

Hölderlin traductor: entre la sobriedad y el fuego del cielo

DORO, Flavia / UBA - FFyL - fladoro@yahoo.com.ar

LIVCHITS, Leonel / UBA - FFyL - llivchits@gmail.com

Eje: Traducción y teoría Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: estudios de traducción – Hölderlin – tragedia griega – romanticismo alemán – Sófocles*

› **Resumen**

Las traducciones realizadas por Hölderlin de las obras de Sófocles han sido reconocidas en el siglo XX como unas de las más destacadas dentro de la tradición alemana y en la historia de la literatura occidental; sin embargo, ese reconocimiento no era compartido por los contemporáneos del poeta quienes, por el contrario, las consideraban nada valiosas.

¿Por qué para la crítica moderna esas traducciones representan la mejor comprensión de la obra de Sófocles? ¿Por qué el aporte de Hölderlin a la historia de la traducción hoy es indiscutible?

El objeto de este trabajo es, desde la disciplina de los estudios de traducción, analizar el aporte singular de Hölderlin mediante una comparación de sus traducciones con otras versiones del francés y el español basadas en el texto griego. Dilucidar las causas de la discrepancia en el juicio que tenían sus contemporáneos y los críticos posteriores, entre otros Walter Benjamin y Antoine Berman, sobre el valor de las traducciones de Hölderlin, constituye el núcleo de este trabajo.

› ***Hölderlin traductor: entre la sobriedad y el fuego del cielo***

Según Antoine Berman, las traducciones de Hölderlin de las obras de Sófocles han sido reconocidas en el siglo XX “como una de las traducciones mayores, no solo de la tradición alemana, sino de la historia occidental” (Berman, 2014: 94). Esta visión, que no era compartida por los contemporáneos del poeta, ya había sido adoptada por Walter Benjamin en el que se considera el ensayo más importante sobre la traducción del siglo XX, “La tarea del traductor”, donde afirma:

Las 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 [...] Precisamente por eso subsiste en ellas 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, 2001: 87-88)

¿Por qué esas traducciones consideradas farsas o errores monumentales por los contemporáneos de Hölderlin, para los críticos modernos representan la mejor comprensión de la obra de Sófocles? ¿Por qué Hölderlin está más cerca de Sófocles que cualquier otro traductor?

Antes de analizar el aporte de Hölderlin a la historia de la traducción, cabe destacar el lugar preponderante que esta práctica ocupó entre los románticos alemanes. No es un detalle menor que a fines del siglo XVIII muchos escritores, entre ellos, Schiller, Goethe, Hölderlin, se dedicaran indistintamente a la composición de sus obras como a la traducción de textos clásicos al alemán, contribuyendo a la lengua y a la sensibilidad nacionales con un ideario común, algo que hasta ese momento jamás había ocurrido. Esa construcción de una identidad y de una cultura nacional suponía inevitablemente un pasaje por lo extranjero.

Para entender la importancia que se les ha otorgado a las traducciones de Hölderlin en el siglo XX hay que remitirse, en primer lugar, a lo que se conoce como el “giro ético” en los estudios de traducción. Therese Augst brinda una aproximación al concepto:

Even when the material of a “true” tragedy [...] aims to be wholly original, every modern attempt at tragedy thus necessarily approaches the transformative dynamics of translation, one in which the author must strive to illuminate the obscurities of the past, to connect, however imperfectly, to that which within the contest of modernity would still lend tragedy as “truth”. [...] If any act of translation is inherently violent insofar as its need for comprehensibility is also a call to assimilate the distinctive elements of the other (text) to the familiar cadence of native language and thought, that violence may exact a toll not only upon the translated object but upon the translating subject as well.

(Augst, 2002: 95)

La traducción es implícitamente violenta desde el momento en que la comprensión de un texto le exige al traductor asimilar distintos elementos de la otra lengua a la propia y a su estructura de pensamiento. Esa violencia puede recaer tanto sobre el objeto traducido como sobre el sujeto: el traductor que intenta mitigar la violencia de la trasmisión también se expone él mismo a los límites de su propio lenguaje y proceso de pensamiento.

Para Schleiermacher, el principal teórico de la traducción del siglo XIX, la traducción no debe ser una transferencia de equivalencias entre dos lenguas, sino que lo importante es mantener un elemento de lo extranjero en el texto original, para que el lector lo reconozca y orientar al lector hacia el autor, más que el autor hacia el lector. La traducción supone asumir una responsabilidad para comunicar el texto

extranjero y al mismo tiempo renunciar a preocuparse por la propia voz, para evitar reducir la diferencia al discurso de la semejanza. La traducción así entendida sería una relación entre el yo y el otro que es fundamentalmente ética.

La historia de la traducción, desde los tiempos de la incorporación de los textos griegos a la literatura latina, brinda otra aproximación a la perspectiva ética de la traducción. En palabras de Lawrence Venuti:

Translation clearly raises questions that have yet to be sorted out. The mere identification of a translation scandal is an act of judgment: here it presupposes an ethics that recognizes and seeks to remedy the asymmetries in translating, a theory of good and bad methods for practicing and studying translation. And the ethics at issue must be theorized as contingent, an ideal grounded in the specific cultural situations in which foreign texts are chosen and translated or in which translations and the act of translating are made the objects of research.

(Venuti, 1998: 6)

La historia de la traducción está caracterizada por la traducción etnocéntrica e hipertextual. Esto es lo que la mayoría de los traductores, autores, editores y críticos consideran como las formas normales y normativas de la traducción, y que muchos ven como insuperables. (Berman, 2014: 29)

“Etnocéntrico” significa aquí que lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está situado fuera de ella –lo extranjero– como negativo o sólo válido para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de esa cultura. Es lo que en la Francia de los siglos XVII y XVIII se conoció, paroxísticamente, como las “bellas infieles”, en las que se transformaba a voluntad la obra extranjera. Esta tradición comienza con los romanos y alcanza, luego de Cicerón y Horacio, a su principal pensador en San Jerónimo, el traductor de la Biblia al latín, que define la esencia de la traducción como “*non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*”. Berman clasifica lo que denomina la “sistemática de la deformación” en una serie de fenómenos que se observan en la mayoría de las traducciones: tendencias deformantes, la racionalización, la clarificación, el alargamiento, el ennoblecimiento, el empobrecimiento cualitativo, el empobrecimiento cuantitativo, la homogeneización, la destrucción de los ritmos, la destrucción de las redes significantes subyacentes, la destrucción de los sistematismos, la destrucción o la exotización de las redes lingüísticas vernáculas, la destrucción de las locuciones, el borramiento de las superposiciones de las lenguas. Debido a la extensión de este trabajo será imposible detenerse en cada una de ellas.

La ética se pregunta cuál es la intención “última” de la traducción, la que da sentido a la comunicación –cultural– que ella también es, la que, por otro lado, funda esta comunicación. Esa intención más profunda es triple: ética, poética y, de cierto modo, “filosófica”, en la medida en que hay en la traducción una cierta relación con la *verdad*. La intención ética, poética y filosófica de la traducción consiste en manifestar en *su* lengua la pura novedad preservando su rostro de novedad. E incluso, como decía Goethe,

en darle una *nueva* novedad cuando su efecto de novedad se haya agotado en su propia área lingüística. La traducción, según Berman, es la manifestación *determinada* de una manifestación.

La traducción ya había formado parte de la práctica de Hölderlin antes de su traducción de las dos tragedias de Sófocles. A partir de su conocimiento de las lenguas clásicas, y simultáneamente a su producción poética, narrativa y dramática, Hölderlin tradujo poemas del latín y del griego, de Lucano, Ovidio, Virgilio, Horacio; el libro II de la *Ilíada*; *Ateneo*; el coro de *Edipo en Colono*; fragmentos de *Hécuba* de Eurípides; odas de Píndaro; el principio de *Las Bacantes* de Eurípides, así como otros fragmentos de obras de Sófocles. (Constantine, 1978: 82-89).

Hölderlin no tenía un esquema fijo de traducción, su “teoría” variaba según sus múltiples necesidades. Pero sí mostraba algunas ideas sobre el tema en su correspondencia. Por ejemplo, en la carta que en 1794 le dirige a su amigo Neufhen se refiere a la traducción de Virgilio:

El gran espíritu romano seguramente sea un excelente fortalecedor del tuyo. En la batalla con su lenguaje, el tuyo debe volverse más y más ágil y vigoroso [...] La traducción hace bien a nuestra lengua, es como una gimnasia. Nuestra lengua se vuelve un cuerpo flexible, dúctil, cuando se ve forzado a acomodarse a una belleza y grandeza ajenas y a los caprichos extranjeros.

(Constantine, 1978: 81-82)

Según Constantine, la relación entre el traductor y el poeta es directa y determinante en Hölderlin, pues todas las traducciones han dejado huella en su obra: tanto el entrenamiento, el ejercicio de escritura y composición como la identificación con personajes y temas. *Faetón* le dio otro *alter ego* y ayudó a modelar a Hiperión. A pedido de Schiller tradujo hexámetros latinos en *ottava rima*, como un ejercicio experimental, pues con su poesía abandonaría la rima. Practicó hexámetros con la *Ilíada* y Aquiles también le sirvió como su *alter ego*. Al traducir el coro de Sófocles, en *Edipo en Colono* no mantuvo métrica, ni orden de las palabras o lineamientos griegos, pero desarrolló una sintaxis hipotáctica y ritmos propios. De las *Olímpicas* de Píndaro y de las *Odas píticas* traduce palabra por palabra, a veces sílaba por sílaba, fracturando palabras en alemán como estaban fracturadas en griego, acercándose al máximo a los significados de raíz. El manuscrito parece una copia normal, pero no hay ninguna evidencia de que quisiera publicarlas: todo parece un ejercicio para aprender lo que el alemán podía ofrecer si era empujado hacia lo griego. Su primer principio fue mantenerse cerca del griego, y ver qué beneficio obtenía de ello. Así también pudo apreciar otras bellezas intrínsecas en la lengua clásica. Si bien son innumerables los ejemplos de los aportes de sus traducciones a sus obras, *Antígona* constituye la mejor muestra del crecimiento del poeta traductor.

Antes de sumirse en la locura y el aislamiento que caracterizaron los últimos treinta años de su vida, Hölderlin publicó una traducción de *Edipo Rey* y *Antígona* que fue unánimemente rechazada por la crítica debido a los innumerables defectos que encontraba en ella: desde errores tipográficos a otras

particularidades de la traducción que se le atribuían tanto al conocimiento poco profundo que el traductor poseía del griego como al hecho de haber usado una edición del original defectuosa, Tanto la introducción a *Antígona* y *Edipo Rey* como en varias de sus cartas, Hölderlin teoriza sobre la traducción. Al respecto se destacan algunos aspectos reveladores sobre el tema en la famosa carta que le escribe a su amigo Böhlendorf el 4 de diciembre de 1801:

Nada aprendemos con mayor dificultad que el libre uso de lo nacional. Y según creo, es justamente la claridad de la presentación la que nos resulta originalmente tan natural como a los griegos el fuego del cielo. Precisamente por ello habrá que superarlos más en la hermosa pasión que en aquella presencia de espíritu y don de descripción homéricos. Suena paradójico. Pero lo vuelvo a afirmar una vez más y lo dejo al arbitrio de tu examen y aplicación: lo propiamente nacional será siempre el menor mérito en el progreso de la formación. Por ello, los griegos son menos maestros del sagrado Pathos porque éste les era innato. Sin embargo, son excelentes en el don de la descripción desde Homero, ya que este hombre extraordinario tuvo la suficiente inspiración como para ganar para su reino de Apolo la occidental sobriedad de Juno y para apropiarse de ese modo tan auténtico de lo ajeno.

Entre nosotros sucede a la inversa. Y por ello es tan peligroso abstraer las reglas artísticas única y exclusivamente del genio griego. He trabajado largamente sobre esto y ahora sé que, aparte de aquello que debe ser lo elevado entre los griegos y entre nosotros, en concreto, la proporción y la destreza vivas, no tenemos por qué tener nada igual a ellos.

Pero lo propio debe aprenderse tan a fondo como lo ajeno. Por ello los griegos nos resultan tan imprescindibles, solo que precisamente en lo que nos es propio, lo nacional, no podremos alcanzarlos, porque, como ya he dicho, el uso libre de lo propio es lo más difícil.

(Hölderlin, 1990: 552-553)

Para Hölderlin, el elemento original del arte griego es lo que él denomina el “fuego del cielo” y lo que ha tenido que conquistar es la “sobriedad”, la “claridad en la exposición”. En un movimiento opuesto, el Occidente moderno goza de la sobriedad junoniana como elemento dado y debe conquistar el “pathos sagrado” que es lo que le resulta “lo extranjero”. Por eso su objetivo al traducir será la doble tarea de liberar ese fuego del cielo oculto y, a la vez, volverlo sobrio.

En una carta escrita en septiembre de 1803 a su editor, el poeta aclara su propósito de “hacer sobresalir el elemento oriental de que ha renegado corrigiendo su defecto artístico en el lugar en donde se encuentre”. (Berman, 2014: 97) Jean Beaufret completa este proceso con la idea de que “orientalizar la traducción no es más que conmocionar la tragedia griega conservando su inigualable sobriedad”. En este sentido la obra no es inmutable, más bien es un lugar de combate entre esas dos posiciones: traducir es intensificar el aspecto que el texto original ha escondido, el cual se pondrá de manifiesto con violencia, pues según Hölderlin “atenta contra el original a veces para acercarlo a nuestro modo de representación”. Al traducir, el poeta intentará revelar el tono de base de la obra y para ello deberá recurrir a diversos procedimientos. En primer lugar, Hölderlin recurre a una traducción literal y etimologizante como se observa al inicio de *Antígona* cuando Ismena interpela a Antígona en el verso 21. Según la traducción de Schere: “¿Qué pasa? Es evidente que algún asunto te tiene preocupada.” (Sófocles, 2015: 136). Hölderlin traduce un verbo

griego por su sentido original, “tener el color de la púrpura”, y no según su sentido derivado, “estar taciturno, atormentado”. Literalmente: “¿Qué hay? Pareces masticar un púrpura propósito.” (Berman, 2014: 100). Tanto Schiller como Voss pudieron haberse burlado de esta elección, pero en ella se observa la traducción arcaizante del verbo que revela ese “fuego del cielo” escondido en la obra: el “rojo” es tomado por Hölderlin como esencia de la palabra trágica en *Antígona*.

Para Hölderlin las palabras en la antigüedad tienen un aura material y de consecuencias tangibles que no existen en la epistemología moderna. Hölderlin hace que se oscurezcan expresiones como “volver al rojo”, deja el sentido literal, en su intento por comprender el original y de mejorarlo. Esa lectura exige y presupone una antropología y una lingüística comparadas del papel del discurso en las sociedades antigua y moderna. La táctica es violenta y a menudo absurda, pero las teorías modernas lo salvan.

La intensificación es otro de los procedimientos empleados por Hölderlin, mediante el cual el poeta violenta el sentido del texto acentuando, remarcando algunas palabras, como en los versos 384-385: “Esta es la autora del hecho. La capturamos cuando lo sepultaba. Pero, ¿dónde está Creonte?” (Sófocles, 2015: 150). Hölderlin traduce: “Es ella. Es ella quien lo hizo. La agarramos haciendo la tumba. ¿Pero dónde está Creonte?” (Berman, 2014: 102).

En su carta a Böhlendorff, Hölderlin invoca la obligación de acercarse a uno mismo, lección que es un desafío superior que encontrarse con lo extranjero. En *Antígona*, se muestra el shock de exponerse al propio carácter y se revelan las consecuencias de la difícil lección (o se descubre que uno no es totalmente uno con uno mismo). Antígona toma la soledad del padre en honor a él y al hermano y la traducción marca el gesto refractando el contexto ético que inspira su acción. La traducción revela un aspecto monstruoso, intraducible, que nos conduce como Antígona a Hemón hacia la muerte, a una nada infinita que no soporta otro nombre, otro signo. La tragedia nos fuerza a experimentar una forma radical de rebelión. (Augst, 2002: 113)

Por otra parte, Hölderlin recurre al alemán antiguo y al suabo, en un intento de mantener el espíritu del griego originario empleando lenguas que se presentan como originarias para el lector alemán. Esta operación también le permite rescatar lo arcaico de la lengua clásica que debe manifestarse en la tragedia. Siguiendo esta idea el término “πόνος”, “pena”, es traducido como *Arbeit*, que significa “pena” y no “trabajo” en alemán antiguo y en suabo; para “sensato”, prefiere *gescheuet* a *geschit*, es decir, la forma antigua. Y al vocablo *blick*, “mirada”, lo traduce como “destello”, *biltz*.

Otro procedimiento con que Hölderlin se propone simultáneamente occidentalizar y orientar el texto es el de las modificaciones que introduce en su versión traducida. Un ejemplo lo constituye la sustitución de los nombres de los dioses por expresiones que, por un lado, acercarían a las divinidades a su esencia originaria oriental y, por otro, las aproximaría al mundo de representación occidental, a “nuestro modo de representación”. Así, Zeus recibe la nominación de “Padre de la Tierra” o “Amo de la Tierra”; Ares, “el

Espíritu de la Guerra”; Eros, “el Espíritu del Amor” o “el Espíritu de Paz”; Afrodita, “la Divina Belleza”; Baco, “el Dios del Placer”; a su vez, los dioses en general reciben la designación de “los celestes” y los demonios, “dioses de la otra orilla”.

Mediante este doble movimiento, el poeta se vale de la sobriedad de esa “racionalidad del logos” que le es propia para conquistar el texto griego y liberar el “fuego del cielo”, elemento que a su lengua le resulta más ajeno. En estas modificaciones los dos principios propuestos por Hölderlin se vuelven indiscernibles y la traducción deviene en una “manifestación del original del original”. Para el crítico Antoine Berman, Hölderlin propone una traducción que no implica una transformación literaria ni una mera reproducción, sino un esquema que afecta “a toda obra en tanto obra” y que pone en relación la traducción con la verdad (Berman, 2014: 106). Bartoletti interpreta las elecciones de Hölderlin traductor-poeta como desafíos a los que se somete un traductor. En *Edipo Rey*, Hölderlin prefiere el verbo “comprender” a “ver”, de este modo limpia la ceguera de Tiresias de sentido simbólico y propone de manera directa la intelección, comprender.

De haber sido menospreciadas y olvidadas por la crítica de sus contemporáneos, las traducciones de Hölderlin llegaron a ocupar en el siglo XX el rango de traducciones históricas. Una muestra de ello es el hecho de que para la ópera *Antígona*, de Karl Orff, se tomara el texto traducido por el poeta suabo; otra muestra es que un dramaturgo de la talla de Bertolt Brecht haya tomado esa traducción como base para su adaptación de una obra que, durante la segunda mitad del siglo XX, sería representada por las compañías teatrales más prestigiosas del mundo.

Las traducciones de *Edipo Rey* y *Antígona* comenzaron a adquirir notoriedad a partir de 1913, con la Gran Guerra. En ambas, pero más en *Edipo Rey*, Hölderlin, por un lado, se mantuvo cerca del griego, palabra por palabra, y buscó los significados de las raíces; por otro, en especial en *Antígona*, elucidó el texto para acercarlo a la manera de pensar del lector alemán y sus extensas notas sobre ambas obras siguen la misma línea. Hölderlin entendía *Antígona* como una obra para su época: esos tiempos violentos de transición entre la monarquía y la república y el intenso desafío a la autoridad.

Walter Benjamin las considera el arquetipo de las traducciones porque según él estas fueron expuestas al peligro inherente a toda traducción. Para él no es menor el detalle de que hayan sido las últimas obras del poeta antes de que se desatara su esquizofrenia.

Según Steiner, Hölderlin encuentra en las efusiones líricas del coro la esencia del ser dramático: su teoría lingüística se pone de manifiesto en el recurso de la exageración para capturar el poder y el sentido de los versos. El poeta ocupa la posición más enigmática y exaltada de la historia de la traducción literaria. Con genio estilístico y audacia interpretativa, incurre en una reinención: el arte de su traducción se desprende de lo literal, aunque para la tradición de la traducción sea pueril.

A Hölderlin le interesa recuperar el lenguaje de origen encarnado en el Lutero traductor, él quiere hablar la lengua de Lutero. Por eso realiza un doble movimiento: hacia la lengua extranjera y hacia su lengua de origen (el alemán y sus variedades dialectales). A fin de evitar el peligro que significa acercarse demasiado a lo extranjero y perderse en lo propio, el peligro de lo indiferenciado (o la pérdida de lo propio en lo extranjero), es necesario simultáneamente “suebizar” y “engrieguizar”, para que la lengua se convierta en ella misma, para que devenga en “el canto de la Tierra Natal”, “la institución de una Nación”. Hölderlin resuelve ese conflicto en la poesía que es la única capaz dominar lo propio y lo extranjero.

Según Berman la poesía puede desempeñar un rol fundacional porque es lenguaje, es decir, a la vez letra y signo; es el escenario del combate que se instituye como el reino de lo diferenciado. Y precisamente la poesía hölderliniana manifiesta ese doble movimiento: capta la esencia de lo propio en los dialectos que suponen siempre creatividad y cercanía al origen, pues todas las lenguas fueron alguna vez dialecto en origen. En el caso de Hölderlin, “engrieguizar” el alemán supone someterlo al desafío de lo extranjero porque este trae consigo el fuego del cielo y de lo extranjero, que supo transformarse en el logos racional. La poesía, dimensión de lo diferenciado, articulado, equilibrado, no puede tener como elemento más que la lengua común: esa lengua que se delimitó a la vez por la relación con los dialectos y con las otras lenguas. El dialogismo propuesto por Bajtin se pone de manifiesto en este diálogo con lo griego y el retorno al elemento dialectal alemán y las voces de Lutero: la poesía accede así a el equilibrio entre lo extranjero y la lengua dialectal de origen (Berman, 1984: 268).

Para Benjamin, en un mundo ideal, la fidelidad y la libertad deben unirse sin esfuerzo en la traducción en forma de versión interlineal, cuyo arquetipo es el de las Escrituras. *Verbum et verbo* sería el instante utópico en que todo discurso se adhiere inmediatamente a la significación. Sin embargo, la práctica real lo entiende de otro modo: se traduce con palabras equivalentes sacadas del diccionario como si se tratara de una máquina traductora. El traductor queda dentro del texto fuente, atrapado en una interlingua. Justamente ese es el peligro de la extrema literalidad: que el traductor se exponga al vértigo, que se encuentre en una lengua cerrada, silenciada, en lo extranjero.

Hölderlin intenta encontrar una versión interlineal, tanto cultural como verbal, una zona intermedia entre la Antigüedad Clásica y los tiempos modernos, entre el griego y el alemán. Según los modelos tradicionales, la literalidad no es el método más fácil sino el más refinado. Hölderlin llegó a ver en toda la escritura una traducción o transcripción de significaciones secretas: intentaba retornar a las fuerzas originales perdidas, por eso forzaba palabras y figuras etimológicas, para extraer de ellas la raíz semántica. Inspirándose en Lutero y en el vocabulario pietista, Hölderlin volvía a las fuentes del alemán, a las formas suabas, al vocabulario del viejo alto alemán o al medio alto alemán para recuperar una unidad perdida de la significación. A fin de lograr la absoluta literalidad, recurrió al hipérbaton, la

separación entre complemento y verbo, el alejamiento del epíteto pospuesto o antepuesto al sustantivo, a la asimetría de los predicados y de los atributos... para hacer un griego alemán comprensible para los alemanes pero representativo del torrente de oscuridad.

¿Por qué esas traducciones consideradas farsas o errores monumentales por los contemporáneos de Hölderlin, para los críticos modernos representan la mejor comprensión de la obra de Sófocles? ¿Por qué Hölderlin está más cerca de Sófocles que cualquier otro traductor?

Su traducción se ubica en el más alto grado de comprensión recreadora de Sófocles como una intuición inigualada de la significación de la tragedia griega. El modo como entendió la presencia divina y el acto divino en el teatro trágico es lo que llevó a Hölderlin más cerca de Sófocles que cualquier otro traductor. Para Benjamin, el lenguaje de la traducción recubre con su manto este contenido como si lo ocultara en los pliegues de un manto soberano, porque representa un lenguaje más elevado de lo que realmente es, y por eso resulta desproporcionado, vehemente y extraño a su propia esencia (Benjamin, 1998: 135).

Bibliografía

- Augst, Therese Ahern (2002). "Difference becomes Antigone: Hölderlin and the Ethics of Translation". En *seminar* 38:2, University of Toronto Press.
- Bartoletti, T. (2009). "Hipótesis de traducción. Hölderlin y las tragedias sofocleas". En *Pensamiento de los Confines* N°23. Buenos Aires, FCE.
- Benjamin, Walter (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.
- _____ (2001). "La tarea del traductor". En *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. México, Ediciones Coyoacán.
- Berman, Antonie (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París, Gallimard.
- _____ (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Trad. Ignacio Rodríguez. Buenos Aires, Dedalus Editores.
- Constantine, David (1978). "Service Abroad. Hölderlin, Poet-Translator. A Lecture" en *The Modern Language Review*. Vol. 73, No. 4 , pp. 825-834.
- Hölderlin, Friedrich (1976). "Notas sobre Edipo y sobre Antígona" en *Ensayos*. Trad. Felipe Martínez Marzoa. Madrid, Hiperión
- _____ (1990). *Correspondencia completa*. Trad. Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coelo. Madrid, Hiperión.
- Sófocles (2015). *Edipo Rey. Edipo en Colono. Antígona*. Trad. y notas: Jimena Schere. Buenos Aires, Colihue,
- Steiner, George (1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major. México, FCE.
- _____ (2011). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Trad. Alberto Bixio. Barcelona, Gedisa.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. Londres y Nueva York, Routledge.