

**FRIEDRICH HÖLDERLIN**  
**Anotaciones al Edipo**  
**Anotaciones a la Antígona<sup>1</sup>**

**Noticia, traducción y notas de Pablo Oyarzún R.<sup>2</sup>**

**Noticia**

En estos dos textos —*Anmerkungen zum Oedipus* y *Anmerkungen zur Antigonä*— han quedado registradas las reflexiones que desarrolló Hölderlin a propósito de su labor en la traducción de las dos grandes tragedias de Sófocles. Dicha labor estaba fundada, a su vez, en la significación que el mismo Hölderlin atribuía a lo trágico como clave de su propia tentativa poética y del destino de la poesía en el mundo moderno. Las *Anotaciones* deben ser entendidas, pues, como un documento fundamental de esta tentativa, y abren, en verdad, el espacio para una nueva consideración de lo trágico en cuya filiación ha de inscribirse, entre otros, pero sobre todo, a Nietzsche. Sobre esa misma base puede decirse que ofrecen una de las reflexiones decisivas y determinantes para el complejo curso del arte, la estética, la poesía y la poética en los dos últimos siglos.

Se estima que el proyecto de estas versiones fue

---

1 El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto Fondecyt 1990687 "Muerte del arte y destino del poema en la modernidad. Hölderlin, Hegel, Poe, Baudelaire"

2 Profesor de filosofía y estética, Universidad de Chile, profesor de filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

concebido por Hölderlin a comienzos de 1800, después de la interrupción del *Empédocles*. Sin embargo, parece haber trabajado en ellas hacia 1802 en Bordeaux. El manuscrito habría estado concluido a fines de 1802, según testimonio de Fritz Horn en una carta dirigida a Isaak Sinclair. A causa de la dificultad de hallar un editor, las traducciones sólo vieron la luz un año y medio después, en Frankfurt (*Die Trauerspiele von Sophokles aus dem griechischen übersetzt von Fr. Hölderlin*. Friedrich Wilmans, Frankfurt, 1804), antecedidas por una dedicatoria a la princesa Augusta de Homburg. Durante ese tiempo, Hölderlin siguió reelaborando el texto. De la introducción originalmente prevista para el volumen no se conserva nada, pero cabe conjeturar que sus temas se reflejan —oscuramente, es cierto— en estas *Anotaciones*. La esperanza de llevar a la escena del Teatro de Weimar estas obras traducidas se vio frustrada por la crítica demoledora de que fue objeto: las “peculiaridades” y la “originalidad” de las versiones de Hölderlin resultaron fundamentalmente incomprensibles para la inteligencia literaria de la época, que tendió a ver en ellas un síntoma de desvarío. De los dos antiguos compañeros del seminario teológico de Tübingen, Schelling, según se dice, no reprimía la risa que le provocaban las torsiones de sentido y de formulación que aventuraba el traductor, y Hegel desaconsejó la inclusión de tales versiones en una edición de los poemas de Hölderlin, “puesto que ya llevan cuantiosos vestigios de un íntimo trastorno mental”. Voss añadía a estos juicios rotundos su completa perplejidad. Sólo en el pasado siglo XX llegaron a ser apreciadas en la radicalidad de su propuesta. Las *Anotaciones*

permanecieron inéditas hasta comienzos de ese siglo.

Ambos escritos presentan dificultades que fácilmente pueden descorazonar al intérprete. No se trata únicamente de la densidad de su formulación y de la complejidad de muchos de sus conceptos. También se deben esas dificultades a la estrecha relación que las *Anotaciones* tienen con el propio proceso creativo de Hölderlin, llevado, en el momento de su redacción, a una exigencia extrema. Las notas explicativas que acompañan esta versión no pretenden ni con mucho sentar doctrina al respecto, sino sólo ofrecer algunos indicios orientadores.<sup>3</sup>

Para esta traducción se ha empleado la edición de la obras de Hölderlin preparada por Michael Knaupp: *Sämtliche Werke und Briefe* (3 volúmenes), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. Las *Anotaciones* están incluidas, junto a las versiones del *Edipo* y la *Antígona* en el vol. II, pp. 309-316 y 369-376 respectivamente. En las notas se remite a esta edición bajo la sigla SWB, indicando el tomo correspondiente a la cita o referencia del caso. Algunas palabras y expresiones del original que merecen relieve han sido incorporadas entre paréntesis, conservando la ortografía del original.<sup>4</sup>

---

3 Hemos intentado ofrecer claves más generales de comprensión de lo que aquí está en liza en nuestro ensayo "Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche", en *Revista de Filosofía*, LV-LVI (2000), pp. 157-156.

4 Hemos tenido también a la vista la edición de Hölderlin, *Remarques sur Œdipe. Remarques sur Antigone*, con un ensayo

## Anotaciones al Edipo

### 1

Será bueno, para asegurarle a los poetas, también entre nosotros, una existencia civil (*eine bürgerliche Existenz*), si se eleva la poesía, también entre nosotros, descontada la diferencia de las épocas y las constituciones, a la "mhcan" de los Antiguos.<sup>5</sup>

También a otras obras de arte, comparadas con las griegas, les falta la confiabilidad (*Zuverlässigkeit*); al menos hasta ahora han sido juzgadas más de acuerdo a las impresiones (*Eindrücken*) que hacen, que según su cálculo legal (*gesezlichen Kalkul*) y el procedimiento (*Verfahrungsart*) por el

---

introdutor ("Hölderlin et Sophocle") de Jean Beaufret y un ensayo ("Hölderlin en fuite"), traducción y notas de François Fédier, París, 1965. Cabe mencionar, entre los estudios accesibles en español, a Beda Allemann, *Hölderlin y Heidegger*, Buenos Aires: Libros del Mirasol, 1965, Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Madrid: Visor, 1990, Peter Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona: Destino, 1992.

5 Hölderlin plantea en estos términos el problema fundamental del estatuto de la poesía en el mundo moderno. Dicho problema está condicionado por las dificultades que este mundo plantea a la posibilidad misma de la poesía, y que, para Hölderlin, son dificultades que afectan, a su vez, a la entidad y la firmeza históricas de la propia modernidad. En la confrontación con esas dificultades, el poeta moderno debe atender al modo en que los griegos resolvieron su problema, homólogo al nuestro. Éste es un punto clave en la relación que Hölderlin entabla con lo clásico, rechazando la adhesión mimética a éste como modelo positivo en cuanto tiende a obliterar la vida concreta. De ahí la postulación de la "diferencia (*Unterschied*) de las épocas y las constituciones", que constituye el núcleo de la filosofía de la historia de Hölderlin y de estas "Anotaciones". Se recordará su enunciación canónica en la famosa carta al amigo Casimir Ulrich Böhlendorf del 4 de diciembre de 1801: "Y, según creo,

cual es producido lo bello.<sup>6</sup> Pero la poesía moderna adolece especialmente de escuela y de lo artesanal, es decir, el que pueda ser calculado (*berechnet*) y enseñado su modo de proceder y, cuando se lo ha aprendido, pueda siempre volver a ser repetido confiadamente en la ejecución. Entre los hombres, a propósito de cada cosa, se tiene que mirar ante todo a que [esa cosa] es algo, es decir, que es cono-cible en el medio (*moyen*) de su aparición

---

originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo (*Feuer vom Himmel*)" (SWB, II, p. 912.) Estos dos principios habían sido elaborados por Hölderlin en la época de Homburg, cuando trabajaba en la *Muerte de Empédocles*, bajo las denominaciones de lo "aórgico" y lo "orgánico". La primera designa el movimiento originario de la naturaleza, anterior a toda ley y toda medida; la segunda, en cambio, que corresponde a la obra deliberada del arte, las supone a ambas. (En notas siguientes volveremos sobre esto.) La "diferencia" entre Hélade y Hesperia (este último es el nombre que Hölderlin da al occidente cristiano, moderno) consiste, pues, en la inversión de aquellos elementos que para una y otra son lo propio (o "nacional") y lo ajeno. La paradoja constitutiva de esta dualidad estriba en que lo propio es más difícil de aprender que lo ajeno, que —en última instancia— preserva siempre un resto indomeñable, inapropiable. Pero la razón por la cual "los griegos nos son indispensables" es que éstos, en su arte, pudieron "apoderarse de la *sobriedad junónica* occidental y, así, apropiarse verdaderamente de lo ajeno" (ibíd.), es decir, que configuraron culturalmente lo aórgico, alcanzando la plena libertad en la lucidez de la presentación y estableciendo una creación legal de lo bello, lo que aquí se denomina una *mhan*». (El vocablo griego significa "máquina", "recurso", "artificio" y, en una acepción más cercana a lo que Hölderlin tiene en mente, la posesión del arte: el sentido del término debe ser referido a lo que en el párrafo siguiente se denomina *Verfahrungsart*, la "manera de proceder", y, ante todo, al "cálculo legal" en que ésta se funda.)

6 El alegato en pro de lo que podríamos llamar la consistencia ontológica de la obra de arte se vuelve contra su fundamentación *estética*, es decir, cifrada en las sensaciones,

(*Erscheinung*), que el modo en que está condicionada puede ser determinado y enseñado.<sup>7</sup> Por eso, y a partir de razones más elevadas, especialmente la poesía requiere de principios y límites más seguros y característicos.

Y a éstos pertenece, en primer término, precisamente aquel cálculo legal.

Luego, se tiene que mirar a la manera en que el contenido se diferencia de éste, a través de qué procedimiento, y cómo, en la conexión infinita, pero cabalmente determinada (*im unendlichen aber durchgängigen bestimmten Zusammenhang*), se relaciona el contenido particular con el cálculo universal, y cómo puede ser puesto en relación el curso y lo que ha de ser firmemente establecido, el sentido viviente (*das Vestzusezende, der lebendige Sinn*), que no puede ser calculado, con la ley calculable.

La ley, el cálculo, el modo en que un sistema

---

lo que más tarde constituirá el eje de la polémica que dirigirá Hegel, en la Introducción a sus *Lecciones de Estética*, contra el tratamiento estético del arte, cifrado en el efecto que la obra provoca en los receptores, y no en el carácter sustantivo —en la objetividad— de la obra. Sin embargo, aunque el tenor de los asertos de Hegel es semejante, no han sido formulados en vista de las reglas de producción del arte, sino de la constitución de la ciencia estética. A ese otro fin apunta Hölderlin con la noción del "cálculo legal", cuestión que ya había dominado toda la reflexión poetológica de Hölderlin en la época de Homburg (octubre de 1798 – junio de 1800).

7 Enunciación de un principio capital del idealismo, en discusión con Kant: el condicionamiento (*Bedingung*) de una cosa (*Ding*) debe ser referido al modo de su fenomenización y conocido a partir de éste. El término francés ("medio") ha sido intercalado por Hölderlin.

sensitivo (*ein Empfindungssystem*), el hombre entero, se desarrolla como bajo el influjo del elemento,<sup>8</sup> y la representación y la sensación y el razonamiento ocurren uno tras otro en sucesiones diversas, pero siempre conforme a una regla segura, es en lo trágico más equilibrio que sucesión.

El *transporte* trágico es, desde luego, en sentido propio, vacío y es el más desvinculado.<sup>9</sup>

Por este medio, en la sucesión rítmica de las representaciones en que se presenta el *transporte*, *aquello que en la medida de las sílabas se denomina cesura*, la palabra pura, la interrupción antirrítmica (*gegenrhythmische Unterbrechung*), se hace necesaria a fin de ir al encuentro del cambio desgarrador

---

8 Esta dualidad esencial define el conflicto trágico propiamente tal: por una parte, el "hombre entero", como "sistema sensitivo" (debe tenerse en cuenta la significación de "receptividad" que tiene el término *Empfindung*), es decir, como totalidad de facultades (representación, sensación y razonamiento, *Vorstellung, Empfindung, Rasonnement*), que sólo la poesía puede presentar, precisamente, como un todo, a diferencia de la filosofía que las trata a cada una por separado (cf. las *Anotaciones a la Antígona*, 1); y, por otra parte, el "elemento", es decir, el "fuego del cielo", lo "aórgico" de que se hablará enfáticamente en el segundo texto, la instancia de Apolo que golpea de muerte al ser humano. Cf. la carta de Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801, ya citada, y también este pasaje de la carta al mismo destinatario fechada en noviembre de 1802: "El poderoso elemento, el fuego del cielo y el silencio de los hombres, su vida en la naturaleza y su frugalidad y contentamiento me han cogido constantemente, y como se refiere de los héroes, bien puedo decir que Apolo me ha golpeado" (*SWB*, II, p. 921).

9 Hölderlin emplea la palabra "transporte" (*Transport*) en el sentido coloquial del término griego *metaphorá*: "desplazamiento". Con ella designa la dinámica propia de la tragedia, que el párrafo anterior ha caracterizado con la fórmula "más equilibrio que sucesión". Este equilibrio, que

(*reissenden Wechsel*) de las representaciones, en su *summum*, de tal manera que entonces ya no aparezca más el cambio de la representación, sino la representación misma.<sup>10</sup>

A través de ello es dividida la secuencia del cálculo, y es dividido el ritmo, y se relaciona recíprocamente en sus dos mitades de tal suerte que éstas aparecen equilibradas.

Ahora bien: si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, las *primeras* son más arrastradas por las *siguientes*, entonces la cesura o la interrupción antirrítmica tiene que estar hacia el comienzo, de modo que la primera mitad esté, por así decir, protegida contra la segunda, y el equilibrio se inclinará más desde el final hacia el comienzo, precisamente porque la segunda mitad es originariamente más rápida, y parece gravitar más pesadamente a causa de la cesura que actúa en contrario.

---

se establece una y otra vez entre las fuerzas antagónicas que chocan violentamente en la tragedia, destruye, por su misma índole, todo contenido en que pudiese sintetizarse ese conflicto, resultando cada vez en un "vacío" que no cesa de agravarse, abriendo paso inexorablemente a la catástrofe.

10 La teoría de la cesura (*Cäsur*, cuyo sentido no debe confundirse aquí con la ruptura o articulación de la estructura métrica del verso, a la que el mismo Hölderlin alude aquí) identifica a ésta con el punto en que se produce la *catástrofe* trágica, el momento de equilibrio tenso en el ritmo de las representaciones, el vuelco de la acción, como marcha del destino, dirá Hölderlin, que arrastra al hombre "a la esfera excéntrica de los muertos". Y precisamente en la tragedia "el dios está presente en la figura de la muerte" (cf. *Anotaciones a la Antígona*, 3).

Si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que las *siguientes* estén más presionadas por las *iniciales*, entonces la cesura estará más hacia el final, porque es el final lo que, por decir así, debe ser protegido contra el comienzo, y el equilibrio, en consecuencia, se inclinará más hacia el final, porque la primera mitad se extiende más largamente, y el equilibrio, por consiguiente, se presenta más tarde.<sup>11</sup> Hasta aquí sobre la ley del cálculo.

*Pues bien: la primera de las leyes trágicas indicadas aquí es la del Edipo.*

La Antígona transcurre de acuerdo con la segunda que tocamos aquí. En ambas piezas hacen la cesura los parlamentos de Tiresias.

Éste comparece en la marcha del destino, como vigilante del poder de la naturaleza, que trágicamente arrebató al hombre de su esfera vital, del punto céntrico de su vida interna, hacia otro mundo, y lo arrastra a la esfera excéntrica de los muertos.<sup>12</sup>

---

11 La distinción entre el *Edipo* y la *Antígona* preocupa particularmente a Hölderlin, en cuanto en ella puede reconocerse la diferencia entre una tragedia de carácter más hespérico (el *Edipo*) y una de carácter más griego (la *Antígona*), de acuerdo a la doctrina del retorno a lo natal o la reversión patriótica (*vaterländische Umkehr*) que será abordada especialmente en las *Anotaciones a la Antígona*.

12 El "poder de la naturaleza" es el elemento aórgico, que ominosamente trae la muerte al ser humano.

## 2

La *comprensibilidad* (*Verständlichkeit*) del todo descansa principalmente en que se tenga ante los ojos la escena en que Edipo *interpreta de manera sobradamente infinita* (*zu unendlich deutet*) la sentencia del oráculo, y es tentado a cometer el *nefas*.<sup>13</sup>

Dice la sentencia oracular:

Mandado nos ha claramente Febo, el Rey,  
Que del país el oprobio, nutrido en este suelo,  
debe perseguirse, no alimentar lo sacrílego.<sup>14</sup>

(95-97)

Podría querer decir esto: llevad, en general, un juicio estricto y puro, mantened un buen orden civil. Pero Edipo habla enseguida en tenor sacerdotal:

---

13 *Nefas* es el sacrilegio, que consiste en la susodicha "interpretación infinita" del oráculo, por la cual Edipo, transgrediendo el límite y lo finito, se iguala al "poder de la naturaleza", siendo arrebatado por éste.

14 Traducimos de la versión alemana de Hölderlin. En todos los casos que sea pertinente, la confrontaremos con una versión alternativa, nuestra. Aquí, la siguiente: "CREÓN. Os digo, pues, lo que escuché del dios. / Febo, el señor, claramente nos manda extirpar / del país la mancha que se nutre de esta tierra, / no cultivarla sin expiación." (96-98) Referimos al original griego contenido en Sophokles, *Dramen*. Gr. u. dt. hrsg. v. Wilhelm Willige, überarb. v. Karl Bayer. Mit Anm. u. e. Nachw. v. Bernhard Zimmermann. München u. Zürich: Artemis Verlag, 19852, pp. 284-377. La numeración de los versos en el cuerpo del texto corresponde a la traducción de Hölderlin; la que reproducimos en las notas, a la edición recién mencionada.

Mediante qué purificación, etc.

(98)<sup>15</sup>

Y va a lo *particular*,

¿Y a qué hombre le indica él este destino?

(1021)<sup>16</sup>

Y trae *de este modo* los pensamientos de Creón a la palabra terrible:

Fuenos, oh Rey, en tiempos Layo señor en esta tierra, antes que tú la ciudad dirigieras.<sup>17</sup>

(102 s.)

Así se juntan la sentencia del oráculo y la historia de la muerte de Layo, que no es en ella necesariamente pertinente. Pero en la escena que sigue inmediatamente a ésta el espíritu de Edipo, omnisciente, profiere, en airado presentimiento, propiamente lo *nefas*, al interpretar recelosamente el mandamiento universal en términos particulares, y aplicarlo a un asesino de Layo, y al tomar, entonces, también el pecado como infinito:

A quien entre vosotros al hijo de Lábdaco, a Layo, conoció, y a manos de quién murió, digo que todo me lo enseñe, etc.<sup>18</sup>

(228-230)

15 99.

16 102.

17 "CREÓN. Entre nosotros, oh señor, hace tiempo fue Layo gobernante/del país, antes que tú dirigieras la ciudad." (103 s.).

18 "EDIPO. ...Quien entre vosotros sepa bien de Layo, hijo de / Lábdaco, a causa de quién encontró la muerte, / a ése lo exhorto a que todo lo señale..." (224-226).

Por causa de ese varón  
 maldígolo, quienquiera que sea, en este país,  
 cuya fuerza y tronos administro,  
 no se le dé albergue ni se le hable;  
 no se le tome para compañero de divinos votos  
 ni de sacrificios. <sup>19</sup>

(240-245)

Muéstramelo  
 la sentencia del dios, la pítica, nítidamente, etc.

(247 s.)<sup>20</sup>

De ahí, en el diálogo con Tiresias, que sigue a esto, la asombrosa curiosidad airada, porque el saber, cuando ha quebrantado su límite, como embriagado en su espléndida forma armónica, que, no obstante, puede permanecer, se da ante todo aliciente a sí mismo para saber más de lo que puede soportar o contener.

De ahí, en la escena con Creón, después, el recelo, porque el pensamiento desencadenado, y cargado de tristes misterios, se vuelve inseguro, y el fiel espíritu moral sufre en iracunda desmesura que, alegre de destruir, sólo va a la zaga del tiempo desgarrador.<sup>21</sup>

De ahí, en la mitad de la pieza, en los parla-

<sup>19</sup>“EDIPO. A quienquiera que sea lo prevengo de no / darle albergue ni hablarle en esta tierra / en que poseo el gobierno y el trono, / ni comparta con él oraciones / o sacrificios...” (236-240)

<sup>20</sup> 241 s.

<sup>21</sup> Tal como ya se anticipó, el tiempo es la condición de lo divino que deviene manifiesta en lo trágico. Cf. lo que se dice en la tercera parte de estas *Anotaciones* sobre el “giro categórico”.

mentos con Yocasta, la triste tranquilidad, la estolidez, el ingenuo error digno de compasión del hombre poderoso, cuando le cuenta a Yocasta del presunto sitio del nacimiento y de Pólipo, a quien teme ultimar, puesto que sería su padre, y de Mérope, a la que rehuye, para no desposarse con ella, que sería su madre, siguiendo las palabras de Tiresias, dado que éste le dijo, empero, que él sería el asesino de Layo y éste su padre. Tiresias dice en la ya mencionada disputa entre Edipo y él:

El hombre que desde hace  
tanto buscas, amenazando y anunciando el  
asesinato de Layo, está aquí; como extranjero,  
según es fama, habita con nosotros, mas pronto  
se revelará como nativo, como tebano que es y  
no habrá de alegrarse por el cambio.<sup>22</sup>

(455-460)

Se revelará como uno que con sus hijos habita  
como hermano y como padre, y de la mujer  
que lo parió, hijo y esposo, en una misma cama  
con el padre y asesino suyo.<sup>23</sup>

(463-466)

De ahí, entonces, al comienzo de la segunda mitad, en la escena con el emisario corintio, al ser tentado de vuelta a la vida, el debatirse desespe-

22 "TIRESIAS. ...el hombre que desde hace / tiempo buscas, proclamando con amenazas / el asesinato de Layo, ése mismo está aquí. / extranjero, se dice, allegado, mas pronto se evidenciará / tebano de nacimiento, y no se placará / por el cambio." (450-454)

23 "TIRESIAS. ...Y se mostrará que vive con sus propios hijos / como hermano y como padre, y de la mujer / de que nació es hijo y esposo, comparte el lecho / y es también asesino del padre." (457-460)

rado por volver a sí mismo, el afán subyugador y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí, la búsqueda locamente salvaje de conciencia.

YOCASTA

Pues hacia arriba dobla Edipo el ánimo  
en multiplicado tormento, no sensato,  
como un hombre, interpreta nuevas cosas  
a partir de lo antiguo.<sup>24</sup>

(935-937)

EDIPO

¡Oh, cabeza amadísima, tú, de la mujer Yocasta!  
¿A qué me llamas fuera de las casas palaciegas?

(972 s.)<sup>25</sup>

EDIPO

Marchitábase enfermo, según parece,  
el anciano.

EMISARIO

Y por el grande tiempo, medido a hartazgo.

(984 s.)<sup>26</sup>

Bien ha de observarse cómo el espíritu de Edipo se eleva a causa del dicho benéfico; así pueden los parlamentos que siguen parecer brotados de un motivo más noble. Aquí desecha las tribulaciones regias, él, que ya precisamente no las lleva sobre

24 "YOCASTA. ...Pues exalta Edipo su ánimo inmoderadamente / en tormentos de toda índole, y no indaga lo nuevo / según lo antiguo como un hombre sensato..." (914-916)

25 950 s.

26 962 s.

hombros hercúleos, en gran debilidad de hacerse dueño de sí:

¡Ea, pues! ¿Quién, oh mujer, habría de consultar otra vez al fuego profético, o a las aves que en lo alto sus gritos lanzan? Según su sentir debía yo a mi padre matar, que dormita, fenecido, bajo la tierra; pero yo estoy aquí y limpia está mi lanza, a menos que él haya muerto, en sueños, a manos mías; entonces puede que haya muerto, por mí; y también se llevó consigo los de hoy dichos del vidente, y yace ya en el Hades, Pólipo, nunca más valaderos.<sup>27</sup>

(986-995)

Por último reina en los parlamentos principalmente la pregunta demente por una conciencia.

#### EMISARIO

Bien enseñas, hijo, que no sabes lo que haces.

#### EDIPO

¡Cómo, por los dioses, anciano, habla algo!

(1032 s.)<sup>28</sup>

27 "EDIPO. ...No, no, ¡quién, oh mujer, habría de averiguar / en el fuego de la pítica adivinación o / en las aves que graznan en lo alto, cuya señal me anunciaba / como asesino de mi propio padre, que muerto / reposa en el seno de la tierra, pero yo estoy aquí, / la espada intacta, a menos que muriese de pena por mí. / Y las profecías divinas se las llevó consigo / y yace en el Hades, Pólipo, y aquéllas ya no tienen valor!" (964-972)

28 1008 s.

rado por volver a sí mismo, el afán subyugador y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí, la búsqueda locamente salvaje de conciencia.

YOCASTA

Pues hacia arriba dobla Edipo el ánimo  
en multiplicado tormento, no sensato,  
como un hombre, interpreta nuevas cosas  
a partir de lo antiguo.<sup>24</sup>

(935-937)

EDIPO

¡Oh, cabeza amadísima, tú, de la mujer Yocasta!  
¿A qué me llamas fuera de las casas palaciegas?

(972 s.)<sup>25</sup>

EDIPO

Marchitábase enfermo, según parece,  
el anciano.

EMISARIO

Y por el grande tiempo, medido a hartazgo.

(984 s.)<sup>26</sup>

Bien ha de observarse cómo el espíritu de Edipo se eleva a causa del dicho benéfico; así pueden los parlamentos que siguen parecer brotados de un motivo más noble. Aquí desecha las tribulaciones regias, él, que ya precisamente no las lleva sobre

24 "YOCASTA. ...Pues exalta Edipo su ánimo inmoderadamente / en tormentos de toda índole, y no indaga lo nuevo / según lo antiguo como un hombre sensato..." (914-916)

25 950 s.

26 962 s.

hombros hercúleos, en gran debilidad de hacerse dueño de sí:

¡Ea, pues! ¿Quién, oh mujer, habría de consultar otra vez al fuego profético, o a las aves que en lo alto sus gritos lanzan? Según su sentir debía yo a mi padre matar, que dormita, fenecido, bajo la tierra; pero yo estoy aquí y limpia está mi lanza, a menos que él haya muerto, en sueños, a manos mías; entonces puede que haya muerto, por mí; y también se llevó consigo los de hoy dichos del vidente, y yace ya en el Hades, Pólipo, nunca más valederos.<sup>27</sup>

(986-995)

Por último reina en los parlamentos principalmente la pregunta demente por una conciencia.

#### EMISARIO

Bien enseñas, hijo, que no sabes lo que haces.

#### EDIPO

¡Cómo, por los dioses, anciano, habla algo!

(1032 s.)<sup>28</sup>

27 "EDIPO. ...No, no, ¡quién, oh mujer, habría de averiguar / en el fuego de la pítica adivinación o / en las aves que graznan en lo alto, cuya señal me anunciaba / como asesino de mi propio padre, que muerto / reposa en el seno de la tierra, pero yo estoy aquí, / la espada intacta, a menos que muriese de pena por mí. / Y las profecías divinas se las llevó consigo / y yace en el Hades, Pólipo, y aquéllas ya no tienen valor!" (964-972)

28 1008 s.

EDIPO

¿Qué dices? ¿Acaso Pólipo no me sembró?

EMISARIO

Casi tanto como cualquiera de nosotros.

EDIPO

¿Pues qué? ¿Un padre que a un Nadie es igual?

EMISARIO

Un padre, sí. No Pólipo. Yo no.

EDIPO

¿Para qué me nombra aquél su hijo, entonces?<sup>29</sup>  
(1041-1045)

EMISARIO

Te solté yo, enhebrados tenías de los pies los  
dedos.

EDIPO

Injuria tremenda traje yo de los pañales.

EMISARIO

Y así fuiste nombrado por esa cosa.

29 "EDIPO. ¿Qué dices? ¿Acaso Pólipo no me engendró? / EMISARIO. No más que este hombre aquí, sino igual. / EDIPO. ¿Y cómo sería el padre igual al que no lo es? / EMISARIO. Pero ni él ni yo te trajimos a la vida. / EDIPO. ¿Y por qué me nombró su hijo, entonces?" (1017-1021)

## EDIPO

¡Qué, oh dioses! ¡Qué, por mi madre, y padre,  
habla!<sup>30</sup>

(1058-1061)

## YOCASTA

¡Por los dioses, no! Si la vida te interesa, no  
busques. Ya muy enferma estoy yo.

## EDIPO

¡Ten buen ánimo! Si de tres madres viniese yo  
como triple siervo, no te haría eso más mala.<sup>31</sup>

(1084-1087)

## EDIPO

Que rompa lo que sea. Mi stirpe quiero yo,  
por escasa que fuese, quiero conocer. Con  
razón ella está, las mujeres piensan grande,  
avergonzada por mi bajo nacimiento. Pero yo,  
que me tengo por hijo de la Suerte, la bien  
dotada, no quiero quedar sin honra. Pues mi  
madre es ésa. Y pequeña y grande me  
abrazaron las lunas que conmigo nacieron. Y  
así procreado, no quiero partir, sin haber  
enteramente averiguado lo que soy.<sup>32</sup>

(1100-1109)

30 "EMISARIO. Yo te solté los dedos de tus pies taladrados. / EDIPO. ¡Bonita mancha traje yo de los pañales! / EMISARIO. De esta fortuna se te llama como el que eres. / EDIPO. ¡Oh, por los dioses, por mi madre y mi padre, habla!" (1034-1037)

31 "YOCASTA. ¿No, por los dioses! ¿Si en algo quieres tu / vida, no averigües! Bastante sufro ya. EDIPO. ¡Consuélate! Si de la tercera madre me mostrarse yo / como esclavo, no aparecerías tú rebajada." (1060-1063)

32 "EDIPO. ¡Que rompa lo que sea! Pero yo, / por escaso que sea, quiero ver mi origen. / Ella quizá se avergüence — orgulloso es su sentir / de mujer— por causa de mi baja

Justamente este buscarlo todo, este interpretarlo todo, es causa de que su espíritu, al fin, se someta al habla simple y rudimentaria de sus súbditos.

Porque hombres tales están en relaciones violentas, habla también su lengua, casi al modo de las Furias, en una más violenta articulación (*in gewaltsamerem Zusammenhange*).

### 3.

La exposición de lo trágico descansa principalmente en que lo monstruoso (*das Ungeheure*), de cómo el dios y el hombre se emparejan (*sich paart*),<sup>33</sup> y sin límites se hacen uno en la ira el poder de la naturaleza y lo más íntimo del hombre, se concibe por medio de que el ilimitado hacerse uno (*das gränzenlose Eineswerden*) se purifica mediante ilimitada separación (*gränzenloses Scheiden*). Thj fuseoj grammateuj hn ton kalamon apobrecon eunoun.<sup>34</sup>

---

procedencia. / Pero yo, que me tengo por hijo de la Fortuna, / la pródiga, no llevo deshonra. / De esta madre desciendo: las lunas que / conmigo nacieron me hicieron pequeño y grande. / Nacido así, no podría yo mudar de suerte / que ya no hubiese de conocer mi estirpe." (1076-1085)

33 En el original se lee, más o menos literalmente: "cómo el dios y hombre se aparean". Cf. lo que se dice sobre el "dios inmediato" en las *Anotaciones a la Antígona*, 3. Cabe recordar que la palabra *ungeheuer* ("monstruoso", "anómalo", "insólito") con la que determina Hölderlin este "apareamiento" o "igualación" es la misma que emplea para traducir, en la *Antígona*, el *deinōn* del célebre coro que canta la naturaleza humana.

34 "Escriba de la Naturaleza fue, empapando el cálamo, el benévolo." Se trata de una traducción ligeramente alterada

Por eso el diálogo siempre en conflicto, por eso el coro como oposición contra éste. Por eso la imbricación que termina demasiado púdica, demasiado mecánica y facticiamente entre las distintas partes, en el diálogo, y entre el coro y diálogo y las partes grandes o *dramata*, que constan de coro y diálogo. Todo es parlamento contra parlamento, que se suprimen recíprocamente.

Así, en los coros del Edipo, lo lamentoso y lo apacible y religioso, la mentira piadosa (*si acaso soy profeta, etc.*) y la compasión hasta el total agotamiento hacia un diálogo que quiere desgarrar el alma precisamente de esos oyentes, en su airada irritabilidad; en las apariciones, las formas de solemne temor reverencial, el drama como juicio de hereje, como lenguaje para un mundo en el cual, bajo la peste y la confusión de los sentidos y el espíritu profético universalmente encendido, en tiempo vacante (*in müßiger Zeit*), el dios y el hombre, a fin de que el curso del mundo no tenga laguna y *no se pierda la memoria de los divinos, se comunican en la forma omniolvidante de la infidelidad (in der allvergessenden Form der Untreue sich mittheilt)*, pues la infidelidad divina es lo que mejor puede conservarse.<sup>35</sup>

---

del Suda, el gran diccionario bizantino del s. X: "que Aristóteles fue el escriba de la Naturaleza, que empapaba el cálamo en inteligencia." La interpósita alusión a Aristóteles podría relacionarse con el empleo del concepto de "purificación" (*Reinigung*), bajo el cual se reconoce el tema aristotélico de la catarsis, núcleo de su teoría de la tragedia.

35 Esta "comunicación omniolvidante de la infidelidad" da cuenta de la ominosa igualación de dios-y-hombre y de su purificación, es decir, de la unión ilimitada en la separación

En tal momento, el hombre se olvida a sí mismo y al dios, y se revierte, ciertamente de modo sacro, como un traidor. —En el límite más extremo del sufrimiento no subsiste ya nada más que las condiciones del tiempo o del espacio.

En este límite se olvida a sí mismo el hombre, porque está enteramente en el momento (*ganz im Moment*); el dios, porque no es nada más que tiempo; y ambos son infieles, el tiempo, porque en un tal momento se revierte categóricamente, y el principio y el fin no pueden ser rimados en él en modo alguno;<sup>36</sup> el hombre, porque en este momento tiene que seguir el giro categórico (*der kategorischen Umkehr*), y con esto, en lo sucesivo, no puede en modo alguno igualar lo inicial.<sup>37</sup>

Así está Hemón en la Antígona. Así Edipo mismo en la mitad de la tragedia de Edipo.

---

ilimitada. El doble olvido que está inscrito en esta "comunicación" concierne a lo que se dirá inmediatamente: la presencia de lo divino como mero tiempo (*Muße*, vacancia y ocio) y la insistencia humana en la puntualidad presente del "momento".

36 Esto, en el sentido de lo que antes se ha denominado la "cesura".

37 No se desconocerá el sesgo kantiano con que está fraseado este principio esencial del pensamiento de Hölderlin, y que acaba de anunciarse inequívocamente con la mención de las "condiciones del tiempo o del espacio". Pero aquí puede reconocerse la dirección en que Hölderlin (de manera afín, pero también específicamente distinta a los tempranos