto es, enemigo del estado vigente de las cosas. Por los dos últimos

---

<sup>75</sup> Carta nº 61, al hermano, de julio de 1793; nº 67, a Neuffer, de octubre del mismo año; y otra vez al hermano, nº 86, de verano de 1794. Hölderlin, *CC*, 152; 160-61; 205. *StA* 6,1: 88; 95; 130-31.

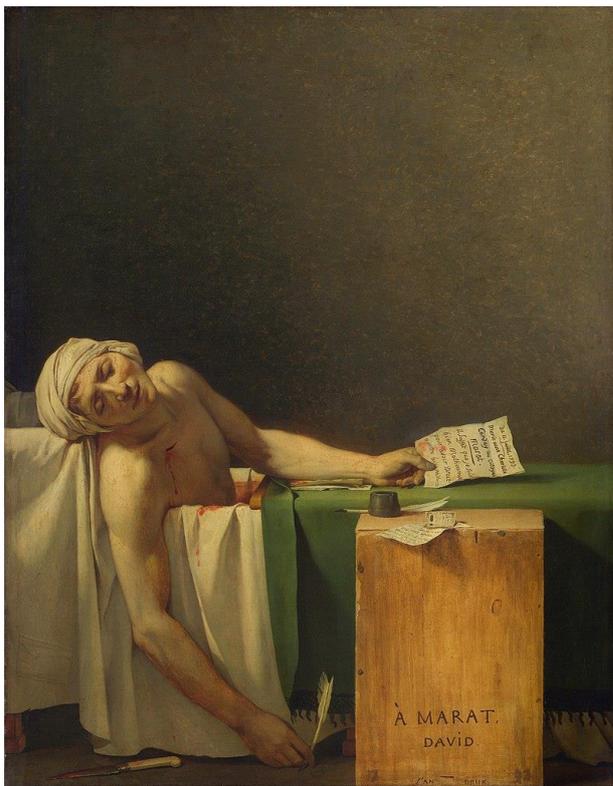
<sup>76</sup> *Ibidem*, 157.

<sup>77</sup> Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa*, 65.

<sup>78</sup> Los jacobinos, en cuanto club político de los estratos burgueses más liberales fundado en 1789, incluían tanto a los *girondins* (Brissot, Roland, Vergniaud, etc.) como a los *montagnards* (Robespierre, Saint-Just, Couthon, Danton, etc.), cuya separación y enfrentamiento se produjo sólo en 1793.

<sup>79</sup> *Ibidem*, 13-14.

valores del vocablo, Hölderlin era claramente jacobino, con mayor simpatía o «apego» hacia una u otra facción de los jacobinos.



Jacques-Louis David, *La mort de Marat*, 1793. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. © Wikipedia Commons

La segunda cuestión que tratar, más fundamental para los objetivos del presente trabajo, es la pregunta por el cómo se asumieron y pensaron los ideales de la Revolución en la obra poética de Hölderlin. Incluso, interrogar la forma en que asumió la poesía como la tarea revolucionaria encomendada por su tiempo. Según sus palabras: «esto es lo único a lo que se apega mi corazón. Esta es la sagrada meta de mis deseos y mi actividad: que yo pueda despertar en nuestra época la semilla que madurará en otra futura<sup>80</sup>». Es decir, más allá de ese *hermoso sacrificio* que pudiera ser necesario en algún momento, esta es la *sagrada meta* que se planteaba para su vida el Hölderlin recién salido del *Stift*: servir a los ideales revolucionarios a través de la poesía. ¿Cuál es esa «semilla», ese «germen de ilustración», es decir, esos ideales emancipatorios, que pretende «despertar» con su poesía? ¿Y por qué se dedicará precisamente a la poesía para ello? Respondamos primero la primera pregunta. Sin duda, esa «semilla» se refiere a los ideales ilustrados portados por la Revolución Francesa: *libertad, igualdad, fraternidad*. Sin embargo, se trata de una concepción del cambio social más profunda que su entendimiento anclado a la superficie de lo político. En este sentido, Hiperión lanza la siguiente proclama:

¡Que cambie todo a fondo! ¡Que de las raíces de la humanidad surja el nuevo mundo!  
¡Que una nueva deidad reine sobre los hombres, que un nuevo futuro se abra ante

---

<sup>80</sup> Carta nº 65, al hermano. Hölderlin, *CC*, 157. *StA* 6,1: 92-93.

ellos! En el taller, en las casas, en las asambleas, en los templos, ¡que cambie todo en todas partes!<sup>81</sup>

Podemos ver que el «cambio» por el que se advoca aquí es un cambio radical, de raíz, «a fondo» y «en todas partes», sobre todas las relaciones y ámbitos de la organización social, con un contenido transformador en positivo —que será descrito en mayor detalle, después, en *Empedokles*. Es un cambio que sobrepasa los límites materiales de la Revolución Francesa, cuyo resultado histórico principal fue librar de trabas la nueva vida que surgía dentro de la sociedad feudal. Es decir, frente a la *revolución* efectivamente *política* del modelo francés con que creció y se educó Hölderlin, éste desarrolló los ideales para una *revolución social y antropológica*, más profunda. No debía transformarse sólo la esfera política, la superficie legal que delimita las relaciones sociales, sino también éstas mismas; no sólo transformar el mundo, sino el propio hombre, su *espíritu*. En este sentido, la radicalidad de las aspiraciones revolucionarias de Hölderlin puede comprenderse por la brecha abierta, históricamente, entre la realidad de la Revolución en Francia y el atraso de Alemania, de una manera similar a cómo autores como Marcuse han explicado el surgimiento del Idealismo en dichas tierras<sup>82</sup>. El mismo Hölderlin soñaba, en 1797, con una revolución más profunda para Alemania, siendo consciente de su situación presente:

Creo en una futura revolución de las ideas y modo de representación que hará enrojecer de vergüenza todo lo anterior. Y Alemania tal vez pueda contribuir mucho a ello. (...) Desde luego que el infame espíritu de imitación les ha traído mucho mal [a los alemanes], pero cuanto más filosóficos se vuelven, más independientes. Ahora deberíamos vivir para la patria<sup>83</sup>.

Que Hölderlin iba más allá de los límites de la Revolución Francesa queda también explicitado con sus críticas a la misma sociedad burguesa que se consolidaba con aquélla, según le comentaba a su amigo Landauer en 1801: «pienso que con la guerra y la revolución toca a su fin aquel Bóreas moral, el espíritu de la envidia, y que tal vez madure una sociedad al menos más hermosa que la anterior sociedad burguesa [*die ehernbürgerliche*]<sup>84</sup>. Vemos que aquí Hölderlin ya se refiere a la sociedad burguesa como «anterior», y ve el desarrollo de «la guerra y la revolución» como algo que puede ir más allá de las cotas hasta entonces alcanzadas. Es decir, desde los ideales originales de la Revolución Francesa y su sociedad burguesa, yendo mucho más allá. En otra carta de las mismas fechas, ahora a su hermano, Hölderlin insiste en todo ello: «El egoísmo en todas sus formas doblará la cabeza bajo el sagrado yugo del amor, y el bien, el espíritu de la comunidad [*Gemeingeist*], dominará sobre todo, entrará en todo...<sup>85</sup>».

---

<sup>81</sup> Friedrich Hölderlin, *Hiperión, o el eremita en Grecia* (Madrid: Hiperión, 1998), 125. *StA* 3: 89.

<sup>82</sup> Cf. Herbert Marcuse, *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, trad. Fombona de Sucre (Madrid: Alianza, 2017), 13.

<sup>83</sup> Carta n.º 132. Hölderlin, *CC*, 319. *StA* 6,1: 228-30.

<sup>84</sup> *Ibidem*, carta n.º 229, 534. *StA* 6,1: 417.

<sup>85</sup> *Ibid.*, carta n.º 221, 523. *StA* 6,1: 406.

Coherentemente con esta aspiración para una revolución social amplia, Hölderlin también va más allá en las cuestiones del Estado y de la Iglesia. Por lo que hace a la primera, el poeta se separaría también de toda fe en el Estado existente como punto de partida y palanca de transformación política y social, a diferencia de los jacobinos y los primeros socialistas de inicios del siglo XIX. En *Hyperion*, encontramos el famoso pasaje contra el Estado:

¡Por el cielo!, no sabe cuánto peca el que quiere hacer del Estado una escuela de costumbres. Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno. El Estado no es más que la ruda corteza que envuelve el meollo de la vida. Es el muro que rodea el jardín de los frutos y flores humanos. Pero ¿de qué sirve el muro que rodea el jardín cuando el suelo está seco? En ese caso, la única ayuda es la lluvia del cielo. ¡Oh lluvia del cielo! ¡Oh entusiasmo! Tú volverás a traernos la primavera de los pueblos. A ti no puede hacerte nacer el Estado. Pero si él no te lo impide, vendrás<sup>86</sup>.

Aquí podemos identificar un conato de proto-materialismo. El ámbito político-estatal no es la fuente o el motor de la vida social, sino expresión («corteza») suya, y, por tanto, debe surgir desde la propia organización social la fuerza con que enfrentarse y cambiar el Estado. Para que surja ese elemento revolucionario, hacen falta algunas condiciones, que aquí Hölderlin apunta como «lluvia del cielo» o «entusiasmo». En cualquier caso, «hay que poner fin» al Estado, sea cual sea su forma, en cuanto «máquina», según el «Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán», para que el «espíritu de comunidad» sea la mediación que una a todos los individuos, pues «entonces reinará entre nosotros perpetua unidad. Nunca la mirada desdeñosa, nunca el ciego temblor del pueblo ante sus sabios y sacerdotes<sup>87</sup>». Por ello, la *revolución social antropológica* que propugna Hölderlin, en última instancia, como meta histórica final, habría de barrer con todas las formas político-estatales.

Como segunda cuestión que atestigua esta radicalidad holderliniana, tenemos el tema de la Iglesia. En ese antiguo programa de Hegel, Schelling y Hölderlin se advoca por el «subvertir toda falsa creencia, perseguir al clero, que últimamente finge Razón, mediante la Razón misma<sup>88</sup>». Mientras los dos primeros acabarían integrando el poder eclesiástico-aristocrático filosóficamente en sus *sistemas*, en *Empedokles* Hölderlin mantenía intacta y aún más afilada la pulsión anti-clerical. Su protagonista espeta a Hermócrates, el sacerdote de Agrigento, la ciudad en que transcurre el drama:

cuando aún era un niño, ya os evitaba / mi corazón piadoso, a vosotros que todo lo corrompéis, / porque sentí sin duda, en mi temor, / que queríais reducir a un culto vulgar / el libre amor del corazón a Dios. / ¡Fuera! No puedo ver ante mí al hombre /

---

<sup>86</sup> Hölderlin, *Hiperión*, 54. *StA* 3: 31-32.

<sup>87</sup> Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, trad. Felipe Martínez Marzoa (Madrid: Hiperión, 2011), 31. *StA* 4,1: 299.

<sup>88</sup> *Ibidem*, 30. *StA* 4,1: 298.

que hace de lo sagrado industria. / Su rostro es falso y frío y muerto, / como lo son vuestros dioses (I, vv. 495-503)<sup>89</sup>.

Asimismo, el discípulo Pausanias se mantiene fiel a Empédocles en su odio hacia el mismo personaje:

A éste [sacerdote Hermócrates], que ha deshonrado tu vida, / a éste que todo lo corrompe, lo buscaré / cuando me hayas abandonado; conmigo tendrá / que vérselas: yo conozco su elemento. / Lo arrastraré al pantano muerto, y aunque / gima suplicante, tendré tanta piedad / de sus cabellos grises como él la tuvo / de los otros. ¡Abajo! (I, vv. 1269-1274)<sup>90</sup>.

Esa continuidad superadora de la Revolución Francesa —la cual «hará enrojecer de vergüenza todo lo anterior»— la pensaba Hölderlin para Alemania. Históricamente se le podría dar la razón, con el surgimiento del pensamiento socialista en esa misma tierra, tan sólo unas décadas después. El momento histórico de Hölderlin, no obstante, demandaba de él otra cosa. Aquí podemos ceñirnos a la segunda pregunta que planteábamos, sobre la poesía como vehículo revolucionario. Hölderlin fue «un hombre eminentemente político, cuya poesía tuvo como único fin la “revolución de las ideas”», podría resumirse acertadamente con Cortés<sup>91</sup>. Viendo que su ideal de «futura revolución» excedía los márgenes y posibilidades objetivas de la Revolución Francesa (su revolución social antropológica), puede ser comprensible que Hölderlin necesitara más que la conspiración o acción políticas para servir a ese horizonte emancipador. El «pueblo» no sería sólo un actor pasivo, espectador, en la revolución, sino que debía ser sujeto y objeto de la misma, transformándose profundamente, en su *espíritu*, con ella. Este es, de hecho, uno de los temas centrales de *Empedokles*, como trataremos de mostrar en el tercer capítulo de este trabajo<sup>92</sup>. Para *ir al pueblo*, la mediación hallada por Hölderlin es esa «nueva mitología [que] ha de estar al servicio de las ideas, [que] tiene que convertirse en mitología de la razón», según afirmaba el «Más antiguo programa». Las «ideas» revolucionarias fundadas en la «razón» ilustrada necesitan adquirir y revestirse de una forma mitológica para penetrar entre el pueblo. Que se trataba con ello de elevarlo, de unirlo a la Ilustración, se muestra en el pasaje que sigue a la anterior sentencia:

Mientras no hagamos estéticas, es decir, mitológicas, las ideas, ningún interés tienen para el *pueblo*, e inversamente: mientras la mitología no sea racional, el filósofo tiene que avergonzarse de ella. Así tienen finalmente que darse la mano ilustrados y no ilustrados, la mitología tiene que hacerse filosófica para hacer racional al pueblo, y la filosofía tiene que hacerse mitológica para hacer sensibles a los filósofos. Entonces

---

<sup>89</sup> Friedrich Hölderlin, *Empédocles*, trad. Anacleto Ferrer (Madrid: Hiperión, 1997), 81. *StA* 4,1: 23.

<sup>90</sup> *Ibidem*, 159. *StA* 4,1: 59-60.

<sup>91</sup> Cortés Gabaudan, *Claves para una lectura de Hiperión. Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin.*, 166.

<sup>92</sup> En el texto «Fundamento de Empédocles», analizado más abajo, Hölderlin expone las razones que justifican el autosacrificio de Empédocles en su tragedia, como solución a los problemas de su época, por encima del «canto» y de la «acción». Hölderlin, *Empédocles*, 295. *StA* 4,1: 156-57.

reinará entre nosotros perpetua unidad. (...) Sólo entonces nos espera *igual* cultivo de *todas* las fuerzas, las del singular como las de todos los individuos. Ninguna fuerza será ya oprimida, ¡entonces reinará universal libertad e igualdad de los espíritus!<sup>93</sup>

Con esta «mitología de la razón» podría diseminarse y hacer crecer mejor esa «semilla» que aspiraba sembrar Hölderlin en cuanto su «sagrada meta» en la vida. El cómo realizar dicha siembra, el cómo desplegar esa «mitología de la razón», o sea, el cómo ir al pueblo para «contribuir» a la «nueva revolución», según creemos, fue una preocupación constante y vívida en la trayectoria de Hölderlin. Se encomendaría a sí mismo la elaboración de dicha poesía, mostrando una clara inquietud en sus textos por dilucidar las tareas de los poetas de su tiempo. Este compromiso con la «meta sagrada» demuestra, antes que nada, el compromiso *sagrado* de Hölderlin con el horizonte e ideales revolucionarios superiores que trazó. Así, a su amigo Neuffer, en noviembre de 1794, le confesaba: «¡Si así ha de ser, romperemos nuestras infelices lirás y haremos lo que los artistas sólo soñaron!<sup>94</sup>». Años más tarde, en enero de 1799, igualmente, a su hermano le dejaba claro:

Y antes que ninguna otra cosa, vamos a tomarnos la frase que dice *homo sum, nihil humani a me alienum puto* con todo amor y seriedad. (...) Tampoco vamos a dejarnos entorpecer (...) en nuestro intento de tender con todas nuestras fuerzas y de poder ver con toda precisión y ternura cómo podemos alcanzar o llevar a otros todo lo humano en una comunión más libre e íntima, bien sea sirviéndonos de la representación mediante imágenes o en el mundo real y, si acaso el reino de las tinieblas quiere irrumpir con violencia, arrojaremos nuestra pluma bajo la mesa e iremos en nombre de Dios al lugar en el que exista más miseria y seamos más necesarios<sup>95</sup>.

Mientras su amigo de *Stift*, Hegel, intentó integrar (y con ello *fijar*) toda esa pulsión revolucionaria de la época en una comprensión filosófico-histórica universal, Hölderlin bregó por afilarla y hacerla realidad. Podríamos decir, parafraseando a Lukács, que mientras Hegel lega a las futuras generaciones los modelos de pensamiento adecuados para la crítica del modo de producción capitalista, Hölderlin se puede ver, en cambio, como una temprana advertencia contra la pulsión por apagar la chispa de la emancipación comprendida como transformación del «espíritu» humano, individual y colectivo. Así, pues, en términos políticos, Hölderlin fue una de las brillantes luminarias y de los *sufridos mártires* que, antes de hora, alumbraron los ideales emancipatorios que habrían de ir más allá de la Ilustración y la revolución burguesa. Este es su

---

<sup>93</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 31. *StA* 4,1: 299. En esta cita vemos una formulación que parece anteceder aquella del joven Marx: «Lo mismo que la filosofía encuentra en el proletariado sus armas *materiales*, el proletariado encuentra en la filosofía sus armas *intelectuales*. Bastará con que el rayo del pensamiento prenda en este ingenuo suelo popular, para que los *alemanes*, convertidos en *hombres*, realicen su emancipación». Karl Marx, *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, trad. José María Ripalda (Valencia: Pre-Textos, 2014), 75.

<sup>94</sup> Carta n° 89. Hölderlin, *CC*, 213. *StA* 6,1: 139.

<sup>95</sup> Carta n° 172, *ibidem*, 409. *StA* 6,1: 307.

significado histórico en sentido político-revolucionario<sup>96</sup>. *Lo que perdura lo fundan los poetas*: el ideal emancipatorio perdura aún hoy en su obra poética.

### 1.3. *Filosofía tirana*: fundamentos teóricos

Los tres pilares que sustentan nuestro entendimiento de la figura de Hölderlin son, como ya se ha mencionado, el arte poético, la filosofía y la revolución. Mientras que se puede rastrear fácilmente la importancia vital del primero y el tercero en los escritos privados del poeta, con la filosofía tal vez se percibe una relación ambigua. En este sentido, se ha escrito sobre la *renuncia a ser filósofo* de Hölderlin<sup>97</sup>, toda vez que se ha llegado al acuerdo entre los investigadores sobre la importancia que el poeta tiene para nuestra comprensión del primer romanticismo filosófico y los orígenes del Idealismo clásico alemán.

En todo ello, el ensayo que lleva por título «Juicio y ser» ha sido determinante, pues de él se ocupa gran parte de la tinta vertida al respecto del problema de Hölderlin como filósofo. Por lo que hace, por ejemplo, al primer romanticismo, Frank defiende que, con aquel texto, nos encontramos con lo que sería su primera expresión «perfecta»: «no un rechazo del tema de la autoconciencia, sino su reducción a una posición subordinada respecto a la del ser»<sup>98</sup>. Para otros autores, en cambio, el mismo fragmento filosófico supone un documento clave en la historia del Idealismo, por representar una determinada interpretación de Kant<sup>99</sup>, por un lado y, desde ahí, por el otro, impulsar el pensamiento de Hegel<sup>100</sup> y de Schelling<sup>101</sup>. Con todo, puede verse un claro *cambio de tono* entre el periodo que va de los años de Tubinga hasta Homburg, y entre 1798-99 y el final de la vida lúcida del poeta, por lo que hace a su relación con la ciencia filosófica que siguieron cultivando sus amigos del *Stift*<sup>102</sup>.

El recorrido filosófico de Hölderlin puede subdividirse fácilmente según las estancias que antes hemos delineado en el esbozo biográfico. Durante los años de Tubinga, los dos faros

---

<sup>96</sup> Vid. para la interpretación y comparación del significado histórico de Hölderlin y Hegel desde la perspectiva marxista: Lukács, «El Hyperion de Hölderlin».

<sup>97</sup> Arturo Leyte, «El filósofo que no quería serlo», en *Cartas filosóficas de Hölderlin* (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2020), 15-59.

<sup>98</sup> Manfred Frank, «Hölderlin y el primer romanticismo filosófico», *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* 4 (mayo de 1998): 18.

<sup>99</sup> Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin*.

<sup>100</sup> Martínez Marzoa, *Hölderlin y la lógica hegeliana*.

<sup>101</sup> Serrano Marín, «Sobre Hölderlin y los comienzos del Idealismo alemán».

<sup>102</sup> «Pero ahora sé muy bien que también he sentido profundos descontentos y malos humores por haberme dedicado con demasiada atención y esfuerzo a ocupaciones que parecían menos adecuadas a mi naturaleza, por ejemplo, la filosofía, y eso con buena voluntad, porque me asustaba el título de poeta vacío. Durante mucho tiempo no supe por qué el estudio de la filosofía, que normalmente compensa con sosiego la empeñada aplicación que exige, por qué a mi cuanto más ilimitadamente me entregaba a él me volvía más intranquilo e incluso apasionado; y ahora me lo explico pensando que me alejaba un paso más de lo necesario de la que es mi tendencia propia, y que mi corazón suspiraba por sus queridas ocupaciones en medio de ese trabajo innatural, igual que los pastores suizos anhelan en su vida de soldados su valle y sus rebaños» Carta nº 173, a la madre, de enero de 1799. Hölderlin, *CC*, 412-13. *StA* 6,1: 311.

de su pensamiento, como horizonte más allá de las enseñanzas escolásticas del Seminario, son las filosofías de Kant y de Spinoza. Ya en 1791, Hölderlin insinúa una crítica al primero, con la lectura que hace del segundo a través de Jacobi<sup>103</sup>, y la continúa en los años venideros con ayuda de Platón<sup>104</sup>. Buscando respuesta al problema que ve en el sistema kantiano, el hiato que establece entre naturaleza y libertad, critica que la estética kantiana sitúe la unidad de las facultades humanas en el plano de lo subjetivo<sup>105</sup>, concorde con aquella actitud hostil hacia la naturaleza que Hölderlin percibe en el pensamiento ilustrado<sup>106</sup>. Estas serán las mismas problemáticas que le ocuparán durante su estancia en Walterhausen, hasta que el traslado a Jena, gracias al contacto directo con Schiller y con Fichte, le permita empezar a superar el dualismo kantiano del que adolecía al pretender unir la moral y la estética a través del *hén kai pân* falsamente spinoziano<sup>107</sup>.

Jena, como hemos adelantado, constituye el núcleo de las reflexiones filosóficas de Hölderlin. Y esto es gracias a un motivo: Fichte. Sabemos, por carta, que el poeta acudía regularmente a las clases que éste daba en la universidad y también que fue de los primeros en estudiar la *Doctrina de la ciencia (Die Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre)*. La fascinación, no obstante, rápidamente se trueca en controversia, pues contra Fichte se dirigen tanto la carta a Hegel del 26 de enero de 1795 como el ya mencionado texto *Juicio y ser*. El resumen de estas críticas, siguiendo a Serrano Marín, puede verse en la siguiente secuencia: en un primer momento, Hölderlin acusa a Fichte de dogmatismo, desde una noción contraria a la de éste, es decir, desde el spinozismo del poeta, donde «dogmatismo» se relaciona con «transcendencia». La falta de Fichte sería, a ojos de Hölderlin, «aspira[r] a pasar por encima del hecho de la conciencia en la *teoría*». Y esto porque «su Yo absoluto (=la substancia de Spinoza) contiene toda realidad; él es todo y fuera de él no hay nada; por lo tanto no hay ningún objeto para este Yo absoluto»<sup>108</sup>. Hölderlin acusa de dogmatismo a Fichte precisamente porque cree ver en él la conversión de la substancia de Spinoza en Yo absoluto, aspiración que conduce al absurdo de igualar este Yo absoluto a la nada<sup>109</sup>. Sin embargo, en *Juicio y ser* Hölderlin matiza el punto débil de su acusación, el no contemplar la dimensión práctica de la *Doctrina de la ciencia*. A ello sirve la tal vez más comentada parte del ensayo, la que refiere a la división originaria plasmada en la explicitación etimológica de *Urteil* (juicio) como *Ur-Teilung*, donde «Ur» designa lo originario y «Teil» la separación, de tal manera que el acto de

---

<sup>103</sup> Carta nº 41, de febrero de 1791. Ibidem, 114-16. *StA* 6,1: 63-64.

<sup>104</sup> Carta nº 60, de junio de 1793. Ibid., 148-51. *StA* 6,1: 85-88.

<sup>105</sup> Christoph Jamme, «La evolución filosófica de Hölderlin», *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* 4 (1998): 33.

<sup>106</sup> Ibidem, 40.

<sup>107</sup> Ibid., 34-36.

<sup>108</sup> Friedrich Hölderlin, *Cartas filosóficas de Hölderlin*, ed. Cortés Gabaudan y Arturo Leyte (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2020), 92. Carta nº 94, *StA* 6,1: 154-56.

<sup>109</sup> Serrano Marín, «Sobre Hölderlin y los comienzos del Idealismo alemán», 182.

juzgar implica de forma inevitable escindir, la «partición originaria»<sup>110</sup>. Aún más, para entender el valor de esta operación para el pensamiento posterior de Hölderlin, es necesario destacar que no se trata solamente de la idea de «partición originaria» sino de lo que ello implica, es decir, la partición como origen de toda cosa, también de la conciencia<sup>111</sup>. No obstante, la escisión implica una unidad anterior, y es la que Hölderlin expone diciendo que «*Ser*—expresa la ligazón de sujeto y objeto», en cuanto que la «partición originaria» es «aquella separación mediante la cual —y sólo mediante ella— se hacen posibles sujeto y objeto». El argumento continúa:

Pero este ser no debe ser confundido con la identidad. Cuando digo “Yo soy yo”, entonces el sujeto (Yo) y el objeto (Yo) no están unidos de tal manera que ninguna separación pueda ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado; por el contrario, el yo sólo es posible mediante esta separación del yo frente al yo. (...) Por lo tanto, la identidad no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente; por lo tanto, la identidad no es = el ser absoluto<sup>112</sup>.

Así, Hölderlin contrapone a aquel «Yo absoluto (=la substancia de Spinoza)» de Fichte la escisión, la unidad originaria que expresa en forma de *Ser*<sup>113</sup>. En otras palabras, contrapone la conciencia —la identidad Yo soy yo— al ser (lo más cercano a una noción de absoluto en Hölderlin). La cuestión clave de la polémica con Fichte es, en último término, la oposición entre el principio de unidad y el principio de escisión, donde Hölderlin demuestra que el principio fichteano no cumple su prometido, pues al concebirse como conciencia no puede postularse ni como inmanente ni como unitario<sup>114</sup>. Por el contrario, para Hölderlin, la conciencia sólo puede emerger de la escisión.

Pero la crítica a Fichte no agotaría las inquietudes filosóficas de Hölderlin durante su estancia en Jena, aunque quizá sí sus fuerzas para darles recorrido. Así, sobre su estética, según sabemos por la carta a Neuffer del 10 de octubre de 1794, el poeta planeaba un artículo que, a partir de un comentario al *Fedro*, constituyese un análisis de lo bello y lo sublime que permitiese, en el fondo, ir más allá de la crítica de Schiller a Kant en *De la gracia y la dignidad*<sup>115</sup>. La necesidad de ir más allá de Schiller tiene que ver con lo ya comentado previamente, el imperativo de superar la escisión kantiana entre *ser* y *deber ser*, y el recurso a Platón como medio para llevar a cabo dicha operación<sup>116</sup>. De un proyecto truncado a otro, hacia 1796

---

<sup>110</sup> Ibidem, 184.

<sup>111</sup> «La *Ur-Teilung* es el comienzo de toda validez, y esto quiere decir algo así como que no puede haber primero porque lo que siempre ya hay es el haberse-ya-escapado eso que no tiene lugar de otra manera que en ese haberse-ya-escapado». Martínez Marzoa, *Hölderlin y la lógica hegeliana*, 29-30.

<sup>112</sup> Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, trad. Felipe Martínez Marzoa (Madrid: Hiperión, 2011), 27-28. *StA* 4,1: 216-17.

<sup>113</sup> Serrano Marín, «Sobre Hölderlin y los comienzos del Idealismo alemán», 187.

<sup>114</sup> Ibidem, 190-92.

<sup>115</sup> Hölderlin, *Cartas filosóficas de Hölderlin*, 84-85. Carta nº 88, *StA* 6,1: 135-38.

<sup>116</sup> Jamme, «La evolución filosófica de Hölderlin», 37.

Hölderlin le comunica a Niethammer su voluntad de escribir unas «Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre», cuyo propósito es el siguiente:

quiero encontrar el principio que me explique las escisiones en las que pensamos y existimos, pero que también sea capaz de hacer desaparecer el antagonismo entre el sujeto y el objeto, entre nuestro yo y el mundo, esto es, también entre razón y revelación, de modo teórico, en la intuición intelectual, sin tener que recabar la ayuda de nuestra razón práctica. Para ello precisamos de sentido [*Sinn*] estético<sup>117</sup>.

Después de demostrar el fallo del principio fichteano, Hölderlin busca aquel principio desde el cual se originarían las escisiones —entre conciencia y ser, entre yo y mundo, entre sujeto y objeto; en definitiva, entre hombre y naturaleza— en la «intuición intelectual», que aquí podemos relacionar con aquel *Ser* primero de la unitariedad. Para ello, el poeta cree inoperantes la razón teórica y la razón práctica, subordinándolas de manera clara al «sentido estético». En una carta anterior, dirigida a Schiller, Hölderlin ya adelantaba la idea de que la teoría no podría alcanzar el absoluto (la reunión del sujeto con el objeto) más que en una «aproximación infinita», dibujando la forma de una línea asíntota<sup>118</sup>. Ello se hace aún más explícito en dos de las versiones previas de *Hyperion* escritas durante el mismo periodo. Así, en la *Metrische Fassung*, datada entre 1794 y 1795, Hölderlin condensa tanto la crítica a Kant como a Fichte al denunciar la dominación de la naturaleza por parte del hombre, justificada en la doctrina kantiana<sup>119</sup>, y al postular el amor como el impulso que une lo ilimitado y lo limitado que determina la existencia del hombre, una vez el ser-principio infinito se escindió engendrando a Afrodita y Eros:

cuando el bello mundo comenzó para nosotros, cuando accedimos a la conciencia, en ese momento nos volvimos finitos. (...) No podemos renegar del impulso de liberarnos, de ennoblecernos, de progresar hasta el infinito —eso sería propio de las bestias, pero tampoco podemos renegar del impulso de ser determinados, de recibir, pues eso no sería humano. Tendríamos que sucumbir en la lucha de esos impulsos antagónicos. Pero el Amor los une. Él aspira infinitamente a lo más elevado y mejor, pues Abundancia es su padre; tampoco reniega, empero, de su madre, Indigencia (...). La más alta necesidad de nuestro ser, aquella que nos insta a que atribuyamos a la naturaleza una afinidad con lo inmortal que hay en nosotros, y a que creamos que existe un espíritu en la materia, ésa es el Amor<sup>120</sup>.

En este fragmento se manifiesta con fuerza el influjo del *Banquete* platónico, por el papel otorgado al Amor como vía para alcanzar la reunificación, así como por la interpretación

---

<sup>117</sup> Hölderlin, *Cartas filosóficas de Hölderlin*, 108-9. Carta n<sup>o</sup> 117, *StA* 6,1: 202-04.

<sup>118</sup> *Ibidem*, 106.

<sup>119</sup> «La escuela del destino y los sabios me han hecho injusto y tiránico contra la naturaleza. La absoluta incredulidad que abrigaba contra todo lo que recibía de sus manos, no dejaba medrar en mí amor alguno. El espíritu puro, libre, creía yo, no podía conciliarse nunca con los sentidos y su mundo, y no había más alegría que la de la victoria». Friedrich Hölderlin, *Hiperión. Versiones previas*, ed. Anacleto Ferrer (Madrid: Hiperión, 1989), 71. *StA* 3: 186.

<sup>120</sup> *Ibidem*, 74-75. *StA* 3: 194.

de su origen. La relación con la naturaleza debe pensarse desde la necesidad de la libre unificación de la conciencia con el mundo, no desde el sometimiento del uno por el otro. Este sería el núcleo de lo que autores como Jamme han llamado la «filosofía de la unificación de Hölderlin». El siguiente paso en su desarrollo es, de manera similar al desarrollo del *Banquete*, situar en el lugar del Amor la Belleza como principio. Es así como teoría y praxis son superados en un tercer principio que permite la «unidad con todo cuanto vive» al destruir la pulsión de dominación de uno de los polos<sup>121</sup>. Este paso es visible en el prólogo a la penúltima versión de *Hyperion*, escrito en Nürtingen en el otoño de 1795:

No tendríamos ninguna idea de aquella paz infinita, de aquel Ser, en el único sentido de la palabra, no aspiraríamos a unir la naturaleza con nosotros, no pensaríamos ni actuaríamos, no habría absolutamente nada (para nosotros), incluso nosotros no seríamos nada (para nosotros), si no existiera, no obstante, aquella unión infinita, aquel Ser, en el único sentido de la palabra. Existe —como belleza<sup>122</sup>.

Recapitulando: Hölderlin, a partir de Spinoza, polemiza con Fichte y su pretensión de situar un principio absoluto en la conciencia, en el Yo, porque la conciencia, según el poeta, implica en sí misma una originaria escisión entre Yo y aquello enfrente del yo; porque el juicio es, desde el inicio, la separación originaria. Por ello, el principio absoluto, para Hölderlin, debe ser anterior a la conciencia, en un Ser que, en las versiones previas de *Hyperion*, identifica con el principio de Belleza. Se trata de un Ser que «está perdido para nosotros»: este es nuestro —el del hombre moderno— punto de partida. «Y teníamos que perderlo si habíamos de aspirar a él, de conquistarlo luchando. Nos separamos del apacible *Uno y Todo* del mundo para producirlo *por nosotros mismos*»<sup>123</sup>. Hölderlin piensa, por tanto, un desarrollo histórico de la humanidad según una estructura triádica: el Uno se escindió entre humanidad y naturaleza, generando una relación en conflicto entre ambos, y en el desarrollo de esta lucha debe alcanzarse el Todo. No obstante, «ni nuestro saber ni nuestro actuar alcanzan en período alguno de la existencia el extremo en el que todo conflicto cesa, en el que *Todo es Uno*»: la única vía de desarrollo transcurre como una asíntota<sup>124</sup>. En esta visión pesimista, Hölderlin sólo ve posible la unión, el Ser, en la «idea» (el «no tendríamos ninguna idea...» antes citado); esto es, en otros de sus términos, en la «intuición intelectual».

Podemos ver cómo, en la carta a Niethammer, «intuición intelectual» y «sentido estético» se unen para *reconocer* la belleza, en una suerte de proceso platónico de *participación* de la idea absoluta —el Ser donde Todo es Uno—, por tanto, inalcanzable de forma efectiva para la existencia finita del hombre. En la sólida posición de Hölderlin por la cual rechaza la razón teórica como ámbito para percibir el absoluto, Leyte interpreta la negación de este del

---

<sup>121</sup> Jamme, «La evolución filosófica de Hölderlin», 40.

<sup>122</sup> Hölderlin, *Hiperión. Versiones previas*, 149. *StA* 3: 236-37.

<sup>123</sup> *Ibidem*, 148.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 149.

cierre, de la conclusión filosófica, buscando, en cambio, un principio no absoluto que le separaría tanto de Kant como del Idealismo y lo situaría, por tanto, en un extraño margen<sup>125</sup>. Así, en Hölderlin el comienzo del sistema se situaría en la misma pérdida, afirmándola, en la imposibilidad de recobrar la unificación original. Por lo tanto, siguiendo a Leyte, el concepto de belleza hölderliniano asume la pérdida como «su propio modo de aparecer», lo que la «vuelve reconocible, pero inaccesible: es ella la que da indicios de su presencia (...), no el hombre el que la crea»<sup>126</sup>. Por la misma razón se fundamenta, también, su universalidad. Hölderlin, implícitamente, expresa la caducidad de la filosofía por su imposibilidad de acceder al *Ser*, limitándose al *conocer*. La poesía arrebató su lugar. Desde esta perspectiva puede leerse la última parte del «Más antiguo programa...»:

La filosofía del espíritu es una filosofía estética. (...) La poesía recibe de este modo una más alta dignidad, vuelve a ser al final lo que era al principio — *maestra de la humanidad*, pues ya no hay filosofía, ya no hay historia, sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes<sup>127</sup>.

Así, podemos plantear la existencia de una doble vertiente en la estética hölderliniana: por un lado, la reunificación es imposible, la Belleza no es alcanzable por la razón teórica; por el otro, su ánimo revolucionario parece impulsarle a buscar la aplicación práctica de sus ideas, siendo la estética la mediación fundamental para el ilustrado objetivo de elevación de la humanidad. Es en esta doble vertiente del papel de la estética y de las posiciones filosóficas de Hölderlin donde situamos, para nuestra investigación, el camino posterior emprendido por el poeta. Si bien durante la etapa de Frankfurt, ocupado en finiquitar su *Hyperion*, no encontramos variaciones importantes en su pensamiento, la época de Homburg se abre, a finales de 1798, con la desorientación del poeta respecto a su papel. El concepto filosófico que ha alumbrado originalmente con el nombre de belleza debe, para ser coherente con sus propósitos, aterrizar en la práctica poética<sup>128</sup>. Al menos, esto es lo que se desprende de los siguientes pasos teóricos de Hölderlin que, centrados en la problemática del arte poético y de las relaciones entre Antigüedad y Modernidad, evidencian su último paso filosófico y la transición a lo trágico en su praxis poética. A exponer esta cuestión dedicaremos la segunda parte del presente trabajo.

---

<sup>125</sup> Leyte, «El filósofo que no quería serlo», 29.

<sup>126</sup> *Ibidem*, 31.

<sup>127</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 30. *StA* 4,1: 298.

<sup>128</sup> Leyte, «El filósofo que no quería serlo», 40.

## 2. TEORÍA DE LO TRÁGICO

Tras haber asentado los lineamientos básicos de la figura de Hölderlin en su contexto biográfico e intelectual, podemos proceder con la exposición de su teoría de lo trágico. Para ello, en este capítulo recorreremos los escritos ensayísticos de nuestro autor, centrándonos en desentrañar las ideas que albergaba acerca del género literario de la tragedia. A partir de estas se desgrana una concepción filosófica de lo trágico. Es necesario asimismo ocuparnos de la posición concreta de Hölderlin frente a la querrela entre antiguos y modernos, propia de la estética de su época. Así, el estudio y contraposición entre la tragedia antigua y la poética moderna puede verse como el hilo conductor de este capítulo, como una de las vías tomadas por Hölderlin para tratar de encontrar respuesta al problema mayor que le ocupa, la función de la práctica poética en general.

### 2.1. La tragedia en la teoría de los géneros poéticos

El siguiente paso teórico de Hölderlin, tal y como advertíamos al final del apartado 1.3., se encuentra en su «sistema» de los géneros poéticos. Tras agotar las posibilidades del *Hyperion*, durante su estancia en Homburg el poeta se dedica a la reflexión sobre su propia actividad, aquella «tendencia propia» que Hölderlin ubicaba en el arte poético. En carta a Neuffer del 12 de noviembre de 1798, expresa al amigo:

Lo que más ocupa ahora mi pensamiento y mi mente es lo vivo [*das Lebendige*] en la poesía. Noto muy hondamente lo lejos que estoy todavía de encontrarlo, y sin embargo toda mi alma aspira a ello y muchas veces me emociono y tengo que llorar como un niño cuando siento repetidamente que a mis descripciones les falta una u otra cosa, pero con todo no puedo encontrar los medios para salir del error poético por el que voy vagando<sup>129</sup>.

La preocupación inicial de este periodo es, pues, «lo vivo en la poesía». El concepto de lo viviente tendrá, a partir de ahora, una relevancia preeminente en los escritos del poeta. Según la lectura de Szondi, debe leerse como una categoría poetológica, incluso estética en general<sup>130</sup>. De hecho, la carta a Neuffer continúa de la siguiente manera: «adolezco en mayor medida de facilidad que de fuerzas, de matices que de ideas, de tonos variados y ordenados que de un tono maestro, de sombras que de luz, y todo por un *solo* motivo: me acobarda demasiado la parte común y vulgar de la vida real»<sup>131</sup>. Estas antítesis dan pie a Szondi para interpretar que Hölderlin se refiere a la teoría del cambio de tonos, pensada además como correctivo de las faltas de su práctica poética, demasiado abstracta en la época de Tubinga, Jena

---

<sup>129</sup> Carta nº 167. Hölderlin, *CC*, 388. *StA* 6,1: 289.

<sup>130</sup> Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 150-51.

<sup>131</sup> Hölderlin, *CC*, 388.

y Fráncfort<sup>132</sup>. Por un lado, la teoría del cambio de tonos debía permitir a Hölderlin descubrir su tono propio y así aferrar lo viviente en su poesía. Por otro lado, lo viviente tiene relación con la problemática de la tensión entre Antigüedad y Modernidad propia de su época. Nos detendremos ahora en la primera cuestión. La teoría de los géneros poéticos y, dentro de esta, del cambio de tonos, se expone en los fragmentarios escritos de los años 1798-1800, la mayoría de ellos destinados al proyecto de *Iduna* que hemos reseñado en el apartado 1.1. En cuanto a su contenido, resultan de gran interés para entresacar las ideas que Hölderlin alberga sobre la tragedia como género poético. No obstante, esperamos mostrar que, en el tratamiento que el suabo hace del poema trágico, se dejan entrever cuestiones que muestran una incardinación de la tragedia dentro de lo trágico como parte de su filosofía especulativa.

Así, uno de los textos más relevantes para el análisis es «Sobre la distinción de los géneros poéticos» (*Über den Unterschied der Dichtarten*), donde Hölderlin realiza un ejercicio de definición de los tres tipos de poema que reconoce en la literatura griega antigua: el poema lírico, el poema épico y el poema trágico<sup>133</sup>. Siguiendo a Szondi, se trata de un ejercicio de reflexión sobre la misma idea de género, en tanto en cuanto Hölderlin realiza una operación de descomposición y re-articulación que convierte la poética de géneros en *sistema*, por cuanto se reconoce que cada género comparte con los demás una estructura común<sup>134</sup>. En el análisis hölderliniano, se distinguen dos conjuntos de categorías: formales (la «apariencia» y la «significación»), y cualitativos (los tonos ingenuo, heroico e ideal). La significación [*Bedeutung*] también recibe el nombre de «temperamento fundamental», «tono propio», etc., y la apariencia [*Schein*] el de «carácter artístico», y ambos pueden expresarse según uno de los tres tonos, en una variabilidad determinada por un movimiento interno —el cambio de tonos. Entonces, la definición del género, el *ser* de cada género poético se descubre precisamente en este movimiento y esta interrelación interna de los tonos. Aún más, Hölderlin lo plantea en términos de *propio* y *ajeno*, esto es, donde la significación se vincula con lo propio y, por tanto, conlleva el tono que es punto de inicio del movimiento, mientras que la apariencia tiene que ver con lo ajeno, con el tono que es punto de llegada. Por lo tanto, el género poético se define por el movimiento que va del tono que le es propio al tono que le es ajeno. Así se entienden las palabras del poeta al inicio del texto:

El poema lírico, ideal según la apariencia, es ingenuo en su significación. Es una metáfora —que se continúa— de Un sentimiento.

---

<sup>132</sup> Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 151.

<sup>133</sup> Al respecto de la terminología y la tarea de «filólogo» de Hölderlin, citamos, para precisar, la siguiente advertencia de Martínez Marzoa: «los nombres griegos que traducimos por nombres de algo así como género poético tenían en griego, en este uso, un alcance mucho más marcado y preciso que los términos de nuestras clasificaciones literarias», Felipe Martínez Marzoa, «La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros», *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* 4 (1998): 54. Aprovechamos para señalar que estamos utilizando su traducción de los *Ensayos* hölderlinianos y que, por tanto, en mayor o menor medida, dependemos de su interpretación, realizada en el mismo acto del traducir.

<sup>134</sup> Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 157.

El poema épico, ingenuo según la apariencia, es heroico en su significación. Es la metáfora de grandes afanes.

El poema trágico, heroico según la apariencia, es ideal en su significación. Es la metáfora de Una intuición intelectual<sup>135</sup>.

Dejando de lado, de momento, la cuestión del concepto de «metáfora», los investigadores han señalado repetidamente que las presentes definiciones dibujan la forma de un círculo, teniendo en cuenta el propio movimiento interno de los tonos<sup>136</sup>. Sin embargo, todavía nos falta un elemento para explicar la articulación de los géneros. Si pueden dibujar un círculo es porque los tonos no son unilateralmente antitéticos, sino que se hallan en contradicción dialéctica. Para cumplir el movimiento, se hace preciso un tercer tono, la *mediación* entre el tono propio y el tono ajeno. A esta cuestión es a la que Hölderlin dedica los siguientes párrafos del texto. Para comprender el sentido de cada movimiento es necesario, no obstante, clarificar el carácter de los diferentes tonos. Aquí entra en juego, también, la cuestión de la «metáfora». De acuerdo con Blay, se puede extraer la significación que Hölderlin otorga a cada uno a partir de los textos «Una palabra sobre la Ilíada» (*Ein Wort über die Iliade*) y «Sobre los diferentes modos de poesía» (*Über die verschiedenen Arten, zu dichten*). Así, el tono ingenuo —que se encuentra como significación en la lírica, y como apariencia en la épica— se identifica con lo sensible (fenomenológico), lo figurado, con la realidad efectiva, etc. y se vincula al sentimiento; el tono heroico —presente como significación en la épica, y como apariencia en la tragedia— es patético, «aórgico», vinculado a los grandes afanes (acciones) y a la pasión, así como a la separación; el tono ideal —presente como significación en la tragedia, y como apariencia en la lírica— es aquel vinculado a la «intuición intelectual» de la unidad de todo cuanto vive<sup>137</sup>.

Los movimientos que describe Hölderlin señalan claramente dos caminos<sup>138</sup>. El poema épico, propio de los griegos, ha de recorrer el tránsito desde lo heroico, lo informe (aórgico), a lo ingenuo, lo sensible-formado (orgánico), de tal manera que el del poema lírico consiste, por consiguiente, en la ruptura con la vinculación a lo real para elevarse hacia lo ideal. Así se entiende el contenido de la mediación para cada caso: para el poema lírico, es el tono heroico, las «enérgicas disonancias heroicas», el que permite el paso de lo ingenuo a lo ideal, ya que este pone fin a la contradicción «en la que el poema incurre en cuanto que por una parte no puede ni quiere caer en lo sensible y por la otra no puede ni quiere negar su tono fundamental»; por su parte, el poema épico necesita de lo ideal para llegar a lo ingenuo, pues en este «por una parte, no pierde de vida tanto como en su carácter artístico estrechamente limitante, ni, por otra parte, pierde tanto en moderación como con una manifestación más inmediata de

---

<sup>135</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 86. *StA* 4,1: 266.

<sup>136</sup> Blay Montmany, «Hölderlin i l'esperit en Píndar», 25; 45.

<sup>137</sup> *Ibidem*, 26-29.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 19 y ss. Vid. también Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin*, 115-17.

su tono fundamental»<sup>139</sup>. Por tanto, Hölderlin deja claro que el movimiento de los tonos desde lo propio a lo ajeno no puede sino implicar un conflicto interno. No se trata, pues, de un mero desplazamiento, sino que es precisa una primera negación que sirva como mediación. Esta mediación recibe el nombre, en la terminología de Hölderlin, de «espíritu del poema» (*poëtischen Geistes*), aquello que «unifica y media el tono fundamental y el carácter artístico de un poema»<sup>140</sup>. Bien, ¿qué ocurre con el poema trágico? Pensamos que es menester, para nuestros objetivos, citar *in extenso* las palabras de Hölderlin:

El poema trágico, *heroico* en su *apariciencia externa*, es *ideal* según su *tono fundamental*, y, para todas las obras de esta índole, tiene que haber en el fondo Una intuición intelectual, que no puede ser otra que aquella unidad con todo lo que vive, la cual (...) puede ser reconocida por el espíritu y procede de la imposibilidad de una absoluta separación y singularización, y se expresa de manera más fácil diciendo que la separación efectivamente real, y con ella todo lo efectivamente material perecedero, e igualmente la ligazón y con ella todo lo efectivamente espiritual permanente, lo objetivo como tal e igualmente lo subjetivo como tal, son sólo un estado de lo originariamente unitario, en el cual ello se encuentra por cuanto ello tiene que salir de sí por mor de la detención (...), de modo que puede decirse que, cuando la vivacidad, la determinación, la unidad de las partes, en la que la totalidad de ellas se siente, sobrepasan el límite impuesto a ellas y se vuelven pasión y, *lo más posible*, absoluta decisión y singularización, sólo entonces el todo se siente *en estas partes* tan viviente y determinado como se sienten en su totalidad (...). La unitariedad presente en la intuición intelectual se sensibiliza precisamente en la medida que sale de sí, en que tiene lugar la separación de sus partes (...). Y aquí, en la desmesura del espíritu en la unitariedad y en su aspiración a la materialidad, en el aspirar de lo divisible, de aquello más infinito, más aórgico, en lo cual tiene que estar contenido todo aquello que es más orgánico (...), en esta aspiración de lo divisible, más infinito, a la separación (...), en este necesario *albedrío de Zeus* reside propiamente el comienzo ideal de la separación efectivamente real<sup>141</sup>.

*Grosso modo*, el trayecto del poema trágico va de lo ideal a lo heroico, pasando por lo ingenuo. Lo interesante, a un nivel extratextual, es observar esta diferencia de exposición respecto al poema trágico en comparación con los anteriores. Creemos que ello obedece al hecho de que el tono ideal sea el fundamento, lo propio, y éste se vincule a la intuición intelectual hölderliniana, lo cual, a la vez, permite ver esa imbricación con las concepciones filosóficas de Hölderlin. En este fragmento se nos dice claramente que la intuición intelectual es aquella que permite percibir la originaria unidad, *reconocerla*, en la escisión entre «lo efectivamente material perecedero» y «lo efectivamente espiritual permanente», lo objetivo y lo subjetivo *como tales*, ambos *estados* de aquella unidad originaria. Por tanto, nos referimos a la ontología de Hölderlin que entendía el *Ser* como unidad originaria y el juicio como partición.

---

<sup>139</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 86-87.

<sup>140</sup> *Ibidem*, 88. *StA* 4,1: 267.

<sup>141</sup> *Ibid.*, 88-90. *StA* 4,1: 267-69. La extensión de la cita se puede justificar, asimismo, por la extraña gramática empleada, lo que obliga a ofrecer al lector, según nuestro parecer, las largas frases para permitir la mejor contextualización de las ideas.

Lo ingenuo es lo que permite el *salirse de sí* de aquel ser, la «determinación» y la «singularización», cruciales para que aquella unidad se haga sensible en lo particular, para que la «separación efectivamente real» se produzca. Sin embargo, se trata de una separación con destino a lo aórgico, esto es, a lo no-formado. El Uno original ha de escindirse para volver a ser Uno-Todo. Se trata del momento ulterior, donde «las partes están en máxima tensión» —continúa Hölderlin— y la unitariedad «retorna a sí misma, a saber, allí donde las partes (...) en su particularidad (...) se suprimen, y surge una nueva unitariedad»<sup>142</sup>. El tránsito entre la *vieja* unitariedad y la *nueva* es la pugna, aquel momento de máxima tensión. Así, volvemos a encontrar que es la *negatividad*, la tensión, la «disonancia», el núcleo de la lógica hölderliniana, aquello que dinamiza el ser, la vida, rechazando su concepción estática.

Por lo tanto, creemos posible entender dicho círculo operando en dos planos: el de la práctica poetológica como tal, y otro que, desde una perspectiva idealista-especulativa, lo ve como manifestación de una filosofía de la historia hölderliniana levantada sobre la base de su ontología. Es ilustrativo a este respecto señalar que los ejemplos aportados por Hölderlin al hablar de poema lírico, épico y trágico sean Homero, Píndaro y Sófocles respectivamente— como los momentos de mayor excelencia de los tres géneros— potenciando el hecho de pensarlos como secuencia<sup>143</sup>, incluso histórica. Esto, al menos, por lo que hace al periodo de Homburg. El año 1800, con la renuncia definitiva al proyecto de *Empedokles* nos permitirá ver ciertos cambios en las concepciones de Hölderlin que afectan especialmente al tema de lo trágico.

Por ahora, basta señalar que, en la forma, la tragedia debe presentar el proceso del *Ser* por medio de la individuación en el héroe trágico, cuyo destino, la dirección de sus impulsos, lo conduce no sólo a la muerte sino, de manera más precisa, al *sacrificio*, en términos hölderlinianos. *Empedokles*, como trataremos de mostrar, puede verse como la aplicación práctica de esta idea, en tanto en cuanto representa el ser individual que ha alcanzado la unitariedad en su interior, pero de forma singularizada, particular, de manera que su sacrificio en las llamas del Etna se hace perentorio para alcanzar la verdadera unión con el Todo. En el contenido, la tragedia condensa, entonces, el problema ontológico de la relación hombre-naturaleza, la intuición del *Ser* perdido. No obstante, sobre esta base común, casi «ahistórica», de la tragedia tanto antigua como moderna, se sitúan asimismo las diferencias, lo que justifica el acontecimiento trágico en cada caso sobre la base del distinto origen del dolor del héroe. Por ello, para poder asir la forma propiamente moderna de lo trágico, los hesperios han de tomar conciencia del contenido de su mal. Aún más, la forma trágica se descubre como punto nodal para cumplir el propósito de usar lo propio libremente, pues se trata de la forma poética

---

<sup>142</sup> Ibid., 90. *StA* 4,1: 270.

<sup>143</sup> Blay Montmany, «Hölderlin i l'esperit en Píndar», 26.

que atiende a la representación del desgarró concreto que vive el hombre en uno de los dos momentos cruciales para Hölderlin, griego o moderno.

Volviendo a la idea inicial de este apartado, decíamos que el punto de partida de esta teorización era el problema de lo viviente en la poesía, que afligía a Hölderlin al ver en ello la clave de sus faltas poéticas. Moviéndose todavía dentro del pensamiento idealista, Hölderlin entiende que el Uno por él buscado —en la intuición intelectual, en la poesía— sólo puede entenderse como totalidad concreta<sup>144</sup>. Es decir, como síntesis de múltiples determinaciones, incorporando también lo singular y lo banal. La carta a Neuffer concluye con esta resolución: «lo noble no puede ser presentado sin lo vulgar y, por ello, siempre que me afecte algo vulgar en el mundo, me diré: lo necesitas de modo tan necesario como los alfareros el barro, y por lo tanto acéptalo siempre, no lo rechaces nunca y no le tengas miedo»<sup>145</sup>. El poeta, si quiere distinguirse en su arte, debe ser capaz de percibir no solamente la identidad dialéctica entre lo noble y lo vulgar del mundo, entre lo universal y lo particular, entre lo ideal y lo mundano, sino que su obra sólo podrá tener espíritu viviente mientras consiga aprehender en su seno la pluralidad que determina la totalidad. La primera respuesta práctica de Hölderlin a este problema es el proyecto de *Empedokles*. A su vez, ello abre con más profundidad la cuestión de la original respuesta hölderliniana a la *querelle* entre antiguos y modernos. Por ello, antes de proseguir con las conclusiones acerca de las definiciones de lo trágico en Hölderlin, nos ocuparemos de su particular respuesta a dicha disputa.



Franz Ludwig Catel, *Das Theater von Taormina*, h. 1818. *Sammlung Shack*, Múnich. © *Sammlung Shack*

<sup>144</sup> Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 164.

<sup>145</sup> Carta nº 167. Hölderlin, CC, 390. *StA* 6,1: 290-91.

## 2.2. La tragedia como respuesta a la *querelle* entre antiguos y modernos

Según acabamos de ver, durante la etapa de Homburg la tragedia se define según el poema trágico, dentro del sistema de los géneros poéticos hölderliniano, como aquella forma «más estricta de todas las formas poéticas», según una contemporánea carta a Neuffer, esto es

que está completamente dispuesta para, sin ningún tipo de adorno, casi sólo a base de grandes tonos, de los que cada uno es un todo propio, progresar de modo cambiante pero armónico, y que en ese orgulloso rechazo de todo lo accidental presenta el ideal de un todo vivo tan breve y al mismo tiempo tan completamente y con tanta riqueza de contenido como es posible, y por ello también de modo más claro, pero también más seriamente que cualquier otra forma poética<sup>146</sup>.

La tragedia, así, rechaza todo lo *accidental* para presentar en su riqueza lo ideal-universal. No es hasta el fracaso del proyecto del *Empedokles* que Hölderlin volverá a pensarla teóricamente desde otra concepción. Este proceso corre paralelo y se entrecruza con sus reflexiones sobre la relación que debe guardar la modernidad occidental para con la antigua Grecia, explicitadas, al menos, en tres escritos teóricos: «El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la Antigüedad» (*Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben*), de la época de Homburg; la famosa carta a Böhlendorf del 4 de diciembre de 1801; y las «Notas a Edipo» y «Notas a Antígona» de 1803. Los tres han sido objeto de múltiples comentarios, lo cual no obsta para ofrecer nuestra lectura, encaminada al ulterior apartado sobre la praxis trágica de Hölderlin, resiguiendo la evolución de sus pensamientos.

Empezando por el primer ensayo, se trata de una protesta contra el propio principio de *imitación*, contra la «servidumbre» a lo antiguo que el clasicismo à la Winckelmann había propugnado. Esta protesta tiene por objeto reivindicar aquello contra lo que atenta el principio de imitación, esto es, la fuerza viviente. Esta *fuerza viviente* se contrapone a «lo aprendido, dado, positivo». Lo viviente se relaciona aquí con «originalidad» y «naturaleza propia» entonces, y la decadencia de estas cualidades se explica para Hölderlin por la cristalización de un «pasado casi ilimitado, que descubrimos o por instrucción o por experiencia» y que «actúa y presiona sobre nosotros»<sup>147</sup>. Las exigencias de novedad y autenticidad (expresar aquello que es propio) se justifican en el problema que Hölderlin ve en la poesía de su tiempo, su debilidad. El poeta se posiciona de manera clara respecto a cuál debe ser la actitud de los modernos frente a los antiguos: no la servidumbre, pues ésta es el verdugo de la fuerza viviente, sino que «nos propongamos nuestra propia dirección», siendo conscientes de «nuestro originario impulso», esto es, aquel que «se encamina a formar lo no-formado» —en la terminología hölderliniana que después veremos, lo orgánico— y los desvíos que pueden haber en el camino.

---

<sup>146</sup> Carta n<sup>o</sup> 183, del 3 de julio de 1799. Ibidem, 444. *StA* 6,1: 339.

<sup>147</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 35-36. *StA* 4,1: 221-22.

Y «lo más difícil» se encuentra en el hecho de que la Antigüedad parece estar en contra de este originario impulso. Es un problema para el «hombre nacido para el arte» pues éste requiere del material «crudo», no de aquel previamente elaborado<sup>148</sup>.

Lo más singular de este planteamiento, no obstante, es aquello ya señalado por Szondi, lo que constituye un ataque en el corazón del clasicismo, a saber, «la pregunta por la naturaleza de la antigüedad, es decir, por su origen»<sup>149</sup>. Esta interrogación hace estallar la idea de un arte antiguo canónico, atemporal, que por ello sirva como modelo a lo moderno, pues, en último término, Hölderlin plantea que tanto el arte antiguo como el moderno comparten el mismo «fundamento originario», del cual surge aquel impulso formador<sup>150</sup>, de manera que la relación que ambos mantienen frente a la naturaleza es, en principio, la misma. Asimismo, se trata de un texto que piensa la posición que los modernos han de tomar frente a este hecho: siendo sabedores de aquel fundamento originario «de todas las obras y actos de los hombres», han de actuar «con conciencia» sobre aquel impulso formador, «mediante el hecho de que [sepan] de dónde procede y a dónde se encamina en general aquel impulso de formación», el momento a partir del cual serán capaces de proponerse «[su] propia dirección». Ello se asegura solamente gracias al conocimiento de las pasadas direcciones tomadas por aquel impulso, esto es, en otros términos, porque conocen el arte de las pasadas generaciones.



*Johann Heinrich Füssli, Der Künstler verzweifelt vor der Grösse der antiken Trümmer, entre 1778 y 1780. Kunsthaus Zürich. © Wikipedia Commons*

<sup>148</sup> Ibidem, 35.

<sup>149</sup> Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 131.

<sup>150</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 36.

Hölderlin cumplió con su propia propuesta. Por el plan del proyecto de *Iduna*, así como por los fragmentos de los ensayos de Homburg, sabemos que durante el periodo 1798-1800 estudió con atención a Homero y Sófocles, se documentó sobre Empédocles a través de Diógenes Laercio y, a partir de 1800, empezó a traducir a Píndaro. Asimismo, lo antes desarrollado sobre la teoría de los géneros poéticos se aplica en el siguiente texto, la carta a Böhlendorf. En ésta, como en el anterior ensayo, la cuestión clave estriba en las posibilidades del poeta moderno para realizar obras verdaderamente genuinas para su tiempo, esto es, que cumplan con el principio de fuerza viviente, que no resulten materia inerte sino que respondan a sus problemáticas propias. La dialéctica de lo propio y lo ajeno, así, es el hilo de las reflexiones vertidas en dicha carta. Que se trata de una concepción dialéctica, donde el tránsito desde el *en sí* al *para sí* necesita de lo *otro de sí*, podemos verlo más claro si lo pensamos, como decimos, desde la teoría del cambio de tonos de los géneros poéticos esbozada en el apartado 2.1.

Partiendo del punto alcanzado en el anterior ensayo, Hölderlin confiesa a su amigo: «he trabajado largo tiempo en ello y ahora sé que, aparte de lo que entre los griegos y entre nosotros tiene que ser lo más alto —a saber, la relación viviente y el destino—, no nos es lícito en absoluto tener algo *igual* con ellos». Es decir, insiste en la idea de rechazo al principio de imitación de lo griego, a la vez que sigue afirmando una especie de requisitos poéticos absolutos, «la relación viviente» (a la que ya nos hemos ido refiriendo) y «el destino» o habilidad. Parece que, para su cumplimiento, la práctica del arte poético ha de recorrer distintos caminos para cada caso, pues «es (...) peligroso abstraer para sí las reglas del arte sólo y únicamente a partir de la superior calidad griega»<sup>151</sup>. Aquí entran en juego dos pares de conceptos hölderlinianos, lo propio y lo ajeno, y lo aórgico y lo orgánico. Ambos se relacionan según, justamente, la diferente necesidad histórica entre griegos y modernos. Hölderlin atribuye a los primeros «el fuego del cielo» como carácter originariamente natural, mientras que a los segundos les pertocaría «la claridad de la presentación». Otros conceptos empleados para el elemento propiamente griego son «*pathos* sagrado», y para lo propiamente moderno, «don de presentación» y «*sobriedad junoniana*». De igual manera que el movimiento del cambio de tonos debía pasar de lo propio a lo ajeno, aquí Hölderlin prescribe necesario este tránsito para la práctica poética moderna, pero *sólo* para poder llegar a hacer «*libre uso de lo propio*». Esto es «lo más difícil», y esta idea se repite dos veces en el transcurso de la carta. El elemento mediador entre «la claridad de la presentación» y «el fuego del cielo» es la *pasión*, el *calor*, que Böhlendorf ha conseguido retener en su *Fernando*, como cualidad más cercana al *pathos* que a la «homérica presencia de espíritu». Asimismo, la *elasticidad del espíritu* es esencial para que el poeta pueda recorrer dicho tránsito entre los opuestos, soportando su tensión. Como resumen, veamos la formulación textual de Hölderlin:

---

<sup>151</sup> Ibidem, 138. Carta nº 236, *StA* 6,1: 425-27.

Suena paradójico. Pero lo afirmo una vez más (...): lo propio nacional será, con el progreso de la cultura, cada vez menos importante. Por eso son los griegos menos dueños del pathos sagrado, porque éste les era innato, y son, en cambio, preeminentes en el don de presentación, desde Homero, porque este hombre extraordinario tenía alma bastante para apresar en favor de su reino de Apolo la *sobriedad junoniana occidental* y así apropiarse verdaderamente lo extraño. En nosotros ocurre a la inversa (...). Ahora bien, lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido. Por eso nos son imprescindibles los griegos<sup>152</sup>.

De esta manera, queda claro que, para Hölderlin, primero, es posible alcanzar un arte cuya excelencia pueda compararse —incluso superar— el modelo griego antiguo; segundo, que para ello no puede obviarse el estudio y aprendizaje del arte a partir de lo griego, pero no desde la subyugación a la materialidad del arte antiguo ni, tampoco, desde lo que el arte moderno es; tercero, que dicha grandeza, verificada en las cualidades de *sentido viviente y destino*, sólo es alcanzable por medio de la *aufhebung* de lo griego para elevar lo moderno. Se trata del círculo reflexivo que, partiendo del estado actual de la práctica poética, necesita tomar estrecho contacto con lo extraño, pero no con un ajeno cualquiera, sino con aquél que posee las cualidades que a él le faltan. Esto es, si lo propio nacional occidental es la *sobriedad junoniana*, lo que se exige es *apresar el pathos sagrado, el fuego del cielo griego*, para volver a la sobria presentación moderna en un nuevo nivel. Ello es lo que permite su libre uso, esto es, dirigiendo el impulso formador de manera consciente, sin dejar que éste actúe ciegamente<sup>153</sup>. En los términos de la teoría del cambio de tonos, el paso del *pathos sagrado* a la *sobriedad junoniana* y, desde ésta, a la *claridad de la presentación* puede verse como el haber recorrido aquel círculo de principio a fin sobre el tono heroico (aórgico), pasando por el ingenuo (orgánico) y el ideal (universal). Así, la tensión entre *pathos* y *claridad* se mueve según el mismo movimiento del conflicto entre *temperamento fundamental* y *carácter artístico*.

Por nuestra parte, apostamos por considerar «la claridad de la presentación» y «el fuego del cielo» como otras variantes de los principios de lo orgánico y lo aórgico. Esto es, interpretándolos a la luz de la filosofía de la historia de Hölderlin, y de su concepción de la estructura trágica, partiendo de la lectura realizada por Villacañas en su ensayo<sup>154</sup>. Así, consideramos que lo que subyace a cada principio es una determinada relación entre lo aórgico y lo orgánico, articulada de diferente manera para el caso de lo griego y de lo moderno. Bajo la mirada de Hölderlin, el elemento específico de cada «patria» (griega o moderna-alemana) se forja sobre la contradicción entre naturaleza y hombre. Grecia, en su visión, se correspondería con aquel primer estadio de la escisión original donde los opuestos no han entrado todavía en

---

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Según Szondi: «Pero en el concepto de libertad al que se tiende también en relación con lo propio, parece pervivir la idea de conciencia de los años de Homburg, apoyada tanto en el postulado del filósofo de que la positividad del mero en-sí se convierta en en-y-por-sí, como en la necesidad del artista de disponer libremente de los medios que le están dados», Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 137.

<sup>154</sup> Villacañas Berlanga, *Narcicismo y objetividad*, 116.

máxima tensión. Es decir, donde «la naturaleza y la subjetividad eran orgánicas y aórgicas a la vez, en un equilibrio de conciencia y de exterioridad», en palabras de Villacañas, donde el Todo aún no había comenzado el proceso de especialización de la actividad vital (del trabajo, en el término más abstracto del pensamiento marxiano)<sup>155</sup>. En la síntesis de lo apolíneo y lo dionisiaco el dios del Sol suple las carencias de la fuerza natural, hasta derivar en Grecia como *reino de Apolo*. La creciente potencia del impulso de formación, cuyo producto es el arte entendido como *techné*, desarrolla la tragedia, la filosofía y la ciencia hasta llegar al *ocaso de la patria* donde la recíproca relación de naturaleza y hombre ha de disolverse para dar lugar a un mundo nuevo, en el proceso que denomina del *devenir en el perecer*, según otro ensayo del mismo periodo<sup>156</sup>. Hölderlin, así, entiende la Antigüedad como *pasado*, del cual ha debido surgir su propio mundo. Sin participar, no obstante, de la idea de Grecia como eterno modelo de la «juventud de la humanidad», en cuanto no prescribe una progresividad en el proceso: «pues el mundo de todos los mundos, el todo en todos, el cual *es* siempre, se *presenta* en todo tiempo»<sup>157</sup>. Su intención es, según Allemann, pensar la diferencia, la distancia, que separa a lo moderno de lo antiguo, pero precisamente reconociendo la base común sobre la que se constituye una distinta relación entre humanidad y naturaleza<sup>158</sup>.

De este modo, el *temperamento fundamental* del «fuego del cielo» y del «pathos sagrado» nos remiten a lo aórgico por referir al estadio primigenio de lo antiguo, «oriental», dionisiaco, según las correspondencias de los conceptos hölderlinianos. En este equilibrio entre humanidad y naturaleza se posibilita *sentir* la *presencia* de la divinidad en la vida helena. Empleando los términos de Martínez Marzoa, se trata del hecho de que lo propio de los griegos es *die Natur*, el equivalente al *Ser* de la temprana crítica a Fichte, es decir, la originaria unidad sujeto-objeto. Lo sagrado no puede aparecer sino como belleza, como arte, y todo ello —naturaleza, sacralidad, arte, belleza— forman parte de un mismo mundo falto de preocupación por la delimitación y fijación de las cosas, esto es, la «reflexión», lo propio de los hesperios<sup>159</sup>. Así, la «grandeza» del arte de los clásicos encuentra explicación, para Hölderlin, en la «sagrada maestría con la que tuvieron que manejarse en asuntos divinos»<sup>160</sup>. En la concreta articulación de la *patria* moderna, en cambio, el impulso de formación, el principio orgánico, ha pasado de estar en tenso equilibrio con lo aórgico a dominarlo. Recordemos la crítica que Hölderlin lanza a la Ilustración y, en concreto, a Kant por su reivindicación de la hostilidad con la que el hombre se comporta frente a la naturaleza. En la interpretación de Villacañas, y por lo que afecta a la práctica poética, este predominio de lo orgánico resulta fatal para el libre desarrollo del arte propiamente hesperio. El exceso en la potencia orgánica es tan

<sup>155</sup> Ibidem, 104-105.

<sup>156</sup> *Das Werden im Vergehen*, Hölderlin, *Ensayos*, 105. *StA* 4,1: 282-87.

<sup>157</sup> Ibidem.

<sup>158</sup> Beda Allemann, «Hölderlin entre les Anciens et les Modernes», *Cahiers de l'Herne. Hölderlin*, 1989, 303.

<sup>159</sup> Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin*, 104-6.

<sup>160</sup> Carta n<sup>o</sup> 203. Hölderlin, *CC*, 491. *StA* 6,1: 381-82.

devastador como su contrario, y los artistas modernos, al seguir los postulados clasicistas de imitación mimética de lo antiguo, no han hecho más que insistir en su *nefas* —puesto que lo que se imita es la consecución griega de la *sobriedad junoniana*—, de manera que el entrenamiento en lo verdaderamente necesario permanece ignorado<sup>161</sup>. De ahí el dualismo entre libertad y necesidad, el decreto de ininteligibilidad de la cosa en-sí. Pues lo *propio, nacional*, para Hölderlin está lejos de materializarse desde la insistencia en aquello que es inmediatamente particular de su nación o de su ser, sino que se alcanza a través del proceso de reconocimiento en lo ajeno, en lo otro. Por ello, no se trata solamente de que los modernos adopten el proceso de aprendizaje de los griegos, su *Bildung*, pues la cuestión es más profunda y tiene que ver con la falta de *Bildung* propia de los hesperios<sup>162</sup>. Esto es, si bien el ejemplo de Homero puede servir a los modernos para identificar *qué hacer*, el contenido de la apropiación debe provenir de las necesidades históricas concretas de los hesperios.

Hölderlin trata, en definitiva, de resaltar la distancia que separa su mundo de la Hélade. Las necesidades del hesperio, según estamos argumentando, se resuelven mediante la reconciliación con lo aórgico e informe; mediante el reencuentro de Apolo con Dioniso<sup>163</sup>. Se trata del problema, por contraposición, de la ausencia de dios en el mundo del hombre hesperio. La tragedia, según la exposición primera dentro de la teoría de los géneros poéticos, ha de revelar que la única manera de intuir la presencia de lo sagrado, de lo Uno, es en la extrema ruptura<sup>164</sup>. Es desde esta concepción cardinal del problema de la presencia-ausencia de la divinidad desde donde puede leerse la definición que Hölderlin ensaya de lo que debe ser una «genuina tragedia moderna», alabando la obra de su amigo Böhlendorf:

Pues lo trágico entre nosotros es que del reino de los vivientes nos vamos empaquetados con toda tranquilidad en un recipiente cualquiera, no que, consumidos en llamas, expiemos la llama que no hemos sido capaces de domar. Y ¡en verdad! lo primero mueve lo más íntimo del alma tanto como lo segundo. No es un destino tan impotente, pero sí más profundo<sup>165</sup>.

Si la presencia de dios se manifiesta de manera preferente en la figura de la muerte, según las palabras del Hölderlin tardío<sup>166</sup>, y la tragedia ha de revelar la brecha negativa que existe entre la intuición de aquella sacra unidad y la real escisión presente, es coherente que la moderna forma de lo trágico sea justamente afirmar aquella ausencia de lo divino. Esto es lo que significa, en nuestra lectura, irse «en un recipiente cualquiera»: el que la muerte pierda su carácter sacro, que es lo mismo que señalar que no hay Dios acompañando el último tránsito vital del hombre en el mundo hesperio. La importancia de la tragedia radica en que es la

---

<sup>161</sup> Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin*, 106.

<sup>162</sup> Villacañas Berlanga, *Narcicismo y objetividad*, 117.

<sup>163</sup> *Ibidem*, 116.

<sup>164</sup> Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin*, 117.

<sup>165</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 138. *StA* 6,1: 426.

<sup>166</sup> Martínez Marzoa, *De Kant a Hölderlin*, 105. Hölderlin, *Ensayos*, 163. *StA* 5: 269.

única actividad humana que posibilita, en la concepción de Hölderlin, reconocer y hacerse cargo de esta particular situación histórica de los modernos. Ello se explica asimismo porque la tragedia, en la comprensión hölderliniana, trata siempre del acontecimiento divino<sup>167</sup>. Y el acontecimiento propiamente moderno es el abandono, la pérdida. Insistimos en que no se trata de una concepción de la historia como marcha, sino de la radical conciencia hölderliniana de la diferencia que separa su presente de Grecia. Y quizá sea esta carga de *conciencia histórica* la que cargue de peso el destino del hombre moderno, que explique su «mayor profundidad». Así, pese a la soledad de la muerte hespérica, «Júpiter espléndido es, pues, con todo, el último pensamiento en el perecer de un mortal, tanto si muere según nuestro destino como si muere según el antiguo, a condición de que el poeta haya presentado este morir como debe»<sup>168</sup>. El poeta que canta lo trágico aparece como la única mediación que permite hacer de la escisión el lugar de la unidad. Este proceso, como acontecer de la divinidad, es la tragedia. En una carta escrita probablemente en el invierno de 1799-1800, Hölderlin resume las ideas que acabamos de exponer:

Lo más espiritual tuvo que ser para ellos [para los grandes clásicos antiguos] al tiempo lo más *característico*. (...) Así presentaban lo divino humanamente (...) porque el arte poético, que en todo su ser, en su entusiasmo como en su mesura y sensatez, es un festivo servicio divino, nunca convierte a los hombres en dioses o a los dioses en hombres, nunca comete pura *idolatría*, sino que sólo se le permite acercar mutuamente a dioses y hombres. La tragedia muestra esto mismo *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<sup>169</sup>.

De esta manera, nos acercamos a poder desentrañar el fundamento esencial de lo trágico hölderliniano, la dialéctica aórgico-orgánico. Antes de ello, no obstante, debemos ocuparnos de la última pregunta, crucial, sobre la relación Grecia-Hesperia. Hemos visto que, para Hölderlin, el único modo de construir una genuina tragedia moderna pasa por el camino de lo griego y, desde éste, de vuelta a lo hesperio. Tal era la formulación de la carta a Böhlendorf, fechada en 1801. El proyecto de *Empedokles* es anterior a esta conclusión, y tener este hecho presente resultará importante para su análisis. ¿Cuál debe ser, en la práctica, la aprehensión de lo griego por parte del poeta moderno? ¿Cómo seguir tras el fracaso empedocleano? Hölderlin cambia de camino. Tal como señalamos en el esbozo biográfico, después

---

<sup>167</sup> Mas, *Hölderlin y los griegos*, 31.

<sup>168</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 139. *StA* 6,1: 426-27.

<sup>169</sup> Carta nº 203, a Christian Gottfried Schütz. Hölderlin, *CC*, 491-92. *StA* 6,1: 381. Cabe señalar, para su correcto entendimiento, que el concepto de divinidad en Hölderlin está íntimamente ligado al de naturaleza, al punto que se ha leído como una concepción panteísta. Como ya reseñamos en 1.3., Spinoza será uno de los primeros faros filosóficos de Hölderlin, desde el cual puede leerse *Hyperion* como un gran canto —optimista— hacia una divinidad inmanente y omnipresente en cada uno de los seres que habitan el mundo. Por ello, los dioses hölderlinianos se entienden mejor desde un acercamiento casi presocrático, como manifestaciones de la naturaleza, contraparte del hombre en la originaria escisión del *Ser*.

de su incursión francesa, emprende las traducciones de las tragedias sofocleas. A éstas acompañan las «Notas», que ahora pasamos a comentar como último texto teórico hölderliniano que atiende a la cuestión Grecia-Hesperia.

Las traducciones de Sófocles han sido interpretadas como la tentativa de Hölderlin por «hacer decir al arte griego aquello que *quiso* decir pero como eso que *no* dijo»<sup>170</sup>, hacer más propiamente griego lo griego a través de su paso por el alemán<sup>171</sup>. Según la dialéctica entre lo propio y lo ajeno ya comentada, las «Notas» acompañantes deben, asimismo, contemplarse dentro de este programa más amplio por una teoría moderna de lo trágico. La elección de Sófocles dentro del triunvirato de la tragedia ática tiene que ver con la particular mirada de Hölderlin, que atisba en los textos sofocleos algo cercano al sentimiento hesperio. Más en concreto, el poeta suabo ve en el trágico griego el mismo momento del *devenir en el perecer*, un estadio de transición entre mundos que le refleja su propia realidad<sup>172</sup>. Así lo expresa Hölderlin en las «Notas a Antígona»:

Lo digno de amor, lúcido en la desgracia. Lo oníricamente ingenuo. Propio lenguaje de Sófocles, pues Esquilo y Eurípides son más capaces de objetivar el sufrimiento y la saña, pero menos el entendimiento del hombre en cuanto que camina bajo lo impensable<sup>173</sup>.

*El hombre que camina bajo lo impensable* es el hombre a quien los dioses han abandonado. El Edipo de Sófocles se convierte en un a-teo (sin dios) en la medida en que, desde el inicio, su nacimiento y el peso del oráculo sobre él parecen anunciar el abandono al que es sometido por parte de las divinidades que ni actúan, ni le señalan el camino de la resolución — como ocurre en otras tragedias griegas—, de manera que tampoco puede tener un final trágico *propiamente* griego (su no «consumación en las llamas que no ha sido capaz de domar»), sino que sólo le resta la errancia perpetua, ciega, propia del hombre moderno, incluso formalizada en *Edipo en Colono*<sup>174</sup>. Al leer en Sófocles un definitivo apartamiento del hombre respecto de los dioses, Hölderlin percibe en el griego un planteamiento cercano a sus ideas de lo que debía ser una tragedia moderna. La concepción especulativa de lo trágico hölderliniano, donde se encomendaba a la tragedia la misión de *anamnesis* del Todo-Uno originario por la mediación de la individualización —el pasar del tono ideal al heroico—, se condensa ahora en la contradicción dialéctica entre divinidad (naturaleza) y hombre, en su conflictiva relación dentro de la filosofía de la historia de Hölderlin. Es por todo ello que podemos comprender por qué el poeta localiza como *nefas* de Edipo el hecho de hablar «sacerdotalmente», al interpretar «demasiado

---

<sup>170</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes* (París: Éditions Galilée, 1986), 54.

<sup>171</sup> Wolfgang Binder, «Hölderlin et Sophocle», en *L'Herne*, n. 57 (París: Editions de l'Herne, 1989), 267.

<sup>172</sup> Mas, *Hölderlin y los griegos*, 37.

<sup>173</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 159. *StA* 5: 266.

<sup>174</sup> Cortés Gabaudan y Prado Cueva, «Estudio introductorio. Hölderlin traductor de Sófocles», 36-37.

infinitamente» (religiosamente) la sentencia del oráculo e identificarla con la muerte de Layo<sup>175</sup>.

La última definición de tragedia que nos legó Hölderlin se encuentra en este texto:

La presentación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparea y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en la saña [*Zorn*], se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión<sup>176</sup>.

De ahí el «el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión»: la falta de Edipo, el haber pretendido estar cerca de los dioses cuando no había lugar ya para la reunificación, aquella «monstruosa» unión de hombre y naturaleza sólo posible en la cólera, debe «purificarse» en la *ilimitada escisión*. Una escisión que es condición de posibilidad de la conciencia y, así, en su extremo, contenido de la base ontológica de la Hespéride, como *forma de presentación* de la tragedia en la *cesura*. Por tanto, en Sófocles vemos, con los ojos de Hölderlin, el punto de unión entre lo griego y lo hesperio, aquel justo momento desde el cual, tal vez, es posible el *retorno a la patria* para re-constituir el arte poético moderno.

## 2.2. Lo trágico: dialéctica aórgico-orgánico y cesura

Hemos visto, en los anteriores apartados, que el poeta *que no quería ser filósofo* alcanza una definición de lo trágico que lo sitúa en el núcleo de la comprensión de la ontología que defiende, partiendo de su propuesta para un «sistema» de los géneros poéticos. El *Ser* hölderliniano, presente sólo desde la escisión sujeto-objeto, es asible como unitariedad únicamente en el sentido estético. La forma privilegiada que revela esta *verdad de la pérdida* es la tragedia. Según Villacañas, la estructura de la tragedia, en la concepción hölderliniana, se rige por el hecho de que la máxima individualidad, lo orgánico, muestra, necesariamente, el momento de la máxima unidad, como lo aórgico, de manera que en la forma trágica se produce la síntesis dialéctica de ambos polos, de lo formado y lo informe<sup>177</sup>. Esto coincide con la teoría de la forma poética trágica, cuyo cambio de tonos va desde aquel que presenta una unidad ya alcanzada —ideal, orgánica— hacia el retorno a una nueva unidad —aórgica, heroica— posible sólo mediante la separación y singularización de sus elementos —ingenua. En términos más concretos, la tragedia muestra este proceso a través de su función representativa. El héroe trágico que *mima* —como encarnación viva, particular, individual— el problema filosófico general, universal, del conflicto entre sujeto y objeto, conciencia y ser.

De esta manera, entendemos mejor la primera «prueba» de Lacoue-Labarthe, al inscribir a Hölderlin dentro de los pensadores en que se muestra la tragedia como matriz del

---

<sup>175</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 148-49. *StA* 5: 197.

<sup>176</sup> *Ibidem*, 154-55. *StA* 5: 201.

<sup>177</sup> Villacañas Berlanga, *Narcicismo y objetividad*, 111-12.

pensamiento especulativo-dialéctico, como fundamentación explícita de la lógica dialéctica sobre el modelo de la forma trágica<sup>178</sup>. No obstante, Hölderlin es, asimismo, una «contraprueba» a dicha teoría, por cuanto puede decirse que él representa un final de camino dentro de la crisis abierta en la historia de la filosofía por Kant. En el periplo que atraviesa su pensamiento, ganando en oscuridad y dificultad, así como sumando fracasos y disrupciones, el poeta llega a entrever alguna cosa que disloca lo especulativo desde el interior —justamente por ser su teoría especulativa hasta el fin, según Labarthe<sup>179</sup>. Y es que el fracaso del proyecto del *Empedokles* muestra el límite al que arriba Hölderlin en su primera tentativa de resolver el problema de la expresión de lo absoluto en la individualidad trágica como medio para alcanzar una poética moderna: «*le maximum de l'appropriation est le maximum de la déappropriation*»<sup>180</sup>. La puesta en suspenso implica recomenzar de nuevo el proceso dialéctico, que cada vez se irá sintetizando más, en la poesía tardía de Hölderlin, en la relación entre lo próximo y lo lejano, entre la presencia y la ausencia de la divinidad. Así:

*plus le tragique s'identifie au désir spéculatif de l'infini et du divin, plus la tragédie l'expose comme le rejet dans la séparation, la différenciation, la finitude. La tragédie est en somme la catharsis du spéculatif*<sup>181</sup>.

Como decimos, la concepción especulativa de lo trágico se condensa ahora en la contradicción dialéctica entre divinidad (naturaleza) y hombre, en su conflictiva relación dentro de la filosofía de la historia de Hölderlin. Si vinculamos la divinidad-naturaleza a lo aórgico, y al hombre y al arte a lo orgánico, podemos entender mejor por qué la dialéctica entre ambos constituye la esencia de lo trágico para Hölderlin, entendida como aquello que le otorga su movimiento poético. En el ensayo «Fundamento para Empédocles» (*Grund zum Empedokles*) se ponen las bases para la concepción de lo trágico como manifestación del abandono de los dioses, no obstante ser anterior a la carta a Böhlendorf. Fue escrito entre el abandono de la segunda versión de la tragedia *Empedokles* y el inicio de una tercera redacción, datado aproximadamente en el otoño de 1799. Hölderlin renuncia definitivamente al proyecto ya pasada la Nochevieja que se para este año del siguiente, a principios de 1800. El texto comienza tratando la relación entre naturaleza y arte que, «en la vida pura, están contrapuestas sólo armónicamente». No hay lucha, todavía, y ello se debe a que:

El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza; la naturaleza se hace divina sólo mediante su unión con el arte (...); cuando cada uno de estos términos es enteramente lo que puede ser y se une con el otro, suple las carencias del otro, carencias que el otro

---

<sup>178</sup> Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes*, 39-40.

<sup>179</sup> Lacoue-Labarthe, 59.

<sup>180</sup> *Ibidem*, 63

<sup>181</sup> *Ibid.*, 65.

necesariamente ha de tener para ser por completo aquello que puede ser en tanto que objeto singular; entonces la perfección está allí, y lo divino está en medio de ambos<sup>182</sup>.

El arte *emerge* de la naturaleza, es su realización, el *acto* de la *potencia*, y ambos extremos brotan de un fondo común, guardan una potencial identidad. En su separación, son necesariamente complementarias, contradictorias en sentido dialéctico. Por ello la perfección, la divinidad, se encuentra en su armonía. A cada extremo de la divinidad, entonces, se encuentran el ser humano, «más orgánico y más artístico», y la naturaleza, «más aórgica». Cuando la segunda es *sentida* por el primero desde su propia formación, como orgánico, la perfección es perceptible al sentimiento, mas no es cognoscible. Sólo es posible al conocer en la separación,

mediante el hecho de que lo orgánico, que se había abandonado en exceso a la naturaleza y había olvidado su esencia y su consciencia, pase al extremo de la actividad autónoma, del arte y de la reflexión. La naturaleza, por contra, al menos en sus efectos sobre el ser humano reflexivo, pasa al extremo de lo aórgico, de lo inconcebible, de lo no-sensible, de lo ilimitado<sup>183</sup>.

En la lucha entre los opuestos se llega a un momento en que «ambos, originariamente unidos, se encuentran como al principio». Pero en el conflicto cada uno adquiere los caracteres del otro, de manera que «la naturaleza se ha hecho más orgánica gracias al ser humano, que le confiere cultura y forma», a la vez que el ser humano «se ha vuelto más aórgico, más universal y más infinito». El encuentro entre este «ser humano universalizado» y la naturaleza representa un sentimiento que «quizá se halle entre lo más elevado que el ser humano pueda experimentar», pues la armonía *sentida recuerda* la originaria unión, inversa. El precio a pagar por alcanzar este estado es la moneda de Caronte, pues «en el medio está la muerte del ser singular, es decir, aquel momento en que lo orgánico depone su yoidad, su particular ser-ahí». La plenitud requiere de la «lucha real más alta», la «más alta reconciliación» de la «más alta hostilidad»<sup>184</sup>. Y ello porque, en su unión, cada potencia lucha por *salir de sí* hacia el otro, llegando al límite extremo desde el cual se encuentra a sí misma, el momento de máxima tensión:

por cuanto lo particular, en su extremo, ha de universalizarse activamente cada vez más frente al extremo de lo aórgico, ha de arrancarse cada vez más de su punto medio, y lo aórgico ha de concentrarse cada vez más frente al extremo de lo particular y, cada vez más, ganar un punto medio y hacerse lo más particular; *en donde lo orgánico que se ha hecho aórgico parece volver a encontrarse a sí mismo y retornar a sí mismo, en cuanto que adopta la individualidad, y el objeto, lo aórgico, parece encontrarse a sí mismo, en cuanto que encuentra también a la vez lo orgánico en el más alto extremo de lo aórgico*<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 285. Para esta y las notas ss., *StA* 4,1: 152-54.

<sup>183</sup> *Ibidem*, 287.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 289.

<sup>185</sup> *Ibid.*, 289 —cursivas del original.

Es este un momento efímero y, «como un espejismo, se disuelve cada vez más». No obstante, se trata de una unificación más *bella* que en vida, pues ya no se da en un ser singular y por ello no es ya «demasiado íntima, en cuanto que lo divino ya no aparece bajo forma sensible». Esta es la excepcionalidad que representa Empédocles como héroe trágico para Hölderlin. Su punto de partida, como «hijo de su cielo y de su época», es el de la violenta contraposición entre naturaleza y arte, que determina el mundo a sus ojos. Por ello, «su destino se representa a él como en una unificación instantánea que, sin embargo, tiene que disolverse para acrecentarse»<sup>186</sup>. Esto es, el destino de su tiempo demandaba de él no el *canto* ni la *acción*, sino el sacrificio, según veremos seguidamente. Por su parte, en Edipo, el esfuerzo aórgico del hombre se expresa en su búsqueda de la verdad<sup>187</sup>. Si señaláramos que la falta de Edipo era haber interpretado sacerdotalmente el oráculo de la muerte de Layo, la insistencia en esta expresión de *hybris* está, para Hölderlin, en la «loca, salvaje, búsqueda de una conciencia», de «hacerse dueño de sí mismo», puesto que «el saber, cuando ha rasgado sus límites (...) ante todo se excita a sí mismo a saber más de lo que puede soportar o asir»<sup>188</sup>. Si la tragedia es, para Hölderlin, acontecimiento divino, y la divinidad expresa la relación entre hombre-naturaleza según su concepción ontológica, no es descabellado relacionar el texto «El devenir en el perecer» con esta cuestión. Pues, entonces, la tragedia, en cuanto que proceso de lo aórgico-orgánico, encarnado en el héroe trágico, manifiesta el mismo «movimiento del mundo». De ahí también el que Hölderlin y Sófocles compartieran, a ojos del primero, un estadio similar de transición, diríamos, histórica<sup>189</sup>. Entonces, tanto Empédocles como Edipo, Antígona y Creonte muestran, aunque sólo sea en el sentido estético, este estadio de *impasse* que, creemos, debería llevar a los hombres a la acción efectivamente real y posible, según la meta de Hölderlin.

Con ello volvemos al sentido de la poesía para Hölderlin. En la tragedia el poeta también descubre la necesidad de presupuestos poéticos normativos para elevarla a una forma genuinamente moderna. Así, entroncamos con la concepción hölderliniana de la *cesura*, pues ésta tiene que ver, en primer lugar, con lo que llama el «cálculo legal». Esto es, algo que podemos entender en sentido normativo, como reglas, «principios y límites seguros y característicos», que le faltan a la poesía moderna para que «su modo de proceder pueda ser calculado y enseñado y que, cuando ha sido aprendido, pueda siempre ser repetido con seguridad en la práctica»<sup>190</sup>. De este modo, vemos cómo la cuestión de las reglas del arte conserva su importancia para Hölderlin, y tanto más cuanto que ubica en su ausencia una de las debilidades de la poesía de su tiempo. Así, en esta primera noción, la cesura en Hölderlin tiene que ver con el «transporte» trágico, vacío de por sí, que por ello requiere de «aquello que en la medida de las sílabas»

---

<sup>186</sup> Ibid., 293. *StA* 4,1: 155.

<sup>187</sup> Mas, *Hölderlin y los griegos*, 35.

<sup>188</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 150-51. *StA* 5: 198.

<sup>189</sup> Mas, *Hölderlin y los griegos*, 36-37.

<sup>190</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 146. *StA* 5: 195.

se llama cesura según su función métrica clásica, como corte en el interior de los versos. Más aún, se trata de «la pura palabra, la interrupción contrarrítmica» que sirve «para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma»<sup>191</sup>. El cambio de representaciones hace referencia a las sucesiones diversas de «representación, sensación y razonamiento» que Hölderlin percibe en lo trágico y cuya regla es el equilibrio. Empieza aquí a traslucir la concepción dialéctica de la estructura trágica, pues dicho equilibrio es la razón de la necesidad de la cesura en la tragedia, para que sus dos mitades aparezcan «como iguales en peso», como resolución de las fuerzas *formales* de lo trágico. Pero «todo esto por lo que se refiere a la ley calculable». ¿Qué determina las dos mitades de la obra trágica? En realidad, se trata del contenido profundo, del significado. Tanto en *Edipo Rey* como en *Antígona*,

La cesura la hacen las palabras de Tiresias. Él ingresa 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, para llevarlo a otro mundo y lo arrastra a la esfera excéntrica de los muertos<sup>192</sup>.

Por lo tanto, se trata de una segunda noción, o de una concepción complementaria, a la de la cesura como elemento normativo, formal. Es en este punto donde se entrevé un concepto de cesura, en Hölderlin, que se incardina en su concepción especulativa de lo trágico. La cesura pasa a ser la incisión no en el verso o en la estructura dramática de la tragedia, según las reglas antiguas, sino el corte que tiene lugar en la vida del héroe trágico una vez que éste se hace consciente del destino que le ha sido asignado por los dioses y, por lo tanto, marca el momento clímax de la toma de decisión, aquel resquicio de libertad abierto entre la aceptación abnegada o el rechazo temeroso del hado. En la tragedia antigua, dicho destino era, como hemos visto, el ser «consumido por la llama». En el Sófocles visto por Hölderlin, no obstante, la cesura marca algo más allá: la ausencia de dios. Así se muestra en los versos de los discursos de Tiresias que contienen la cesura, en *Edipo Rey* y *Antígona*, respectivamente:

Y puesto que me has echado en cara que soy ciego, te digo: aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida. ¿Acaso conoces de quiénes descienes? Eres, sin darte cuenta, odioso para los tuyos, tanto para los de allí abajo como para los que están en la tierra, y la maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad (vv. 412 y ss.)<sup>193</sup>.

Y tú, por tu parte, entérate también de que no se llevarán ya a término muchos rápidos giros solares antes de que tú mismo seas quien haya ofrecido, en compensación por los muertos, a uno nacido de tus entrañas a cambio de haber lanzado a los infiernos a

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, 147. *StA* 5: 196.

<sup>192</sup> *Ibid.*, 148. *StA* 5: 197.

<sup>193</sup> Sófocles, *Tragedias*, trad. Assela Alamillo (Madrid: Gredos, 1981), 327.

uno de los vivos, habiendo albergado indecorosamente a un alma viva en la tumba, y de retener aquí, privado de los honores, insepulto y sacrílego, a un muerto que pertenece a los dioses infernales. Estos actos ni a ti te conciernen ni a los dioses de arriba, a los que estás forzando con ello (vv. 1064 y ss.)<sup>194</sup>.

Si la *catarsis* del ilimitado Uno se consigue mediante ilimitada escisión, ahora, cesura entre dioses y hombres, la «infidelidad divina» es lo que mejor comunica «la memoria de los celestes»<sup>195</sup>. Tanto como el dios ha abandonado al hombre, éste le traiciona. Es el «límite extremo del padecer», condición para la presentación trágica, donde el dios deviene pura y simplemente *tiempo*. Por ello, su aparición se limita a la muerte, según las «Notas a Antígona», en «la conciencia que suprime a la conciencia» que emerge del monstruoso Uno en que se funden hombre y naturaleza. Hölderlin concluye sus anotaciones con la siguiente resolución respecto a la diferencia entre la palabra trágica griega y la poesía moderna: la primera es «mortalmente fáctica», mientras que la segunda es «mortificadamente fáctica», esto es, la muerte efectiva por la palabra que se apodera mediatamente del cuerpo «atlético», en los griegos, contra la versión moderna, «en el gusto de *Edipo en Colono*» donde la palabra se apodera inmediatamente del cuerpo que «es más espiritual»<sup>196</sup>. Es la ausencia de dios, o la conversión de Zeus en tiempo, lo que posibilita esta diferencia así como nuestra debilidad moderna: «la ausencia de destino», de tal manera que «la tendencia principal de los modos de representación de nuestro tiempo es poder alcanzar algo»<sup>197</sup>.

Por todo ello, pues, el concepto de cesura hölderliniano se ha leído como crucial para su teoría de lo trágico, incluso para la teoría del arte en general, según la cita de Benjamin que presentamos al inicio de este trabajo<sup>198</sup>. La cesura indica, al mismo tiempo, la partición en dos de la estructura trágica y la irrupción, en el curso vital del héroe, del destino mortal como única posible aparición de dios en la existencia hespérica. La importancia de la palabra poética para Hölderlin radica, asimismo, en que, por un lado, «la poesía trata de las diversas facultades del hombre» (representación, sensación, razonamiento)<sup>199</sup>; por otro lado, porque es la forma de presentación de la tragedia: el Uno de dios y hombre sólo se puede captar *infinitamente*, en la dialéctica aórgico-orgánico, lo que conlleva la escisión de los extremos. Esto se corresponde, en la forma trágica, con «el diálogo siempre conflictivo», constituido por los contrastes entre coro y diálogo, en una progresión de «discurso contra discurso, que recíprocamente se suprimen»<sup>200</sup>. Esto explica la ubicación de la cesura en los diálogos de Tiresias como «pura palabra», así como revela la concepción hölderliniana de la estructura dialéctica de lo trágico. Por ello, podemos

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, 289.

<sup>195</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 155. *StA* 5: 202.

<sup>196</sup> *Ibidem*, 163-64. *StA* 5: 269-70.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> Walter Benjamin, «“Las afinidades electivas” de Goethe», en *Obras. Libro I / vol. 1*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada, 2006), 193.

<sup>199</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 157. *StA* 5: 265.

<sup>200</sup> *Ibidem*, 155. *StA* 5: 201.

aventurar, la cesura ubica el momento en que más clara se aparece al espíritu la intuición intelectual, aquel recuerdo de la unitariedad, el *hen kai pân* originario, cuya restitución cabe buscar, para la modernidad, en la triple escisión que acontece en la forma trágica según lo expuesto: en la estructura y presentación formal (cesura), en el curso vital del héroe trágico y, desde éste, en la relación entre divinidad como naturaleza y humanidad.



*Edipo y la Esfinge. Kýlix ática del Pintor de Edipo, c. 470 a.C. Musei Vaticani. © Musei Vaticani*

### 3. PRAXIS DE LO TRÁGICO: COMENTARIO DE *EMPEKOKLES* (1797-1800)

Una vez expuestas las ideas fundamentales de la teoría de lo trágico en Hölderlin, pasamos al aspecto «práctico» de nuestro trabajo, el comentario centrado en *Empedokles* como único intento hölderliniano de escribir una tragedia. Si defendemos que el hilo conductor del presente texto es el problema de la tarea poética moderna, tal como se le presenta a Hölderlin desde sus posicionamientos políticos, creemos pertinente centrarnos en las cuestiones *sociales* que transpiran entre los versos de la obra. Si bien el carácter «comunista» de la obra es conocido, hay pocos estudios dedicados exclusivamente a ello. Así, el presente capítulo empieza por la exposición de los elementos más explícitos a este respecto, siguiendo a Bertaux. A partir de ello, estudiamos las tres versiones de la tragedia directamente desde la perspectiva de la tarea poética y su conexión con la sociedad. Las dificultades que acarrea dicho problema nos permiten ver las limitaciones de *Empedokles* y comprender los siguientes derroteros místicos de la poética hölderliniana.

#### 3.1. Algunas líneas para una revolución social

«Ayer subí al Etna. Allí recordé al gran siciliano que antiguamente, harto de contar las horas, emparentado con el alma del mundo (...) se arrojó a las poderosas llamas»<sup>201</sup>. De este modo se dirige Hiperión a Belarmino en una de las últimas epístolas de la novela. De modo ilustrativo, los destinos de Hiperión y Empédocles se entrecruzan en el pensamiento de Hölderlin, como si el segundo representara una opción, una posibilidad, de continuar el tránsito hacia lo trágico desde la heroicidad del primero<sup>202</sup>. Entre la novela y la tragedia Hölderlin también dedica un poema a Empédocles, cuya última estrofa es la que sigue: «Pero para mí eres sagrado, como el poder de la tierra / que te arrebató, ¡oh intrépida víctima! / Y, si no me retuviera el amor, / seguir quisiera al héroe a las profundidades»<sup>203</sup>. Comprobamos, así, que el tema de Empédocles verdaderamente «arrebata» a Hölderlin, según su propia confesión en carta al hermano de agosto de 1797, primera noticia documental que tenemos al respecto de su plan para trazar una tragedia<sup>204</sup>. No obstante, la redacción del drama se demoró hasta inicios de 1799. Esta larga gestación, pasando por tres redacciones, de *La muerte de Empédocles* culminó, sin embargo, en el *non-finito* hölderliniano. Para una posible explicación y contextualización de la primera versión, seguiremos en este punto algunas de las hipótesis de Bertaux.

---

<sup>201</sup> Hölderlin, *Hiperión*, 202. StA 3: 151.

<sup>202</sup> Idea defendida por Argullol, p.e.: «tras el fracaso de Hyperion —reflejo de la incapacidad de emancipación en la “historia humana”— aquél [Empedokles] sí está destinado, por Hölderlin, a conseguir, por medio de su sacrificio, la mítica obtención de su objetivo, el “Santo Todo”». Argullol, *El Héroe y el Único*, 62.

<sup>203</sup> Friedrich Hölderlin, *Odas*, trad. Txaro Santoro (Madrid: Hiperión, 1999), 105. StA 1,1: 240.

<sup>204</sup> Carta n<sup>o</sup> 142. Hölderlin, *CC*, 339-40. StA 6,1: 246-47.

Como adelantamos en 1.2., Hölderlin visitó a su íntimo amigo Sinclair en el Congreso de Rastatt durante una semana, a finales de noviembre de 1798. Ahí, Hölderlin entabló contacto y amistad con otros individuos del círculo conspirativo-revolucionario de Sinclair, «jóvenes llenos de espíritu y de pureza de mirada», según su propio testimonio<sup>205</sup>. Y es que, en el marco de dicha reunión —dedicada a negociar las condiciones de un tratado de paz entre la Francia del Directorio y el Sacro Imperio, tras la paz de Campoformio de octubre de 1797—, uno de los objetivos de la comitiva de Wurtemberg era aprovechar las disputas diplomáticas para abrir paso a la revolución en Suabia. Los ánimos revolucionarios de Hölderlin y sus allegados se habían visto estimulados por las promesas francesas de ayuda y apoyo<sup>206</sup>. Por ello, siguiendo a Bertaux, podemos aventurar que, al volver de Rastatt, Hölderlin tenía un espíritu más encendido y politizado. Dicho de otra manera, muy probablemente conoció los planes subversivos para Suabia que se valoraban entre los cenáculos wurtemburgueses. Viendo, además, su estrecho vínculo con esos «nuevos amigos» y su «fe y coraje» redoblados, también es plausible que Hölderlin quisiera participar de dichos planes. Como prueba de ello se puede emplear su correspondencia. A su hermana, a inicios de febrero de 1799, le habla de «los agitados tiempos que, quizá, no estén ya lejos de nuestra patria... Prefiero no hablar de las muchas cosas que me sugiere la nueva guerra y del cuidado que, por lo demás, me inspira»<sup>207</sup>. De manera aún más clara, a su madre le escribe lo siguiente, a inicios de marzo cuando estallan las hostilidades entre Francia y las fuerzas austríacas:

Es probable que la guerra que acaba de estallar justamente ahora no deje en paz a nuestro Wurtemberg, si bien sé de fuente fidedigna que los franceses respetarán todo el tiempo posible la neutralidad de los países del Imperio y por consiguiente también de Wurtemberg, porque Prusia interviene con toda fuerza en ello, y los franceses tienen buenas razones para evitar una guerra con esta potencia. En caso de que a los franceses les sonriera la fortuna, es posible que en nuestro país pudieran darse cambios. (...) De que Vd. no sufra agravio alguno bajo ciertos acontecimientos posibles es cosa de la que yo me ocuparía con todas mis fuerzas, y quizá no sin utilidad. Mas todo esto se halla aún muy lejos<sup>208</sup>.

Aparte de su conocimiento de causa sobre los movimientos subversivos —su «fuente fidedigna»—, aquí Hölderlin muestra su eventual participación en ellos, pues habla de poder socorrer a su madre «no sin utilidad» «bajo ciertos acontecimientos posibles». Con ello, como

---

<sup>205</sup> Carta n° 169. Ibidem, 394. *StA*, 6,1: 295.

<sup>206</sup> El Congreso se prolongaría entre noviembre de 1797 y marzo de 1799, cuando se iniciaría la guerra de la Segunda Coalición. Sinclair acudía como un representante del príncipe-elector del estado de Wurtemberg. Las perspectivas de un alzamiento revolucionario en el sur de Alemania eran un factor presente durante esos años, que el gobierno francés valoró con ambivalencia. Finalmente, con su avance de marzo a través de Suabia, decretó su no interés en ninguna república en el sur alemán y que las tropas francesas se retiraran al oeste del río Rin tras la derrota en Ostrach. Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa*, 103-4.

<sup>207</sup> Carta n° 174. Hölderlin, *CC*, 417. *StA* 6,1: 315.

<sup>208</sup> Carta n° 175. Ibidem, 419. *StA* 6,1: 317.

mínimo, se puede comprobar que Hölderlin estaba en contacto con el movimiento revolucionario y se encontraba entusiasmado al respecto, planteándose una implicación más directa en la acción. Bien, entonces, ¿cómo se enlaza todo ello con la elaboración de *Empedokles*?

Reuniendo todos estos elementos, es posible desarrollar la hipótesis lanzada por Bertaux respecto a que la primera versión de *Empedokles* fuera concebida no sólo en relación con la potencial República Suaba nacida de la revolución, sino también como obra «escrita para festejar un acontecimiento, al igual que el drama *Fénelon*, hecho representar por Marie Joseph Chénier en París, en 1793»<sup>209</sup>. La idea de *Empedokles* —insistimos, en su primera versión— como *fiesta revolucionaria* se puede vincular a la «retórica entusiasta» que determina su contenido. Y es que, siguiendo a Rodríguez Baigorria, después de 1789, la noción de «entusiasmo» (*Enthusiasmus*), perdiendo el contenido peyorativo que, durante el siglo XVIII, lo había asociado al «fanatismo» (*Schwärmerei*) en Alemania, se repolitizará para devenir un concepto colectivo inspirado en la acción de masas revolucionarias<sup>210</sup>. Esto también podría ofrecer más argumentos para la elección de la figura histórica de Empédocles como último héroe hölderliniano pues, para la cultura ilustrada de la época del poeta, su caso constituía un ejemplo de «fanatismo entusiasta», gracias a las mismas fuentes antiguas que interpretaban la inmólación del filósofo como «puesta en escena» (Horacio y Diógenes Laercio)<sup>211</sup>. En nuestro posterior desarrollo veremos con más detalle las implicaciones del discurso de Empédocles dentro del drama. Por ahora, resaltamos que la *palabra* de Empédocles-Hölderlin se postula en la tragedia como catalizadora del éxtasis entusiasta que se contagia a los ciudadanos de la ciudad de Agrigento, desatando finalmente la crisis dentro de la urbe y, a causa de ella, el rechazo del sacerdote y del arconte<sup>212</sup>. Así, Critias relata el estado del pueblo bajo el influjo de Empédocles:

El pueblo está ebrio, como él mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas por un estrépito incomprensible, / como las apacibles riberas; / una fiesta ha sustituido a todas las fiestas, / y de los dioses los humildes días de fiesta / se han fundido en uno solo (I, vv. 182-189)<sup>213</sup>.

El estado de rebelión de los agrigentinos, contagiados por la retórica entusiasta de Empédocles, se revela, así, como *fiesta revolucionaria*. Esta fiesta que ha fundido en sí «todas las fiestas» de los dioses tiene, por lo demás, un claro eco de analogía con las fiestas revolucionarias celebradas en la Francia de 1789-1793. Una vez más siguiendo a Bertaux, la Fiesta de la Federación del 14 de julio de 1790 instauró un modelo inédito, con un juramento colectivo de fidelidad fraterna a la nación y la entonación de canciones patrióticas. Esta primera festividad fue descrita con sumo detalle por múltiples publicaciones y revistas que transitaban por

---

<sup>209</sup> Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa*, 114.

<sup>210</sup> Martín Rodríguez Baigorria, «Tragedia y retórica entusiasta en el Empedokles de Hölderlin», *452ºF. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, n.º 10 (2014): 186-87.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 193-195.

<sup>213</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 55. *StA* 4,1: 10.

Suabia, como la *Erinnerungen aus dem Jahre 1790* de Georg Foster, naturalista y revolucionario de Maguncia. En noviembre de 1793, ya en la república jacobina, se celebraría la Fiesta de la Razón, fijada por decreto de la Convención Nacional, que proclamó «no queremos otro culto que el de la Razón, la Libertad y la República». Esa Fiesta tuvo lugar en la Catedral de Notre Dame, con un formato diseñado para la ocasión: un templo de la Filosofía construido sobre un escenario montañoso rematado con la antorcha de la Verdad, flanqueado por estatuas de filósofos como Descartes o Rousseau y al que conducían dos hileras de jóvenes vestidas con túnicas blancas y coronas de hojas de roble. A los representantes aposentados en ese *templo filosófico* se dirigía otra joven vestida con túnica blanca y envuelta en un manto azul oscuro, que representaba la Razón. Un poco más adelante, el 7 de mayo de 1794, se aprobó un decreto por el que se instauraban cuarenta días para fiestas nacionales de ese tipo. La más inmediata sería el 8 de junio, como Fiesta del Ser Supremo y de la Naturaleza, conmemorativa de esa «religión universal de la naturaleza» pregonada por los jacobinos<sup>214</sup>. Esas «fiestas» que traza Hölderlin para la efusión revolucionaria del pueblo de Agrigento, pues, se asemejan a este tumultuoso calendario festivo revolucionario<sup>215</sup>. Incluso, a nivel de detalle, los rasgos que algún ciudadano agrigentino deseaba para los honores festivos debidos a Empédocles coinciden con las fiestas revolucionarias francesas descritas:

Si no quieres / el poder que te corresponde, aún tenemos / muchos honores que ofrendarte: / verde follaje para las coronas y hermosos nombres / y bronce imperecedero para las columnas. / ¡Oh, ven! Nuestros adolescentes, que son puros / y nunca te ofendieron, se encargarán / de servirte... (I, vv. 1347-1353)<sup>216</sup>.

Los diálogos entre Empédocles y los ciudadanos de Agrigento aún nos permiten ver otra cosa, en relación con su significado revolucionario. En el apartado 1.2. ya señalamos que la revolución en la que pensaba Hölderlin iba más allá del cambio político, de las cuestiones estatales y territoriales. Tanto su alejamiento del curso de acontecimientos en Francia —sobre todo, después del momento de la «traición» de los franceses para con Suabia—, como la transformación de su lenguaje —del himno directo y apasionadamente político a las elegías y los cánticos a la divinidad-naturaleza—, creemos que pueden explicarse por su concepción de la revolución en clave *social* y *antropológica*. En palabras quizá más cercanas a las holderlinianas, se trata de la necesidad del cambio radical del *alma* y el *espíritu* de la humanidad. A esta tarea

---

<sup>214</sup> Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa*, 81-86. Esta última expresión la utiliza Robespierre en su discurso *Relaciones entre las ideas religiosas y morales y los principios de la República*, pronunciado el 7 de mayo de 1794 ante la Convención Nacional. Vid. Maximilien Robespierre, *Discours sur la religion, la République, l'esclavage* (París: L'Aube, 2016), 9-47.

<sup>215</sup> De hecho, ya en *Hiperión* se citaban estas grandes fiestas como un atributo de la nueva realidad revolucionaria: «¡No estés triste, dulce ser, no estés triste! ¡Resérvate, libre de pesares, para las futuras fiestas patrias! ¡Diotima! ¡Resérvate para el radiante día de fiesta de la Naturaleza, y para todos los joviales días en honor de los dioses!». Nótese la similitud casi literal entre este «radiante día de la fiesta de la Naturaleza» que aquí promete Hiperión a Diotima, con la Fiesta del Ser Supremo y de la Naturaleza de los jacobinos. Hölderlin, *Hiperión*, 148. *StA* 3: 108.

<sup>216</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 165-66. *StA* 4,1: 63.

encomienda a la figura del poeta. Así, si Hölderlin habla por boca de Empédocles en su tragedia, podemos rastrear más pistas de dicha revolución profunda en los diálogos de la obra. Por ejemplo, el testimonio político que proclama Empédocles frente a la población de Agrigento en la ladera del Etna, antes de arrojarse adentro, define los rasgos de «la nueva vida» que habrá de nacer de las semillas plantadas en su tiempo:

Las fuerzas nobles, como hermanas heroicas, / comparecerán ante vuestros ojos, y el pecho / os palpitará, como a los armígeros, deseoso de hazañas / y de un mundo hermoso y vuestro; entonces tendeos / las manos de nuevo, daos la palabra y compartid / los bienes; oh amados míos, compartid hechos y gloria / como fieles Dioscuros; que sea cada uno / igual a todos: que, como sobre pilares esbeltos, / descansa la nueva vida en normas justas / y que la luz sancione vuestra alianza (I, vv. 1427-1435)<sup>217</sup>.

Es fácil identificar aquí los rasgos de la consigna portada por la Revolución francesa: la libertad («fuerzas nobles», «deseosos de hazañas»), la igualdad («que sea cada uno igual a todos», «compartid los bienes, hechos y gloria») y la fraternidad («tendeos las manos de nuevo», «vuestra alianza»). No obstante, también se percibe que Hölderlin ya no se limita a una exposición típica de los principios revolucionarios franceses. La *libertad* no es sólo asumir esas «fuerzas nobles» de la naturaleza, sino fundirse con ella hasta el punto en que «el genio de los hombres se siente de nuevo / en celestial comunión» (I, vv. 1456-57). Así, la revolución no sería «una obra por la que la Naturaleza ha hecho justicia», como la vieron muchos contemporáneos —así la describía Georg Foster, literato alemán que acabaría siendo diputado en la Convención francesa—, cual armonización de los principios civiles a los principios naturales<sup>218</sup>. Debería ser, en términos hölderlinianos, la refundición de ambas esferas. Por boca de Hiperión, «ser uno con todo es el cielo del hombre»<sup>219</sup>, «humanidad y naturaleza se unirán en una única divinidad que lo abarcará todo»<sup>220</sup>.

La *igualdad* pregonada por Empédocles, en cuanto «que sea cada uno igual a todos», también excede los parámetros clásicos de la Revolución Francesa, con la que se proclamó la igualdad de todos los ciudadanos *ante* el Estado, en la esfera pública-política. En cambio, la aseveración de Empédocles advoca por una igualdad *entre* los propios ciudadanos, fundada en las relaciones sociales entre ellos («compartid los bienes, hechos y gloria»), o sea, en la esfera privada-civil, y por tanto, reuniendo también los ámbitos público y privado, político y social, que la burguesía revolucionaria logró separar y consolidar con el aparataje legislativo. Es, además, una igualdad radical, activa, desbordante, pues no se refiere a un mero reparto de bienes equitativo o a una distribución de la riqueza, sino que propugna la participación igual de todos los ciudadanos en los «hechos» y en la «gloria» de la sociedad y la naturaleza. Es una igualdad por

---

<sup>217</sup> Ibidem, 173. *StA* 4,1: 66.

<sup>218</sup> Citado en Bertaux, *Hölderlin y la Revolución Francesa*, 28.

<sup>219</sup> Hölderlin, *Hiperión*, 25. *StA* 3: 9.

<sup>220</sup> Ibidem, p. 126. *StA* 3: 90.

la que *del libre desarrollo de cada individuo depende el libre desarrollo de todos*, en cuanto cada individuo debe participar de compartir bienes, hechos y gloria, es decir, de toda la vida social-natural, como ser libre e *individuo total*. No es una igualdad entre ciudadanos ante la ley y el Estado, sino entre ellos mismos en su esencia misma, es «la igualdad de los espíritus»<sup>221</sup>.

Finalmente, la *fraternidad* que proclama Hölderlin también excede los vínculos cívicos basados en la nacionalidad, pues no hay referencia alguna a dicho aspecto nacional y se vincula el deber fraternal a la actitud individual también entre todos los ciudadanos («tendeos las manos»). Como culminación de todo ello, en el «Plan de Frankfurt» para *Empedocles*, Hölderlin describió la «esencia más íntima» del filósofo-protagonista de la siguiente manera:

Empédocles, inducido por su sensibilidad y su filosofía hace ya tiempo a odiar la cultura, a despreciar toda ocupación muy definida, todo interés dirigido a objetos diferenciados, enemigo mortal de toda existencia unilateral...<sup>222</sup>.

La igualdad radical propugnada por Empédocles que veíamos aquí se concreta como una igualdad que socava y supera la división social del trabajo («toda ocupación muy definida»), por la que el individuo se enajena hacia un mundo objetual («todo interés dirigido a objetos diferenciados») y sucumbe a una «existencia unilateral». En los términos de Marx, la división social del trabajo conlleva la «parcelación del hombre», pues implica la subordinación del sujeto productor a una rama exclusiva del proceso de producción<sup>223</sup>. En consecuencia, «los actos propios del hombre se erigen ante él en un poder ajeno y hostil, que le sojuzga, en vez de ser él quien los domine»<sup>224</sup>. Con estas ideas, podemos relacionar las consideraciones de Hölderlin con la crítica a la organización artesanal y fabril del trabajo social, en aras de una *comunidad de seres libres totalmente desarrollados*, ocupados y preocupados por todas las facetas de la vida social y natural. Nos encontramos, en definitiva, con ese «espíritu de la comunidad», señalado en la carta al hermano, con que Empédocles realmente estaba describiendo la igualdad radical entre los individuos.

Por apuntar a esta comunidad forjada al calor de los «espíritus» humanos desarrollados en libertad, en armonía con la naturaleza —i.e., sin la reificación a que es sometida a través del trabajo—; por no contentarse frente al rumbo que tomaba su mundo, una Alemania en proceso de desarrollo capitalista, Hölderlin puede verse, para nosotros, como una anticipación de los ideales comunistas. Como hipótesis biográfica, señalada ya por Bertaux, valga apuntar que esa primera versión de la obra de Empédocles se escribió poco después de la ejecución del igualitarista y conspirador revolucionario Graccus Babeuf en Francia —considerado el primer

---

<sup>221</sup> Rüdiger Safranski, *Hölderlin, o el fuego divino de la poesía* (Barcelona: Tusquets, 2021), 140.

<sup>222</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 25. *StA* 4,1: 145.

<sup>223</sup> Marx, *El capital*, libro I, vol. II, 58; 227.

<sup>224</sup> «En efecto, a partir del momento en que comienza a dividirse el trabajo, cada cual se mueve en un determinado círculo exclusivo de actividades, que le viene impuesto y del que no puede salirse; el hombre es cazador, pescador, pastor o crítico, y no tiene más remedio que seguir siéndolo si no quiere verse privado de los medios de vida», Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana* (Madrid: Akal, 2014), 27.

comunista<sup>225</sup>—, y probablemente Hölderlin conocía, por los periódicos y revistas, las ideas del mismo y las polémicas suscitadas por las sectas jacobinas aún actuantes en Francia. Asimismo, durante los años de locura, Hölderlin firmó algunos de sus textos como Buonarroti, otra temprana luminaria que, a partir de la Revolución Francesa, se preocuparía de extender sus conquistas a toda la humanidad oprimida<sup>226</sup>.



Salvator Rosa, La muerte de Empédocles, c. 1665 - 1670. Colección privada. © Wikipedia Commons

### 3.2. La tarea del poeta-sacerdote

El tema de *Empedokles*, en sus tres versiones, y a pesar de lo expuesto en el apartado anterior, no corresponde al desarrollo del programa «comunista» hölderliniano. A través de la figura de Empédocles, el poeta se atreve a anunciar las posibles líneas maestras que dibujarían el nuevo mundo por venir, en medio, como hemos visto, de la efervescencia revolucionaria en Suabia. No obstante, la cuestión de fondo sigue proyectándose de un modo que disfraza lo explícitamente político de la revolución que piensa. La final derrota de las aspiraciones

---

<sup>225</sup> Babeuf «hizo nacer la idea comunista, que Buonarroti reintroducía en Francia después de la revolución de 1830», Karl Marx y Friedrich Engels, *La sagrada familia* (Madrid: Akal, 1977), 136.

<sup>226</sup> *StA* 2,1: 353.

subversivas de Wurtemberg por parte de Francia sin duda coadyuvaron a los cambios que podemos observar entre las tres versiones. Con todo, creemos que la variación «mística» estaba planteada desde un inicio. Pues el tema del drama, aquel problema universal que encarna Empédocles en cuanto personaje trágico, es el de la profunda escisión entre hombre y naturaleza. Como trataremos de mostrar en lo que sigue, la tragedia *Empedokles* puede verse como momento de transición en la obra hölderliniana, desde la elegía de *Hyperion* a la naturaleza y Grecia hacia la tematización cada vez mayor de aquella como fuerza divina. De tal manera, cada vez más, la autonomización que el hombre ha conquistado respecto del estado natural se planteará en los términos de la ausencia de dioses en el mundo percedero de aquel. Teniendo esto en cuenta, no leemos aquí la tragedia de Empédocles como un proyecto clasicista de representar una historia antigua, sino como la tentativa de Hölderlin por exponer la tragicidad del hombre moderno, de su mundo occidental, hesperio, alemán.

En carta a Schiller de septiembre de 1799 —es decir, durante aquel cuarto de año en que todavía Hölderlin tenía esperanzas de acabar la tragedia, para finalmente optar por abandonarla— se expresa la intencionalidad del proyecto, como continuación de la búsqueda hölderliniana por llegar a dominar su *tono propio* en la poesía:

el apreciable consejo que me dio Vd. Hace algún tiempo y que me repite en su última carta, no ha sido del todo vano, pues intento totalmente en serio formarme preferentemente en aquel tono que parece estar más próximo a mi sentido natural y espontáneo, y he convertido en mi máxima reafirmarme y ganar carácter primero en cualquier género poético antes de aspirar a una destreza que sólo puede ser propiedad del que en una ocasión ya ha *ganado* un punto de partida seguro. Creía poder convertir en realidad ese tono que deseaba, por encima de todo hacer mío del modo más completo y natural en el género trágico, y me atreví a escribir una tragedia, *La muerte de Empédocles*, y es precisamente a este intento al que le he dedicado la mayor parte de mi tiempo aquí. Le confieso que, especialmente a Vd., no puedo hacerle esta confesión sin vergüenza<sup>227</sup>.

A esta confesión cabe sumar el sentido que Hölderlin otorga al género trágico. Resumiendo, aquel que muestra lo universal y desprecia lo accidental, donde la intuición intelectual consigue llegar a atisbar el absoluto hölderliniano, gracias al hecho de que muestra el momento de máxima tensión de la dialéctica entre lo aórgico y lo orgánico (entre la totalidad y la particularidad, ambos polos de ese absoluto), y donde la cesura marca aquel punto esencial y se desenvuelve por medio del diálogo conflictivo. En el «Fundamento para Empédocles», siguiendo el análisis comenzado en 2.3., Hölderlin nos dice que «todos los personajes trágicos» representan el intento por resolver el problema que el destino de su tiempo les encomienda, y esto «debía mostrarse como una solución aparente y provisional». Pues la única manera para que adquieran validez universal, como personajes trágicos, es mediante el hecho de que

---

<sup>227</sup> Carta n° 194. Hölderlin, CC, 472. StA 6,1: 364.

su carácter y sus manifestaciones se presenten por sí mismos como algo efímero e instantáneo, de modo que aquel que resuelve el destino de la manera más completa es también el que más se presenta, en su precariedad y en el progreso de sus intentos, de la manera más chocante, como víctima<sup>228</sup>.

Empédocles es «hijo de las violentas contraposiciones entre naturaleza y arte»; ése es el mundo en que nace. Su destino radica en que dichas oposiciones debían individualizarse en él, porque, en su máxima tensión, en el extremo donde se tocan en su identidad profunda, se hacen Uno en el hombre elegido:

y así el conflicto del arte —del pensar, de la capacidad ordenadora propia del carácter formador humano— y de la naturaleza carente de consciencia pareció resuelto, reducido a unidad de los extremos más extremos y unificado hasta el trueque de la mutua forma distinguiendo. Este fue el encanto con el que Empédocles apareció en su mundo<sup>229</sup>.

Su capacidad para reconocer e integrar en sí mismo las «melodías» de la naturaleza le proporcionó «su gracia, su terribilidad, su divinidad», a la cual acudieron los sin-guía, «todos los espíritus que en la noche enigmática del tiempo vagaban de aquí para allá». Cuanto más Empédocles se asociaba «humanamente» a ellos, cuanto más «hacía suya la causa de ellos (...) tanto más era él aquel a quien adoraban»<sup>230</sup>. Porque, para ser un verdadero personaje dramático, debe resolver el destino no sólo en lo universal, sino también «en relaciones particulares y en ocasiones y tareas del todo particulares». Por ello, Empédocles empieza a actuar como «reformador religioso» y como «hombre político», de tal manera que el destino se resuelve en él *en apariencia*<sup>231</sup>. Sin embargo, esta unificación en su ser individual provoca en el «pueblo» su veneración, su admiración, y su divinización, en definitiva. Mas ello es lo que impide a los ciudadanos ver «lo unitario que hay entre ellos y aquel hombre». Pues, como estamos insistiendo, para Hölderlin no se trataba solamente de la reforma religiosa y política, sino de la reunificación del mundo y el estadio objetivo de la sociedad de su tiempo con la posibilidad teórica de la emancipación; entre el ser y la conciencia del hombre, en definitiva. Así, si los extremos en que que viven los agrigentinos

consisten en la discordia de arte y naturaleza, entonces él [Empédocles] tiene que reconciliar ante los ojos de ellos la naturaleza con el arte precisamente allí donde ella es más inalcanzable para el arte. (...) Él lo hace con amor y repugnancia, pues el temor de llegar a ser positivo tiene que ser, de manera natural, su mayor temor, en virtud del sentimiento de que él, cuanto más realmente exprese lo íntimo, más seguro es que sucumba. Él da su prueba; entonces ellos creen cumplido todo. Así es como los reconoce.

---

<sup>228</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 297. *StA* 4,1: 157.

<sup>229</sup> *Ibidem*, 301. *StA* 4,1: 159.

<sup>230</sup> *Ibid.*, 303. *StA* 4,1: 159.

<sup>231</sup> *Ibid.*, 305. *StA* 4,1: 161.

El engaño en que él vivía, creyéndose uno con ellos, cesa ahora. Él se retira, y ellos se enfrían con respecto a él<sup>232</sup>.

Si bien este texto corresponde, como es sabido, al intervalo entre la segunda y la tercera versión de la tragedia, creemos que lo hasta aquí citado se aplica al punto de partida de las tres redacciones del drama. Es decir, en todos los casos, el texto comienza con el momento en que la separación entre Empédocles y el pueblo ya se ha producido. La tragedia toma forma en la necesidad de la comprensión del pecado cometido por parte de Empédocles y la aceptación de su destino autosacrificial. Según varios autores, las diferencias entre una y otra redacción tienen que ver con cómo Hölderlin piensa y expone el desarrollo trágico, variando entre tonos más políticos o religiosos<sup>233</sup>. También el pecado se define de manera diferente entre las tres versiones. Sin embargo, creemos que el último fragmento citado del «Fundamento» da la clave general a este respecto: el error de Empédocles fue *dar la prueba* de la unión entre naturaleza y arte. Esto provoca la explicitación, por parte de los personajes, de la profunda diferencia que los marca. Empédocles se erige como verificador de la posibilidad de un nuevo mundo, mas el terreno todavía no ha sido sembrado para que crezcan las semillas adecuadas. El pueblo no puede comprenderlo —por eso le diviniza. Esta es la visión que, creemos, subyace a la propuesta de Hölderlin. La decepción respecto a su mundo, a su no-posibilidad de cambio real y efectivo durante su época.

En consecuencia, la tragedia «final» salida de la pluma de Hölderlin, a diferencia del «Plan de Frankfurt», no nos muestra el momento de la afinidad entre Empédocles, la naturaleza y el pueblo. Sólo lo podemos conocer a través de un ejercicio de recuerdo, de memoria. La primera versión comienza con la rememoración de Pantea, personaje-vidente-coro que, aún sin haberse enterado de la nueva situación, la presiente: «Cuando por última vez le vi / a la sombra de sus árboles, sin duda tenía, / el divino, un dolor profundo y suyo. (...) También tú has de ponerte, / ¡hermoso astro!, ¡y ya no falta mucho! / Eso presentí...» (I, vv. 28-38)<sup>234</sup>. La excepcionalidad de Empédocles respecto del resto de los mortales, y su relación con ellos, también nos la describe ella:

Libre de necesidades, se mueve / en su propio mundo; (...) / hasta que de la noche del éxtasis creador, / como una chispa, salta el pensamiento, / y serenos los espíritus de actos futuros / se agolpan en su alma, y el mundo, / la ferviente vida de los hombres y la pujante / naturaleza se muestra en torno a él; aquí se siente / como un dios en sus elementos, y su gozo / es un canto celestial, entonces sale, también, / a mezclarse con el pueblo, los días en que la multitud / se excede en su arrebató (...) / y entonces les domina, soberano timonel, / y les ayuda, y cuando han conseguido verle / y desearían

---

<sup>232</sup> Ibid., 307. *StA* 4,1: 161-62.

<sup>233</sup> Entre otros, cf. Mas, *Hölderlin y los griegos*, 43-53. Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'idealisme allemand*, 184-205. Kerkhoff, «Vivir elegiacamente. La temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin», 69-75.

<sup>234</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 41. *StA* 4,1: 4.

acostumbrarse a este hombre siempre extraño / antes de que puedan darse cuenta, / se ha ido (I, vv. 71-92)<sup>235</sup>.

La sensación de divinidad, interna a Empédocles, emerge de la unión en torno suyo tanto de los hombres —el arte—, como de la naturaleza. La intensidad de dicho sentimiento parece hacer, según la primera versión, que Empédocles se olvide de su excepcionalidad. Hermócrates es la voz que nos relata la falta que comete respecto los dioses en las dos primeras versiones: «Los dioses le han amado mucho. / Pero no es el primero al que / han precipitado en la noche inconsciente, / desde la cima de su indulgente confianza, / porque había olvidado las diferencias / en su excesiva dicha, y sólo se sentía / a sí mismo; así le ha ido, castigado / a una soledad sin límites...» (I, vv. 201-208)<sup>236</sup>. El castigo de Empédocles es la «noche», la «soledad», términos que en sentido hölderliniano nos remiten al mundo moderno, hesperio<sup>237</sup>. Aquel que más gozaba de los favores divinos se ve abocado a la orfandad del hombre errante, que sólo se tiene a sí mismo. Pero este no puede ser el punto final, el castigo que pague el pecado. Empédocles mismo es reacio y muestra dificultad para comprender su nuevo destino. En su monólogo (I, vv. 272-327), exclama:

¡Oh entrañable naturaleza! Te tengo / ante los ojos, ¿aún conoces a tu amigo / amadí-  
simo? ¿O no me conoces ya? / ¿Al sacerdote que te ofrecía el canto vivo, como sangre  
derramada con gozo en sacrificio? / (...) En mí, / en mí confluisteis, manantiales de la  
vida, / desde las profundidades del mundo, y a mí / vinieron los sedientos... Desecado  
estoy / ahora, y ya nunca a los mortales / doy contento... ¿Estoy completamente solo?  
/ ¿Y es de noche aquí arriba, en pleno día? ¡Ay! / Aquél que vio más alto que ojo mortal  
alguno, / cegado anda ahora a tientas... / ¿Dónde estáis, dioses míos? ¡Ay! / (...) ¡mise-  
rable! ¡Cuando los genios del mundo, / llenos de amor, en ti se olvidaban de sí mismos,  
pensaste / sólo en ti e imaginaste, pobre necio, que a ti / los bondadosos se vendían, y  
que / los celestiales, como esclavos tontos, te servían! / No hay en ningún sitio un ven-  
gador; / y solo he de clamar escarnio y maldición / sobre mi alma?<sup>238</sup>.

En esta versión, vemos que Empédocles identifica su pecado con haberse olvidado de su papel frente de los dioses. De ser sujeto mediador pasa a «esclavizar» a los dioses a su favor; éstos serían efecto de su acción, y no a la inversa. Asimismo, la interrogación «¿solo he de clamar escarnio y maldición sobre mi alma?» nos indica que Empédocles todavía no comprende el autosacrificio como expiación del error cometido. Espera, en cambio, un «vengador» externo, que actúe sobre él desde fuera, en vez de contemplar la necesidad de la acción purificadora que ha de emprender por su propia voluntad. La escena se repite en la segunda versión (correspondiente a la escena segunda del primer acto), con algunos cambios importantes respecto al final, en una extensión también mayor (II, vv. 276-362):

---

<sup>235</sup> Ibidem, 45. *StA* 4,1: 5-6.

<sup>236</sup> Ibid., 55-57. *StA* 4,1: 11.

<sup>237</sup> Villacañas Berlanga, *Narcicismo y objetividad*, 137.

<sup>238</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 63-65. *StA* 4,1: 14-15.

¡Y nunca os hallo, / dioses míos / y nunca regreso / a tu vida, naturaleza! / ¡Soy tu pros-  
crito! ¡Ay! Es cierto, tampoco yo / te he respetado, te he tratado / con soberbia, y tú, no  
obstante, / abrazándome con tus cálidas alas / ¡oh delicada!, ¿no me salvaste del  
sueño? (...) / oh espíritu, / espíritu que tanto me has nutrido, tú, / viejo Saturno, has  
criado a tu señor, / has criado un nuevo Júpiter, / sólo que más débil y arrogante, /  
Porque su mala lengua sólo puede injuriarte<sup>239</sup>.

Aquí Empédocles expresa su mala actitud frente a la naturaleza desde la contraposición entre Saturno y Júpiter. La idea del «tiempo de Saturno» como edad de oro, donde la naturaleza corría libre y el ser humano se doblegaba a ella, se repite en la poética hölderliniana. Asimismo, para comprender mejor dicha relación a ojos de Hölderlin, contamos con el poema llamado «Naturaleza y arte, o Saturno y Júpiter» (*Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter*). Ya desde el título el poeta nos indica la identificación entre la naturaleza y del arte con los dioses Saturno y Júpiter, respectivamente. Siguiendo la misma lógica del «Fundamento para Empédocles», se nos dice que de Saturno procede cuanto tiene Júpiter. Hablando directamente al dios en segunda persona, Hölderlin le recrimina: «reinas en el alto día y florece tu ley (...) / hijo de Saturno / (...) él, que antaño sin esfuerzo más grande fue que tú / aun cuando no dictara leyes». Es decir, de la naturaleza se origina el arte; de las fuerzas aórgicas surge el impulso formador que construye la cultura humana y su organización (las leyes). Para legitimar la soberanía de Júpiter (del arte, o de la humanidad), Hölderlin le espeta: «no te avergüences de reconocerlo / y si quieres permanecer, sirve al más anciano / y celebra que, antes que a nadie, hombres y dioses, el poeta le nombre». La necesidad de reconocer y *cantar* al viejo Saturno es más acuciante por cuanto ha sido Júpiter quien desterró al abismo a su propio padre, que «gime inocente allí abajo, donde con razón se hallan / los rebeldes que te precedieron». La identificación entre Júpiter y la humanidad la explicita Hölderlin al final del poema, al llamarle «hijo del tiempo como nosotros», y al propugnar que sólo le reconocerá en su trono cuando «sienta en mi corazón algo vivo / y amanezca lo que has creado»<sup>240</sup>.

Así, Hölderlin nos indica la necesidad que el hombre-artista comete al despreciar la fuente originaria de su don, la naturaleza. Para ello, emplea los nombres mitológicos de Saturno y Júpiter, donde el primero es visto como Padre y benefactor del Todo, desterrado de su puesto de gobierno, sin embargo, por el segundo, su hijo. Este viene a representar, a ojos de Hölderlin, la humanidad triunfante sobre la naturaleza, la era del arte que se ha excedido en su desarrollo. Para Hölderlin, recordemos, el poeta no usa la naturaleza a su favor, sino que se «limita» a reconocer y exponer la belleza que ésta ya posee, pero no puede expresar por sí misma. De ahí la exigencia de simbiosis entre ambas esferas, para que puedan encontrarse en comunión. Esta unión es condición de posibilidad para la vitalidad del arte. La humanidad jupiterina, en cambio, al «desterrar al abismo» a la naturaleza, ha olvidado su propio origen «natural», aórgico. La

---

<sup>239</sup> Ibidem, 243-45. *StA* 4,1: 103-04.

<sup>240</sup> Hölderlin, *Odas*, 146-49. *StA* 2,1: 37-38.

naturaleza se vuelve incomprensible al hombre «hiperpolitizado» —como lo son los ciudadanos agrigentinos—<sup>241</sup> pues la creen «esclava» de su poder. En este Júpiter se reconoce el Empédocles de la segunda versión, pero sabiéndose aún más necio que él, «más débil y arrogante», pues sólo puede proferir «injurias» al padre Cronos, no desterrarlo. Es decir, Empédocles no puede, en realidad, atentar contra los dioses que le han elegido, usurpando su lugar cual Zeus, sino que su pecado se mantiene en el plano puramente terrenal, de un mortal que ha querido traspasar el umbral de las tareas que le han sido encomendadas por los celestes.

En este sentido, en la segunda versión se plantea el problema de Empédocles como falso sacerdote. Excediéndose en su papel, nos dice Hermócrates, puso al descubierto «su alma y sus dioses. Temerario / quiere expresar lo inexpresable»<sup>242</sup> (II, vv. 175-176). Se convierte en un falso Prometeo que «arrojó su alma al pueblo, traicionó, generoso, / a los dioses y entregó su favor a los vulgares, / pero, en venganza, apenas un eco vacío / salido de pechos muertos, remedó al iluso». Es decir —continúa el texto—, su acción prometeica no sirvió para elevar al pueblo, que «estremecidos / vieron cómo le temblaba el pecho / con sus propias palabras, y dijeron: / ¡No es así cómo escuchamos a los dioses!» (II, vv. 73-83)<sup>243</sup>. En esta versión Hölderlin no proporciona una revisión de las escenas donde Empédocles se enfrenta al pueblo que, arrepentido, sube al Etna a suplicarle el perdón y su conversión en rey. Sin embargo, guiándonos por dicha escena de la primera versión, podemos apreciar la opinión que Hölderlin tenía de los hombres de su tiempo en la figura de los agrigentinos. Empédocles rechaza la corona porque «ya no es tiempo de reyes», como hemos visto, pero además expone la justificación de esta proclama revolucionaria. Mediante la comparación con los polluelos que «apenas han visto la luz del sol / y se han fortalecido sus alas» son arrojados de la cuna por parte del águila que los ha cuidado, «para que alcen / el vuelo por sí mismos», los agrigentinos han de avergonzarse de querer aún un rey: «sois demasiado / mayores; en tiempos de vuestros padres / habría sido diferente. Es imposible / ayudaros si vosotros mismos no os ayudáis» (I, vv. 1328-1340)<sup>244</sup>. Asimismo, Empédocles llama a los ciudadanos «niños» dos veces durante la primera versión (I, v. 655 y 1519), implicando su falta de madurez, la no comprensión del mensaje real que él quería transmitirles. También Manes —personaje de la tercera versión— se refiere a los griegos de la misma manera (III, v. 326). De este modo vemos cómo el contenido trágico de *Empedokles* tiene que ver con la imposibilidad del cambio real en el tiempo en que se vive. En la tragedia, Empédocles no ha conseguido —porque tampoco era ésa su misión como tal— hacer que los agrigentinos sintieran adentro de sí las melodías de la naturaleza, su voz y sus ritmos. Para Hölderlin, se trata de la *decepción revolucionaria*, el cada vez mayor pesimismo de su alma respecto a la posibilidad de ver nacer una nueva Suabia donde los hombres pudieran desarrollarse libremente.

---

<sup>241</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 299. StA 4,1: 158.

<sup>242</sup> *Ibidem*, 229. StA 4,1: 97.

<sup>243</sup> *Ibid.*, 223. StA 4,1: 94.

<sup>244</sup> *Ibid.*, 165. StA 4,1: 62-63.

Por ello, la cuestión del *qué hacer* para que aquella posibilidad de cambio radical se haga extensible al resto de «ciudadanos», planteada en *Empedokles* como vínculo hombre-naturaleza, se convierte en la necesidad del autosacrificio como *ejemplo*. La frase «es imposible ayudaros si vosotros mismos no os ayudáis», en tanto nos indica que la única vía para la transformación pasa por la auto-transformación, ayuda asimismo a evitar una lectura de las proclamas de Hölderlin en tono «déspota». Es decir, en el sentido de una revolución de masas donde éstas fueran ciegos actores al servicio de unas «guías intelectuales» ajenas y por encima de ellas. Como decimos, también creemos que esta es la razón que explica, en última instancia, la necesidad del autosacrificio de Empédocles en el fuego del Etna. Llegados al momento del diálogo entre el pueblo y Empédocles ubicado en la ladera del volcán, éste ya ha comprendido su destino, lo ha hecho suyo: «hoy es mi día otoñal y cae el fruto / por sí mismo» (I, vv. 1390-91). Es por ello que creemos posible ubicar la *cesura* de la obra entre las escenas quinta y séptima del primer acto, pues después del diálogo con Critias, Empédocles ya ha asumido su destino: «Seguiré mi camino, Critias, / y sé adónde. He de avergonzarme / de haber vacilado hasta tal extremo / y de haber esperado tanto tiempo» (I, vv. 799-802)<sup>245</sup>. Citamos el «último consejo» que da a los agrigentinos a continuación de forma extensa, pues consideramos que contiene el núcleo de lo que estamos argumentando:

Los hijos de la tierra / temen casi siempre lo nuevo y lo extraño; / reducidos a su propio dominio, sólo tratan / de subsistir, y no va más allá su sentido / en la vida. Mas al fin los temerosos / deben salir y cada cual muriendo / vuelve a su elemento, para recuperarse, / como en un baño, con destino a una nueva juventud. / A los seres humanos les ha sido concedido / el gran goce de rejuvenecerse a sí mismos. / Y de la muerte que purifica, aquella / que ellos mismos eligieron en el momento justo, / resurgen, como Aquiles de la Estigia, los pueblos. / ¡Oh, daos a la naturaleza, antes de que ella os tome! / Hace tiempo que os devora la sed de lo insólito; / y el espíritu de Agrigento anhela salir / del viejo cauce como de un cuerpo enfermo. / ¡Atreveos! Lo que heredasteis, lo que adquiristeis, / lo que oísteis y aprendisteis de boca de vuestros padres, / olvidadlo con coraje y, como recién nacidos, / alzad los ojos a la divina naturaleza. / Luego, cuando el espíritu se inflame con la luz / del cielo y un dulce sople de vida os impregne / el pecho, como si fuera la primera vez, / y llenos de dorados frutos murmuren los boques / y las fuentes de las rocas; cuando la vida / del mundo, su espíritu de paz, os prenda / y, como una nana sagrada, os meza el alma, / entonces, desde la delicia de una bella aurora, / resplandecerá de nuevo para vosotros el verdor de la tierra (I, vv. 1394-1424)<sup>246</sup>.

Estos versos son el preámbulo de aquel que rezaba «tendeos las manos y compartid los bienes». Nos indican claramente que Hölderlin piensa en la necesidad de cambio interno del ser humano, en cada individuo, porque cree que el don del hombre es, justamente, la capacidad

---

<sup>245</sup> Ibid., 109. *StA* 4,1: 37.

<sup>246</sup> Ibid., 169-171. *StA* 4,1: 65-66.

y posibilidad de «rejuvenecerse a sí mismo»<sup>247</sup>. La misma idea se expresa a lo largo de los versos 1455-1485 de esta primera versión. Justamente después de la laguna que encontramos entre estas líneas, Hölderlin escribe «los ausentes tanto tiempo, los dioses / vivos y buenos», pero sólo tenemos el vacío que debería corresponder a su caracterización. Seguidamente, Empédocles pasa a explicar a los agrigentinos la razón que obliga a su desaparición. Él es ya *fruto maduro*, cuya caída ha sido anunciada por los dioses, y su reencuentro con los ciudadanos es la despedida que aquellos les han otorgado. De modo que no pueden seguir insistiendo en su regreso, pues él fue el hombre que les «amó, pero que fue como un extraño entre [ellos], nacido sólo para poco tiempo» (I, vv. 1561-63). Lo que debe permanecer, en cambio, es su *ejemplo*, finalmente comprendido por la Pantea de la segunda versión:

los que temen la muerte no te aman [naturaleza], / la pena los engaña y venda / sus ojos; / (...) ¡Oh, universo sagrado!, ¡vivo!, ¡íntimo!, en agradecimiento y para dar / testimonio de ti, ¡tú que ignoras la muerte!, / el audaz arrojó sonriente sus perlas / del mar del que salieron. / Así debía sucedernos. / Así lo quiere el espíritu / y el tiempo que madura, / pues por una vez, ciegos, / tuvimos necesidad del milagro (II, vv. 704-717)<sup>248</sup>.

Para «dar testimonio» del «universo sagrado» Empédocles hubo de arrojarse al fuego divino. Así, opera como ejemplo de la actitud que los hombres deben tener para con la naturaleza, pues en la falta de miedo a ser engullido por ella se expresa, asimismo, el amor. Aún más, podemos decir que se expresa la cabal comprensión del retorno al Uno, pues de la naturaleza surge el hombre, como Júpiter de Saturno. Asimismo, el ejemplo de Empédocles no se reduce a su acción. Volviendo a la primera versión, les dice a los agrigentinos que su mensaje no desaparecerá, sino que seguirá presente en las fuerzas de lo celeste:

Cuando esté lejos, hablarán por mí / las flores del cielo, las florecientes constelaciones, / y las que brotan de la tierra a millares; la naturaleza de divina presencia / no necesita palabras; y nunca os dejará / solos si una vez se os acercó, / porque es inextinguible ese momento suyo, / y victoriosamente obra a través de los tiempos / su fuego celestial, enviando felicidad. / Luego, cuando lleguen los felices días / de Saturno, / nuevos y más viriles, / pensad en el tiempo pasado, que hará revivir, / caldeada en su genio, la leyenda de los padres (I, vv. 1499-1511)<sup>249</sup>.

En otros términos, a través del autosacrificio de Empédocles, los agrigentinos, por haberle conocido, por haber visto obrar su «milagro», deberían ser más capaces de escuchar la voz de la naturaleza de la manera en que aquél lo hacía. Así se consuma el destino trágico de Empédocles, cumple con lo que los dioses demandaban de él, y su acción se encuadra en el mecanismo mimético de la tragedia.

---

<sup>247</sup> Idea de ecos roussonianos, p.e., «hay otra cualidad muy específica que los distingue [al hombre y al animal] y sobre la cual no cabe discrepancia alguna, y es la facultad de perfeccionarse». Jean-Jacques Rousseau, «Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres», en *Jean-Jacques Rousseau I* (Madrid: Gredos, 2011), 150.

<sup>248</sup> *Ibid.*, 273-74. *StA* 4,1: 117.

<sup>249</sup> *Ibid.*, 177-179. *StA* 4,1: 68-69.

Con todo, Hölderlin no llegó a finalizar la obra. Hasta aquí hemos considerado las dos primeras versiones que, según nuestra consideración, son estrechamente similares en forma, contenido y mensaje. Pasa algo diferente con la tercera. La estructura dramática cambia radicalmente, tal como ya indica el «Plan» esbozado al final del «Fundamento». El primer acto empieza ya con el héroe en la ladera del Etna, y su monólogo inicial nos muestra un Empédocles más autosuficiente, que ha abandonado los lamentos por la pura comprensión:

¡Porque todo es distinto de como antes era! ¡Pasó, / pasó la humana pesadumbre!  
Como si me crecieran / alas, me siento cómodo y ligero aquí arriba. (...) no sabía qué bendición me dispensaba / al desceñirme humanas ataduras, al declararme / libre, libre como los seres alados del cielo. / (...) ¡Me lo merezco! / Y fue saludable; el veneno cura a los enfermos / y un pecado castiga otro pecado. / Porque he pecado mucho desde mi juventud; / jamás he amado a los humanos como humano; / tan sin reservas les serví como el agua y el fuego, / ¡por eso cubrieron de injurias mi rostro / y me trataron como a ti, oh naturaleza / que todo lo soportas! (III, vv. 5-41)<sup>250</sup>.

De la misma manera, la explicación que Empédocles ofrece a Pausanias de su necesaria separación se hace más profunda en esta tercera versión. Este personaje actúa en todas las redacciones como discípulo elegido de Empédocles, compañero fiel a quien Hermócrates hace compartir la maldición de su maestro, y lo acompaña por ello al Etna. En todas las versiones, Hölderlin mantiene la idea de que Pausanias debe, no obstante, dejar solo a Empédocles para la hora del autosacrificio. Este no puede ser contemplado por ninguna mirada humana. Hay, además, otra razón. También en las tres versiones, y asimismo de una forma más desarrollada en la última, Empédocles encomienda a Pausanias la continuación de su mensaje, de su misión. Así, en la primera versión, en el momento del diálogo con los agrigentinos arrepentidos en el Etna, Hölderlin-Empédocles les dice: «De espíritu fresco brota lo más sabio, / si le preguntáis con seriedad por cosas grandes. (...) ¡amigo mío!; vive tú / después de mí; yo fui sólo nube mañanera, / ¡ociosa y enferma!, y el mundo aún dormía / mientras yo florecía en soledad, / mas tú, tú has nacido para el día claro» (I, vv. 1571-1581)<sup>251</sup>. Un poco más tarde, continúa: «yo con un beso imprimo promesas / en tus labios; serás poderoso, / brillarás, llama juvenil, y transmutarás / lo que es mortal en alma y llama, / para elevarlo contigo al éter sagrado» (I, vv. 1720-1724)<sup>252</sup>. En cambio, en la tercera versión, la misión que debe cumplir Pausanias parece cambiar. Ya no se trata de una especie de continuación de Empédocles entre los agrigentinos, más pura, sino de un viaje por los confines del Mediterráneo, que a la vez parece leerse como una marcha hacia atrás en la historia:

al besarte imprimo promesas en tu frente; / en el crepúsculo se adivinan los montes de Italia, / el país de los romanos, rico en hazañas, te llama. / Allí prosperarás (...) / ¡Y tú,

---

<sup>250</sup> Ibid., 323-325. *StA* 4,1: 121. Monólogo que podríamos entender equivalente al de la escena tercera del primer acto de la primera versión, y a la escena segunda del primer acto de la segunda.

<sup>251</sup> Ibid., 183. *StA* 4,1: 71.

<sup>252</sup> Ibid., 197. *StA* 4,1: 78.

Tarento! / Pórticos fraternales, donde con frecuencia, / ebrio de luz, anduve antaño con mi Platón / (...) Visítale también, hijo, y llévale mi saludo / al viejo amigo que vive en la ribera florida / del Iliso, el río que baña su patria. / Y si tu alma no encuentra descanso, ve / y pregúntales a los hermanos de Egipto. / (...) Allí muchas cosas se te revelarán claras y grandes: / que nosotros, mortales, a nuestros ojos, / sólo somos signos e imágenes; (...) / Allí te abrirán el libro del destino. / ¡Ve! ¡No temas nada! Todo retorna, / y lo que ha de ocurrir, ya se ha cumplido (III, vv. 286-309)<sup>253</sup>.

*Lo que ha de ocurrir, ya se ha cumplido.* El viaje que debe realizar Pausanias lo lleva a la Italia romana, a la Grecia ática, al Egipto simbólico. Podríamos ligar esta misión con las ideas hölderlinianas acerca de la necesidad de partir desde lo occidental hacia lo oriental, hacia el pasado de los ojos que han visto la *Aufklärung*, para poder reconstruir el mensaje del presente. De este modo, con la tercera versión, Hölderlin parece cuestionar la solución ofrecida en las anteriores redacciones. Su inacabamiento también nos lo puede indicar. Pues la reconciliación del hombre y del arte con la naturaleza no puede realizarse sin el tránsito de aquel por la historia. Esta era una conclusión que Hölderlin ya había intuido, pero que en *Empedokles* parece haberse limitado a la forma. Es decir, a la elección de unos personajes y un escenario de carácter *clásico*, aún y tratarse de una tragedia moderna. Hölderlin todavía no había realizado la reflexión de la carta a Böhlendorf, comentada en el apartado 2.2., por la cual entiende que el uso de lo griego resulta fútil si no sirve al retorno a lo moderno.

La cuestión de la historia, del *tiempo*, es la que, en efecto, parece determinar el carácter de esta tercera versión. Aquí el personaje de Hermócrates desaparece y, en cambio, Hölderlin nos presenta uno nuevo, Manes, «un egipcio»<sup>254</sup>. Éste se presenta como aquel enviado «en el momento justo» para comunicar a Empédocles «la cólera del cielo, del dios que no descansa» (III, vv. 315-317)<sup>255</sup>. Su propósito parece ser probar la entereza y la cualidad de mediador entre dioses y hombres de Empédocles. Para ello, describe de la siguiente manera la relación entre sendas tres esferas:

El señor del tiempo, por su poderío inquieto, / sentado en su trono escruta, torvo, la revuelta. / Su día se apaga y sus rayos resplandecen, / pero lo que llamea desde lo alto, y lo que empuja / desde abajo, tan sólo inflama la salvaje discordia. / El único, el nuevo salvador, no obstante aferra / con calma los rayos del cielo, y con amor / acoge en su seno todo lo que es mortal, / y en él se mitiga el conflicto del mundo. / Reconcilia a los humanos y los dioses (III, vv. 357-363)<sup>256</sup>.

«El único» es el llamado a apaciguar la discordia que estalla entre «el señor del tiempo» y los hombres. Asimismo, es quien debía permitir que el «hijo» mantenga dicho equilibrio, sin desviarse, quebrantando «su propia dicha, demasiado / dichosa para él, a fin de que con mano pura / ocurra al puro lo necesario, / y acendrado, restituye el elemento / que le hizo glorioso lo

---

<sup>253</sup> Ibid., 347. *StA* 4,1: 132-33.

<sup>254</sup> Kerkhoff, «Vivir elegiacamente. La temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin», 73.

<sup>255</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 349.

<sup>256</sup> Ibidem, 353. Para esta nota y las ss., *StA* 4,1: 136-40.

poseído». Así acusa a Empédocles: «¿Eres tú ese hombre?, ¿el mismo?, ¿lo eres?» (III, vv. 372-378)<sup>257</sup>. Hölderlin hace responder a su héroe con la narración de su pasado y, en este sentido, Empédocles se reconoce como aquel que reconcilió cielo y tierra: «pues cuando debe sucumbir un país, el espíritu / aún elige por última vez a un hombre, a través / del cual la vida postrera entona su canto del cisne» (III, vv. 429-431). Él era un «muchacho» de «corazón inexperto» cuando los dioses lo eligieron (III, vv. 387-391) que, no obstante, entendió la huida del dios como causa de que su pueblo entrara en la discordia —«la revuelta (...) / abatió con sus manos su propia casa / y el templo abandonado con disgusto; / cuando los hermanos se rehuían y los amantes / se evitaban y el padre no reconocía / al hijo, y la palabra humana ya no era / comprensible, ni la ley de los hombres» (III, vv. 405-414)— y, por ello, se «ofreció para expiar las culpas» (III, v. 419)<sup>258</sup>. Después de rechazar Manes la «oferta» de Empédocles de arrojarse con él al fuego del Etna, el texto empieza a clarear, a faltarle las palabras. Con un coro esta vez llamado como tal —símbolo, en nota de Hölderlin, de «futuro»—, se acaba la tercera redacción:

Nuevo mundo [laguna] / y, como bóveda de bronce, / el cielo pende sobre nosotros,  
 una maldición entumece / los miembros de los hombres, y los que dan fuerza y alegría,  
 / los dones de la tierra, son como el tamo; / de nosotros se burla con sus regalos la  
 madre, / y todo es apariencia... / ¡Oh, cuándo, cuándo se desatará / la marea sobre el  
 sequedal! / [laguna] Pero él, ¿dónde está? / Para que conjure el espíritu vivo (III, vv.  
 486-496)<sup>259</sup>.

*El cielo pende sobre nosotros como bóveda de bronce*, los celestes hölderlinianos son perennes, mas la maldición que pesa sobre los hombres hace que sus *dones*, expresados en la naturaleza, la *madre*, sean reducidos a polvo (*tamo*). El coro se pregunta por el advenimiento del nuevo mundo, por la *marea* que inunde el *sequedal*. Pero aquel que debe realizarlo, ¿*dónde está*?

Hölderlin no pudo acabar el *Empedokles*. Por su correspondencia, se pueden barajar tanto razones de salud como de inseguridad económica, pues, recordemos, originalmente era una obra pensada para ser publicada en *Iduna* y ésta debía a su vez garantizarle el sustento. El fracaso de la revista parece empujar a abandonar asimismo la tragedia, cuyos resultados no satisfacían al poeta de cualquier modo. La derrota de las esperanzas revolucionarias de Suabia es otro factor. Todo ello, no obstante, pueden ser elementos que coadyuven a un factor interno: Hölderlin no ha conseguido cumplir su objetivo de arribar a un tono poético propio y está, por lo tanto, incapacitado para transmitir el mensaje que anida en su alma. No ha cumplido la tarea del poeta. Esta se entiende, de manera extremadamente clara, en casi los mismos términos en que Manes describe al sujeto mediador entre dioses y hombres, en el contemporáneo poema *Wie wenn am Feiertage...*:

---

<sup>257</sup> Ibid., 355.

<sup>258</sup> Ibid., 355-359.

<sup>259</sup> Ibid., 363-365.

Pero nos corresponde a nosotros, oh poetas, / aguantar a cabeza descubierta las tormentas del dios, / coger con nuestra propia mano el rayo mismo / del Padre y envuelto en la canción / al pueblo hacer llegar el don del cielo. / Pues sólo si somos puros de corazón / como niños, y si nuestras manos son inocentes, / el rayo del Padre, el puro, no quema / y afectado en lo hondo, compartiendo las penas del más fuerte, / mientras se precipitan de lo alto las tormentas del dios / que se aproxima, persiste firme el corazón<sup>260</sup>.

Es tarea de los poetas asir el «rayo del cielo» para dárselo al pueblo. La semejanza con *Empedokles* aún se atisba más si se contemplan los últimos versos inacabados de este segundo borrador: «Y si digo de pronto / que me he acercado a ver a los celestes / ellos mismos me arrojan a lo hondo, entre los vivos, / a mí, el falso sacerdote, a la tiniebla, para que / cante al que aprende la canción admonitoria. Allí...»<sup>261</sup>. Estos versos nos ayudan a ver la transición que el proyecto de *Empedokles* supone en la praxis poético-trágica de Hölderlin. Pues, si en la tragedia de forma dramática, según hemos visto, la cuestión se plantea todavía en términos parecidos a *Hyperion*, continuando el viaje del héroe trágico hacia el momento de máxima soledad que representa Empédocles, la poesía tardía del suabo se mueve en términos más impersonales, para tratar de explicar, otra vez, la contradicción esencial del mundo en que vive<sup>262</sup>. La oposición entre arte-naturaleza se transforma, se tematiza, así, en la dialéctica presencia-ausencia de dios.



August Wilhelm Julius, *Blick in Griechenlands Blüte*, 1836. Copia de un original de Karl Friedrich Schinkel. *Neue Nationalgalerie, Berlín*. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

### 3.3. Presencia y ausencia de la divinidad

Hölderlin no ha cumplido la tarea del poeta, no ha logrado *asir el rayo del cielo*. En el presente y último apartado, trataremos de ofrecer una interpretación que, empleando los versos

<sup>260</sup> Hölderlin, *Cánticos*, 57. *StA* 2,1: 119-20.

<sup>261</sup> *Ibidem*, 57-59. *StA* 2,1: 120.

<sup>262</sup> Cf. Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 47-48.

de algunos poemas de madurez de la obra hölderliniana, permita comprender las limitaciones de *Empedokles*. Para ello nos centraremos en la problemática de la ausencia de dioses como tematización cada vez mayor y abstracta, por parte de Hölderlin, de su crítica a la dualidad escindida en que vive el hombre de su tiempo.

Según Szondi, en los fragmentarios versos finales de *Wie wenn am Feiertage...*, el poeta llega al abismo donde ha de autosuprimirse. Llega al sacrilegio frente a los celestiales, pues ha ido a su encuentro con el corazón sangrante por una herida causada por sí mismo. Esta interpretación se basa en la comparación con el esbozo en prosa del himno, que reproducimos a continuación:

Pues si somos de corazón puro, si somos inocentes como niños o están purificadas de sacrilegio nuestras manos, entonces no mata, no consume lo divino y el hondo corazón, profundamente conmovido, permanece, sin embargo, firme, compadeciendo el padecer de la vida, el furor divino de la naturaleza y sus delicias, que el pensamiento no conoce. Pero si el corazón me sangra de una herida por mí mismo causada, y la paz profundamente perdida, y el humilde contento, y el desasosiego y la carencia me empuja a la abundancia de la mesa de los dioses, si alrededor mío [laguna]<sup>263</sup>.

Siguiendo la lectura de Szondi, la oración «herida por mí mismo causada» suplanta, en el manuscrito —el *Stuttgarter Foliobuch*—, la frase «pero si el corazón me sangra por otra flecha». «Otra» porque la primera y principal es el rayo divino que ha de soportar el poeta. Por tanto, se trata de la herida causada por el propio hombre. Su no sutura, la no superación de los propios padecimientos, imposibilita la genuina relación con los celestiales, pues en ese caso lo que empuja al poeta a la «abundancia de la mesa de los dioses» es su carencia interna, no su voluntad de servirles. Por ello se revela a sí mismo como falso sacerdote<sup>264</sup>. Szondi identifica la herida de Hölderlin con la pérdida de Susette-Diotima. Y estamos de acuerdo con Villacañas cuando expresa que dicha interpretación está presa de psicologismo. Justamente, a causa de no tomar en consideración la experiencia de Empédocles: éste encarna el falso sacerdocio que el hombre moderno ejerce hacia la naturaleza, en su relación de dominación. En la posición de Hölderlin, el poeta es aquel llamado a restablecer la unión con la divinidad naturalizada, una vez decretada la incapacidad de la filosofía a este respecto. Por ello, coincidimos en considerar que «el espacio himnico (...) viene representado (...) por la paradoja de una poesía que se ha tornado consciente de su problematicidad interna, de su perenne inclinación a la traición»<sup>265</sup>.

El medio a través del cual la obra poética de Hölderlin se torna autoconsciente de sus propias problemáticas es, según creemos, el malogrado intento de *Empedokles*. Las razones para ello las podemos encontrar en la misma concepción que Hölderlin albergaba respecto de lo trágico, incardinada por completo en la «concepción especulativa» de la tragedia del

---

<sup>263</sup> Szondi, 58-59. Las barras de separación de versos son de Hölderlin, *StA*, 2,2: 669.

<sup>264</sup> *Ibidem*, 62-64.

<sup>265</sup> Villacañas Berlanga, *Narcicismo y objetividad*, 184-86.

Idealismo, según hemos expuesto anteriormente. Hölderlin construye un héroe trágico moderno a partir de un personaje histórico antiguo, poniendo primero en práctica aquello que después sintetiza teóricamente en la carta a Böhlendorf. Como sabemos, es el viaje por lo griego para retornar a lo moderno, para poder auspiciar la creación de formas propiamente modernas de lo poético. De ahí, también, que no consideremos acertada la postulación de *Empedokles* como tentativa «clasicista» por parte de Hölderlin<sup>266</sup>. No obstante, según lo expuesto en la citada carta, es cierto que la proyección del autosacrificio de Empédocles no se corresponde con el destino del héroe de la tragedia moderna, pues en su caso se trata, literalmente, de ser «consumido por las llamas». Por ello, según decíamos en 2.3., después de *Empedokles*, Hölderlin retorna a Sófocles y a Edipo, cuyo final es, paradójicamente, más hesperio pese a haberse escrito en medio de la Grecia ática. De alguna manera, Hölderlin debía haber conseguido el mismo efecto a la inversa. Sin embargo, el abandono del proyecto es prueba suficiente de que se vio incapacitado para realizarlo hasta el fin. Tal vez se pueda plantear que las soluciones que trató de buscar todavía se movían en una comprensión demasiado formal del problema. Como si bastara con hacer decir a los personajes vestidos con ropajes antiguos palabras hesperias.

Sirviéndonos algo más de Szondi, consideraremos la vinculación que establece entre el esbozo en prosa de *Wie wenn am Feiertage...* y la segunda estrofa de *Hälfte des Lebens*. La diferencia crucial entre ambos textos poéticos se halla en que el primero sitúa las condiciones para devenir falso sacerdote ante los celestes, albergando todavía esperanzas de posarse a su lado, mientras el segundo sacrifica por completo la relación con los dioses, revelando el estado efectivamente real del poeta<sup>267</sup>. Es así como el tema de la lejanía de los dioses empieza a explicitarse por completo en la poesía hölderliniana, mostrándose como la existencia trágica característica de la modernidad: «Pobre de mí, ¿dónde hallaré / flores cuando sea invierno, y / la luz del sol, / y las sombras de la tierra? / Las tapias figuran / sin habla y frías, rechinan / al viento las veletas»<sup>268</sup>. La existencia del hesperio es, así, oscura, fría y silenciosa. Algo que ya decía el héroe siciliano, condenado a «cebarse para siempre / en su nada y en su noche, / soportando lo insoportable como los débiles / que en el terrible Tártaro se forjan / en la tarea diaria» (II, vv. 323-326)<sup>269</sup>. El mundo moderno es un Tártaro destinado a aquellos que, por su soberbia, creyeron estar desposeídos de los lazos divinos (naturales).

De esta manera, de forma recurrente, Hölderlin expone como causa del presente hesperio la propia acción de los hombres frente al mundo. Es decir, la propia actividad del hombre hacia la naturaleza es la que crea las condiciones para la existencia huérfana de dios. No se trata, por tanto, de una «huida» de los celestes, ni de una ausencia completa. Esta también es una de las lecciones de *Empedokles*, explicitada en su tercera versión. Allí, como hemos visto, las plurales

---

<sup>266</sup> Idea que Szondi defiende en sus artículos sobre el poeta. Vid. Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, 162.

<sup>267</sup> *Ibidem*, 70-71.

<sup>268</sup> Friedrich Hölderlin, *Poemas*, trad. Eduardo Gil Brea (Barcelona: Lumen, 2012), 279.

<sup>269</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 241-43. StA 4,1: 103.

y etéreas divinidades que han abandonado a Empédocles se absolutizan en la figura del «señor del tiempo». Respecto del concepto de *cesura*, ya habíamos indicado en 2.3. que su aparición en Sófocles por medio de los discursos de Tiresias implicaba que el destino trágico del héroe se sublimaba en la muerte como auténtica y única presencia de la divinidad, de tal manera que sólo puede conceptualizarse como tiempo. Así también interpretamos, en el poema *Brot und Wein*, la contraposición entre noche y día, sombra y luz, como manifestaciones de lo divino a las que debe cantar el poeta:

aunque ella [la noche] mueve el mundo y da esperanza al alma de los / hombres / ni los mismos sabios comprenden qué prepara; ésa es la voluntad / del altísimo dios que te ama tanto, y por eso, / incluso para ti, es preferible el día luminoso. / Pero los ojos puros también aman la sombra algunas veces / y por propio placer buscan el sueño, antes que el sueño sea / necesario, / o incluso, el hombre más sincero goza contemplando la noche / y se apresta a ofrendarle sus guirnaldas, sus cantos, / porque aunque se consagra a los que mueren y a los que deliran, / eterna, se mantiene, más que libre, en su espíritu<sup>270</sup>.

La cuestión del tiempo divino aun puede plantearse de otro modo. Para mostrar el mundo huérfano de dios, Hölderlin emplea imágenes de una Grecia abandonada, cuyos templos dejan de estar atendidos. Así ocurre tanto en esta elegía consagrada al dios del vino:

¡Dichosa Grecia! Oh tú, morada de los celestiales, / ¿es cierto, entonces, lo que oímos en la juventud? (...) / Pero, ¿dónde los tronos?, ¿dónde los templos y las copas?, / ¿dónde, llena de néctar, la canción que hubo de ser delicia de / los dioses? / ¿Dónde, oh, dónde brillan ahora los oráculos que nos golpean desde la distancia? / Delfos duerme, y la gran voz del destino ¿dónde suena? / ¿Dónde el destino urgente?, ¿dónde, lleno de omnipresente / gozo, de qué cielos claros / surgido, quiebra los ojos con su tronante resplandor?

Mas, ¿dónde están [los inmortales]?, ¿dónde florecen las ilustres, las coronas / festivas? / Tebas y Atenas se marchitan, y el rumor de las armas / ¿ya no suena en Olimpia? ¿ni los dorados carros de los Juegos? / y en las naves corintias ¿se acabaron por siempre las guirnaldas / de flores? / ¿Por qué los sagrados teatros de otros tiempos también guardan / silencio? / ¿Por qué las danzas sacras no expresan ya alegría? / ¿Por qué ya no hay un dios que señale la frente de los hombres / y marque con su sello, como antaño, al elegido?<sup>271</sup>;

como en *Der Archipelagus*:

¿Dónde está Atenas, dime? ¿Se redujo a cenizas, ¡enlutado dios!, / cubriendo las urnas de los grandes antiguos, tu ciudad, / la que tú más amabas, en las sacras orillas? / ¿O existe aún algún indicio suyo, para que el navegante, cuando / pasa, / la recuerde y la nombre? / ¿No se alzaban en ella las columnas, no resplandecían / en lo más alto de las fortalezas las divinas imágenes? / ¿Y no se alzaba allí la tormentosa voz del pueblo

---

<sup>270</sup> Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías (1800-1801)*, trad. Jenaro Talens (Madrid: Hiperión, 2011), 105. *StA* 2,1: 90-91.

<sup>271</sup> *Ibidem*, 109; 113. *StA* 2,1: 91-92; 93.

desde el ágora? / ¿No se precipitaban a tu encuentro por las alegres puertas / los caminos, allí, en el puerto bendito?<sup>272</sup>.

Es decir, de manera semejante al intento de *Empedokles*, Hölderlin emplea como metáfora de la existencia moderna la Grecia que pinta en su imaginario particular, de gran cercanía a los románticos<sup>273</sup>. El que la no-presencia de dios en la vida del hombre moderno no sea una total ausencia también nos lo comunica *Brot und Wein*: «Pero llegamos tarde, amigo. Ciertamente los dioses viven todavía / pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto. / Allí actúan sin tregua, y no parece ser que les inquiete / si vivimos o no, ¡tanto los celestiales cuidan de nosotros!»<sup>274</sup>. Así se entiende mejor la cita de las «Notas a Antígona», «la tendencia principal de los modos de representación de nuestro tiempo es poder alcanzar algo, porque la ausencia de destino, el [*dysmoron*], es nuestra debilidad»<sup>275</sup>.

¿Cómo se llega a esta situación? Según adelantábamos, a causa de la propia actividad del hombre. En relación con la contradicción entre lo aórgico y lo orgánico, recordemos el ejemplo de Empédocles como aquel nacido de un estado de cosas caracterizado por ser el momento de máxima tensión entre ambos polos, la oposición entre naturaleza y arte. Si entendemos arte en aquel sentido griego antiguo de *techné*, como habilidad, podemos comprender que se trata de aquella actividad manual o intelectual que el hombre realiza para sus propios fines a través de la naturaleza. De hecho, de manera ilustrativa, Hölderlin parece identificar los estadios de abandono de dioses a través de la enumeración de los productos humanos, como hemos visto (tronos, templos, copas, canción, coronas, armas, guirnaldas, naves, etc.), mientras que a los celestiales asocia elementos abstractos o naturales (día, luz, rayo, viña). A ello se suma el que, tanto en *Empedokles*, como en *Brot und Wein* como en *Der Archipelagus*, se nos describa el estadio presente, aquel momento de «ausencia de destino», con imágenes del trabajo y la idea de «ocupaciones diarias» o cotidianas. En *Empedokles*, la ocupación en el trabajo es incapacitante para escuchar las melodías sagradas: «En el hermoso día / en que salgáis al bosque sagrado / para liberar la vista de las tareas diarias, / y cuando se os reciba con amables cantos / desde las cumbres serenas, tal vez vibre en la canción, / como el sonido de un arpa, una nota mía» (I, vv. 1658-1663)<sup>276</sup>. Asimismo la descripción del pueblo de Agrigento en el «Fundamento para Empédocles», donde se le destaca por su «espíritu artístico» y su «hiperpolitización», que le hacía estar «siempre discutiendo y calculando» «en medio de las formas sociales de su ciudad, en evolución y renovación permanentes»<sup>277</sup>. Por contraposición, Empédocles debía aspirar

---

<sup>272</sup> Ibid., 27. *StA* 2,1: 105.

<sup>273</sup> Aquí no entramos en las cuestiones relativas a los sincretismos que puedan localizarse en *Brot und Wein* entre Dioniso y Cristo, no mentados directamente, pero a quiénes refiere el uso de los atributos recurrentes de *pan* y *vino*.

<sup>274</sup> Ibid., 115. *StA* 2,1: 93.

<sup>275</sup> Hölderlin, *Ensayos*, 164. *StA* 5: 270.

<sup>276</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 189-91. *StA* 4,1: 74-75.

<sup>277</sup> Ibidem, 299. *StA* 4,1: 158.

a la totalidad que esta forma de existencia negaba. En *Der Archipelagus*, Hölderlin se refiere a los hesperios en contraste con los pueblos de la Hélade: «Pues, ¡ay! Que en la noche vaga nuestra stirpe, vive en el Orco, / sin la divinidad. / Ocupados tan sólo en sus propios afanes, cada cual sólo oye / a sí mismo en el agitado taller, y mucho los bárbaros trabajan / con poderoso brazo, sin descanso, mas por muchos / que sus esfuerzos sean, quedan infructuosos, / como las Furias, los esfuerzos de los miserables»<sup>278</sup>. Por último, *Brot und Wein* se abre con la descripción de una bulliciosa ciudad en tránsito al reposo que anuncia la noche (el paso ruidoso de los carros, la vuelta a casa del trabajo, el cálculo del «hombre moderado», el mercado, la música, y la hora anunciada por el toque de campanas y el sereno<sup>279</sup>).

Si relacionamos todas estas imágenes con la descripción que de Empédocles nos ofrece el «Plan de Frankfurt», citada en 3.1., se aprecia una lucidez temprana para la crítica a la división social del trabajo que el modo de producción capitalista impulsa de forma intensa. Empédocles está «insatisfecho, inestable, doliente, incluso en condiciones realmente bellas, simplemente porque son condiciones particulares»<sup>280</sup>. Es decir, el mundo del siciliano ya comprende una sociedad particularizada, dividida, especializada: existen esclavos y sacerdotes como los dos polos extremos entre la multitud designada como «pueblo». Hölderlin no ve necesidad de particularizar aún más esa multitud, sino que, por el contrario, de ella sólo destaca aquellas figuras que revelan una inquietud del ánimo similar a la de su héroe: Pantea y Pausanias. De fechas cercanas a este «Plan» es el final del segundo tomo de *Hyperion*, con su famosa descripción del pueblo alemán, cuya mayor debilidad, según Hölderlin, es precisamente ese encadenamiento estrecho al trabajo:

no puedo figurarme ningún pueblo más desgarrado que los alemanes. Entre ellos encontrarás artesanos, pero no hombres, pensadores, pero no hombres, sacerdotes, pero no hombres, señores y criados, jóvenes y adultos, pero ningún hombre... ¿No es todo esto como un campo de batalla donde yacen entremezclados manos y brazos y toda clase de miembros mutilados, al tiempo que la vertida sangre de la vida se pierde en la arena?

“Que cada cual se dedique a sus ocupaciones” me dirás, y yo también lo digo. Sólo que debe dedicarse con toda el alma, no debe ahogar en sí cualquier otra fuerza que no concuerde exactamente con su ocupación, no tiene que ser sólo, con ese miedo miserable, literal e hipócritamente lo que su título indica<sup>281</sup>.

La especialización puede «oprimir» la «vida del espíritu», y en tal caso el hombre debe abandonarla y aprender «a trabajar la tierra». Pues, justamente, «no hay en este pueblo nada sagrado que no haya sido profanado y rebajado al nivel del más miserable recurso»<sup>282</sup>. Por todo

---

<sup>278</sup> Hölderlin, *Elegías*, 41. *StA* 2,1: 110.

<sup>279</sup> *Ibidem*, 103. *StA* 2,1: 90.

<sup>280</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 25. *StA* 4,1: 145.

<sup>281</sup> Hölderlin, *Hiperión*, 204-5. *StA* 3: 153-54.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 206. *StA* 3: 154.

lo expuesto hasta ahora podemos ver cómo Hölderlin, desde *Hyperion*, está clamando contra la vida apresada del hombre identificado con su trabajo. Y, como decimos, no sólo se trata de la dominación de la naturaleza, sino del hecho que el mismo proceso de trabajo, en tanto en cuanto implica la interacción con los elementos naturales, provoca aquel fenómeno simultáneo de objetivación de la vida natural en «recursos» y de enajenación de lo humano, ese ahogamiento del alma. Históricamente, podemos contextualizar esta temprana crítica de la «alienación» humana por el trabajo teniendo en cuenta que, por los mismos años, Hegel está desarrollando —de manera más exhaustiva, quizá— las mismas ideas en sus escritos teológicos de juventud (*Theologische Jugendschriften*) y en la *Filosofía del Espíritu* de la época de Jena. Siguiendo a Marcuse, en los primeros, puede encontrarse la «penetrante observación» de que la era moderna se caracteriza por «la pérdida de unidad y de la libertad» que se hace patente de manera especial en el conflicto entre hombre y naturaleza<sup>283</sup>. Se trata, entonces, del mismo punto de partida que el de Hölderlin. En el segundo, Hegel describe, de un modo que prenuncia *El Capital* de Marx, la forma del trabajo social bajo el capitalismo, acercándose a la noción marxista del trabajo universal y abstracto. Este entra en contradicción con los intereses del individuo particular, de manera que el individuo queda subordinado al trabajo y permanece incapacitado para desarrollar sus facultades con plenitud. Al mismo tiempo, la sociedad en su conjunto toma un carácter «ciego» y «anárquico»<sup>284</sup>. En los términos poéticos de Hölderlin, se trata de aquel «campo de batalla donde yacen entremezclados manos y brazos y toda clase de miembros mutilados, al tiempo que la vertida sangre de la vida se pierde en la arena» que citábamos más arriba. Cuando Empédocles se sabe abandonado por los dioses, describe su relación para con el mundo de la siguiente manera:

Todo lo sé, todo puedo dominarlo. / Como obra de mis manos, conozco / por completo y dirijo como quiero, / señor de los espíritus, a los seres vivos. / Mío es el mundo, y sumisas / me son todas sus fuerzas; la naturaleza / necesitada de un señor, ahora es mi criada. / Y si aún le queda algún honor, de mí le viene. / ¿Qué serían, pues, el cielo y el mar, / las islas y los astros, y todo lo que se ofrece / a la vista de los hombres?, ¿qué sería / esta lira muerta, si yo no le diese la nota / y el lenguaje y el alma?, qué son / los dioses y su espíritu, si yo / no los anuncio? Conque di, ¿quién soy yo? (II, vv. 497-511)<sup>285</sup>.

*El hombre moderno occidental de la época contemporánea*, se podría contestar desde nuestra perspectiva. Empédocles se reconoce en la tradición racionalista-ilustrada que ha hecho de la naturaleza su esclava, su propiedad. En este sentido, vemos que el arte no es una excepción a esta actitud, sino una de sus consecuencias («¿qué sería esta lira muerta si yo no le diese nota?»). En ello podemos ver una diferencia en la concepción estética de Hölderlin en *Empedokles* respecto del *Hyperion*, donde el poder otorgado al arte comprendía la posibilidad

---

<sup>283</sup> Marcuse, *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, 49-50.

<sup>284</sup> *Ibidem*, 102.

<sup>285</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 255-57. *StA* 4,1: 109.

de restaurar aquella «vida del espíritu» frente a su sometimiento a la especialización: «cuando un pueblo ama lo bello, cuando honra al genio en sus artistas, circula en él un espíritu general igual al aire de la vida, la timidez se desvanece, la vanidad se disipa y todos los corazones son devotos y grandes, y el entusiasmo engendra héroes»<sup>286</sup>. *Empedokles*, en cambio, representa el momento de duda, por parte de Hölderlin, respecto del poder de la praxis poética, en relación asimismo con sus reflexiones poetológicas generales de los mismos años. En la primera versión de la tragedia se dice: «también la vida para mí se hizo poema» (I, v. 367)<sup>287</sup>. Siguiendo nuestra lectura, entendemos dicha oración como el lamento por la limitación de la «vida» en forma de «poema», de arte. El contexto del verso es la rememoración de Empédocles de su estado de falsa semi-divinidad. El poema viene a ser, así, la mediación a través de la cual Empédocles reconoce la vida presente en su mundo, que ha de comunicar al resto de agrigentinos. Constituye una visión más pesimista del potencial del arte para la captación de la naturaleza divina. En cambio, en *Hyperion* Hölderlin identifica la causa de la huida de los dioses con la actitud hostil hacia la naturaleza y la belleza, personificada en los alemanes:

Pero ¡ay!, donde la naturaleza divina y sus artistas son tan maltratados, desaparece el mayor encanto de la vida, y cualquier otro astro es preferible a la tierra. Allí los hombres, a pesar de haber nacido todos en la hermosura, se vuelven cada vez más salvajes y yermos; crece el espíritu de servidumbre, y con él el zafio envalentonarse; con las preocupaciones aumenta la borrachería, y con el lujo el hambre y el temor por la subsistencia; los dones de cada año se convierten en una maldición, y los dioses huyen<sup>288</sup>.

En la posterior tragedia, Empédocles es el hombre que reacciona a este estado de cosas y consigue atisbar un nuevo mundo — «¡Hermoso sol! Los hombres no me lo habían / enseñado; mi propio corazón con su amor / inmortal me empujó a los inmortales, ¡hacia ti, hacia ti, luz serena!»—, por lo que trata de compartir y predicar sus enseñanzas y actitud al resto del pueblo de Agrigento —«y así como tú / en tus días la vida no escatimas / y, sin cuidado, de la dorada plenitud / te desprendes, así yo, que soy tuyo, concedí / gustoso lo mejor de mi alma a los mortales / y, abierto sin temor, se entregó / mi corazón, como tú, a la grave tierra, / preñada de destino» (II, vv. 401-412)<sup>289</sup>. No obstante, como decimos, parece ser una solución demasiado *inmediata*, según advierte Hölderlin con su tragedia, pues para conseguir la transformación del resto de ciudadanos no fue suficiente con la predicación de Empédocles, convertido así en falso sacerdote, divinizado y, por ello, obligado a pagar un caro precio como castigo. De la misma manera, se trata de una solución demasiado inmediata también para el mismo Hölderlin. A pesar de la lógica justificación del autosacrificio, según sus propias reflexiones sobre la tragedia, y según la misma coherencia de su obra, no consiguió *escribir* dicho final. Así como Empédocles

---

<sup>286</sup> Hölderlin, *Hiperión*, 208. *StA* 3: 156.

<sup>287</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 69. *StA* 4,1: 17.

<sup>288</sup> Hölderlin, *Hiperión*, 208.

<sup>289</sup> Hölderlin, *Empédocles*, 249. *StA* 4,1: 106.

es el héroe que ha reconciliado los extremos demasiado prematuramente en su propia persona, sin ser capaz de difundir entre sus conciudadanos el sentimiento y el conocimiento del Uno-<sup>290</sup> Todo, así también Hölderlin, creemos, es derrotado a la hora de revelar, en toda su profundidad, la necesidad de la unificación y de la «comunidad de espíritus» por medio de su práctica poética.

Por todo lo expuesto hasta aquí es por lo que creemos factible considerar *Empedokles* como un diagnóstico de la sociedad moderna-hesperia a ojos de Hölderlin. Desde esta perspectiva, también puede entenderse mejor su lugar dentro de la obra hölderliniana. El abandono de los dioses no es sino metáfora de la soledad del hombre que domina la naturaleza en extremo. Este punto se corresponde con la generalización del valor de cambio a todas las esferas que sanciona la entrada en el capitalismo. Las fuerzas naturales, a pesar de dejar de afectar directamente y con la misma gravedad la vida humana, se tornan más incomprensibles toda vez que el pujante conocimiento científico-natural las despoja de su racionalización en términos mitológicos. De ahí el ejemplo paradigmático e ilustrativo de la pintura de paisaje romántica que surge, en Alemania, por las mismas fechas en que Hölderlin escribe sus poemas de madurez<sup>291</sup>. Aquí también se ubica y se da sentido a la tragedia del hombre moderno. En aquella frase tan enigmática como sorpresivamente simple, ya citada, Hölderlin la resume perfectamente: «la tendencia principal de los modos de representación de nuestro tiempo es poder alcanzar algo, porque la ausencia de destino es nuestra debilidad». Una vez que se constata que *el mundo marcha*, el hombre, dialécticamente, se vuelve hacia sí mismo, en un ensimismamiento que reproduce aún más las condiciones de su desubicación existencial. ¿Cómo superar esta *mala infinitud* de lo moderno, de capital?

Hölderlin no renuncia a buscar vías de emancipación, a pesar de salir constantemente derrotado de sus propuestas. De ahí su propio canto permanente a la tragicidad del fracaso<sup>292</sup>. En los poemas de madurez la naturaleza pasa a un segundo plano, más claramente en relación con lo divino, mientras que esta relación estaba invertida para el caso de *Empedokles*. Ahí se nos describía el estado existencial moderno como abandono de los dioses que, no obstante, seguían existiendo, mas no podían ser captados por los sentidos humanos. Por ello era necesaria la mediación del poeta-sacerdote. Por el contrario, *Brot und Wein* legitima la soledad y el silencio del poeta mientras no vengan «un suficiente número de héroes» «como truenos». Pues, la interrogación «¿para qué poetas en tiempos de miseria?» no pretende, según nuestra consideración, sancionar el estado de cosas presente, ni negar la capacidad del arte para la

---

<sup>290</sup> Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, 55-56.

<sup>291</sup> Sobre esta cuestión, vid. el ensayo de Argullol: «El hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza. Tras la gran aventura de Renacimiento y de las Luces, vencido Dios por la Razón, ahora el hombre percibe una nueva angustia, más desmesurada y más titánica que la medieval, pues él mismo, con su audacia y su temeridad, se la ha procurado». Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona: Destino, 1991), 16.

<sup>292</sup> Cf. Gonçal Mayos Solsona, «Hölderlin, un proyecto emancipatorio fracasado», *CONVIVIUM*, n.º 3 (1992): 53-73.

transformación social. Por el contrario, pensamos que constata, justamente, que el artista por sí solo, como intelectual individual, no puede cambiar el rumbo del mundo. Pues los poetas «son como los santos sacerdotes del dios de los / viñedos / que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada»<sup>293</sup>. Los dioses, como sublimación absoluta de aquella época en que hombres y naturaleza eran Uno, en el lenguaje hölderliniano, no cesaron de existir —ergo, condición para el libre desarrollo del ser humano y posibilidad emancipatoria— pues

El pan es fruto de la tierra y sin embargo lo bendice la luz / y del tronante dios nos llega la alegría del vino. / Por eso nos recuerdan los celestiales / que en otro tiempo nos acompañaron y han de volver un día, / por eso los poetas cantan al dios del vino con solemnidad / y no resuena fútil su alabanza para el antiguo dios<sup>294</sup>.

No es pretensión de este trabajo entrar en las consideraciones cristológicas de esta elegía, tema por otro lado bastante trabajado<sup>295</sup>. Por el contrario, nos interesa señalar la posibilidad de interpretar el «pan» como aquel elemento mortal, terrenal, y, por tanto, humano que, pese a la lejanía de los dioses, sigue siendo bendecido por su «luz», de igual manera que la viña permite la alegría del «vino» divino. Ese es el *recuerdo* de los celestiales que un día estuvieron y que «han de volver». Por eso los poetas cantan a sus atributos. Por lo mismo, unos versos más tarde Hölderlin puede exclamar: «Lo que viejos cantos predijeron de los hijos de dios, / ¡míralo! eso somos nosotros; ¡éste es el fruto de la Hesperia!». Llegará un momento en que «el Padre Éter, aclamado, a todos pertenezca y cada / uno». El «Sirio»-Cristo es sólo el *mientras tanto*<sup>296</sup>. La necesidad de mitologización de la razón puede verse como el medio, entonces, para hacer que el Uno («Padre Éter») sea sentido por todos los «hijos de dios». De ahí, finalmente, el que los *himnos* tardíos tomen la forma propiamente himnica, como cánticos a la divinidad. Si el fracaso de Empédocles se resume en haber pretendido revelar a sus conciudadanos, de forma inmediata, la posibilidad de unas nuevas relaciones sociales —a través del cambio en la relación del hombre para con la naturaleza—, Hölderlin lo remedia retrocediendo un paso, cantando a la divinidad desde la conciencia de la herida presente. Su mediación no consiste en dirigirse directamente al resto de seres sufrientes que comparten el destino de la era moderna, sino en mostrar aquello que falta y ha de llegar, por la propia acción y transformación interior de los hombres. Así comprendemos otros versos como «celestes / y humanos conviven en la tierra todo el tiempo. Un gran hombre, aunque esté en el cielo, ansía uno en la tierra. Siempre / queda esto: que, día tras día un todo es el mundo»<sup>297</sup>; o «cercano está / y es difícil de captar el dios, /

---

<sup>293</sup> Hölderlin, *Elegías*, 115. *StA* 2,1: 94.

<sup>294</sup> *Ibidem*, 117. *StA* 2,1: 94.

<sup>295</sup> Por referenciar un ejemplo reciente, el año del bicentenario del nacimiento de Hölderlin, se publicó en el estado español una edición del poema *Brot und Wein* con un amplio estudio por parte de Félix Duque, «“Introducción: el dios del vino”», en *Pan y vino*, de Friedrich Hölderlin (Madrid: Abada, 2022), 49-401.

<sup>296</sup> Hölderlin, *Elegías*, 119. *StA* 2,1: 95.

<sup>297</sup> *Der Einzige*, tercera redacción. Hölderlin, *Cánticos*, 171. *StA* 2,1: 163.

pero donde hay peligro crece / también lo salvador»<sup>298</sup>. La resolución final, la temprana conciencia de que la vida hesperia es dolor de la finitud, de la separación, y que ello es condición para la posibilidad de atisbar la necesidad de emancipación «universal», del Uno, es a lo que canta *Mnemosyne*:

Porque errabundos / como caballos andan los cautivos / elementos y las antiguas / leyes de la tierra. Y siempre / a lo desenfrenado va un anhelo. Pero mucho / hay que conservar. Y necesaria la fidelidad. / Pero ni hacia adelante ni hacia atrás queremos / mirar. Dejarnos mecer, como / en la balanceante barca del mar. (...)

Mas junto al Citerón estaba situada / Eleutera, la ciudad de Mnemosine. A la que también, cuando el dios retiró su capa, el poniente después le soltó / el cabello. Pues los celestes están / enojados cuando alguien cuidando su alma no se ha / recogido, y debería; si así sucede / a este tal le falta el duelo<sup>299</sup>.

En esta oscura claridad que trasluce el poema, vemos la paradójica autoconciencia de quien se encuentra al borde de la locura, diciéndonos que es en la brecha, en la herida, en la errancia, donde debemos permanecer para mostrar fidelidad a las antiguas leyes de la tierra, a la naturaleza divinizada. Por ello, la memoria, la historia, es indispensable, mas sabiéndose derrotada. El duelo, la lucha, el dolor, es el medio para cuidar el alma. Lo trágico en Hölderlin es la conciencia de que el mundo moderno debe aprender a navegar la escisión que se halla en su seno para recomponerse en una nueva era de eterna primavera.



*Karl Friedrich Schinkel, Antike Stadt an einem Berg, 1804/05. Neue Nationalgalerie, Berlín. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie*

<sup>298</sup> *Patmos*, primera redacción. *Ibidem*, 173. *StA* 2,1: 165.

<sup>299</sup> *Ibidem*, 249. *StA* 2,1: 198.

## CONCLUSIONES

Nuestro objetivo general, la guía para el presente trabajo, ha sido demostrar la continuidad entre el pensamiento de Hölderlin acerca de lo trágico y su puesta en práctica a través de *Empedokles* y otros retazos de su obra poética. Una coherencia interna que se explica, según hemos querido mostrar, por la inquebrantable confianza que el poeta albergaba en aquella nueva eterna primavera. En otras palabras, hemos querido demostrar que es posible y necesaria una lectura de los textos hölderlinianos, en general, que destaque su aspecto revolucionario, en un sentido ampliamente social. Sin haber entrado en las bases históricas para ello —más allá de apuntar hacia la influencia de la Revolución Francesa en los jacobinos alemanes, y hacia los paralelismos con ideas, más desarrolladas, de Hegel y de Marx— esperamos haber cumplido dicho objetivo ciñéndonos a lo expuesto en los textos hölderlinianos y en su correspondencia como fuente biográfica.

Lo trágico en Hölderlin se puede resumir en la conciencia de la distancia que existe entre el mundo moderno, hesperio, y aquel *Uno* idealista referente a un estadio de armonía entre humanidad y naturaleza. La pérdida de aquella unidad, la separación del hombre respecto a su mundo, es condición de posibilidad para recuperar la síntesis, siempre y cuando se sea consciente de la escisión. A ello debe servir la poesía en general para Hölderlin. La forma poética trágica es, desde los ensayos de Homburg, la principal encargada de mostrar, por medio de la particularización, la unidad sujeto-objeto originaria, gracias a la facultad de la intuición intelectual. Creemos haber mostrado que en *Empedokles* se aplica este requisito. Hölderlin crea un héroe trágico que, de manera inmediata, se erige como signo individual de la unidad entre sujeto y objeto —entre naturaleza (fuerza aórgica) y arte (fuerza orgánica). Según la interpretación que hemos defendido, la limitación de este procedimiento no solamente es interna al drama —la necesidad del autosacrificio por parte de Empédocles—, sino que se corresponde, también, con la incapacidad de Hölderlin para concluir la tragedia. Por una parte, se trata de un héroe con un final *demasiado* antiguo, griego, clásico. Por otra parte, el mecanismo del drama, la falta de Empédocles —haber revelado la posibilidad de la transformación social antes de que esta sea realizable— no cumple con la tarea mediadora que Hölderlin se auto-encomienda como poeta moderno.

*Empedokles*, asimismo, nos ha permitido mostrar la importancia del conflicto entre Antigüedad y Modernidad para la estética hölderliniana de lo trágico. Creemos que pueden verse incongruencias entre los fundamentos del drama y lo que Hölderlin después escribirá respecto de las características de lo que, a sus ojos, debía ser una tragedia moderna. Así, *Empedokles* no cumple con estas por la elección del final, y consideramos plausible que fuera gracias a este tránsito por el fracaso del drama lo que promueva aquellas otras consideraciones por parte de Hölderlin, expuestas en la carta a Böhlendorf y en las «Notas» dedicadas a las dos tragedias de Sófocles que tradujo. No obstante, por lo menos sí cumple con el requisito de no-imitación,

pues su tragedia no pretende inspirarse en la estructura de las obras áticas, ni representa una historia antigua con palabras modernas. Por el contrario, creemos haber podido mostrar que *Empedokles* es un diagnóstico, una exposición, de la existencia del individuo moderno a ojos de Hölderlin. Para ilustrar esta condición hesperia, Hölderlin parece haberse decantado, como primer intento con *Empedokles*, por realzar la condición moderna a través de la forma griega — desde la concepción dialéctica del pasar por lo otro para sintetizar con mayor fuerza lo propio de la teoría de los géneros poéticos—, de manera previa a su exposición teórica en la carta de 1801.

Sobre dicha condición moderna de la existencia, a través del análisis de *Empedokles*, junto con la selección de líneas y versos de *Hyperion* y algunos poemas posteriores a la tragedia, hemos tratado de mostrar que la ausencia de dioses —comentada con anterioridad por los especialistas— puede leerse como metáfora de las relaciones sociales —incluyendo la relación hombre-naturaleza por medio del trabajo— propias del capitalismo incipiente en Alemania. En este sentido, hemos señalado la recurrencia, por parte de Hölderlin, de identificar los productos del trabajo humano con el mundo moderno, abandonado, como ruinas de un pasado «griego» donde la presencia de dioses se expresa en términos abstractos y naturales. Con el mismo propósito nos hemos detenido en pasajes textuales de *Empedokles* e *Hyperion* donde Hölderlin refiere claramente a la vida del individuo subsumido por la división social del trabajo a una especialización deshumanizante, alienadora. Hemos visto, así, como un tema constante de la poética hölderliniana la reivindicación de un «espíritu» humano no cercenado por ninguna limitación, comunitario y colectivo, amable y servicial hacia la naturaleza como fuente y origen de toda riqueza y alegría.

Por ello, asimismo, hemos tratado de defender como hilo conductor del presente trabajo lo que hemos llamado «la tarea del poeta», la misión que Hölderlin cree necesario cumplir para que su obra cobre sentido entre sus contemporáneos. Con los apartados biográfico y político, creemos haber mostrado la preocupación constante de Hölderlin por poder dedicarse con libertad —religiosa, política y económica— a la literatura, así como porque su obra tuviese eco social y expresara genuinamente sus ideas. El personaje de Empédocles se ha leído, en este trabajo, desde esta inquietud, identificando en varias ocasiones sus palabras con los desvelos del propio Hölderlin. Por ello, en definitiva, hemos tratado de aportar una visión de lo trágico en Hölderlin amplia, rebosante de los marcos de la estética, para comprenderla como propósito de la tarea poética. En otros términos, lo trágico en Hölderlin se vincula con la función social que este atribuye a la poesía.

En conclusión, nuestra resolución con este TFM ha sido querer aportar una mirada a lo trágico en Hölderlin entendido como condensación del problema nodal de la era moderna. Entendemos que se trata de la existencia desubicada y errante del individuo inmerso en un sistema social y económico que impide su desarrollo pleno, así como su comunión real con el resto de seres y con la naturaleza. Así, la tragedia en Hölderlin se expresa como el ansia

revolucionaria por la transformación profunda del mundo, en la subjetividad interior del individuo y en el mundo objetivo de las relaciones sociales y de la división del trabajo. Hemos defendido que dichas esperanzas se encuentran de forma clara en la obra *Empedokles*. El *non-finito*, la derrota y el fracaso constantes expresan lo trágico de la distancia entre el *ser* y el *deber ser* experimentada por Hölderlin.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de Hölderlin empleadas y abreviaciones

- Cánticos*. Traducido por Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2013.
- Cartas filosóficas de Hölderlin*. Editado por Cortés Gabaudan y Arturo Leyte. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2020.
- Correspondencia completa*. Madrid: Hiperión, 1990 — CC.
- Empédocles*. Traducido por Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión, 1997.
- Ensayos*. Traducido por Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión, 2011.
- Hiperión, o el eremita en Grecia*. Madrid: Hiperión, 1998.
- Hiperión. Versiones previas*. Editado por Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión, 1989.
- Las grandes elegías (1800-1801)*. Traducido por Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2011.
- Odas*. Traducido por Txaro Santoro. Madrid: Hiperión, 1999.
- Poemas*. Traducido por Eduardo Gil Brea. Barcelona: Lumen, 2012.
- Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe*. Editado por Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer: 1969-1985 — StA.

### Bibliografía secundaria

- Adorno, Th. W. *Introducción a la dialéctica*. Traducido por Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- . *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- Allemann, Beda. «Hölderlin entre les Anciens et les Modernes». *Cahiers de l'Herne. Hölderlin*, 1989.
- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- . *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1991.
- Benjamin, Walter. «Dos poemas de Friedrich Hölderlin. “Coraje de poeta” y “Apocamiento”». En *Obras Libro II / vol. 1*, traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007.
- . «“Las afinidades electivas” de Goethe». En *Obras. Libro I / vol. 1*, traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.
- Benn, M. B. «The Dramatic Structure of Hölderlin’s “Empedokles”». *The Modern Language Review* 62, n.º 1 (enero de 1967): 92-97.
- Bertaux, Pierre. *Hölderlin y la Revolución Francesa*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.

- Binder, Wolfgang. «Hölderlin et Sophocle». En *L'Herne*. n. 57. París: Editions de l'Herne, 1989.
- Birkenhauer, Theresia. «“Natur” in Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 30 (1997 de 1996): 207-36.
- Blay Montmany, Eulàlia. «Hölderlin i l'esperit en Píndar». Universitat de Barcelona, 2014. <http://hdl.handle.net/10803/145925>.
- Bodei, Remo. *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor, 1990.
- Carrasco Conde, Ana, Laura Anna Macor, y Valerio Rocco Lozano, eds. *Hegel-Hölderlin. Una amistad estelar*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2021.
- Cornelissen, Maria. «Die Manes-Szene in Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 14 (1966 de 1965): 97-124.
- Cortés Gabaudan, Helena. *Claves para una lectura de Hiperión. Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin*. Madrid: Hiperión, 1996.
- . *La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin*. Madrid: Hiperión, 2014.
- Duque, Félix. «“Introducción: el dios del vino”». En *Pan y vino*, de Friedrich Hölderlin, 49-401. Madrid: Abada, 2022.
- Frank, Manfred. «Hölderlin y el primer romanticismo filosófico». *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* 4 (mayo de 1998): 12-19.
- Gabás Pallás, Raúl. «El “todo-uno” del idealismo alemán en la poesía de Hölderlin». *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, n.º 32-33 (2001): 43-65.
- Givone, Sergio. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Madrid: Visor, 1991.
- Habermas, Jürgen. «La modernidad, un proyecto incompleto». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster. Ciudad de México: Kairós, 1988.
- Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Abada, 2017.
- Hölscher, Uvo. «Empedokles von Akragas. Erkenntnis und Reinigung». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 12 (1962 de 1961): 21-43.
- Jamme, Christoph. «La evolución filosófica de Hölderlin». *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* 4 (1998): 32-42.
- Kant, Immanuel, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Hölderlin, G. W. F. Hegel, y Friedrich Schelling. *Correspondencia cruzada*. Traducido por Hugo Renato Ochoa Disselkoe y Raúl Gutiérrez Bustos. Madrid: Libros Corrientes, 2023.
- Kerckhoff, Manfred. «Vivir elegiacamente. La temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin». *Estudios de Filosofía*, n.º 9 (1994): 11-119.
- Kocziszky, Eva. «Die Empedokles-Fragmente als Übersetzung». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 26 (1989 de 1988): 137-74.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *L'imitation des Modernes*. París: Éditions Galilée, 1986.
- Lanceros, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Lefebvre, Georges. *1789: Revolución Francesa*. Barcelona: Laia, 1981.

- Lemke, Anja. «Die tragödie der Repräsentation - Theater und Politik in Hölderlins 'Empedokles'-Projekt». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 37 (2011 de 2010): 68-87.
- Leyte, Arturo. «El filósofo que no quería serlo». En *Cartas filosóficas de Hölderlin*, 15-59. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2020.
- Lukács, Georg. «El Hyperion de Hölderlin». En *Goethe y su época*, traducido por Sacristán Manuel, 213-38. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- Marcuse, Herbert. *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*. Traducido por Fombona de Sucre. Madrid: Alianza, 2017.
- Martínez Marzoa. *Hölderlin y la lógica hegeliana*. Madrid: Visor, 1995.
- Martínez Marzoa, Felipe. *De Kant a Hölderlin*. Madrid: Visor, 1992.
- . «La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros». *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* 4 (1998): 53-60.
- Marx, Karl. *El capital*. Madrid: Akal, 2000.
- . *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Traducido por José María Ripalda. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Madrid: Akal, 2014.
- . *La sagrada familia*. Madrid: Akal, 1977.
- Mas, Salvador. *Hölderlin y los griegos*. Madrid: Visor, 1999.
- Mayos Solsona, Gonçal. «Hölderlin, un proyecto emancipatorio fracasado». *CONVIVIUM*, n.º 3 (1992): 53-73.
- Pau, Antonio. *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*. Madrid: Trotta, 2008.
- Prignitz, Christoph. «Zeitgeschichtliche Hintergründe der Empedokles – Fragmente Hölderlins». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 23 (1983 de 1982): 229-57.
- Rodríguez Baigorria, Martín. «Tragedia y retórica entusiasta en el Empedokles de Hölderlin». *452ºF. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, n.º 10 (2014): 183-99.
- Safranski, Rüdiger. *Hölderlin, o el fuego divino de la poesía*. Barcelona: Tusquets, 2021.
- Schadewalt, Wolfgang. «Die Empedokles-Tragödie Hölderlins». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 11 (1960 de 1958): 40-54.
- Schmidt, Jochen. «Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 29 (1995 de 1994): 64-82.
- Serrano Marín, Vicente. «Sobre Hölderlin y los comienzos del Idealismo alemán». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 10 (1993): 173-94.
- Škrabec, Simona. *L'estirp de la solitud*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.
- Soboul, Albert. *La Revolución Francesa*. Barcelona: Orbis, 1985.
- Sófocles. *Tragedias*. Traducido por Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1981.
- Staiger, Emil. «Der Opfertod von Hölderlins Empedokles». *Hölderlin-Jahrbuch*, n.º 13 (1964 de 1963): 1-20.

Szondi, Peter. *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*. Traducido por Juan Luis Vermal. Barcelona: Destino, 1992.

———. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011.

Taminiaux, Jacques. *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'idealisme allemand*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1967.

Toynbee, Arnold. *A Study of History*. Vol. 8. Londres: Oxford University Press, 1954.

Villacañas Berlanga, José Luis. *Narcicismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin*. Madrid: Verbum, 1997.

Weiss, Peter. *Hölderlin*. Traducido por Pablo Sorozabal Serrano. Guipúzcoa: Hiru, 2006.