

Philippe Lacoue-Labarthe

Traducción e historia¹

DOI 10.35588/rp.v0i18.5937

Bajo el título que ustedes han comunicado: “Traducción e historia”, quisiera simplemente intentar establecer, ante ustedes, esta tarde, tres tesis.

He aquí estas tres tesis, primeramente, enunciadas lo más secamente posible:

- 1.- El problema de la traducción, como problema filosófico, es un problema reciente y estrictamente localizado: surgió en Alemania en la última década del siglo XVIII (hace solo doscientos años) y desde entonces se ha extendido en la tradición que acostumbramos a llamar idealismo especulativo.
- 2.- Este problema está indisolublemente ligado a la invención de la filosofía de la historia, es decir, a la entrada de la historia como cuestión fundamental de la filosofía, y al cuestionamiento de la historicidad o la historia en su esencia.
- 3.- El lugar de este problema es el arte, en la medida en que se lo determina esencialmente como *Dichtung* (poesía o, ya, literatura); y, en este campo, de manera privilegiada, la tragedia griega, o sea, la tragedia ática del siglo V.

Para que las cosas no permanezcan demasiado opacas, y sobre todo para que no se presten a confusión. Agregaría inmediatamente tres aclaraciones:

1. La primera tesis, que es a la vez historicista y política (me inscribo deliberadamente en la tradición que me importa deconstruir), no supone ningún desconocimiento de la larga historia del problema de la traducción ni de su alcance eminentemente político. Es bien sabido, para no dar más que el ejemplo más conocido, el esfuerzo de traducción que necesitó la “salida” poético-política de la latinidad o romanidad (imperial y eclesial) y la instauración de las lenguas “vulgares” (nacionales), de Dante a los poetas de Las pléyades y Lutero, incluso a Shakespeare y la literatura del siglo de oro español. Ninguna de estas “emancipaciones”, por

¹ Traducción: Pablo Arias, Andrea Potestà.

supuesto, prescindieron de una teoría; pero al mismo tiempo ninguna de estas teorías fue jamás propiamente filosófica. La reflexión sobre la traducción, si no era sumisa a la teología, dependía exclusivamente de una poética.

Por otra parte, que la filosofía haya sido a lo largo de su historia el lugar de una empresa continua de traducción (del griego al latín o al árabe, del latín a las lenguas nacionales modernas: Descartes, Hobbes, Leibniz) no implica que la traducción, en este caso la traducción conceptual, haya sido elevada al rango de un problema filosófico mayor. Para que esto fuera posible probablemente hacía falta una historiografía propiamente filosófica (una historia filosófica de la filosofía), es decir, una concepción profundamente histórica o historicista de la filosofía.

Lo que me lleva a mi segunda aclaración.

2. Es necesario, en efecto, que la historia, al comenzar por su historia (que, por razones esenciales es la misma), comprometa a la filosofía en la pregunta por su determinación, su existencia y su destinación, para que la traducción llegue a ser un problema filosófico central. Cuando Descartes confía su texto directa o indirectamente a la lengua francesa, su gesto, que es político, al menos con respecto a la institución del saber es relativamente independiente de la ruptura epistemológica y metafísica que está llevando a cabo. En cualquier caso, no pone en juego a la filosofía en su posibilidad. Evidentemente este no es más el caso, cuando Kant emprende la escritura en alemán de la *Crítica de la razón pura*. Su única pregunta es la de la posibilidad de filosofar, que retoma desde su origen (para él, platónico), legando a sus sucesores la tarea necesaria de identificar sistemáticamente la filosofía en su despliegue histórico. De aquí en adelante se puede decir: filosofar es aprender a traducir.

(Al término, quizá, solamente provisorio de esta “historia”, se encuentra la sorprendente proposición de Heidegger en los *Beiträge*: “El ser no es otra cosa que la historia del ser”, y todo el intento de retraducir en griego, es decir, también en alemán, más allá de su latinización, el texto griego considerado responsable del establecimiento de la filosofía como metafísica).

Es necesario, por supuesto, tener en cuenta el problema político (europeo) de Alemania –*die verspätete Nation*– en esta cesura en sí misma histórica y, de manera concomitante, la instalación política de lo filosófico moderno bajo la forma de la Revolución Francesa (esta

fue, como sabemos, una de las obsesiones [*hantises*] de Marx). Podemos eventualmente volver sobre esta cuestión que he intentado tratar en otro lado: la del imperialismo jurídico-cultural latino que intenta llevar a cabo la Revolución, la del *double bind* político que la Revolución impone conjugando lo nacional y lo universal, la de la naturaleza de los modelos antiguos a los que se identifica, y de la política de la *imitatio* que la inspira, de la hegemonía reivindicada de la lengua francesa, etc.

Lo importante, sin embargo, en el punto donde estamos, es comprender que jamás la traducción habría llegado a ser el problema mayor de la filosofía si la filosofía misma no hubiera llegado a ser problemática. Los dos fenómenos están indisociablemente ligados y son estrictamente contemporáneos. La apuesta en ello no es solamente la desaparición de la *Koine* o la caída de la catolicidad en su forma teológica-política. Es la idea del mundo y de la humanidad que entra en la historia –y una historia que, cargada de repente de un peso ontológico o incluso identificada al destino, ya no tiene nada que ver con la historia tal y como hasta entonces había sido concebida. (La distinción que hace el alemán entre *Geschichte* et *Historie* es aquí perfectamente esclarecedora.)

3. He dicho, finalmente, que el lugar de este problema es el arte en general, antes de restringirlo al campo de la *Dichtung* y, en la *Dichtung*, a la tragedia. Se impone aún, una última aclaración que me servirá de transición.

Poniendo al arte de esta manera, no quería solamente indicar, de forma alusiva, que la historia de la cual la filosofía alemana construye el concepto se confunde en lo esencial con la historia del arte (podríamos mostrarlo incluso en Hegel o en Marx). Mi intención era más bien la de hacer una señal en dirección de la antigua pregunta por la *tekhné* y de recordar que el concepto moderno de historia se origina en la reelaboración que hace Rousseau de la problemática aristotélica de la *mimesis*, o sea, de la relación entre *physis* y *tekhnè*, como se decía en el siglo XVIII, entre naturaleza y cultura.

La cosa es bien conocida: el esquema establecido por Rousseau a partir de la pregunta por el origen (es decir, por la condición de posibilidad) de la cultura no abre simplemente el espacio de la reflexión trascendental. Está rigurosamente controlado, aunque en ausencia de toda formalización, por una lógica dialéctica, en el sentido de la dialéctica llamada especulativa. Se puede observar ello perfectamente en la repetición realizada por el Kant del *Probable*

inicio de la historia humana o por el Schiller de *Sobre la poesía ingenua y sentimental*: teleológicamente pensada, la historia es descifrable como la puesta en obra de un propósito de la naturaleza que se orientaría –modulando el conflicto o la oposición entre naturaleza y cultura (libertad, según Kant), o entre naturaleza y nostalgia, helenidad y modernidad, según Schiller– a su reconciliación final en un arte que se lleva hasta la perfección, deviniendo nuevamente naturaleza. Este es el sentido de la historia.

Lo que se ha desconocido, en cambio, es que en la descripción rousseauiana del estado de naturaleza de donde procede toda esta onto-historiología, las dos pasiones originarias y contrarias, en la raíz de la disociación o de la asociación (de la deligación o de la ligación que prohíben o producen el estado de sociedad o la cultura), no son otra cosa que las dos “pasiones” que, según Aristóteles, le corresponde precisamente a la tragedia “purificar” (o “purgar”): el temor y la piedad .

El esquema de la tragedia está de cierta forma operando secretamente en la génesis y la instalación de la problemática de la historicidad. (Lo que no impedirá en nada que Rousseau, lo sabemos, odie el teatro.)

Lo que me lleva directo, ustedes lo ven, a donde quería llegar.

Ahí donde se anudan estas tres problemáticas (traducción, historia, arte) no es tanto en la interpretación especulativa de la tragedia –lo que es, sin embargo, fundamental en Hegel y Schelling por lo menos–, como en la operación en la cual finalmente Hölderlin se arriesgó (es su última obra): la traducción, justificada y comentada, de dos tragedias de Sófocles que él estimaba idealmente representativas de la oposición –constitutiva de la historia– entre lo antiguo y lo moderno (o, en su léxico, entre lo oriental y lo hespérico): *Antígona* y *Edipo el tirano*. Es en este lugar que la historicidad es pensada de forma absolutamente ejemplar como traducción. O, mejor dicho: como traductibilidad.

Debemos esta expresión –hay que recordarlo...– a Walter Benjamin. No pienso solamente en el célebre prólogo a su propia traducción de Baudelaire, “La tarea del traductor”, completamente atraído por el “monstruoso ejemplo” de la traducción hölderliniana de Sófocles, sino que pienso también en la utilización que hace aproximadamente en la misma época (1922-

1923) en sus “comentarios sobre Edipo” en el gran ensayo *Las afinidades electivas de Goethe*; o, incluso, pienso en ese comentario anterior, pero descubierto tardíamente, “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” que, estudiando dos (o tres) versiones de un mismo poema, no se ocupa en realidad de nada más que de la empresa de traducción interna, que el último Hölderlin incansablemente tiene asumida en su propia poesía.

Como todo el mundo, debo entonces esta intuición a Benjamin. Y como muchos, se lo debo tanto más cuanto que es ella la que me ha permitido cuestionar, por razones político-filosóficas precisas, la lectura heideggeriana de Hölderlin. Esta propone una interpretación inaudita de la historia, de un modo teológico (Benjamin también, es cierto, aunque se trate de una teología diferente, al menos en su inspiración; pero habría un día que reexaminar seriamente el “mesianismo” de los años treinta). Pero esta lectura heideggeriana presta tan poca atención a la traducción de Sófocles (o a la traducción en general en Hölderlin), que no es atenta a las huellas más evidentes de la lectura de Rousseau...

Reconozco, por lo tanto, mi deuda. Con la salvedad, sin embargo, que infrinjo una rígida prohibición de Benjamin. Se recordarán lo que dijo:

Cuanto más elevada sea la categoría de una obra, tanto más conservará el contacto fugitivo con su sentido, y más asequible será a la traducción. Esta afirmación, naturalmente, sólo es aplicable a los originales. En cambio las traducciones resultan intraducibles... (Benjamin, 1971: 142).

Infringiendo entonces esta prohibición, me he aventurado a retraducir las traducciones de Hölderlin para el teatro: hace veinte años fue *Antígona*; estos últimos meses, *Edipo*². Y salvo por el hecho, que es quizás peor, que intenté e intento todavía, ponerlas en escena.

A pesar de todo, sin embargo, no puedo olvidar que justo después de la condena que acabo de evocar de las traducciones de traducciones, Benjamin sigue, sin transición, hacia esta extraña y magnífica “caracterización” de Hölderlin, que debo confesar que no ha dejado de guiar mi intento “insensato”. (Y, sin embargo, fue él, Benjamin, quien, algunas páginas antes, había calificado de

² Las dos traducciones de Lacoue-Labarthe fueron publicadas en la editorial Christian Bourgois en 1998: Hölderlin, F., (1998) *Œdipe le tyran de Sophocle*, Paris: Christian Bourgois; Hölderlin, F. (1978), *Antigone de Sophocle*, Paris: Christian Bourgois. [NdT].

“monstruoso” el sesgo de literalidad sintáctica adoptado por Hölderlin en sus traducciones, por razón esencialmente de métrica.)

Cito simplemente esta página solo para dejarla resonar. Abre, según mi perspectiva, la posibilidad de un teatro hoy:

Esta afirmación, naturalmente, sólo es aplicable a los originales. En cambio las traducciones resultan intraducibles, no por su dificultad, sino por la excesiva superficialidad del contacto que mantienen con el sentido. En este aspecto, como en cualquier otro punto de vista esencial, las traducciones de Hölderlin, especialmente las de las dos tragedias de Sófocles, son una confirmación de lo que acabamos de decir. La armonía del lenguaje es tan profunda en ellas que el sentido sólo es rozado por el lenguaje como un arpa eólica por el viento. Estas traducciones de Hölderlin son las imágenes primigenias de su forma; hasta comparadas con las versiones más perfectas de sus textos, siguen siendo la imagen original en relación con el modelo, como se demuestra comparando las traducciones de Hölderlin y de Borchardt de la tercera oda pítica de Píndaro. Precisamente por esto subsiste en ella el peligro inmenso y primordial propio de todas las traducciones: que las puertas de un lenguaje tan ampliado y perfectamente disciplinado se cierran y condenen al traductor al silencio. Las traducciones de Sófocles fueron el último trabajo de Hölderlin. En ellas el sentido salta de abismo en abismo, hasta que amenaza con hundirse en las simas insondables del lenguaje. (Benjamin, 1971: 142-143).

¿Qué es lo que ocurre entonces con la traducción en Hölderlin? ¿Y qué relación el “traducir” –el hecho y la voluntad de traducir– mantiene con el pensamiento de la historia?

Un primer elemento de respuesta es este: precisamente porque él traduce, y traduce para el teatro (que traduce entonces la tragedia como tal y no simplemente un “poema trágico”), Hölderlin es el primero en darse cuenta que no es sólo el *mythos* trágico, en el sentido aristotélico, el que conlleva el sentido filosófico (especulativo o metafísico) de la tragedia.

No hay que olvidar:

- por un lado, que Hölderlin comienza la traducción de Sófocles, después del fracaso de su propia tentativa teatral, la tragedia de *Empédocles* que él soñaba, contra el neo-clasicismo goethiano, como un modelo de tragedia moderna. La traducción de Sófocles es destinada a llevar a cabo este proyecto abortado, y sabemos que Hölderlin la destinaba al teatro de Weimar, a donde la envió;

- por otro lado, que es sobre la interpretación del *mythos* trágico y de su matriz oximorónica (Edipo, por ejemplo: inocente culpable) que Schelling, en primer lugar –y a propósito justamente del *Edipo* de Sófocles– y luego Hegel (a propósito de *Las Euménides*), habían pensado la tragedia como el documento ejemplar que atestiguaba la posibilidad de resolver las “contradicciones de la razón” (la oposición de la naturaleza y la libertad) y de sobrepasar las prohibiciones especulativas dictadas por Kant en la “Dialéctica trascendental” de la *Crítica de la razón pura*. Al hacerlo, inventaron la dialéctica en el sentido precisamente especulativo del término. Cuando Hölderlin, en la época del *Empédocles*, define la tragedia como la “metáfora de una intuición intelectual”, es decir, la transposición y la presentación de una Idea, en el sentido kantiano (o, si se lo prefiere, una obra absolutamente sublime), no quiso decir otra cosa, sobrepasando el “paso (no) más allá de Kant [*pas au-delà de Kant*]”, que lo que dijo Schelling, cuando atribuye la obra de arte en general y la tragedia en particular de “hacer posible lo imposible”, o sea, una intuición no receptiva (no derivativa u originaria, como la intuición divina) y propiamente metafísica.

Ahora bien, lo que Hölderlin descubre traduciendo a Sófocles, es decir, à través del texto de Sófocles, son indisociablemente dos cosas:

1. Qué es precisamente este deseo metafísico en sí mismo el que constituye la falta trágica, la *hybris*, la exuberancia o la transgresión, o también la pura y simple locura: es el exceso de interpretación en Edipo (la falta especulativa por excelencia); es la identificación con lo divino en Antígona (la comparación de su destino con el de Níobe). La tragedia no es la (re)presentación (*Darstellung*) de la resolución de una contradicción. Ella es la (re)presentación de la falta que constituye justamente la ilusión de una tal resolución y, en consecuencia, la (re)presentación de la ley de la finitud: el castigo está en la forma de una estricta separación de lo meta-físico y lo físico (de lo divino y lo humano) y de la erección de un riguroso límite entre los dos órdenes. Lección absolutamente kantiana.

Les recuerdo, para que conste, las dos formulaciones de esta ley que propone Hölderlin, según la distinción –a la que volveré– de la tragedia moderna (destino de Edipo) y de la tragedia antigua o propiamente griega (destino de Antígona).

La presentación de lo trágico reposa principalmente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparean y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión. (Hölderlin, 2011: 141).

La presentación trágica reposa, como ha sido indicado en las notas sobre *Edipo*, en que el dios inmediato, totalmente Uno con el hombre (pues el dios de un apóstol es más mediato, es el más alto entendimiento en el más alto espíritu), en que el infinito entusiasmo se capta a sí mismo infinitamente, es decir, en contrastes, en la conciencia que suprime la conciencia, separándose de manera sagrada, y el dios es presente en la figura de la muerte. (Holderlin, 2011: 148).

2. Que es desde el punto de vista de la estructura, esencialmente, que la tragedia es fundada en la regla de la oposición (Nietzsche evidentemente se acordará de esta intuición): hay dos espacios teatrales (la orquesta y la escena), dos lenguajes o dos tratamientos del lenguaje, así como de la métrica (y Hölderlin es particularmente atento a la distinción entre la nobleza lírica y la simplicidad de los diálogos, o sea, de su trivialidad: no se priva de jugar con el suabo); un sistema riguroso de intercambio conflictivos entre personajes o, más exactamente, entre lo que representan los personajes (es la estructura agonal o agonística de la tragedia) que Hölderlin especifica como “intercambio o alternancia (*Wechsel*) de las representaciones”; la partición orgánica del poema trágico asimilada a un verso o a una frase acentuada desigualmente, donde el ritmo propio está asegurado por una *cesura*, como en métrica (lo que corresponde a cada una de las tragedias a la intervención de Tiresias, el que “mira por sobre el poder de la naturaleza”).

En resumen, como forma, la tragedia es doble.

¿Qué significa exactamente esta duplicidad?, esta es la pregunta de Hölderlin.

Como habrán oído de pasada, Hölderlin –después de muchos otros y, a decir verdad, después de todo el mundo– se basa, al momento de definir la función (o más bien de la finalidad) de la tragedia, en la *Poética* de Aristóteles y propone una interpretación de la *katharsis*. Esta interpretación es a la vez filosófica y teológica. Vuelve a establecer –lo que es evidentemente un contrasentido en relación al texto aristotélico– que lo que la tragedia presenta, en tanto que obra suprema del arte, es la purificación de una locura: la *katharsis* de una *mania*, que es la *hybris* misma, la voluntad de hacerse uno con lo divino. El ultraje [*outrage*], en el fondo, más que el exceso [*outrance*].

Función u objetivo, poco importa. En cualquier caso, hay que suponer que desde la perspectiva de Hölderlin el arte (griego) en su apogeo es en cierto modo encargado –es por tanto más bien su vocación o su destino– de contener o conjurar un peligro, una amenaza, que está presente en la naturaleza de los griegos, que es su carácter “propio”. Y que, por consecuencia, si la tragedia es así doble (o si se eleva, en tanto forma, arriba de un fondo amenazante), es porque la Grecia misma es doble o dividida, según una línea de repartición que no es otra cosa –se lo ve fácilmente– que la que separa la naturaleza del arte (de la cultura) o la *physis* de la *tekhné*; y que las opone violentamente.

La naturaleza griega –lo nativo o lo ingenuo, Hölderlin sigue diciendo que lo propio (de los griegos) o, con una palabra prestada del léxico de la Revolución francesa, lo “nacional”– es todo lo que Hölderlin atribuye en los griegos al “elemento oriental” y sitúa, la mayor parte del tiempo, bajo el signo de Apolo (*Loxias*, el oblicuo, el que golpea con su arco de vida y muerte) pensando en el *Edipo* de Sófocles. Pero también en Dionisio, su “hermano” délfico, a quien está dedicada la gran elegía “Pan y vino” y a quien el mito trae, efectivamente, de Oriente: del Indo, dice Hölderlin. (Hay que decir que Hölderlin, en algún momento, proyectó traducir *Las Bacantes* –el prólogo a Dionisio permanece– y que, a principio de 1800, supo de la disertación latina de Creuzer, que es el primer monumento mitográfico alemán consagrado a Dionisio que inspirará también a Hegel, Schelling y Nietzsche).

Este elemento oriental, “salvaje”, Hölderlin lo llama el “entusiasmo excéntrico”. Hay que entenderlo literalmente y pensar que apunta a una sociedad que conoce el transe y la posesión (el ditirambo, según Nietzsche), la *mania*. Expone a los griegos, sin mediación, al “fuego del

cielo”. Los conduce hacia el “poder de la naturaleza”, a “la excéntrica esfera de los muertos”, que viene a designar Tiresias, en Sófocles.

El elemento cultural o artístico, en cambio, –muy curiosamente puesto bajo el signo de Juno– es lo que Hölderlin denomina la “sobriedad” (todo lo contrario, por tanto a la embriaguez Dionisiaca) y descrita, en términos prestados, la mayoría del tiempo, a Winckelmann, como la “claridad de la (re)presentación” (*Darstellung*), habilidad y virtuosidad (en un sentido determinado de la *Tekhné*), virtud atlética (el cuerpo griego como obra de arte), excelencia heroica, poder de configuración (*Gestaltung*), etc. Esto no es la “serenidad” griega: es la forma conquistada por sobre el abismo, el *Ur-grund* como *Un-grund*. Y el caos, la apertura, violentamente conquistados.

Dentro del momento griego, el entusiasmo excéntrico y la sobriedad entonces se oponen, como naturaleza y cultura (el arte), lo propio y lo impropio, lo nacional y lo extranjero.

Dos cosas son ya evidentes:

- por un lado, si en esta oposición o tensión se origina una historia, es claro que esta historia es interna al momento griego, y que esta no ocurre –como en Rousseau, Kant o incluso Schiller, aunque fundada sobre una base idéntica– en la forma de la sucesión: la cultura no surge secundariamente para suprimir (*aufheben*) una naturaleza que será teleológicamente superada (*aufgehoben*). Inmediatamente la cultura se opone a la naturaleza, la instalación de estos dos extremos es estrictamente contemporánea. Y esto cambia todo –como veremos– en cuanto a la historia, la que en Hölderlin no es para nada lineal.

- por otro lado, el esquema de esta oposición es, al menos en principio, propiamente dialéctico. (Pienso aquí en las famosas cartas a Böhlendorff, que “enmarcan” el viaje a Bordeaux –al extranjero– y que son de dos años antes a la traducción de Sófocles). Es el esquema de “la prueba de lo extranjero”. (Pienso, aquí, en Antoine Berman a quien estas palabras están, en el fondo, dedicadas secretamente), o sea de la reapropiación de lo propio a través del pasaje por el elemento opuesto. Con el *telos* de la reconciliación de lo propio y lo impropio o, en términos de Kant, de la naturaleza y la libertad, lo que Hölderlin denomina el “libre uso de lo nacional”, en lo que sin embargo reconoce “lo más difícil”.

Todo esto dibuja los contornos de una historia literalmente *catastrófica*. Y catastrófica dos veces:

- una primera vez, porque la figura que gobierna esta lógica es la de la inversión. Los griegos tienen que alejarse de ellos mismos para volver sobre sí mismos. Y esta ley, debo añadir ahora, vale igualmente para el momento moderno (Alemania, o más ampliamente, lo hespérico: Occidente). Aunque imprima, como por azar, un movimiento inverso: lo que nos es propio (la sobriedad) es precisamente lo que era extranjero a los griegos, y entonces, debemos, inversamente, aprender el entusiasmo para volver a nuestra sobriedad nativa. La Historia (de Europa) que se configura así bajo la obsesión de la “Querrela entre antiguos y modernos” y del problema, legado en Alemania por Winckelmann, de la “imitación de lo antiguo” es una historia en quiasmo. Este quiasmo funciona como historicidad en la medida que nos permite pensar la relación entre dos momentos catastróficos que se reflejan inversamente y se oponen de manera histórica. Estamos lejos de Rousseau, de Kant y de Schiller...

- pero esta historia es catastrófica por segunda vez y en un sentido más banal: es que el movimiento de retorno o de reapropiación de lo propio puede no tener lugar. La catástrofe, aquí, es un accidente que le sucede, que le ocurre a la catástrofe: ella no se lleva a cabo. Es lo que le ocurrió a los griegos, que se perdieron en su virtuosidad artística o “técnica”; es lo que arriesgamos que nos ocurra (y es precisamente lo que nos ha ocurrido) si nos obstinamos de manera sonámbula al entusiasmo o la *Schwärmerei*, como decía Kant: la especulación, la metafísica, la sublimidad, la abstracción, de las que sin duda debemos apropiarnos, pero en vistas de reapropiarnos de nuestra sobriedad nativa o, en términos filosóficos, de nuestra finitud innata. Lo que amenaza a la historia es entonces la interrupción de la catástrofe, lo que se llama desastre. Y esta es la razón por la cual Hölderlin traduce.

Si Hölderlin escoge traducir a Sófocles es evidentemente porque Sófocles es el más “teológico” de los tres trágicos y que la interpretación hölderliniana de la tragedia (del arte en general y de la historia) es fundamentalmente teológica. Esto se lo puede entrever, pero no puedo seguir aquí este camino. Esto nos reenviaría a las “duras palabras” del coral de Lutero que Hegel cita en el capítulo “La religión revelada” de la *Fenomenología del espíritu: Gott selbst ist tot*, el mismo Dios ha muerto. Todo el pensamiento alemán (incluso Marx) procede de este anuncio matriz. Lo que denomino aquí desastre, con o sin Blanchot, no le es ajeno.

Lo que nos debe interesar, por otra parte, es que Hölderlin elige de Sófocles dos obras – desde su perspectiva– opuestas (una más griega y la otras más occidental), y que las trata hasta

cierto punto de maneras diferentes: no las traduce, no las altera, no las modifica de la misma forma. Ya que, para decirlo en una palabra, su práctica de la traducción es la de la reescritura. (lo que explica además lo que, entre líneas, bien sospecha Benjamin, que las traducciones de Hölderlin no son traducciones; y no solamente porque, como quería Panwitz, heleniza en exceso el alemán, fuerza la lengua –como se dice– y produce un “otro alemán” hasta entonces inédito. Se trata en realidad de una “obra” –digamos– de “Hölderlin”.)

La elección de estas dos obras opuestas se explica, me parece, por el doble gesto que tiene Hölderlin hacia el arte griego. Hölderlin puede decir (a Böhlendorff) que “los griegos nos son indispensables” –aunque haya que mantener cierta distancia con la “perfección” de su arte– y, a la vez, (a Wilmans, su editor) que “el arte griego nos es extranjero”. Uno se pierde en conjeturas sobre esta aparente contradicción, sobre todo porque en 1804 estamos obligados a constatar los primeros signos manifiestos del “deterioro” que Schelling anunciaba a Hegel.

Hay, sin embargo, en ello una rigurosa lógica.

Por un lado, en efecto, los griegos –Sófocles, si se lo(s) sabe leer–, descifrando en el texto lo nativo del que se han apartado (el entusiasmo, el salvajismo místico: es Antígona) nos hacen una señal en la dirección de lo que nos falta y de lo que, en consecuencia, según la ley catastrófica, debemos atravesar. Es en este contexto que es necesario “intensificar”, el texto de Sófocles, como dijo Beissner, que contiene y en parte oculta lo que dice. Hay que hacer emerger la *hybris* de Antígona, subrayar su *mania* (es una loca). Esta es la razón por la cual la interpretación hölderliniana de Antígona se distingue de todas las otras interpretaciones hechas hasta la fecha. Además, sobre *Edipo* el gesto es similar, al menos al principio, es decir, hasta la intervención de Tiresias: hay una locura de Edipo que consiste en tomarse por un sacerdote-rey y en confundir el orden teológico y el orden de lo político (de ahí, entonces, el desarrollo de la pieza: “como un proceso de herejía”, dice Hölderlin) En cierto modo, hay que “romper” el arte griego y hacerle devolver lo que tan hábilmente ha disimulado.

Sin embargo, por otro lado, también este arte lleno de sobriedad, nos da una señal en dirección de lo que debemos alcanzar y apropiarnos. Probablemente es el porqué Hölderlin puede igualmente escribir (siempre a su editor Wilmans) que cree “haber escrito completamente contra (*gegen*: lo que también puede querer decir “hacia”, “orientándose a”) el entusiasmo excéntrico y haber alcanzado así la simplicidad griega...”.

Lo uno sin duda no excluye a lo otro: si la catástrofe griega permaneció incumplida es porque los griegos se perdieron en su virtuosismo “técnico” y que su arte no manifestó la sobriedad suficiente para permitir un retorno seguro a su furor nativo, un “libre uso” de lo que tenían de propio. Hay que, entonces, corregir *también* el arte griego. No solamente modernizarlo o actualizarlo, hacerlo corresponder mejor a nuestras “representaciones”, o tratar el material mitológico de forma más “probable”. Sino simplificarlo, lo que significa tomarlo, en la medida de lo posible, en su literalidad: a transliterarlo sin tener en cuenta su brillantez retórica. Esto puede ser palabra por palabra –el respeto mismo a la letra, pero de repente ello resuena como los últimos grandes poemas que Hölderlin intentó escribir...-.

La cosa es particularmente evidente en *Edipo*: pero es que el destino de Edipo, bajo la dura ley de la muerte lenta y de la finitud (bajo el mandato silencioso del dios “categóricamente” huído [*détourné*] y que no es más que tiempo) es el destino occidental mismo –el de Hölderlin: “puedo decir que Apolo me ha golpeado”– el destino del “retorno natal” o “patriótico”. La aceptación de las condiciones kantianas de la experiencia: el espacio y el tiempo, que como por azar son dos, según la organización binaria de todo este sistema, que no es precisamente un sistema.

La apuesta es inmensa. Es la apuesta catastrófica misma. Si traducir, para Hölderlin, es pensar la historia, no es porque la traducción retrase una historia, sino porque la traza [*tracé*], la abre y la limpia [*la fraye*]. Despeja o intenta despejar de un mismo movimiento, un acceso a los Griegos recaídos en el olvido de ellos mismos (es el porqué la traducción del griego en alemán es también una retraducción del griego en griego) y a los modernos que se esperan a sí mismos, en el camino del cumplimiento catastrófico.

De ahí el carácter propedéutico de la traducción: del arte griego hay que retener el rigor formal, la estricta codificación (su sistema de reglas) y descubrir el secreto de su fabricación. En Sófocles y en las dos tragedias que considera ejemplares, Hölderlin descubre la necesidad de un “cálculo de la obra” y la ley de la “cesura”, de los que Benjamin tiene razón en destacar “la importancia simplemente fundamental, más allá de la teoría de la tragedia, para la teoría del arte” (“*las Afinidades electivas*” de Goethe).

Habría mucho que decir sobre esta ley, que tal vez sea trans-histórica –la cesura sería la historicidad–, pero ese no es mi objetivo. Lo que para terminar quisiera que se considerara, es que la traducción es una promesa histórica, es decir, en los términos que he utilizado, la promesa catastrófica. Si me han seguido: la refutación del desastre. Traducir es en el fondo un gesto trascendental: está ahí la posibilidad, no de *una* historia como pensaba Heidegger, que confundía a propósito le “national” y lo “nacional”³, sino de la Historia. Esta permite, no memorizar el pasado, sino designar, o más bien, “dictar” (*deiknumi, dictare, dichten*) lo olvidado aún por venir –de pensar la impropiedad que genera la falla de nuestras identidades – y desajusta o difiere nuestro mortal deseo de éxito.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1971) “La tarea del traductor”. En :*Angelus Novus*, trad. H. A. Murena, Barcelona: Edhasa.
- Holderlin, F. (1978). *Antigone de Sophocle*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois.
- _____ (1998). *Œdipe le tyran de Sophocle* Trad. Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois.
- _____ (2011). *Ensayos*. Trad. F. Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión.

³ La diferencia de estos dos términos (en francés: “national” y “national”) se liga a la diferencia forjada por Heidegger entre “existente [existenziell]”, lo que concierne la vida concreta del Dasein autoreferido, y “existencial [existezial]” con la que Heidegger alude en cambio a la relación de la existencia con el Ser. El autor aquí parece aludir al hecho de que Heidegger habría comprendido el tema de lo nacional sin distinguir estos dos niveles, perdiendo de vista la dimensión trascendental presente en cambio en la lectura de Hölderlin [NdT].