



## La tarea del traductor: de W. Benjamin a Hölderlin\* de Kathrin H. Rosenfield

*Traducción del francés*  
John Jairo Gómez Montoya  
Universidad de Antioquía  
[jairgo15@yahoo.es](mailto:jairgo15@yahoo.es)

Una de las más graves amenazas contra el arte, la literatura – y la traducción literaria – es, paradójicamente, la difusión del arte y de la literatura. Sin duda alguna, no es un azar que varias lenguas latinas denominen esta forma de comunicación cultural como “vulgarización”, término cuyas connotaciones señalan el desvanecimiento de las cualidades propias del arte. La cuantificación de la “cultura”, su “acrecentamiento”, implica siempre el peligro de los hábitos culturales muertos y de la pérdida de la sensibilidad viva con relación al abismo que separa el lenguaje cotidiano del lenguaje artístico, el habla de todos los días del canto que instaura y funda la posibilidad de toda comunicación.

Las audacias expresionistas, la fragmentación, las dislocaciones infligidas a la lengua convencional eran operaciones inéditas aún en la época de Benjamin, que provocaban un *verdadero* choque en el lector y que correspondían, para los artistas, a la sensación viva de la irrupción de algo innombrable, conmovedor o inquietante (*ungeheuer*) que se presenta en la ruptura. Sin embargo, un amigo expresionista de Musil preveía que ese poder iba a disiparse rápidamente: “Estamos trastornados, no salimos del asombro (*uns vergeht Hören und Sehen*), pero vendrá un tiempo en que todo eso [las audacias expresionistas] se consumirá con avidez”. En este sentido, para la crítica actual es muy importante no hacer el mero elogio de la ‘fragmentación’, del abismo, del sinsentido y de lo innombrable, sino ver cuál es la relación entre lo innombrable (la dimensión extraña que resiste a la traducción) y lo que puede nombrarse, la dimensión familiar, comunicativa, accesible al conocimiento. Este último es muy importante ya que somos humanos, es decir, somos inteligencias finitas que no tienen poder sobre esa otra dimensión y, por lo tanto, solo podemos intuírla o entreverla como el aura o la diferencia de lo que está más allá de todo fenómeno lingüístico concreto. Si se pretende sentir el momento de ruptura que una obra o un acto de lenguaje inflige a la comunicación regular o convencional; si se quiere, efectivamente, entrever el abismo o lo innombrable, también es necesario prestarle atención a lo banal, lo convencional, lo determinado históricamente.

---

\* Título del original: "La tâche du traducteur: de W. Benjamin à Hölderlin", de Kathrin Rosenfield. En: *Cadernos de Tradução*, revista virtual de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, vol.1, nº 4 , 1999. Fuente: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/288>  
Traducción al español y publicación autorizada por la dirección de la revista *Cadernos de Tradução*.

Con el fin de no darle a mi exposición el aire de una reflexión esotérica o erudita, válida solo para algunos autores “clásicos”, plantearé mi problema cediéndole la palabra a Clarice Lispector, quien hace de su personaje Lucrecia, en la novela *A Cidade Sitiada*, el emblema de lo que amenaza, a la vez, al cuerpo vivo del personaje, al de la ciudad São Geraldo y al cuerpo del texto literario. Con los caballos, cuya fuerza es indispensable para la construcción, Lucrecia es el emblema de la “función arcaica” de los fundadores, pero también del abismo que separa el modo de ser y el lenguaje de estos – puro acontecimiento – del modo de ser y del lenguaje de los habitantes de la ciudad/cultura fundada, de los ‘clubes’ y de las ‘asociaciones’ que suministran el tejido concreto de una sociedad dada. Esta distancia inconmensurable, insuperable, se plantea, desde las primeras páginas de la novela, mediante la incompreensión que separa a las muchachas del ‘club’, las ‘socias’, de Lucrecia, quien no logra hacerse entender:

[...ela] já encontrou as sócias dando-se tanta liberdade espiritual que não sabiam mais o que ser. De tanto se exteriorizar haviam terminado como as flores cantadas, tomando um sentido que ultrapassava a existência de cada uma, agitando-se como as ruas já inquietas de S. Geraldo. Tinha enfim formado o tipo de pessoa adequada a viver naquele tempo num subúrbio.

Déjà [elle] rencontra les associées se donnant tant de liberté spirituelle qu’elles ne savaient plus quoi être. À force de tellement s’extérioriser, elles ont fini comme les fleurs chantées, prenant un sens qui dépasse l’existence de chacune, s’agitant dans les rues de São Geraldo. Enfin se produisit un type de personne adéquat pour vivre en ce temps dans une banlieue (un quartier suburbain) (Lispector, 1998: 22).

[Ella] encontró a las socias dándose tanta libertad espiritual que ya no sabían qué ser. De tanto manifestarse, habían terminado como las flores cantadas, tomando un sentido que superaba la existencia de cada una, agitándose como las calles ya inquietas de São Geraldo. Al final, se había formado un tipo de persona adecuado para vivir en ese tiempo en un suburbio (Lispector, 1998: 22).

Lucrecia, cuyas afinidades con los caballos simbolizan la fuerza arcaica sin la cual todo esfuerzo civilizador sería impotente, es totalmente extraña e incomprendida por las muchachas integradas y educadas en esa cultura, hasta tal punto que son menos seres vivos que ‘socias’ (*moças-sócias*), figuras inmersas en convenciones culturales como las viejas metáforas – las “flores cantadas” -, cuya maravilla se pierde con la costumbre. Ellas ya no son (es decir, ya no son solo lo que la intuición inmediata puede hacernos sentir del ser verdadero y pleno, cuya manifestación interrumpe la costumbre). Así, solo son “personas” que han caído a un estado inferior – suburbano -, seres cuyo lenguaje es como las calles: vana agitación comunicativa que lanza al ser (humano) cada vez más lejos del centro (de la verdadera ciudad y del ser).

No insistiré en el comentario de esa novela. Basta señalar aquí el *pathos* – discreto, pero claro – que rodea el tema secretamente benjaminiano de la “capital del siglo”. *A Cidade Sitiada* parece desarrollar e ironizar la famosa “París, capital del siglo XIX”, ya que la capital burguesa se ha metamorfoseado en “São Geraldo, metrópolis suburbana” – es decir, suburbana y subhumana del siglo XX. Se sabe que Lucrecia es, en parte, el álter ego de la autora Clarice, quien ha transferido en aquella algo de su ambigua relación con la simple comunicación (la seducción que ejerce la facilidad de comunicarse mecánicamente, así como la dificultad para aceptar los estrechos límites de esta convención repetitiva). Lucrecia Neves es el acontecimiento puro de algo que está a punto de entregarse – por fuera de consideraciones, de fines y de objetivos – como “gracia” (femenina y divina) totalmente gratuita y, por lo tanto, inconciliable con las intenciones de los hombres 1 (machos y humanos) que ella conoce en realidad. Aun como esposa, Lucrecia Corrêa – LC es una inversión de las iniciales de Clarice Lispector, CL – es siempre ese gesto de una presencia a punto de entregarse (o de negarse) de una manera insensata. Así como su autora, LC surge como el propio gesto creador: ella es íntegramente ese gesto que comprende “algo” extraño, una “cosa” que viene de otra parte y no nos pertenece, cuerpo físico-místico siempre expuesto al peligro de la falta, de la ausencia, de lanzarnos al vacío y a la insignificancia.

Así pues, lo que une a Clarice Lispector con W. Benjamin no es un vínculo temático, sino toda su concepción del arte, de la extrañeza fundadora del arte que solo puede reducirse al precio de la costumbre, del hundimiento (voluntario) en la comunicación banal, la cual no hace más que “traficar” con contenidos, temas y “flores cantadas”, cuyo sentido vivo se extinguió desde hace mucho tiempo. Esto también es esencial para la traducción, que no puede reducirse a la transposición de contenidos comprensibles. Aunque la firme determinación de los contenidos (y hacerla comprensible y comunicativa) tiene su importancia en la tarea del traductor de poesía, esa importancia se debe a un objetivo que se encuentra más allá o antes de la comunicación, pues se trata de aprehender la esencia de la obra, del gesto creador que buscaba hacer sentir el abismo entre el ser (el cuerpo del lenguaje o del mundo) y el signo. Lo que está en juego es el poder de una escritura que capte la ausencia dolorosa del ser en la reverberación de los significantes.

En su célebre ensayo “La tarea del traductor”, W. Benjamin (1980: 9-21) trata, precisamente, ese problema, cuando habla del necesario desajuste entre el original y la traducción, planteando como insalvable la distancia entre el autor y el traductor, el original y la traducción. La traducción no debe aspirar a reemplazar el original, sino ser transparente<sup>2</sup> gracias a su literalidad, la cual posee un “tono emocional”<sup>3</sup> y así deja entrever la distancia irre recuperable. De ese modo, la traducción transfiere, a otro nivel, la distancia entre la intención del autor (la intención de vencer el abismo

<sup>1</sup> Ibid., p. 18 : «Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original,... sondern lässt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen».

<sup>2</sup> Ibid., p. 17 : «Man pflegt dies in der Formel auszudrücken, dass die Worte einen Gefühlston mit sich führen».

<sup>3</sup> Benjamin habla de la intención ingenua, primera, visible-intuitiva (*naive, erste, anschauliche Intention*), loc. cit. 16.

entre la lengua cotidiana y la lengua pura<sup>4</sup>) y su obra. La traducción – secundaria respecto al gesto creador – realiza, como una variación musical, lo que permanece incomunicable en el original, reflexiona sobre la distancia y así hace sensible esa dimensión inefable de la “lengua pura” (*reine Sprache*), dimensión que anima todo esfuerzo creador, pero que nunca culmina: la idea de una totalidad que engloba y hace que converjan las diferentes maneras de decir.

Esa distancia impide la reivindicación de una sola traducción definitiva. Ahora bien, esas observaciones de Benjamin se refieren a las condiciones de posibilidad y a los límites de todo acto de lenguaje, a la distancia entre la totalidad ideal y las realizaciones particulares del lenguaje, que se sitúan en dos niveles diferentes. Benjamin no invita a traducir de manera subjetiva y arbitraria, ni a preconizar “recreaciones” que desconozcan el hecho de que incluso la “poesía pura” parte siempre de una lengua dada y contiene, por lo tanto, elementos determinados por prácticas significantes históricas. En consecuencia, no se trata de desconocer lo comunicable que hay en la poesía – los contenidos determinados por el contexto que dependen del conocimiento histórico. Como Hölderlin, Benjamin sabe que la precisión histórica, la erudición y la sensibilidad filológica nunca perjudican la creatividad del traductor. Por el contrario, la preocupación por la fidelidad histórica es lo que origina dos variantes de una reflexión sobre lo que significa traducir.

En un primer momento, la exigencia imperiosa del equivalente perfecto lanza al traductor a la experiencia del fracaso, la cual corresponde a la inconmensurabilidad de principio entre toda realización particular y la lengua verdadera, entre los diversos actos de lenguaje y el lenguaje concebido como un todo. El segundo momento del trabajo de traducción - el más arduo – es recrear un “equivalente” en el que se manifiesten tanto la analogía como la distancia insuperable respecto al original. Esta capacidad presupone, más allá del talento, una mirada segura que sepa distinguir la dimensión empírica (los datos que pueden conocerse y explicarse, a pesar de las diferencias históricas, a veces enormes) y la dimensión “viva” o “ideal” de la obra. Benjamin conocía bien la posición de Hölderlin-traductor, quien hablaba del “sentido vivo”. Por lo tanto, sabía que se trata de distinguir, en la poesía, los contenidos positivos y “calculables” de lo que permanece “incalculable”. El sentido vivo es la relación que vincula los elementos determinados a una “conexión infinita”, a una dimensión que Benjamin llama la “lengua verdadera” (*wahre Sprache*)<sup>5</sup>, que no se puede conocer, pero que se intuye en la transparencia, más allá de lo que se dice, entre las líneas<sup>6</sup>. En ese nivel, la fidelidad a los elementos determinados es insuficiente; se trata de recrear el “perfume”, la “reverberación” imponderable que permite entrever la relación entre lo que es familiar y la otra dimensión – la verdad, la esencia, el ser. Por lo tanto, es necesario abandonar la ilusión de un equivalente que se parezca al original como

<sup>4</sup> Ibid., p. 16 : «Denn das grosse Motiv einer Integration der vielen Sprachen zu einer wahren erfüllt [in der Übersetzung] seine Arbeit».

<sup>5</sup> Respecto a la “intuición” (*ahnen*) de lo que escapa al cálculo, cf. también F. Hölderlin: *Anmerkungen zum Oedipus et Anmerkungen zur Antigonä* (Hölderlin, 1988).

<sup>6</sup> Ibid., 19 : «Symbolisierendes nur in den endlichen Gebilden der Sprachen; Symbolisiertes aber im Werden der Sprachen selbst».

un huevo a otro, y aceptar que esa dimensión solo puede ser objeto de una aproximación infinita, de un esfuerzo incesante.

Benjamin retoma esta idea diciendo que la traducción hace sentir que lo “simbolizado” (*das Symbolisierte*) no se presenta en “lo que simboliza” (*das Symbolisierende*), sino que se halla en “el devenir de las lenguas mismas”<sup>7</sup> – y, por lo tanto, en los esfuerzos renovados de los traductores sucesivos. Este doble esfuerzo hará posible un acceso más específico al texto del pasado que, a su vez, esclarecerá o revelará como extraños el pensamiento y las prácticas culturales en los que vive el traductor, asegurando la percepción de que los dos son partes complementarias de un gran conjunto “definitivo y último” (*letztes, endgültiges und entscheidendes Stadium aller Sprachfügung*), cuyos “fragmentos” se articulan y se conjugan armoniosamente<sup>8</sup>.

De Clarice Lispector a W. Benjamin y a Hölderlin, se vuelve a una reflexión sobre el arte y el lenguaje que se inscribe – no sin alteraciones – en el pensamiento de Kant. Este distingue el ser en sí y los objetos conocidos mediante las formas del entendimiento (concepto e intuición sensible). Ahora bien, a pesar de que Kant plantea un abismo insuperable entre el objeto conocido y la cosa en sí misma, admite que el ser existencial – inaccesible al conocimiento – se abre solamente a la intuición (Kant, 1968: B 272). A su vez, Hölderlin lleva más lejos esta observación de Kant, estableciendo entre la realidad (del ser) y la posibilidad una relación análoga a la que existe entre la conciencia inmediata (que depara la intuición directa del ser) y la conciencia mediada por los conceptos<sup>9</sup>. El ser sólo se puede comprender mediante la intuición intelectual – concepto –, límite relativo a un modo de aprehensión o de saber que oscila entre la materialidad y la inteligibilidad<sup>10</sup>. Por consiguiente, el espíritu no es totalmente autónomo, sino que se halla inmerso en el ser que contiene y sostiene la conciencia, y con relación al cual esta es impotente. Prolongando la tradición del idealismo y del romanticismo alemán, Benjamin sitúa su reflexión en la frontera de lo que es históricamente accesible y se ofrece al conocimiento y a la crítica, y de lo que depende de una idea o, como diría Hölderlin, de una intuición intelectual que permanece inaccesible al entendimiento y al conocimiento.

<sup>7</sup> Ibid., p.14 : «Eine andere als zeitliche und vorläufige Lösung dieser Fremdheit... bleibt den Menschen versagt».

<sup>8</sup> Así, Benjamin desarrolla una idea de Jacobi, para quien la capacidad de emitir juicios, la posibilidad de construir proposiciones predicativas que relacionan un sujeto y un predicado, se debe al poder sintético de la partícula copulativa (ser-estar) que “deriva, de una manera oscura, del ser en su identidad total e indivisa”. Esta cita pertenece al ensayo de Manfred Frank: “Hölderlins philosophische Grundlagen”, en: *Hölderlin und die Moderne*, Tübingen, Attempto, 1995, p. 177.

<sup>9</sup> M. Frank, loc. cit., p. 193, cita una idea análoga en Kant: “«Kant hatte gelegentlich erwogen, ob das intelligible Substrat der «denkenden Natur nicht als ‘Materie’ (KrV B 417 f., Anm.) oder wenigstens als gründend in einem Prinzip, das gleichermassen Ursache der ‘Materie’ wie des ‘Subjekt[s] der Gedanken’ wäre, gedacht werden könne (A 358)».

<sup>10</sup> Benjamin, loc. cit, p. 16 : «die abgeleitete, letzte, ideenhafte Intention».



En el campo del conocimiento histórico, la trama de valores está determinada por el conjunto de prácticas significantes manifiestas y – en el caso del poeta – también por prácticas virtuales, posibilidades significantes que no se realizan necesariamente en las prácticas corrientes de una época o de una sociedad dada. La libertad del poeta y del traductor se mantiene en límites muy estrechos, desconocidos a menudo por el ojo inexperto – que desconoce, al mismo tiempo, la realización propiamente poética, la cual consiste en superar, en el seno mismo de las prácticas de una lengua dada, las convenciones que fijan el sentido en el uso cotidiano o conceptual. Hölderlin fue el primero que planteó claramente el problema de la naturaleza doble del trabajo poético, el cual recibe en el trabajo del traductor un complemento que transforma “la intención ingenua, primera, intuitiva” en una intención “derivada, última, que toma la forma de la idea”<sup>11</sup>. La creación del poeta y del traductor posee siempre un aspecto empírico y casi científico, aun cuando la creatividad se oriente esencialmente a un más allá, dispuesta a abandonarse a lo indecible de un saber que puede intuirse, pero nunca conocerse. Por lo tanto, el trabajo (del traductor) poético siempre exige un equilibrio sobre el filo de la navaja entre lo que es admisible para las convenciones fijadas por prácticas y normas, y las operaciones significantes basadas, según un punto de vista superior, en lo que Hölderlin llamaría “la conexión más íntima” que garantiza la coherencia de las partes en el conjunto.

Los textos teóricos de Hölderlin, sus traducciones de Sófocles y los comentarios del traductor no buscan justificar traducciones “libres” o arbitrarias. Es hora de mostrar que Hölderlin no plantea arbitrariamente relaciones anacrónicas y que no fuerza, de manera unilateral, facetas semánticas que habría elegido o privilegiado al azar o según su “genio” personal. Hay que admitir que, hasta hoy, no poseemos un análisis global de las grandes traducciones de Hölderlin, un análisis que supere la demostración puntual de la pertinencia de un verso o de un pequeño pasaje aislado. Sin embargo, es innegable que la “libertad” creadora de la traducción de Hölderlin se impuso un rigor extremo con relación a los principios de composición que rigen el equilibrio del conjunto de la tragedia de Sófocles. Se trata, entonces, de mostrar que el poeta alemán le prestaba el mayor cuidado a traducir tan fielmente como fuera posible, no según un “genio” totalmente personal y arbitrario, que le inflige una ‘fragmentación’ subjetiva al texto del gran clásico, sino respetando el equilibrio tan complejo del texto original, la textura de ideas, de sensaciones y de experiencias determinadas por un contexto histórico en el cual se insertan las composiciones de Sófocles.

---

<sup>11</sup> Hemos publicado una serie de artículos que exponen cómo se imbrican la interpretación y la traducción de Hölderlin. Cf. entre otros, Rosenfield, Kathrin. “Getting into Sophocles’ mind through Hölderlin’s Antigone”, *New Literary History, University of Virginia*, vol. 30, invierno de 1999, n.º 1, pp. 107 – 127. “O estatuto teórico do sentido estético. Sobre o projeto de ‘educação estética’ de Hölderlin”, *Analítica*, Río de Janeiro, Julio de 1999. “Hölderlin e os ardis filosóficos da poesia”, *Revista de Filosofia Política – Nueva Serie*, n.º 3, LPM, Porto Alegre, septiembre de 1998, pp. 81 - 95. “Sófocles e a lógica da beleza”, primera versión: *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 48, São Paulo, julio de 1997, pp. 143 – 160; segunda versión aumentada: *Revista Latinoamericana de Filosofia*, vol. XXIII, n.º 2, primavera de 1997.

## La “Palabra Certera” y el “Cálculo” de la “Lógica Poética”

Se sabe que la versión de Hölderlin disgustó a los grandes maestros de su época – de una época que acumuló, de una manera extraordinaria, los conocimientos sobre Grecia, creando así la ilusión de una empatía inmediata entre los antiguos y los modernos. Hölderlin fue uno de los primeros y escasos amantes de la cultura griega que sintieron que el conocimiento no anula necesariamente la distancia. Por el contrario, el conocimiento puede abolir incluso todo acceso a lo esencial y característico de una cultura determinada: el sentimiento vivo de una extrañeza irreductible que separa los conocimientos culturales de la intuición espontánea, de una inteligencia no aprendida que funda las operaciones del entendimiento y subyace a estas. Hölderlin reflexionó, más que sus contemporáneos, sobre la diferencia que existe entre el sistema de nuestros conocimientos y la coherencia lógica que obra en los fenómenos originales, en las manifestaciones más arcaicas de la imaginación y del pensamiento; reflexionó también sobre la relación que esas intuiciones tienen con la hipótesis de un orden del mundo o de la naturaleza, orden que escapa a nuestra empresa racional. Hölderlin consagró su vida y su obra a la exploración de una zona límite del pensamiento, al “limbo” donde el entendimiento se enfrenta a lo indecible, del cual depende y surge, como lo siente oscuramente; a lo inexplicable del Todo que lo envuelve y – eventualmente – amenaza devorarlo.

A este campo no domeñable apunta la “palabra certera” (*das treffende Wort*): la recuperación *in extremis* de las conexiones más profundas que rompen la visión superficial de los fenómenos lingüísticos y empíricos, haciendo aparecer la esencia o el ser de las cosas. A W. Binder le debemos la expresión “palabra certera” y el análisis de su función en la obra de Hölderlin (Binder, 1992: 134)<sup>12</sup>. Pero también debemos señalar que Binder, quien elogia el genio del poeta, desconoce en gran medida hasta qué punto las intuiciones del traductor son históricamente pertinentes y fieles al espíritu de Sófocles. En efecto, las intuiciones de Hölderlin confirman una concepción muy antigua de la poesía – la de los pensadores-poetas anteriores a Sócrates -, según la cual la palabra poética supera los conocimientos empíricos y conceptuales. Hölderlin compara los conocimientos con planetas registrados en nuestros planos astronómicos, planetas cuyas órbitas y cuyas leyes de movimiento conocemos hasta el descubrimiento de nuevas relaciones aún ignoradas<sup>13</sup>, pues el conocimiento científico no excluye otro tipo de saber: el saber que se tiene de las “cosas” que escapan al conocimiento determinado. Según Hölderlin, el modo de intelección poética pertenece a ese otro saber que capta, con una rapidez inaudita y antes que el entendimiento tenga tiempo de comprender, conexiones complejas que vinculan entre sí una multiplicidad de elementos y sus relaciones determinadas

<sup>12</sup> Estas consideraciones coinciden, según otro punto de vista y sin relación explícita, con ciertos aspectos de la recepción heideggeriana de Hölderlin. Mencionamos esta relación virtual solo porque podría ser determinante para la opinión de Binder, para quien la versión de Hölderlin no corresponde a las estructuras imaginarias de Sófocles, aun cuando su “palabra certera penetre hasta las “formas elementales del ser” (*Grundformen des Seins*, B 134).

<sup>13</sup> Sobre las metáforas científicas como la “trayectoria excéntrica” en la terminología de Kant, Kepler y Hölderlin, cf. U. Gaier, 1993, p. 102.

según leyes diversas; el sentido estético capta, entonces, conjuntos muy complejos, donde se conjuga y se refuerza un número considerable de variables, multiplicando de manera extraordinaria – y calculable solamente mediante ecuaciones muy complejas – la diversidad de sus relaciones.

Para dar una idea de la trascendencia del modo de representación poética que se acerca a la visión del mundo del héroe (y del poeta), Hölderlin utiliza una metáfora astronómica y cósmica: el poeta capta (sin conocerlas propiamente) las conexiones infinitas que vinculan (más allá del conocimiento humano) “la trayectoria excéntrica” (*die exzentrische Bahn*) del héroe al conjunto de los movimientos regulares que animan el cosmos. En otros términos, el espíritu poético accede intuitivamente a lo que solo una inteligencia no humana puede calcular; capta (sin conocerla) la probabilidad de relaciones que son totalmente improbables para el conocimiento empírico del hombre.

Sin embargo, esta concepción hölderliniana de la inteligencia poética se aleja de un idealismo platónico, en la medida en que acentúa la consecuencia de la perspicacia excéntrica del poeta.

Como la audacia que lanza al héroe a una “trayectoria excéntrica” (a una vía cuya regla no puede ser explicada por el entendimiento humano), la penetración de la mirada poética, en la “conexión más infinita” e imposible de conocer, le da la justa medida de su ser-desamparado. Como el héroe, el poeta no logra un dominio sobre lo absoluto, sino la experiencia de la inconmensurabilidad del signo con relación a lo que él ha visto intuitivamente y a lo que él quisiera significar. La concepción hölderliniana del signo reposa en una viva experiencia poética, estética y emocional, cuyo eje es la sensación de la inestabilidad del significante y de los conocimientos. Como esta perspectiva ha sido valorada por la lingüística moderna y el psicoanálisis, Hölderlin ha sido redescubierto gracias a la experiencia lírica de poetas como Eliot, Mallarmé, Pound y Celan, sin hablar de los vínculos, bien conocidos, que se han establecido con los debates filosóficos del último siglo respecto a la metafísica, la ontología y la dialéctica.

En las traducciones de Sófocles, recurrir a “la palabra certera” tiene como objetivo, al parecer, la superación del marco de lectura determinado por un conjunto de conocimientos históricos establecidos – por un consenso “clasicista” o de otro tipo-, con el fin de penetrar a lo esencial del lenguaje poético y a lo esencial de la poesía de Sófocles. Las investigaciones de las últimas décadas sobre la poética hölderliniana han mostrado que el poeta no se interesaba, como sus contemporáneos, en la poesía griega, y que no buscaba deducir la identidad de su época de lo que se creía que era el legado grandioso de la ciudad clásica. A contracorriente de su época, captó la extrañeza de ese legado y le asignó a esta un lugar privilegiado imprimiéndoles a sus traducciones de Píndaro y Sófocles codificaciones y *Verfremdungen* programadas que le exigen al lector una reflexión sobre los procesos históricamente determinados de la constitución del sentido.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Cf. los ensayos de Albrecht Seifert y Michael Franz en: Jamme, Ch. Et Pöggeler, 1988, pp. 143 y 177.



Estas desviaciones del consenso filológico o histórico no son arbitrarias. Hölderlin las concibe como un “cálculo”, como una “lógica poética” que penetra en las relaciones poéticas del texto griego como si se tratara de una inmensa ecuación matemática, a la cual uno se aproxima desplegándola en una vasta red de ecuaciones menores que, a falta de una solución inmediata del enigma, revelan resultados parciales. Esta aproximación, que respeta el carácter enigmático de la complejidad del conjunto, prefiere las relaciones oscuras, pero esenciales, en lugar de la determinación unilateral y puntual del sentido que cierra el significado en una unidad significativa demasiado estrecha (un verso, una escena), en lugar de las relaciones complejas que esta mantiene con las otras. Así, Hölderlin se aleja de los clichés relativos a la “nobleza” del héroe trágico o a la “elevación” o a la “claridad de espíritu” de la época clásica, revelando, por primera vez, las disonancias vivas, la multiplicidad tornasolada de tonos y matices, las armonías inesperadas que articulan la cohesión de la acción trágica.

En ese sentido, podríamos preguntarnos si se ha comprendido verdaderamente la “palabra certera” de Hölderlin mientras que se mantenga el veredicto de que el poeta no captó lo que era esencial para Sófocles. Esta posición paradójica es la de W. Binder, a quien le debemos las hermosas páginas sobre la envergadura de la “palabra certera”, pero que expone en dos cortas frases su juicio lapidario según el cual *Antígona* de Hölderlin no pasaría de ser una interpretación demasiado subjetiva de Sófocles:

*Hölderlin legt Bezüge des sophokleischen Textes frei, die zwar gemeint sind, das heisst in seinen Augen gemeint sind, aber leicht überlesen werden, weil sie sich in gängige Vokabeln der poetischen Sprache kleiden* (Binder, 1992: 139)<sup>15</sup>.

Así, Binder llega a la siguiente conclusión:

*Hölderlin's Antigone-Deutung ist ein geistiger Entwurf ersten Ranges, aber mit Sophokles hat sie verhältnismässig wenig zu tun.* (Binder, 1992, 160)<sup>16</sup>

Este veredicto no afecta solamente la traducción de Sófocles. Si se acepta la opinión de Binder, se pierde de vista lo que es esencial en la traducción (su doble estructura fiel y libre respecto al original) y el principio que sostiene el trabajo del pensador y del traductor. El postulado de Binder se convierte así en ruinoso para todo el pensamiento de Hölderlin. Este pensamiento intenta penetrar en conexiones esenciales que pueden determinar un marco que contenga todas las formas de expresión históricas y todos los modos de representación particulares. A pesar de la profunda transformación de su tardía concepción del lenguaje y de la

<sup>15</sup> En el texto de Sófocles, Hölderlin hace evidentes relaciones previstas, es decir, previstas según su óptica, pero que el lector podría fácilmente perder de vista, porque ellas asumen el vocabulario corriente del lenguaje poético. (Binder, 1992: 139 s.)

<sup>16</sup> La interpretación que Hölderlin hace de *Antígona* es un proyecto espiritual de primera clase, pero tiene muy poca relación con Sófocles. (B.160)

naturaleza<sup>17</sup>, Hölderlin nunca duda de que la tarea del poeta – así como del hombre que pretende ser humano – es precisamente la articulación de esta relación embarazosa con lo innombrable que lo lanza sobre el significante demasiado concreto. Al final de las *Observaciones sobre Antígona*, Hölderlin sitúa muy claramente el trabajo poético en un contexto histórico determinado, afirmando que Sófocles pone en escena:

*Schicksaal seiner Zeit und Form seines Vaterlandes. Man kann wohl idealisieren, z. B. den besten Moment wählen, aber die vaterländischen Vorstellungsarten<sup>18</sup> dürfen, wenigstens der Unterordnung nach, vom Dichter, der die Welt im verringerten Maasstab darstellt, nicht verändert werden (Hölderlin, 1988: 421)<sup>19</sup>.*

Hölderlin afirma incluso que “el espíritu de los Estados y del mundo” solo puede “ser captado de manera torpe”<sup>20</sup> por el poeta. La “torpeza”, la relación equívoca es, entonces, la marca misma de la insuficiencia irremediable de todos nuestros modos de representación (de todos los sistemas de conocimiento y de todas las representaciones imaginarias históricamente instauradas), así como la prueba material del esfuerzo por concordar con un ideal que se halla fuera de nuestro alcance. El lenguaje humano mantiene una relación “torpe” con lo innombrable del “espíritu”. Por esta razón, el poeta debe hacer que se reconozca esta insuficiencia congénita como la esencia misma del ser humano, afirmando, sin embargo, los ecos residuales de otro tipo de saber - de un espíritu que el poeta “intuye” oscuramente y hace sentir en el equilibrio de sus representaciones. La comparación de dos “modos de representación” distintos se convierte, para Hölderlin, en el procedimiento ideal que nos presenta la equivalencia de dos formas imaginarias históricamente diferentes. Por lo tanto, Hölderlin pretende mostrar que los modernos no son superiores a los antiguos (ni viceversa) y que ninguna cultura tiene una relación más avanzada (menos “torpe”) con el Espíritu. El problema no se plantea con relación a lo absoluto (del cual están irremediamente excluidos todos nuestros modos de representación), sino con relación a nuestra capacidad de aprehender y de calcular las diferencias entre las formas históricas. En el caso de la poesía trágica, se trata, pues, de aprehender las características técnicas que diferencian nuestra representación imaginaria y nuestro modo de pensamiento, del modo de representación de Sófocles, destacando las figuras exactas mediante las cuales este describe las relaciones del hombre finito (de su entendimiento limitado) con el poder ilimitado de los dioses.

<sup>17</sup> El lenguaje se vuelve inconmensurable con relación a lo que puede conocerse mediante el significante, mientras que la naturaleza se percibe como una inmensidad hostil y amenazante para lo propiamente humano. Cf. los capítulos de Anke Bennholdt-Thomsen «Dissonanzen in der späten Naturauffassung Hölderlins», y de S. Peters y M. J. Schäfer, «Selbstopfer und Repräsentation», HJB n.º. 30, Tübingen 1996-1997, pp. 15 – 41 y 282 – 307.

<sup>18</sup> “Patriótico”, *väterländisch*, significa lo que se refiere al contexto histórico propio y familiar para quien habla o escucha, escribe o traduce.

<sup>19</sup> “El destino de su patria y la forma de su destino. Aun cuando se pueda idealizar [...], los modos de representación patrióticos no deben ser modificados, por lo menos en su orden / jerarquía interno (a), por el poeta que presenta el mundo en una escala reducida”.

<sup>20</sup> Ibid., “aus linkischen Gesichtspunkt”.

Así pues, no hay ninguna duda de que Hölderlin buscaba en la extrañeza de la tragedia de Sófocles una forma diferente, pero históricamente determinada, que serviría de punto de referencia – de “solución parcial” – en la determinación de la identidad cultural de su propio universo y de su propia época. Según Hölderlin, esta se beneficiaría si se preguntara en qué diferían sus formas de pensamiento de las de los antiguos. Parece evidente que Hölderlin buscaba traducir, con la mayor fidelidad y con una “vivacidad acrecentada”, el mundo propio de Sófocles. La incompreensión de sus contemporáneos con relación al esfuerzo estético que él juzgaba necesario para captar la multiplicidad de relaciones poéticas (en lugar de comprender de manera limitada ciertos aspectos de un conjunto) se manifestó en sus odas de la época de Frankfurt, pues incluso los amigos íntimos de Hölderlin no comprendieron la organización “fragmentada” y abierta. Esta invita al lector a un esfuerzo en el cálculo que le permita entrar en el movimiento rítmico de las representaciones –esfuerzo de imaginación y de pensamiento que llenaría las lagunas que hay entre los fragmentos, restituyendo así, en el fragmento “torpe”, la sensación viva de un organismo viviente<sup>21</sup>. En el caso de las traducciones de Sófocles, el rechazo de ese género de esfuerzo espiritual, el consenso respecto a estereotipos demasiado fijos, la ilusión cultural que veía en la antigua Grecia un “patrimonio” de valores a perpetua disposición del mundo moderno, ocultaron completamente el problema planteado por Hölderlin. Su intuición de la extrañeza de Grecia y su conciencia de que nuestro ingreso en ese universo es muy difícil y muy indirecto aumentaron, sin duda, la incompreensión previa, la cual se convirtió en una burla feroz ante las “aberraciones” hölderlinianas.

Ese juicio expresa el consenso de una época. En este sentido, no basta decir que ese juicio es erróneo, sino que ese error tuvo consecuencias trágicas para Hölderlin, pues este esperaba que sus traducciones algún día se representarían incluso en Weimar, y creía sinceramente en que les podía revelar, a los grandes maestros de la escena cultural, a Schiller y a Goethe, un acceso más vivo y preciso al espíritu de Sófocles, cuya diferencia podría ayudarnos a “captar y a sentir” el espíritu de nuestro propio tiempo (AA, 3, fin). Se trata, pues, de rescatar al menos el “proyecto espiritual” de Hölderlin – rescate que depende, en su totalidad, de nuestra capacidad de mostrar concretamente en qué es fiel al original su traducción– a pesar y en virtud de las notorias alteraciones.

Como ejemplo, veamos hasta qué punto Hölderlin traduce fielmente los matices de una disposición del espíritu heroico, captada por el texto griego mediante una serie de variantes que otros traductores empobrecen utilizando invariablemente un mismo término que quizás tiene una connotación demasiado moralizante (el “orgullo”). Gracias a una simplificación dudosa, el concepto “orgullo” se ha identificado como la esencia del “espíritu heroico”, del “desafío”, del “carácter inflexible”, de la *hybris* del héroe, mientras que Hölderlin sigue los sinuosos enfoques del texto original. La literalidad hace más difícil y enigmática su

<sup>21</sup> Cf. U. Gaier, *Hölderlin*, 326,ss. “Die Frankfurter Kurzoden als Fragmente”. Gaier muestra que los editores (Schiller y Niethammer), no habiendo comprendido las sutiles constelaciones en la complejidad de sus relaciones internas, desarticulaban los conjuntos.

traducción – esta se vuelve “dura”, debido, irónicamente, al virtuosismo del traductor, quien evita las adaptaciones a los juicios morales modernos. Allí donde la traducción de Paul Mazon emplea uniformemente los términos “orgullo”, “los orgullosos”, el texto griego y la traducción de Hölderlin despliegan diversos matices de ese movimiento de alma, compuestos que remiten a cosas, movimientos y actitudes muy concretas en el espacio:

- En el verso BL 130, Mazon traduce por “orgullo” el término griego *hyperopsiais*, que Hölderlin traduce más literalmente por *eitles Hinausssehen*: mirar vanamente más allá/afuera, vanas perspectivas, fútiles expectativas, mirar hacia presuntuosos horizontes (H 133).
- El “orgullo” que Mazon introduce en el verso BL 605, *hyperbasia* en griego, Hölderlin lo traduce en alemán por *Übertreiben*: llevar más allá del límite, exagerar (H 627).
- El “orgullo” del verso BL 1115, *agalma*, literalmente “estatua sagrada”, “adorno”, se traduce por *Stolz*, altivez (H 1163).
- Los “orgullosos” del verso BL 1351, *hyperauchon*, literalmente “alta nuca”, aparece como “altos hombros” (H 1400)<sup>22</sup>.

Hölderlin muestra los detalles, la mezcla de esperanzas, impulsos, posturas, gestos y actitudes que componen el espíritu heroico. Indica las sutiles y breves entradas a un universo muy concreto, cuyas realidades palpables, según lo ha mostrado la antropología, tienden a resultarnos esquivas porque nuestras ideas y nuestros conceptos son demasiado diferentes, y nuestros juicios demasiado abstractos para entender una realidad tan extraña a la nuestra.

Así, pues, no se deben ignorar las alteraciones hölderlinianas del léxico y de la sintaxis, ni la disposición irregular de las unidades estróficas del original; pero tampoco se debe juzgar e interpretar cada una de esas alteraciones independientemente del conjunto. Por el contrario, es absolutamente esencial admitir los comentarios de los diferentes editores y críticos que han demostrado los medios por los cuales la traducción de Hölderlin “logra ‘su’ orden abandonando las estructuras exteriores de Hölderlin”<sup>23</sup>. La comparación con el original hace evidentes su “reescritura poética” y una “preeminencia del principio del contenido sobre el de la forma, así como una preeminencia del campo afectivo sobre lo racional”. M. Lossau, precisando las observaciones de Beissner y de Binder sobre la intensificación de la “palabra certera”, se abstiene de explicitar el veredicto de Binder y señala sobriamente “el proceso de intensificación del volumen” (*massierende Konzentration*) de ciertos temas, como el del sufrimiento de Tebas. Gracias a esos procedimientos tan evidentes, “el elemento de lo formidable se vuelve redundante” y la tragedia recibe una tensión dramática que una larga tradición exegética ha ignorado (¿o eliminado?) en las traducciones consagradas.

<sup>22</sup> La sigla BL se refiere al *Antígona*, Sófocles, 1997 (París, Editorial *Les Belles Lettres*, traducción de Paul Mazon); la sigla H, a la traducción de Hölderlin, 1977.

<sup>23</sup> Manfred Lossau, HJb 1996-7, 265.

Ahora bien, la demostración filológica no puede suprimir una pregunta que Hölderlin nos plantea y a la cual hay que responder: ¿la forma racional que la tradición atribuye a Sófocles es realmente lo esencial de su tragedia? ¿Las lecturas “equilibradas” del drama clásico dan cuenta hoy de lo que constituye la virtud principal de lo trágico – la claridad de una forma cuyo equilibrio contiene, al fin y al cabo, extrañas pulsaciones arcaicas, el salvajismo temible que Hölderlin llama el elemento “oriental”<sup>24</sup>? ¿O, más bien, el gusto moderno de lo “clásico” no es más que una convención, una vana costumbre en la que se confunden la astenia emocional y la pereza intelectual? Hay que admitir que Hölderlin altera adrede el original y justifica teóricamente la necesidad de una alteración de la forma. Esta alteración es el modo de acceso a la esencia de la poesía (a su “contenido”) que se pierde con la frescura rápidamente marchita de las metáforas, con las convenciones ‘culturales’ y con la costumbre, que nos hace indiferentes al impulso creador que origina la obra. Aun cuando el poeta se entrega siempre, de una manera “torpe”, a su tarea de comunicar lo incommunicable, busca – aquí como traductor – captar el entrelazamiento tan complejo de los elementos significantes, cuyos significados resuenan en varios niveles superpuestos, en una simultaneidad que el entendimiento no puede analizar según los criterios determinantes exigidos por el pensamiento discursivo. Teniendo en cuenta esta limitación del pensamiento conceptual, Kant ya había reservado un estatus específico a la “idea estética”. Esta exige y suscita cierta cualidad de la escucha (o, tal vez, una escucha cualitativa, en vez de cuantitativa), que retiene, más que el valor determinado de las partes, las resonancias del conjunto. Por lo tanto, debemos preguntarnos si hemos escuchado suficientemente las resonancias que la “palabra certera” de Hölderlin produce en las traducciones de Sófocles, si ya hemos captado el “ritmo” del conjunto de su extraña traducción, la cual, según el poeta, recupera algo de la vida misma del gran trágico. Ante todo, se trata de considerar no ciertas alteraciones aisladas, sino las relaciones que se establecen entre un conjunto más amplio de modificaciones que repercuten entre las partes dialogadas y los Coros.

### **Hölderlin, precursor de los enfoques antropológicos modernos de la tragedia**

A pesar de las numerosas confrontaciones entre “Hölderlin y Sófocles”, este género de análisis apenas ha empezado<sup>25</sup>. La dificultad de tal proyecto se debe en parte al hecho de que la interpretación de *Antígona* de Sófocles también ha evolucionado de manera sorprendente durante los dos últimos siglos. Los trabajos de Reinhardt y de Schadewaldt, en los que es notable la influencia de las traducciones de Hölderlin, expresan, sin embargo, un gran pudor filológico respecto a las osadas soluciones del poeta admirado, lo cual, sin duda, ha aumentado las reservas respecto a la visión de Hölderlin. Pero cuando se piensa en los homenajes que una historiadora tan

<sup>24</sup> Al parecer, M. Lossau también duda de que el elemento oriental de Hölderlin pueda atribuirse realmente a Sófocles: “Esta tendencia [*massierende Konzentration*] parece corresponder al elemento ‘oriental’ que Hölderlin, comprendiéndola a su manera, supone en la poesía de Sófocles, tendencia que también se halla en su propia poesía. *Videant doctiores*”. (Ibid. 265).

<sup>25</sup> Cf. los comentarios de F. Beissner, K. Reinhardt, W. Schadewaldt, W. Binder, H. Turk, M. Lossau y B. Böschstein insisten en el carácter necesariamente parcial de las investigaciones que “elaboran, prolongan y precisan, sin poder dar una visión sintética” de la relación entre Hölderlin y Sófocles.

experta como Nicole Loraux le hace a la infinita densidad de la “gramática imaginaria” de Sófocles, la cual, según Loraux, ha sido valorada progresivamente por los enfoques de sus grandes intérpretes, entre ellos Hölderlin, se vuelve, por una vía indirecta, al punto de vista de W. Benjamin y de Hölderlin. Es necesario un nuevo esfuerzo investigativo, ya que análisis filológicos tan minuciosos como los de N. Loraux producen no solo un aumento cuantitativo de los conocimientos sobre esa tragedia, sino que, a menudo, obligan a que se admita una modificación cualitativa de una interpretación precedente. Así, N. Loraux señala explícitamente que su último análisis de las relaciones filológicas entre los compuestos en *autos* y *hautos* la obligó a cambiar su apreciación respecto a la muerte de Antígona y que “hoy se retracta de sus posiciones, que le daban primacía a Creonte; “ya no creo en eso” ”<sup>26</sup>.

El arte de Sófocles recompone los datos lingüísticos y simbólicos de su época; su “artificio poético” aumenta las posibilidades filológicas atestiguadas en los documentos y en las costumbres corrientes. Por lo tanto, podemos preguntarnos si las cosas extrañas que Hölderlin introdujo en su traducción son buenas guías que permitirían comprender mejor la red lingüística e imaginaria de la Antigüedad clásica. Se sabe que Hölderlin fue uno de los primeros traductores que comprendieron la importancia de la fórmula *bakcheuôn epepnei*, que caracteriza el modo de enfoque – “báquico” – de los guerreros que se enfrentan en la guerra de Tebas. Esta fórmula – aún ausente en la mayoría de las traducciones- la incorporó Schadowaldt (quien tradujo “*bakchisch schwärmend*”). En Francia, la sugerencia hölderliniana del éxtasis báquico se aceptó mucho más tarde. En la edición de bolsillo de *Belles Lettres* se halla, desde 1997, una nota de N. Loraux que señala la “expresión osada” del Coro, sin que el texto de la traducción de Paul Mazon, utilizada en aquella edición, se haya cambiado. Solamente la traducción de J. y M. Bollak (1999) agrega ese “detalle” importante en la traducción misma del texto.

Winnington-Ingram, uno de los primeros helenistas que se esforzó por forjar la imagen de un Sófocles claro y racional, le atribuye a K. Reinhardt la responsabilidad de esa visión depurada del gran trágico. En efecto, Reinhardt nos presenta un Sófocles que supuestamente excluyó del escenario toda representación del *enthousiasmes* – tesis que, desde entonces, ha prevalecido.<sup>27</sup> Esto resulta muy curioso sabiendo cuánto estimaba Reinhardt la poesía y las traducciones de Hölderlin. Ahora bien, Hölderlin organiza toda su lectura de ese canto en torno al éxtasis báquico que se despliega en una cascada de imágenes del *enthousiasmes* inspirado por Hefestos, Ares y Dioniso – la locura sagrada altera la agresión guerrera dirigida (Eteocles contra Polinices) en una especie de trance báquico en el cual los opuestos se confunden como si mantuvieran relaciones de reciprocidad intercambiables. La extraña versión hölderliniana transforma así el relato de la

<sup>26</sup> Cf. N. Loraux, loc. cit., p. 137, señala que el “problema [del suicidio de Antígona, del cual Sófocles no menciona ni la sangre, ni la mano de quien atenta contra sí mismo] invita a volver a lo que, en el género clásico, se ha dicho del ahorcamiento, esa modalidad femenina de la muerte [...]”.

<sup>27</sup> Cf. K. Reinhardt, *Sophokles*, 86; Winnington-Ingram, 110, le atribuye a la autoridad de Reinhardt el hecho de que los “scholars” siempre han sobrevalorado la dimensión racional de Sófocles, destacando de manera unilateral el papel de Zeus y de Atenea en las diferentes obras, sin hablar de divinidades como Ares, Afrodita y Dioniso.



guerra (en el primer canto de entrada del Coro) en una descripción de la posesión extática de los guerreros. Toda la *parodos* se convierte en una escena de autofagia de la “boca de siete puertas” (Tebas)<sup>28</sup>, recitada según el estilo del entusiasmo lírico, cercano a la atmósfera de los poemas míticos o teogónicos más antiguos. La sorprendente visión que transforma la oposición de los hermanos en reciprocidad que confunde y anula las identidades respectivas, es diametralmente opuesta a la interpretación que destaca el pensamiento “racional” de Sófocles – una racionalidad cuyas zonas sombrías nos las ha mostrado Winnington-Ingram (basado en Dodds y en la antropología histórica francesa). En su capítulo “*Sophocles and the irrational*”, Winnington-Ingram señala la ironía del último himno, la invocación a Dioniso purificador: en efecto, a este llamado (exaltado y angustioso) le sigue inmediatamente el relato de la “violencia patológica” (la tentativa de parricidio y el suicidio de Hemón), lo cual trastoca, *a posteriori*, la apariencia del canto “alegre” con el anuncio de una atroz compensación exigida por ese dios de la locura sangrienta y lacerante.

La crítica de los últimos treinta años (en particular, la de Ch. Segal y Winnington-Ingram, apoyados en las investigaciones antropológicas de Dodds, Vernant, Vidal Naquet y Détiénne) coincide así, por otras vías, con la visión inquietante y ambigua que caracteriza la traducción hölderliniana. Esta elaboró, dos siglos antes de las lecturas actuales, los ecos temáticos y la inversión de los valores que se establecen entre el primer y el último canto del Coro: al principio, se invoca a Baco como guía de las celebraciones pacíficas de Tebas y aparece como un salvador alegremente invocado; pero, al final, todo lector siente que ese salvador es un dios violento que exige un tributo salvaje antes de restablecer el orden armonioso de la ciudad que pide su protección. Esta es la inversión que se anuncia, desde un principio, en los sutiles signos que Sófocles (y su traductor Hölderlin) disimularon en la textura poética. El adjetivo “báquico” de los guerreros “ebrios de amor” (H 135, ss.) evoca ya la naturaleza ambigua de la posesión divina a la que sucumbieron Eteocles y Polinices. Confirmando (sin habérselo propuesto) la lectura hölderliniana, Winnington-Ingram se opone al consenso de los grandes exégetas (como Jebb), a quienes les reprocha haber ignorado la red de correspondencias entre los cantos y las escenas dialogadas. Winnington-Ingram señala, como Hölderlin, que las metáforas y los temas cambian de sentido cuando se insertan en el conjunto de la obra (Hölderlin diría: en el “ritmo de las representaciones

<sup>28</sup> En esa perspectiva, la extraña fórmula en el último himno en honor de Dioniso – “Habitas en Tebas... cerca de las murallas, donde la boca del dragón lanza ráfagas de viento” – no es una interpolación totalmente libre. Por lo demás, Jochen Schmidt ha señalado su relación con el verso H 121, la mención de la “boca de siete puertas”. (FHA, II: 1456).

<sup>29</sup> El análisis de la versión hölderliniana de la *parodos* mostrará que el poeta alemán también entendió claramente en qué medida Sófocles se aparta de la presentación que Esquilo hace de la guerra de Tebas. En la traducción de Hölderlin ya no es posible asociar solamente a Capaneo con el adjetivo “*purphoros*” y la fórmula “Zeus los lanza ... desde lo alto de las escaleras/torres cuando oyen el canto de la victoria”. La traducción hölderliniana de “*purphoros*” por “ebrio de amor” asocia a los guerreros fulminados por Zeus con Semele. Esta también se convierte en víctima del rayo divino porque estaba “ebria de amor” por Zeus. Fulminada por su amante en una unión amorosa ardiente de fuego celeste, le da, sin embargo, a Tebas su poderoso protector, Dioniso. El “enredo” y los procesos de retribución trágica señalados por Goheen y Winnington-Ingram juegan, pues, un papel importante en todos los ciclos míticos de Tebas.

sucesivas”). Para una relectura que proyecte el principio sobre el final del drama, “toda la frase [aparentemente alegre, *Thebas elelichtôn Bakchios archoi*] toma un giro siniestro”, observa Winnington-Ingram (Winnington-Ingram, 1980: 116), insistiendo en la importancia de la valoración retrospectiva.

La interpretación de Hölderlin recupera ese movimiento oscilante, el artificio poético de Sófocles, desde el principio del drama, en el prólogo y la *parodos*. Respetando las ambigüedades sintácticas y lexicales de ese canto, conservando la atmósfera inspirada, Hölderlin le restituye su “lógica poética” – la lógica que Sófocles aplicó en él. Hölderlin capta la sombra inquietante y formidable en la estructura misma del primer canto “alegre”, que asocia íntimamente la purificación promisoriosa con el enredo de violencia paroxística. La lectura hölderliniana apoya las observaciones de Winnington-Ingram y de Goheen, según las cuales la purificación “sucede a través de un verdadero proceso de retribución y derroche trágico” (Winnigton-Ingram, 1980:115; Goheen, 1951: 43).<sup>29</sup> Los acentos menos “clásicos” y más “pesimistas”, que proyectan contrastes sombríos y dolorosos sobre la apariencia “alegre” subrayada por Jebb en su interpretación de la *parodos* y del *exodos*, se integran perfectamente en la visión de los análisis filológicos, mitológicos e históricos recientes<sup>30</sup>. Sin duda alguna, Hölderlin merece el elogio que uno de los grandes historiadores anglosajones de nuestro siglo le hace a su colega alemán W. Burkert: “Hay una inquietante extrañeza que emana de su presentación apolínea de objetos dionisiacos, de su sobria consideración científica de los peligros más atroces” (Glenn Most, 1990: 11).

---

<sup>30</sup> Cf. sobre todo N. Loraux, 1980, y Jean-Pierre Darmon, 1980. En *Antígona* (Sófocles, 1997), N. Loraux señala las inagotables ambigüedades del tejido lingüístico, que no solo le presentan dificultades al lector por fuera del drama, sino que también hacen difícil la interpretación de un enunciado aparentemente unívoco para los personajes en la acción dramática (121). N. Loraux resume esos desplazamientos incontrolables de la intención elocutiva en la palabra clave “artificio sofocleano” – un término que valora el arte incomparable de la construcción poética. Esta hace visible o sensible la oscilación de las relaciones de oposición en reflexividad y reciprocidad – el “proceso de reversibilidad al infinito” que sucede en dos campos. Por un lado, en el campo de la historia representada, en tanto que relación infausta de los tebanos autóctonos, cuyos vínculos de sangre oscilan siempre en un vínculo “sangriento”- el parricidio y el fratricidio (122); por otro lado, en el campo de la representación, donde el significante nunca representa (solamente) un significado. Hölderlin sintió muy bien esa frágil relación entre el significante y el significado, y se puede partir de la hipótesis de que la tuvo en cuenta al aumentar el número de relaciones significantes posibles – lo que también aumenta la ambigüedad y la oscuridad de su versión (cf. “Die Bedeutung der Tragödien”, donde Hölderlin explica la insignificancia del significante con relación a lo absoluto, ya que lo inconmensurable se manifiesta precisamente en un “fading” del signo aparente).