

«NADA MÁS MONSTRUOSO QUE EL HOMBRE»*

ARTURO LEYTE

Del catálogo ya incontable de *Antígonas*¹, la de Hölderlin surge en torno a 1800 de un modo radicalmente original, quizá porque no pretenda ser una versión argumental más del texto, sino solo su traducción. Como lectores tardíos de Sófocles y Hölderlin nos podemos preguntar cómo una traducción pudo elevarse a una posición tan original.

Esta edición apunta una respuesta posible, mostrando la paradoja de cómo Hölderlin entendió que en realidad el texto de Sófocles ya no podía ser traducido si al mismo tiempo no se presentaba toda su actual extrañeza. En cierto modo, la traductora reitera en su versión al español un designio de Hölderlin: solo una traducción puede decir algo del original pero, para que sea verdaderamente una traducción, ésta debe repetir una doble violencia: la que va de la lengua antigua a la moderna, donde parece que desemboca, e –inversamente– la que va de la moderna a la antigua, como si se tratara de un regreso de las aguas desembocadas a su fuente, a sabiendas de la imposibilidad de la operación. Hölderlin cuestionó así con su gesto, convertido de este modo en posición filosófica, el principio fundamental de lo moderno, según el cual todo puede ser traducido. Al contrario, la verdadera traducción debe contener las señales de su propia imposibilidad.

Pero el texto de Hölderlin sugiere, a partir de su comprensión de la traducción y el lenguaje, una cuestión decisiva: quizá la de Sófocles no sea la primera Antígona, sino solo un final, que Hölderlin volverá a reiterar en su propia época. Porque la elección de Antígona para Sófocles fue tan poco ingenua como lo fue para Hölderlin: en ambos casos prevaleció la intención de mostrar a su época un conflicto irresoluble. Y quizá fuera ese carácter irresoluble lo que convirtió a esta tragedia en un argumento universal, aun a costa de traicionar su mayor originalidad, la de no ser un mero tema, sino la manifestación poética de una diferencia o lucha radical entre lo divino y lo humano, más comprensible como gesto que como argumento; porque no hay historia que pueda reproducir semejante combate. Seguramente nunca han estado más unidas –y al mismo tiempo habrán mostrado mayor disparidad– las esferas de la religión, la política y la filosofía que en la tragedia de Sófocles (y Hölderlin). En última instancia, la incorporación de Antígona a la «Fenomenología del espíritu» de Hegel –aunque fuera

* Verso 350, Coro, Segundo Acto de la presente edición.

¹ George Steiner, *Antígonas*, Barcelona, 1996.

ya como oposición simplificada de la ley divina frente a la humana y, al mismo tiempo, como la posibilidad de su reconciliación— no se encuentra al margen de esa relación entre esferas tan aparentemente diversas. Pero Hegel no deja de ser también así un epígono temático moderno y no el traductor de un conflicto originario e irreducible, ese que para Hölderlin define el propio ser como relación irreconciliable entre la unión y la separación. Porque se trata al mismo tiempo del conflicto entre la existencia natural y la organización política; entre la naturaleza —de la que la muerte es la marca inextinguible en el hombre— y la *pólis*, que fia su supervivencia al margen de la vida de los muertos. Una de las preguntas inherentes a la Antígona es si la *pólis* puede sobrevivir llevando solo un registro administrativo de los muertos, pero ocultando el poder de la muerte, que una y otra vez irrumpe en la vida política, amenazándola. ¿Es suficiente con fundar la necrópolis al lado de la *pólis*? o ¿ese gesto solo viene a enmascarar la amenaza del ser y la naturaleza, que no quieren ningún arreglo?

«Antígona», a partir de Hölderlin, constituye una señal, el aviso de un peligro inherente a existir. Muchos se han hecho exponentes de ese peligro, representándola modernamente en formato literario,² cinematográfico³ o musical⁴, pero quizá ninguno en el siglo XX como Bertolt Brecht. No es accidental que Brecht, dramaturgo prolífico, no escribiera otra Antígona, sino que recogiera la traducción de Hölderlin, modificándola en momentos decisivos, como apunta la traductora del texto en su introducción. Brecht reescribe *Antígona* a la vista del «infierno urbano de la década de 1940»⁵—recreando ese infierno comienza su versión—, cuando miles de cadáveres de desertores o simples desorientados eran colgados a la vista de sus conciudadanos, como represalia y ejemplo para la resistencia imposible del *Reich* que se derrumbaba con un estrepito histórico que no ha cesado. Pero ¿cuántos cientos de miles o ya millones de cadáveres quedaron insepultos en los campos de batalla, vueltos extrañamente campos urbanos gracias a sus muertos? En ese régimen de guerra moderna, la lucha y la oposición ya era solo interna a la *pólis* y a su disgregación, ajena a la vieja lucha entre los antiguos y los nuevos dioses que significaban respectivamente Antígona y Creonte. ¿Cuántos, por otra parte, son sepultados expresa y clandestinamente, pero no para devolver a la tierra lo que le pertenece después de la violencia histórica de la vida, sino para hacerlos desaparecer de la existencia política, como si su ejecución y definitivo ocultamiento fuera la única posibilidad de preservar el régimen político? La historia del siglo XX se encuentra inexorablemente ligada a los muertos sin sepultura, pero también a los sepultados clandestinamente, porque entretanto el significado de «fosa» se ha vuelto un término del diccionario político: «Ciertamente, aún viven los dioses / pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto. / Allá actúan infinitamente y parecen cuidarse muy poco / de si vivimos...».⁶

2 Como muestra, las *Antígonas* de J. Anouilh o A. Gide.

3 Las *Antígonas* de Yorgos Javellas (1961) y Liliana Cavanni (I cannibali), (1970).

4 La ópera *Antigone* de Arthur Honegger (1927).

5 George Steiner, op. cit., p. 114.

6 F. Hölderlin, de «Pan y vino», citado en «Hölderlin y la esencia de la poesía», Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, edición de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 53.

En un último giro de esta edición, los cineastas Straub/Huillet reinventan en filme la trayectoria Hölderlin-Brecht imponiendo unas imágenes que nos devuelven a la escena clásica en el teatro de Segesta, quizá para que se escuche más nítido el registro de Hölderlin, pero también para que se haga evidente que la violencia no siempre se encuentra ligada al espectáculo de la destrucción y el horror, que al final anestesia incluso la propia sensibilidad para capturarlo. En todo caso, en el mismo curso de las imágenes de la antigua Segesta, la cámara no deja escapar la moderna autopista que recorre el valle siciliano y que nos recuerda que estamos aquí y ahora, justo cuando y donde la palabra, más allá de las bombas y los tanques, es «mortalmente fáctica», aunque ya no tengamos oídos para escucharla.