



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y
Crítica

ISSN: 2145-8987

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Alvarado Archila, David Eduardo
HÉROE TRÁGICO, NOCIONES DE CATARSIS Y DE DESTINO EN TRES TEXTOS
TEÓRICOS DE FRIEDRICH HÖLDERLIN
Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 8, núm. 16, julio-diciembre, 2017,
pp. 163-181
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478152079013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

HÉROE TRÁGICO, NOCIONES DE CATARSIS Y DE DESTINO EN TRES TEXTOS TEÓRICOS DE FRIEDRICH HÖLDERLIN

TRAGIC HERO, NOTIONS OF CATHARSIS AND DESTINY IN THREE THEORETICAL TEXTS BY FRIEDRICH HÖLDERLIN

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.10>

DAVID EDUARDO ALVARADO ARCHILA*

Universidad de los Andes, Colombia

Fecha de recepción: 4 de octubre de 2016

Fecha de aceptación: 19 de abril de 2017

Fecha de modificación: 29 de marzo de 2017

RESUMEN

En el siguiente artículo analizaré en primer lugar cómo Friedrich Hölderlin (1770-1843) se distancia de la *Poética* de Aristóteles al proponer la figura del héroe trágico como fundamento de la tragedia en *Grund zum Empedokles* [*Fundamento para el Empédocles*], *Anmerkungen zum Oedipus* [*Comentarios sobre Edipo*] y *Anmerkungen zum Antigona* [*Comentarios sobre Antígona*]. En segundo lugar, examinaré la noción de "catarsis" que concibe este poeta alemán en dichos tratados. Finalmente, estudiaré la noción de destino que se formula en los *Comentarios* en relación con las posibilidades de realización de la tragedia en la época moderna.

PALABRAS CLAVE: tragedia, héroe trágico, catarsis, destino, Friedrich Hölderlin.

ABSTRACT

This article analyzes first how Friedrich Hölderlin (1770-1843) distances himself from Aristotle's *Poetics* by positing the figure of tragic hero as the foundation of tragedy in the *Grund zum Empedokles* [*Basis of Empedocles*], *Anmerkungen zum Oedipus* [*Remarks on Oedipus*], and *Anmerkungen zum Antigona* [*Remarks on Antigone*]. Secondly, the article explores the concept of "catharsis" that the German poet puts forward in these essays. Finally, it discusses the concept of fate in the *Remarks*, in relation with the possibilities of tragedy in modern times.

KEYWORDS: tragedy, tragic hero, catharsis, destiny, Friedrich Hölderlin.

* de.alvarado@uniandes.edu.co. Magíster en Literatura. Universidad de los Andes.

Entre 1794 y 1804, Friedrich Hölderlin (1770-1843) redacta el *Fundamento para el Empédocles* (el fundamento teórico para su tentativa de tragedia) y los comentarios a sus traducciones sobre *Edipo rey* y *Antígona*. En dichos textos se puede evidenciar la noción estructural que posee Hölderlin sobre la tragedia. A continuación evidenciaré cómo, a diferencia de Aristóteles, Hölderlin propone al héroe trágico como fundamento de la tragedia en los textos mencionados anteriormente. En segundo lugar, demostraré cómo este énfasis implica una concepción particular de catarsis. Finalmente, estudiaré la noción de destino que posee Hölderlin en relación con las posibilidades de desarrollo de la tragedia en la época moderna.

1. SOBRE EL FUNDAMENTO PARA EL EMPÉDOCLES

1.1 La oda trágica

La primera sección del *Fundamento para el Empédocles* se construye alrededor del desarrollo de la noción de intimidad (*Innigkeit*). Como afirma Thomas Pfau al mencionar la relación de Hölderlin con el pietismo alemán (6-7), esta intimidad puede derivarse de la búsqueda de la divinidad en el interior del hombre¹. Aquí, parece posible complementar la propuesta de Pfau con la noción de introspección que Shaftesbury plantea en la sección quinta de *A Letter Concerning Enthusiasm* (escrita en septiembre de 1707). En esta sección Shaftesbury se ocupa de la pregunta por la noción del mal en relación con la divinidad y afirma que

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

La propuesta de descender hacia lo más interior se puede entender si se establece una relación entre esta afirmación y los postulados neoplatónicos. Al respecto, considero relevante resaltar aquí que, en la *Enéada IV*, Plotino afirma que el alma vuelve la mirada hacia su interior con el fin de conocer su origen y las ideas mediante un ejercicio de rememoración, a la vez que repele el gusto por lo material y exterior que la distrae (IV.

1. Según el *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo*, el pietismo fue un movimiento protestante que reaccionó contra la ortodoxia confesional y que se originó después de la Guerra de los Treinta Años. Para este movimiento, lo fundamental eran las buenas obras, llevar una vida santa; un estudio individual de la *Biblia*; la primacía de la comprensión en las controversias y la praxis de la fe (531).

6. 2-3). En este orden de ideas, la propuesta neoplatónica de interiorización, en aras de recuperar la conexión del alma con su origen, se asemeja al postulado del pietismo sobre el encuentro con Dios en lo más interior del hombre. En segundo lugar, el descender en sí mismo implica un distanciamiento de lo material, pues para Plotino lo material conduce al olvido del origen por parte del alma, en tanto que esta se aferra a las imágenes de las ideas y no se enfoca en el conocimiento de estas últimas. Conocimiento para el cual es necesaria la rememoración y la mirada del alma en el interior de sí misma. De manera análoga al planteamiento de Plotino, para Shaftesbury, la virtud y lo que constituye lo divino no se deben buscar en el mundo material, sino en la exploración de las propias acciones morales. En otras palabras, el autor inglés considera que la virtud no se encuentra en el mundo material, sino en el conocimiento de sí mismo que se da a través de la introspección. A su vez plantea que el conocimiento de sí y de la manera como se es partícipe de lo bueno es previo al conocimiento de lo bueno en sí.

A partir de estos dos planteamientos, Hölderlin establece una distinción en su propia noción de intimidad, que permite explicar la aparición de lo trágico como tema de un poema lírico. Así, la oda trágica comienza cuando la intimidad pura (relacionada con lo divino) transgrede sus límites y, con ello, desequilibra la relación entre tres facultades: la consciencia (*Bewusstsein*), la reflexión (*Nachdenken*) y lo que Hölderlin denomina como la sensibilidad física (*physische Synnlichkeit*)². Dicho desequilibrio genera una discordia que “die tragische Ode gleich am Anfang fingirt, um das Reine darzustellen” (*StA*, 4,1, 149, L. 9-10)³. A su vez, Hölderlin establece dos extremos a partir de esta desmesura de la intimidad: el extremo de la diferenciación de lo puro, esto es, el extremo en el que dichas facultades tienden al contacto mutuo de manera mesurada y el extremo de la no diferenciación de lo puro (*StA*, 4,1, 149, L. 11-12), es decir, el extremo de lo suprasensible.

A esta intimidad pura (*reine Innigkeit*) Hölderlin contrapone una intimidad más modesta (*eine bescheidenere Innigkeit*), pues la intimidad transgresora no puede reconocer la oposición entre la diferenciación y la no diferenciación de lo puro, precisamente por llevar al extremo las facultades anteriormente mencionadas. Por su parte, la intimidad más modesta “sie muß aus den Extremen des Unterscheidens und der Nicht-unterscheidenheit in jene stille Besonnenheit und Empfindung übergehen, wo

2. La *Stuttgarter Ausgabe* (*StA*), de la que provienen todas las citas del alemán que se hacen en este artículo, mantiene la ortografía de Hölderlin. Por tanto, cuando cite o me refiera a conceptos del poeta en este artículo, también mantendré el uso ortográfico que presenta esta edición. Por otro lado, es necesario aclarar que, a menos de que se indique lo contrario dentro del paréntesis de referencia, todas las traducciones del alemán al castellano son propias en este texto.

3. “La oda trágica finge, desde el principio, para representar lo puro”.

sie freilich den Kampf der einen angestregteren Besonnenheit nothwendig, also ihren Anfangston und eigenen Charakter, als Gegenzas empfinden" (*StA*, 4,1, 149, L. 18-22)⁴.

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

1.2 Fundamento general

Ante este tipo de poema, Hölderlin contrapone el poema trágico-dramático (*das tragischdramatische Gedicht*), cuyo fundamento no es la sensación (*Empfindung*), como en el caso de la oda trágica, y el cual "verhüllt die Innigkeit in der Darstellung noch mehr, drückt sie in stärkeren Unterscheidungen aus, weil es eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliches ausdrückt" (*StA*, 4,1, 150, L. 6-9)⁵. Es decir, si en la oda trágica se buscaba una forma adecuada para expresar las oposiciones de los extremos, en el poema trágico-dramático hay una correlación entre forma y contenido —Hölderlin aludirá a estas como forma (*Form*) y materia (*Stoff*)—, así como un énfasis en lo que se representa en el poema. De hecho, para Hölderlin lo representado en el poema trágico-dramático debe negar la sensación en tanto que este poema presenta la intimidad más profunda y esta tiende al símbolo (*StA*, 4,1, 150, L. 22).

A su vez, la propuesta de negación de la sensación para poder representar dicha intimidad lleva a Hölderlin a reflexionar sobre las características formales de dicho poema, lo que le permite concluir que "ist das Trauerspiel seinem Stoffe und seiner Form nach dramatisch" (*StA*, 4,1, 151, L. 11-12)⁶. Así, el poeta debe negar la sensación para lograr representar aquel elemento divino; en segundo lugar, la forma debe ser dialógica, pues "die Form muß mehr den Charakter der Entgegensetzung und Trennung tragen"

4. "Tiene que, a partir de los extremos de la diferenciación y de la no diferenciación, pasar a aquella sensatez y a aquella sensación tranquilas en que, sin duda, ha de sentir necesariamente el combate de esta más esforzada sensatez —es decir, sentir su propio tono inicial y su propio carácter— como oposición" (Hölderlin, *Empédocles* 279).

5. "Oculta aún más la intimidad en la representación [teatral]; la expresa en distinciones más fuertes, porque expresa una intimidad más profunda, un elemento divino más infinito" (Hölderlin, *Empédocles* 281).

6. "A partir de su forma y de su materia, la tragedia es dramática".

(*StA*, 4,1, 150, L. 29-30)⁷. Además, en este fragmento Hölderlin alude a dos elementos fundamentales para el desarrollo de la obra: una situación principal (*Hauptsituation*) en la que se expresa el destino (el objeto del drama para Hölderlin), y el personaje principal (*Hauptperson*). Dicha situación principal es similar a la noción de fábula que presenta Aristóteles en *Po.* VI, 1450a, pues las dos nociones remiten a una acción. No obstante, Hölderlin difiere de la concepción aristotélica de la tragedia al hacer énfasis en el personaje principal como el indicador del tono del drama (*StA*, 4,1, 151, L. 27).

Este planteamiento se puede clarificar si se tiene en cuenta una afirmación del poeta en *Über den Unterschied der Dichtarten* [*Sobre la distinción de las maneras de poetizar*], texto compuesto entre 1798 y 1800. A partir de este tratado se puede inferir que, para Hölderlin, prima el héroe trágico sobre la situación principal en tanto que dicho carácter heroico es “die Metapher einer intellektuellen Anschauung” (*StA* 4, 1, 266, L. 8)⁸. Es decir, Hölderlin concibe al personaje principal como el indicador del tono del drama porque la figura del héroe trágico implica un elemento “reflexionante”, del que se indicarán algunas propiedades en el presente artículo. Ahora bien, lo anterior se contrapone al planteamiento de Aristóteles, quien establece la acción como principio de la tragedia en *Poética* VI, 1450a. Por lo demás, el contraste se acentúa al tener en cuenta que, en ese mismo pasaje, el filósofo afirma que no es posible una tragedia sin la acción, aunque sí podría serlo sin los caracteres⁹.

1.3 Fundamento para el Empédocles

Hölderlin construye esta sección final a partir de la distinción de dos extremos: lo orgánico y lo que denomina como “aórgico” (*aorgisch*), esto es, “d[a]s Unbegreiflichen, d[a]s Unfühlbaren, d[a]s Unbegrenzten” (*StA*, 4,1, 153, L. 4-5)¹⁰. Además, agrega a estos opuestos algunas consideraciones sobre la relación entre la naturaleza (*die Natur*), el arte (*die Kunst*) y el hombre¹¹. En cuanto a la naturaleza, en un principio, Hölderlin la

7. “Tiene que poseer más el carácter de la contraposición y la separación” (Hölderlin, *Empédocles* 283).

8. “La metáfora de una intuición intelectual”.

9. Tanto la contraposición como el paralelo que estableceré entre la concepción de Hölderlin y la *Poética* aristotélica se distancian de la relación que David Farrell Krell ha establecido entre estas en *The Tragic Absolute. German Idealism and the Languishing of God*, publicado en 2005, a partir de algunos planteamientos que Jaques Taminiaux propuso en el texto *L'ombre d'Aristote dans les Remarques de Hölderlin sur Oedipe et Antigone*, publicado en 1955.

10. “Lo inconcebible, lo no-sensible, lo ilimitado” (Hölderlin, *Empédocles* 287).

11. Con respecto a las nociones de *Naturaleza*, *arte* y lo *orgánico* se puede establecer una relación entre los planteamientos de Hölderlin y la manera como Friedrich Schiller concibe estas nociones en *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* [*Cartas sobre la educación estética*]. En cuanto a la noción de lo *aórgico*, que para algunos investigadores como Ferrer (Hölderlin, *Empédocles* 287) es un neologismo de Hölderlin, remito a los textos *Aorgisch*, publicado por Hans Schwerte y al texto *Natur als Revolution: Hölderlins Empedokles-Tragödie*, escrito por Ernst Mögel.

asocia con lo aórgico y afirma que esta se hace divina al unirse con el arte, pues este la complementa y suple sus imperfecciones. Por su parte, relaciona el arte con la capacidad de reflexión y del extremo de la actividad autónoma (*StA*, 4,1, 153, L. 2), mientras que concibe al hombre como un ser orgánico, artístico (*künstlich*) y, por tanto, “reflexionante”. Por lo demás, para él, el hombre tiene dos maneras de relacionarse con la naturaleza: una mediada por la sensación y otra mediada por el conocimiento.

Con respecto a la primera, el poeta afirma que el hombre otorga el sentimiento de perfección (*das Gefühl der Vollendung*) a la naturaleza, al concebirla en la vida como lo meramente aórgico. No obstante, el hombre puede conocer la naturaleza, gracias a la desmesura de la intimidad que, como se ha afirmado en líneas anteriores, transgrede sus propios límites y desequilibra la relación entre las facultades. Así, según Hölderlin, la naturaleza se hace más orgánica a través de la acción del hombre y de dicha desmesura. Pero esta transformación no solo se da en la naturaleza, por el contrario, con esta desmesura el ser humano adquiere algo de aórgico, lo que implica la muerte de la individuación, pues

... indem das besondere auf das Extrem gegen das Extrem des aorgischen sich hätig immer mehr verallgemeinern, immer mehr von seinem Mittelpuncte sich reißen muß, das aorgische gegen das Extrem des besonders sich immer mehr concentriren und immer mehr einen Mittelpunkt gewinnen und zum besonderen werden muß. (*StA*, 4, 1, 153, L. 22-27)¹²

Con esto, considero que se amplía la concepción sobre la intimidad más modesta de la que se hablaba en la oda trágica, pues, ahora, aquella búsqueda del propio carácter implica la búsqueda de lo divino, que está en medio del arte y la naturaleza (*StA*, 4,1, 152, L. 18-19)¹³, así como la reflexión sobre lo orgánico y lo aórgico en la naturaleza y en el hombre.

Por otro lado, en esta tercera sección también es posible encontrar una justificación de la elección del héroe trágico como fundamento del drama a la que aludía en líneas anteriores y que, como se verá más adelante, tiene una estrecha relación con lo que Hölderlin afirma en los comentarios a sus traducciones de *Edipo rey* y *Antígona*. Al referirse a la figura de Empédocles, Hölderlin afirma que el héroe trágico es el resultado de “gewaltige[n] Entgegensetzungen von Natur und Kunst” (*StA*, 4,1, 154, L. 26-27). Es decir, en el héroe trágico se da la desmesura de la intimidad, por tanto, la unión de lo orgánico y de lo aórgico. A su vez, dicha unión implica la anulación de la individuación, en tanto que lo aórgico y universal adquiere un carácter particular y, lo orgánico, un carácter universal, pero también implica la

12. “Lo particular, en su extremo, ha de universalizarse activamente cada vez más ante el extremo de lo aórgico, ha de arrancarse cada vez más de su punto medio, y lo aórgico ha de concentrarse cada vez más frente al extremo de lo particular y, cada vez más, ganar un punto medio y hacerse lo más particular” (Hölderlin, *Empédocles* 289).

13. “Las violentas contraposiciones de naturaleza y arte” (Hölderlin, *Empédocles* 291).

transformación de la intimidad en una intimidad más madura (*eine reifere Innigkeit*), que se enfrenta al problema del destino mediante el intento de reconciliación de los opuestos.

En este punto, considero importante resaltar que esta concepción del héroe trágico como fundamento del drama conduce a Hölderlin a pensar el papel del adversario (*der Gegner*) del héroe trágico como otro elemento fundamental para su noción. Dicho adversario tiene las mismas capacidades que el héroe, pero se diferencia de este al impedir en sí mismo la desmesura de la intimidad. En palabras de Hölderlin, el adversario “ist er sowohl geneigt, die Extreme zu vereinigen, als sie zu bändigen, ... und jedes in seiner Gränze hält” (*StA*, 4,1, 162 L. 6-7, 9)¹⁴. Dicho de otro modo, el conflicto entre el héroe trágico y su adversario surge de las reacciones distintas ante el problema de la oposición entre el arte y la naturaleza que plantea el destino (*StA*, 4,1, 157, L. 28): el héroe intenta aniquilar la individuación a través de la reconciliación de los opuestos que deriva en una transformación de los mismos. Por el contrario, el adversario hace énfasis en la delimitación de los opuestos y, así, refuerza la individuación.

2. COMENTARIOS SOBRE EDIPO (ANMERKUNGEN ZUM OEDIPUS)

Por su parte, la primera sección de los *Comentarios sobre Edipo* resemantiza la noción de cesura y la liga a la anterior ley de composición. Además de la función métrica, Hölderlin propone una cesura en el ritmo de la representación teatral, esto es, un corte en la representación teatral que cambia el ritmo de la obra y cuya función es posibilitar la representación mental (*Vorstellung*) en cuanto tal (*StA*, 5, 196, L. 14). Así, Hölderlin describe dos tipos de ritmo dramático: en el primero, los acontecimientos de las primeras escenas tienen un desarrollo más lento que los acontecimientos presentados en el desenlace de la obra, como en el caso de *Edipo rey*. En el segundo, los acontecimientos presentados en la primera parte de la obra tienen un ritmo más rápido que los acontecimientos del desenlace, como en el caso de *Antígona* (*StA*, 5, 196, L. 18-32).

A su vez, dicha interrupción rítmica es indicada en las dos obras mediante la intervención de Tiresias, pues “Er tritt ein in den Gang des Schicksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkt seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische der Todten reißt” (*StA*, 5, 197, L. 3-6)¹⁵. En un principio podría pensarse que la cesura tiene relación con lo que

14. “No tiende tanto a unificar los extremos como a domarlos... y mantiene cada cosa en sus límites” (Hölderlin, *Empédocles* 307).

15. “Este irrumpe en el curso del destino al modo de un vigilante del poder de la naturaleza, que arranca trágicamente al hombre de su esfera vital, del punto central de su vida íntima, y lo traslada a otro mundo, arrastrándolo a la esfera excéntrica de los muertos” (Hölderlin, *Edipo* 354).

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

Precisamente este proceso de autoconsciencia es lo que le permite a Hölderlin analizar esta obra de Sófocles a partir de la figura de Edipo como intérprete del oráculo. En dicha escena aparece una vez más lo divino de manera indirecta (como en el caso de la intervención de Tiresias): primero, en el mensaje oracular y, segundo, en la interpretación que Edipo hace de este. Para Hölderlin el oráculo podría haberse interpretado de una manera cívica, es decir, tomar el oráculo como un consejo para la buena administración del Estado. Sin embargo, Edipo “den Orakelspruch zu undendlich deutet, zum *nefas* versucht wird” (*StA*, 5, 197, L. 9-10)¹⁶. En otras palabras, al igual que el héroe trágico del que se habla en el *Fundamento para el Empédocles*, Hölderlin considera que Edipo tiende a la desmesura de la intimidad al interpretar el oráculo.

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

16. “Interpreta el oráculo de una manera demasiado infinita, esto es, ... se ve tentado hacia el *nefas*” (Hölderlin, *Edipo* 354).

A partir de lo anterior, es posible inferir en Hölderlin una noción particular de catarsis. Hölderlin no menciona de manera explícita esta noción en ninguno de los tratados que se trabajan en este artículo. Sin embargo, la relación que establece el poeta entre la intimidad y el personaje principal en el *Fundamento para el Empédocles* y en estos comentarios permite afirmar que Hölderlin sitúa la catarsis en el héroe trágico. En el caso de Edipo, esta noción se puede entender como una expiación que purifica tanto a la polis (a la que liberará de la plaga) como a Edipo. Por lo demás, dicha expiación se da tras el reconocimiento que tiene Edipo de sí mismo (luego del encuentro con el mensajero corintio y de cegarse)¹⁷. Por tanto, es la consecuencia del cambio paulatino en la acción, indicado por la cesura, así como la consecuencia de la interpretación que Edipo hace del oráculo. En la traducción de Hölderlin, el punto de partida de dicha expiación se indica en el diálogo final entre Edipo y Creón, cuando Edipo pide ser expulsado de la ciudad:

Oedipus

Weist du, was ich nun will?

Kreon

Sag'es. Ich weiß es, hör'ich es.

Oedipus

Aus der Heimat sende fort mich.

Kreon

Was der Gott giebt, bittst du mich.

Oedipus

Doch verhasset Göttern komm'ich.

...

Oedipus

Führe du mich jetzt von hinnen.

Kreon

Gehe! Laß die Kinder nur! (StA, 5, 191-192, V. 1540-1543)¹⁸

17. Esta interpretación se distancia de los planteamientos de teóricos como Christopher Fynsk y David Farrell Krell. El primero concibe que, para Hölderlin, la catarsis puede ser una medida de las distintas facultades humanas. Según Fynsk, dicha medida le permitiría al hombre tener en cuenta el tiempo (1999 246). Por su parte, Farrell Krell (2005 307) considera la unión entre la fuerza ilimitada de la naturaleza y el interior del hombre en el momento de la cólera, propuesta por Hölderlin en sus *Comentarios* (StA, 5, 201, L. 18-22), como la noción de catarsis de este poeta alemán. Además, es posible afirmar que Farrell Krell intenta establecer una relación implícita entre la noción de catarsis de Hölderlin y la propuesta de la catarsis como purificación (*Reinigung*) postulada por Lessing, pues Hölderlin utiliza el verbo *reinigen* (purificar) en el pasaje que analiza Farrell Krell.

18. "Edipo.— ¿Sabes qué quiero ahora? / Creón.— Dilo. Lo sabré si lo dices. / Edipo.— Envíame fuera de la patria. / Creón.— Me pides lo que el dios da. / Edipo.— Pero yo vengo odiado por los dioses. ... / Edipo.— Condúceme fuera de aquí ahora. / Creón.— ¡Vete! ¡Solo deja a las niñas!".

A su vez, esta relación con lo divino, que en el *Fundamento para el Empédocles* se situaba en la indistinción de los límites de las facultades y en la pugna entre el extremo de la diferenciación y de la no diferenciación de lo puro, se denomina como lo monstruoso (*das Ungeheure*) que fundamenta la presentación de lo trágico en el tercer apartado de los *Comentarios sobre Edipo* (*StA*, 5, 201, L. 18-20). Pero así como era necesaria una transformación de la intimidad desmesurada en una intimidad más modesta, lo monstruoso de ese vínculo con lo divino “durch gränzenloses Scheiden sich reiniget” (*StA*, 5, 201, L. 21-22)¹⁹. En el caso de Edipo, esto se puede ver en el reconocimiento de sí mismo y de la violación de la ley.

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

No obstante, el hecho de que Hölderlin haga énfasis en la existencia de esta escisión no implica que no exista un equilibrio entre lo humano y lo divino. Considero que este equilibrio se puede hallar en una traducción que Hölderlin hizo de los versos 38 a 59 de *Edipo en Colono* y que es posterior a 1800. En dicho fragmento, como se verá a continuación, Hölderlin traduce el diálogo que sostiene Edipo con un caminante, quien hace énfasis en lo sagrado de la región:

Oedipus
Was ist's für eine Gegend? Welchem Gott gehört sie?
Der Wanderer
Unantastbar, unwohnbar. Denn die schüchternen
Göttinnen haben sie, der Erde Jungfrau und der Nacht.
Oedipus
Was ist's? Den reinen Nahmen möcht' ich hören.
Der Wanderer
Die allerschauenden, die Eumeniden. So
spricht hier das Volk. Ein anders ist anderswo schön.
Oedipus
Daß gnädig sie aufnehmen diesen Beter,

19. “Se purifica mediante una ilimitada escisión” (Hölderlin, *Edipo* 358).

daß ich von diesem Siz nie, diesem Boden scheide.

Der Wanderer

Was ist das?

Oedipus

Mein Schicksaals Innbegriff.

...

Oedipus

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

Der Wanderer

So viel ich selbst weiß, wirst du alles hören.

Die ganze Gegend hier ist heilig, und sie hat

der reine Poseidon. Drinn ist aber

der feuerbringende, der Gott, der Titan

Prometheus. Doch, auf den du trittst, der Ort heißt

Der erzgefüßte Pfad von diesem Lande,

die Wehre von Athen. (*StA*, 5, 275-276, V. 38-59)²⁰

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

3. COMENTARIOS SOBRE ANTÍGONA (ANMERKUNGEN ZUM ANTIGONAE)

Ahora bien, Hölderlin centra su interpretación de *Antígona* en la muerte y en las reacciones que esta provoca en los personajes. Con respecto al tratamiento de estos últimos, Hölderlin

20. "Edipo.— ¿Qué región es esta? ¿A qué dios le pertenece? / El caminante.— Intocada, inhabitable. Pues esta región tiene / diosas protectoras de la virginal tierra y de la noche. / Edipo.— ¿Quiénes son? Me gustaría oír sus puros nombres. / El caminante.— Las que lo ven todo, las Euménides. Así / habla el pueblo. En otros lugares son distintas. / Edipo.— Que acojan misericordiosamente a este orante. / Que no sea removido nunca de este asiento, / que no sea removido de este piso. / El caminante.— ¿Qué es esto? / Edipo.— Mi destino encarnado. / ...Edipo.— ¿Qué clase de región es esta en la que estamos? / El caminante.— Todo lo que yo sé, lo oirás. / Toda esta región de aquí es sagrada y le pertenece / al puro Poseidón. Dentro, no obstante, está / el dador del fuego, el dios, el titán / Prometeo. Pero el lugar en el que te encuentras se llama /el bronceíneo sendero de esta tierra, / la protección de Atenas".

asocia la figura de Antígona con “das Bild des frühen Genies” (*StA*, 5, 268, L. 3)²¹. Pero, de manera similar al concepto de catarsis, Hölderlin no da una definición precisa de su concepción sobre dicho genio. No obstante, el paralelo que este establece con la figura de Niobe (*StA*, 5, 268, L. 3) permite afirmar que dicho genio es concebido como una figura transgresora que, en el caso de Antígona, implica una relación particular con la divinidad. En palabras de Hölderlin, la figura de Antígona “was den Antitheos charakterisirt, wo einer, in Gottes Sinne, wie gegen Gott sich verhält, und den Geist des Höchsten gesezlos erkennt” (*StA*, 5, 268 L.27-29)²². Es decir, por *antithéos* se puede entender una apropiación de las leyes de la divinidad por parte de Antígona ante la prohibición de enterrar el cuerpo de Polinices. Además, dicha apropiación es la que fundamenta la transgresión de la ley. Por esta razón, en la traducción de Hölderlin, Antígona responde a Creón que ha quebrantado la ley, pues “Mein Zeus berichtete mir nichts; / noch hier im Haus das Recht der Todesgötter, / die unter Menschen das Gesez begrenzet” (*StA*, 5, 223, L. 467-469)²³.

Por otro lado, el estudio de la figura de Creón establece una diferencia con la noción del adversario a la que se aludía en el estudio sobre el *Fundamento para el Empédocles*. Para Hölderlin, la oposición entre Antígona y Creón implica un equilibrio (*StA*, 5, 269, L.3-5). Así, si en Antígona se da una apropiación de las leyes de la divinidad, lo que caracteriza a Creón es “die fromme Furcht vor dem Schicksaal, hiermit das Ehren Gottes, als eines gesezten” (*StA*, 5, 268 L.29-30)²⁴. Es decir, Creón observa las leyes de los dioses, pero no subordina las leyes de los hombres a estas, sino que intenta establecer una correlación entre las mismas.

Esta consideración de la figura de Creón como un equilibrio me permite volver sobre la pregunta por la noción que posee Hölderlin de catarsis, sobre todo porque en estos comentarios se vuelve a establecer el cambio en la acción dramática (la cesura) en la intervención de Tiresias y en los vaticinios que este le hace a Creón. A partir de esto, se puede pensar que el poeta realiza dos lecturas en relación con Creón: una lectura política (de la que hablaré más adelante) y una lectura en la que este personaje está inmerso en un conflicto: el intento por preservar una ley implica la destrucción de su fratría. Lo anterior se debe no solo a la condena sobre el cadáver insepulto de Polinices (quien es su sobrino, pero quien ataca la ciudad), sino también porque la condena de Antígona ocasiona el suicidio de Hemón y este, a su vez, el de Eurídice. Por lo demás, de manera similar a lo que he afirmado en la sección 2, al estudiar los *Comentarios sobre Edipo*, el cambio paulatino de la acción dramática culmina con

21. “La imagen del genio temprano”.

22. “Caracteriza al *antithéos* en tanto que, en el sentido de dios, se comporta como si fuera *contra dios*, a pesar de reconocer de manera anárquica al espíritu de lo supremo”.

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

24. “El temor devoto ante el destino, y con esto, la honra de dios como algo establecido”.

un reconocimiento y con la propuesta de una expiación de la falta cometida²⁵. En este caso, se evidencia la afirmación anterior en el reconocimiento de Creón como culpable de dichas muertes y su propuesta de ser desterrado de la polis, a la que se suma la intervención final del coro que hace énfasis en la supremacía del pensamiento sobre la ventura, como se puede ver en el siguiente pasaje de la traducción de Hölderlin:

Kreon

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

...

Kreon

Führt Schritt vor Schritt den eiteln Mann. Der ich
dich, Kind, doch gerne nicht, getödtet, sie auch, sie;
Ich Armer weiß nicht, wen ich ansehen soll,
und nicht, wohin ich gehe.
Denn alles Schiefe hat
hier in den Händen und hier mir auf das Haupt
ein wüst Schicksaal gehäufet.

Chor

Um vieles ist das Denken mehr, denn
Glückseeligkeit. Man muß, was Himlischer ist, nicht
entheiligen. Große Blike aber
große Streiche der hohen Schultern vergeltend,
sie haben im Alter gelehrt, zu denken.
(*SLA* 5, 260-262; V. 1362-1386; 1390-1402)²⁶

25. Esta propuesta se opone a la interpretación de Frans van Peperstraten (112), quien sitúa la catarsis en la figura de Antígona. No obstante, a mi juicio, tal interpretación no tiene en cuenta la asociación que establece Hölderlin entre la figura de Antígona y la noción de *antithéos*. Del mismo modo, ante la afirmación de Van Peperstraten surge la duda por el momento de cambio en la acción trágica que permite la purificación en la figura de Antígona, así como por el tipo de purificación. Sobre todo, porque hasta el final de esta obra de Sófocles, la figura de Antígona se mantiene fiel a su propósito.
26. "Creón.— ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! Esto no corresponde / a ninguno de los otros hombres. La culpa es mía en esto. / Yo te maté, iyo, ay! ¡Vosotros, servidores! / ¡Conducidme rápido fuera! Conducidme, paso a paso, / a mí, que ahora ya no soy otro sino nadie. ... / Creón.— Conducid, paso a paso, al hombre vano. Yo que / a ti, muchacho, te he matado aunque sin placer. Y a ella, también a ella. / Yo, miserable, no sé a quién debo mirar, ni a dónde debo ir. / Pues todo el equívoco / ha amontonado, en las manos y sobre mi cabeza, / un destino yermo. / Coro.— Vale mucho más el pensamiento, / que

A lo anterior Hölderlin suma un análisis sobre lo que acontece en esta tragedia y afirma que “die Art des Hergangs in der Antigonä ist die bei einem Ausfuhr” (*StA*, 5, 271 L. 1)²⁷. Así, en esta lectura política, el edicto promulgado por Creón no es acatado por una persona (Antígona) que hace parte de la fratría del rey. Esto desencadena una reacción totalitaria por parte de Creón, en tanto intenta mantener el edicto a toda costa, a pesar de la desmesura que implica dejar insepulto el cadáver. Por su parte, las consecuencias de este acto tiránico son el entierro de Polinices (la transgresión de la ley) y el suicidio de Antígona que, a su vez, invalida la condena de Creón. Por lo demás, dicho suicidio es la causa de las muertes de Hemón y Eurídice, así como de la pérdida del trono por parte de Creón. Para Hölderlin (*StA*, 5, 272, L. 1-5), la evidencia de que el tirano ha sido depuesto es el maltrato que recibe Creón por parte de un mensajero hacia el final de la tragedia. En la traducción que realiza este poeta, a la oración “was ich gesaget, eben, das hab’ ich gewünschet” (*StA* 5, 262; V. 1387)²⁸, que pronuncia Creón, le sucede esta respuesta del mensajero: “Du mußt nichts wünschen. Vom zuvorgesezten Verhängniß hat kein Sterblicher Befreiung” (*StA* 5, 262; V. 1388-1389)²⁹.

Pero es necesario aclarar que la insurrección no se piensa solo en el contexto griego. Como señalan teóricos como Schmidt (125) y Böschenstein (252), dicha noción de insurrección también tiene una relación estrecha con la situación política del siglo XVIII, pues para Hölderlin en esta tragedia se expresa lo republicano, sistema político al que alude como racional (*Vernunftform*) y que, en el contexto político de la revolución francesa, se opone a la monarquía absoluta. En otras palabras, es posible afirmar que Hölderlin hace énfasis en el modo como se desarrolla la acción en esta tragedia, pues le permite establecer un diálogo con su época. En este caso, le permite al poeta presentar un antecedente literario de una insurrección republicana exitosa³⁰, así como el cuestionamiento de la tiranía a través de una fuente antigua.

De esta manera, como en el caso de la exigencia de una poética a la que se aludía en los *Comentarios sobre Edipo*, Hölderlin agrega a la imagen de Antígona nociones propias de las discusiones sobre la estética de finales del siglo XVIII en esta lectura. Por ejemplo, se puede asociar esta figura de Antígona con la noción de artista que Schiller propone en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, esto es, un espíritu de su

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

27. “El modo de desarrollo de la acción en *Antígona* es el de una insurrección” (Hölderlin, *Antígona* 171).

28. “Lo que acabo de decir ahora es lo que deseo”.

29. “Tú no debes desear nada. Ningún mortal puede librarse de la ruina preestablecida”.

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

tiempo que actúa críticamente ante él, pues Hölderlin considera que la insurrección presentada en esta obra genera “die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen” (*StA*, 5, 271, L. 4-5)³¹. Es decir, para Hölderlin la insurrección no implica solo un cambio de las formas políticas, sino también una transformación de los modos de pensar.

Por otro lado, la lectura de Hölderlin se distancia de la interpretación que propone Hegel sobre esta obra en las *Lecciones sobre la estética*. Por ejemplo, Hegel no considera que *Antígona* evidencie una insurrección republicana. Por el contrario, para el filósofo el enfrentamiento entre Antígona y Creón evidencia la colisión de dos potencias éticas legítimas y complementarias: “... la vida ética en su universalidad espiritual [y la] eticidad natural” (868). Es decir, la esfera de la vida estatal enfrentada a la esfera de la vida familiar, respectivamente³². Así, al analizar la obra sofoclea desde esta perspectiva, Creón velaría por el bien común y por ratificar las leyes del Estado al emitir el edicto. En contraposición a esto, Antígona no acataría el edicto de Creón porque intentaría legitimar la eticidad de honrar los lazos de sangre y el culto a los dioses subterráneos (868).

Ahora bien, Hegel considera la superación del conflicto trágico como el verdadero desarrollo de la tragedia. En dicha superación se evidencia la satisfacción del espíritu en tanto que aparece, “como racionalidad absoluta, la necesidad de lo que les sucede a los individuos, y el ánimo se calma de modo verdaderamente ético” (870). Para el caso de *Antígona*, Hegel considera que la colisión de las potencias éticas se fundamenta en la “unilateralidad del pathos” (870). En otras palabras, la potencia ética se convierte en el pathos de un individuo determinado; por tanto, dicho individuo debe ser sacrificado, con el fin de superar la unilateralidad y, con esto, el conflicto (870-871). Por esta razón, según el filósofo, Antígona muere sin consumir las bodas con Hemón y la transgresión de Creón es castigada con la muerte de los miembros de su fratría.

4. EL DESTINO COMO OBJETO DEL DRAMA

Para finalizar, es necesario preguntarse si Hölderlin concebía posible la tragedia en la época moderna. Esta pregunta es importante si se tiene en cuenta la posición que tenían Schiller y Hegel con respecto a las formas de arte griego y a las formas de arte de su época. Por ejemplo, en la sexta carta de las *Cartas sobre la educación estética*, Schiller realiza una crítica a su época a partir de una contraposición de esta con la época de los griegos. El poeta

31. “La revolución de todos los modos de representación **mental** (*Vorstellung*) y de todas las formas”.

32. Menciono que estas dos potencias son complementarias porque, en este mismo pasaje de las *Lecciones*, Hegel afirma lo siguiente: “Estas [potencias] son las más puras potencias de la representación [*Darstellung*] trágica, pues la armonía de estas esferas y la acción consonante dentro de su realidad efectiva constituyen la completa realidad del ser-ahí ético” (868).

alemán resalta la visión organicista de los griegos, pues en la época de estos “la sensibilidad y el espíritu no poseían aún campos de acción estrictamente diferenciados, porque ninguna discrepancia los había incitado a separarse hostilmente y a delimitar sus respectivos territorios” (CEE, VI 3). A esto se contraponen la época moderna, pues el hombre ha dado forma al entendimiento en esta, pero ha permitido la individuación mediante la división y delimitación de los campos del conocimiento (CEE, VI 4-5). No obstante, si bien la escisión ha permitido el surgimiento de la individuación, Schiller considera que su época es superior a la de los griegos, pues estos solo pudieron llegar a un estadio determinado del conocimiento, al no separar la sensibilidad del entendimiento. Por el contrario, la separación del entendimiento de la sensación implica, para Schiller, el progreso hacia una educación superior que busca la verdad a través de distintas vías (CEE, VI 11).

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

Por su parte, Hölderlin concibe a los griegos como un modelo. No obstante, el poeta no posee una concepción positiva de su época con respecto a la época de los griegos. Como lo afirma él mismo en los *Comentarios sobre Antígona*, “die Haupttendenz in die Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksaallose, das δυσμορον, unsere Schwäche ist” (*StA*, 5, 270, L. 2-4)³³. Así, es posible observar que Schiller, Hegel y Hölderlin conciben como imposible una tragedia a la manera griega en la época moderna. Sin embargo, mientras que, en Schiller y Hegel, esto se debe a una superación de los griegos, en Hölderlin dicha imposibilidad responde a una carencia de su época: la falta de destino.

Ahora bien, ¿cómo concebía Hölderlin al destino, al que llamaba el objeto del drama? Para responder a esta pregunta es necesario recurrir a la obra lírica del poeta.

33. “La tendencia principal en los modos de representación mental (*Vorstellung*) de nuestro tiempo es poder hallar algo; tener un destino, pues la falta de destino (lo δυσμορον) es nuestra debilidad”.

Específicamente al poema *Das Schicksaal* [*El destino*], escrito entre 1794 y 1795. El poema comienza con el siguiente epígrafe: “Προσκυνουντες την ειμαρμενην, σοφοι” (*StA*, 1,1, 184). Dicho fragmento corresponde a la intervención del coro en el verso 936 de *Prometeo encadenado* de Esquilo y puede traducirse de la siguiente manera: “Los que reverencian al destino son sabios”³⁴. Además, el poeta alemán se refiere al destino como “die große Meisterin, die Not” (*StA*, 1,1, 184, L. 6)³⁵ y caracteriza sus efectos en los hombres de esta manera:

...
 Die Klagen lehrt die Noth verachten,
 beschämt und ruhmlos läßt sie nicht
 die Kraft der Jünglinge verschmachten,
 giebt Muth der Brust, dem Geiste Licht
 ...
 Im heiligsten der Stürme falle
 zusammen meine Kerkerwand,
 und herrlicher und freier walle
 mein Geist in's unbekannte Land!
 Hier blutet oft der Adler Schwinge!
 Auch drüben wartet Kampf und Schmerz!
 Bis an der Sonne letzte ringe,
 Genährt vom Siege, dieses Herz.
 (StA, 1,1, 184-186 V. 28; 41-44; 81-88)³⁶

A partir de estos efectos, se puede afirmar que, para Hölderlin, el destino era una fuerza que se sobreponía tanto a los dioses como a los hombres. Del mismo modo, se puede afirmar que el poeta tenía una concepción sobre el destino similar a la que poseían Sófocles y Esquilo, para quienes el destino era un elemento inherente a lo trágico. De manera similar a estos dos trágicos, Hölderlin conecta esta noción de la necesidad con

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

35. “La gran maestra, la necesidad”.

36. “... La necesidad enseña a despreciar los lamentos, / no deja consumir la fuerza de la juventud / avergonzada y sin fama, / da ánimo al pecho, luz al espíritu / ... En lo más sagrado de la tormenta caen / juntas las paredes de mi calabozo, / ¡y espléndido y libre se dirige /mi espíritu hacia tierra desconocida! / ¡Aquí, sangran algunas veces las alas del águila! / ¡También al otro lado esperan la lucha y el dolor! / Hasta que, ante el sol, luche por última vez / este corazón, nutrido de victoria”.

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

BIBLIOGRAFÍA

- Aeschylus. *Prometheus Bound*. Ed. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Aristóteles. "Poética". *Artes poéticas*. Ed. Aníbal González. Madrid: Visor, 2003. Impreso.
- Farrell Krell, David. "A Small Number of Houses in the Tragic Universe". *The Tragic Absolute. German Idealism and the Languishing of Godk*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. Impreso.
- Fynsk, Christopher. "Reading the 'Poetics' After the 'Remarks'". *The Solid Letter. Readings of Friedrich Hölderlin*. Ed. Aris Fioretos. Stanford: Stanford University Press, 1999. Impreso.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 1989. Impreso.
- Hölderlin, Friedrich. *Antígona*. Trad. Helena Cortés Gabaudan. Madrid: La Oficina, 2014. Impreso.
- . *Edipo. Sófocles*. Trad. Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva. Madrid: La Oficina, 2012. Impreso.
- . *Empédocles*. Trad. Anacleto Ferrer. Madrid: Hiperión, 1997. Impreso.
- . *Sämtliche Werke*. Friedrich Beißner, Adolf Beck y Ute Oelmann, eds. Stuttgart: Grosse Stuttgarter Ausgabe, 1943-85. Impreso.
- Lawitschka, V. "Kloster- Stift-Beruf". *Hölderlins Handbuch*. Ed. Johann Kreuzer. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2011. 20-30. Impreso.
- Pfau, Thomas. "Critical Introduction". *Essays and Letters on Theory*. Nueva York: State University of New York Press, 1998. Impreso.
- "Pietismo". *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo*. España: Paidós, 2006, 531. Impreso.
- Plotino. "Enéada IV". *Enéadas III-IV*. Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.
- Shaftesbury. "A Letter Concerning Enthusiasm to my Lord*****". *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Ed. Lawrence E. Klein. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Impreso.
- Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 2005. Impreso.
- Van Peperstraten, Frans. "Modernity in Hölderlin's Remarks on Oedipus and Antigone". *The Locus of Tragedy*. Eds. Arthur Cools, Thomas Crombez, Rosa Slegers & Johan Taels. Leiden. Boston: Brill, 2008. Impreso.