

ESTUDIOS, NOTAS, TEXTOS Y COMENTARIOS

LA POÉTICA FILOSÓFICA DE GEORGE STEINER. UNA LECTURA RETÓRICA Y DRAMÁTICA DE *ANTÍGONAS*

ARMANDO PEGO PUIGBÓ
Universitat Ramon Llull

RESUMEN: En la producción de George Steiner *Antígonas* ocupa un lugar singular. Es su obra más filológica en un sentido clásico, al mismo tiempo que ofrece una panorámica de la recepción filosófica de la tragedia de Sófocles, especialmente entre los siglos XIX y XX. Este artículo pretende analizar su diseño global y la disposición de sus partes como una proyección de las interpretaciones filosóficas que el mismo Steiner comenta siguiendo el método retórico-gramatical. Construida sobre un molde tanto dramático como musical, sus campos de análisis se mueven entre la traducción, la ontología y la antropología estructuralista, desde Hegel y Hölderlin a Heidegger o Lévi-Strauss. Los ecos y los paralelismos entre sus secciones reflejan tanto una ironía dialéctica a la manera de Sören Kierkegaard como la atención al detalle, tal como lo estudian Jacob Burckhardt o Aby Warburg.

PALABRAS CLAVE: George Steiner, poética, hermenéutica, tragedia, filosofía romántica, crítica literaria.

The philosophical poetics of George Steiner. A rhetoric and dramatic reading of Antigones

ABSTRACT: In the work of George Steiner *Antigones* plays a singular role. It is his book more philological in a classical sense, offering simultaneously a view over the 19th and 20th century philosophical reception of the Sophocles' tragedy. This paper tries to analyze its general design and the disposition of its parts reflecting the philosophical interpretations which Steiner himself comments according to a rhetorical-grammatical methodology. Having been built on a dramatic and musical pattern, its fields of analysis are those of translation, ontology and structural anthropology from Hegel and Hölderlin to Heidegger or Lévi-Strauss. The echoes and the parallelisms between its sections reflect, on the one hand, the dialectical irony of Sören Kierkegaard and, on the other hand, the attention to the details as studied by Jacob Burckhardt or Aby Warburg.

KEY WORDS: George Steiner, poetics, hermeneutics, tragedy, romantic philosophy, literary criticism.

«Πολλά τά δεινά κούδέν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει»¹
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 332-333)

1. GEORGE STEINER, ENTRE LA HERMENÉUTICA Y LA CREACIÓN

En el primer estásimo o segunda oda coral de la *Antígona* de Sófocles, a juicio de Steiner en su libro *Antígonas* (1984), se condensa gran parte de la sensibilidad social, política y cultural de Occidente. Su tersa enunciación parece resistir cualquier intento de traduc-

¹ SÓFOCLES, *Antígona*, estudio preliminar y comentario por Antonio Tovar, Madrid, Instituto Antonio Nebrija, 1962, p. 82.

ción hasta el punto que el esfuerzo por trasladarlo a otra lengua tiene un punto titánico que sólo Hölderlin alcanzaría a rozar cercano ya al delirio tanto poético como biográfico. En un par de páginas Steiner intenta dar cuenta de la enormidad de la traducción definitiva hölderliniana de *δαινά* como «*Ungehuer*», la cual manifestaría que «la naturaleza del hombre, cuando se hace “polémica”, cuando intenta un trato suicida con lo divino, se hace literalmente monstruosa»². En este sentido, a través del recorrido por la pervivencia del mito en su formulación sofoclea a lo largo de 2.500 años, aunque la mayor atención se preste a los dos últimos siglos, toda *Antígonas* intenta tematizar, por un lado, el carácter de interpretación que cualquier obra mantiene respecto de la tragedia clásica, al tiempo que procura poner de relieve que de esta dependencia hermenéutica obtiene su energía creativa el comentario ya literario, ya filosófico, ya incluso filológico.

Por extensión, puede decirse que la misma *Antígonas*, comentario de comentarios, exégesis sobre exégesis, es, como intentaremos probar, tanto una obra de teoría y crítica literarias como una obra de creación hermenéutica. Proponemos, pues, una lectura dramática de la obra de Steiner que tenga en cuenta sus dispositivos estructurales al servicio de una poética que se intenta construir no sólo en un nivel semántico-pragmático, sino en la proyección de la propia forma que lo contiene. Sus sucesivas partes y las subdivisiones dentro de ellas intentan reflejar la dialéctica misma de todo su pensamiento.

Como el propio Steiner se encarga de recordar al final de *Antígonas*, la relación entre un lector y la obra no es inmediata sino que está determinada por los filtros culturales, sociales y biográficos con que aquel lleva a cabo cada acto de lectura de esa misma obra. El carácter dinámico, móvil e incierto que atribuye a cualquier intento de comprensión de una obra clásica y que es la base de su fertilidad hermenéutica, opera también sobre su propia obra, convirtiéndola así en un tipo singular de literatura de segundo grado. *Antígonas* es, así, tanto una obra de crítica como la narración del proceso con que intenta ejecutar una respuesta responsable a la interrogación de su fuente, la *Antígona* sofoclea.

Desarrollada de forma polémica en *Presencias reales* (1989), esta idea obliga, si cabe más, a cumplir con la condición que Steiner reclamaba de «la honesta crítica literaria [que] es sencillamente aquella que presenta sus construcciones de la manera más visible y susceptible de ser puesta en tela de juicio» (A 343). Para ello se aplicará aquí un enfoque pragmático a fin de asignar a *Antígonas* su mismo objetivo: «son los aspectos creativos, así como los aspectos oscurecedores de esta deformación, son los efectos que tiene esta deformación en nuestra lectura actual de Sófocles los que constituyen el tema de nuestro estudio» (A 247).

De esta manera, las páginas que siguen pretenden contener un alcance metacrítico desde un triple ángulo. En primer lugar, se discutirá el lugar singular que ocupa esta obra en la producción de Steiner, a caballo entre dos etapas que se encarga de unir. En un segundo momento, se procurará dibujar el plano constructivo de la obra que, según nuestra hipótesis, se basa en un diseño musical, el cual está inspirado en el estructuralismo de Lévi-Strauss y que corre paralelo al dramatismo temático de su objeto de estudio, en el cual, por su parte, hace no pocas referencias al papel que desempeña la música en la tragedia antigua y en su revisión moderna. Por último, se seguirán brevemente las huellas y la genealogía de los comentarios que Steiner realiza sobre textos de Hegel, Kierkegaard y Hölderlin incluidos en el primer capítulo. Como en un juego de espejos, el peso decisivo que se atribuye al poeta suabo nos remonta a la matriz heideggeriana de la reflexión steineriana, anunciando algunas de las principales líneas de sus posteriores y famosas argumentaciones antideconstructivas.

² STEINER, GEORGE, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 108. A partir de ahora, las referencias a esta obra irán entre paréntesis precedidas por la inicial A.

Aunque aparentemente ambicioso en sus términos, este ensayo sólo aspira a ser un esbozo de la poética que un pensador tan controvertido y a contracorriente elabora a partir de sus lecturas filosóficas.

2. ANTÍGONAS: UNA OBRA DE APERTURA Y CIERRE

En sus conversaciones con Ramin Jahanbegloo, Steiner daba tres razones que le movieron a escribir esta obra. Primero, desde su juventud le «fascinó» el debate político, generacional y de género que estaba presente en la obra de Sófocles. Asimismo, estaba convencido de que la «fascinación» que ejerció este texto sobre los filósofos llegó «hasta el punto de que ni la filosofía de Hegel, ni la de Kierkegaard, ni la de Heidegger habrían podido ver la luz sin él». Por último, su contenido sintonizaba con la tendencia de su trabajo a moverse siempre «en el lindero de la poética, de la metafísica y de la moral política»³. Podría decirse, por tanto, que *Antígonas* representó una *summa* de las preocupaciones teóricas y políticas que habían guiado su obra anterior. A su vez parecía abrirla a la exploración del campo metafísico y teológico que desde *Tolstoy o Dostoievsky* (1959), su primer libro, había sobrepasado su obra anterior.

De este modo, Alejandro Bayer la consideraba el inicio de una nueva etapa a mediados de los años ochenta. Al lado de otros artículos como «El texto, la tierra de nuestro hogar» (1985), representaría un «giro hacia temas metafísicos», de manera parecida a lo que habría supuesto el «giro lingüístico» de libros como *Lenguaje y silencio* (1967) o *Después de Babel* (1975) con respecto al citado *Tolstoy o Dostoievsky* o *La muerte de la tragedia* (1961)⁴. Esta situación intermedia vendría reforzada por el hecho de que *Antígonas* enlazaría el rumbo desde *Después de Babel* a la que es considerada la obra magna de Steiner, *Presencias Reales*. Según el mismo Bayer, tanto *Después de Babel* como *Antígonas* «tienen apariencia de mayor rigor filosófico y académico, pero en contraste con *Presencias Reales*, ninguna de ellas contiene en sí, como esta última, el núcleo de su pensamiento; ni tampoco el alcance crítico a las aporías del pensamiento moderno»⁵. Confirmaría este ajuste de la carta de navegación de Steiner el que su prólogo de la antología *George Steiner: A Reader* (título extrañamente traducido en castellano como *Lecturas, ensayos y otras obsesiones*) sirviese como una recapitulación de su trayectoria anterior. Publicado en 1984, este volumen no incluía ningún capítulo de *Antígonas*, entonces en prensa.

Cualquier lector puede observar en este último libro la presencia de todo un conjunto de motivos constantes en la obra de Steiner y la aproximación a la formulación definitiva que otras intuiciones acabarán adquiriendo en *Presencias Reales*. Así, por ejemplo, las dos secciones que dedica en el primer capítulo de *Antígonas* a la traducción de Hölderlin de la tragedia de Sófocles conforman, amplían y profundizan los aspectos que había tratado en *Después de Babel* sobre el papel del poeta alemán en la historia de la traductología (A 82-123)⁶. En ambos casos el ensayo «La tarea del traductor» de Walter Benjamin constituía explícitamente la piedra de toque que articulaba su argumentación⁷.

³ STEINER, G., *George Steiner en diálogo con Ramin Jahanbegloo*, Madrid, Anaya & Muchnik, 1994, p. 133.

⁴ BAYER TAMAYO, ALEJANDRO, *La obra de George Steiner. La lectura del hombre*, Universidad de Navarra, 1996, Tesis doctoral inédita. Cito el manuscrito cedido por cortesía del autor.

⁵ BAYER, A., *loc. cit.*

⁶ STEINER, G., *Después de Babel*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 329-339.

⁷ En ambas obras se citan explícitamente las palabras finales de este ensayo al señalar que «la penetración de Hölderlin en el texto original es de tal vehemencia que, como dice Benjamin, “las puertas del lenguaje se cierran detrás del traductor”» (A 85). Vid. BENJAMÍN, WALTER, «La tasca del traductor», en *Art i Literatura*, Barcelona, Eumo/Edipoes, 1984, pp. 121-131, en especial p. 131.

En *Después de Babel* Steiner resaltaba sobre todo la paradoja de que la opción literaria de Hölderlin en sus traducciones representaba «el ejemplo más violento y el más deliberadamente extremo acto de penetración y anejió hermenéuticas de que tengamos noticia»⁸. Acababa dedicando unas páginas a *Edipo* y a *Antígona* bajo la premisa de que la teoría de la poesía y del drama trágico en el Hölderlin maduro se convertía «en un modelo —con algunas ambiciones filosóficas, a pesar de su índole terrible— de la interacción entre Dios y el hombre»⁹. Por su parte, *Antígonas* exponía con cierto detalle la intuición hölderliniana de la *Antígona* de Sófocles como *Antitheos*. Los análisis de algunos ejemplos sobresalientes —especialmente el agramatical «mi Zeus» del v. 405— eran completados con una lectura atenta de los textos exegéticos del poeta alemán y su influencia decisiva tanto en la filosofía de Heidegger como en la formación moderna de la lengua y la literatura alemana, a través también de la adaptación que de esta tragedia haría Bertolt Brecht.

Como comentaremos, Heidegger es una presencia que aparece en momentos puntuales, pero siempre en contextos decisivos de la argumentación de la obra. Cabe recordar que Steiner había dedicado una monografía al filósofo de la Selva Negra en 1978. Esta fuente explícita pone en sordina el eco de fondo de un Nietzsche citado casi siempre de pasada, pero cuya influencia no debe ser infravalorada. En el segundo capítulo de *Antígonas* existen elementos que recuerdan al autor de *El nacimiento de la tragedia*, por la importancia concedida al protagonismo del coro en el drama griego y, en consecuencia, por la percepción del papel metafísico que desempeña la música en el diseño de la tragedia ática. Tampoco resulta desproporcionado afirmar que, en este aspecto, *Antígonas* es el espejo en que releer *La muerte de la tragedia*, libro que, tras invertir el título nietzscheano, fue en su génesis la tesis doctoral de Steiner.

En todos estos sentidos puede hablarse de *Antígonas* como de una obra de cierre de una etapa, ejerciendo el papel de transición hacia otra. Sobre todo, en el capítulo tercero, donde Steiner introduce un conjunto de reflexiones sobre el papel y el alcance de la práctica hermenéutica en el conocimiento de la obra artística, se pueden rastrear algunos de los motivos que caracterizarán la recepción de *Presencias Reales* y que ya habían sido anunciado previamente en su ensayo «Los archivos del Edén» (1981). Lo que en *Presencias reales* servía para desmontar los «mitos de la teoría» frente a los «hechos de la creación» —es decir, la inverificabilidad y la irrefutabilidad últimas de todo discurso que esté basado en el lenguaje—, así como el carácter parasitario e inflacionario de toda crítica, en *Antígonas* aún se reviste de la necesidad de lo inevitable, del peaje del devenir histórico que marca el horizonte de expectativas en que el lector debe moverse para alcanzar un entendimiento de la obra, por más que, en último término, «oscila entre los polos de lo inmediato y lo inaccesible» (A 239)¹⁰.

Esta reserva de *Antígonas*, que desaparece en *Presencias reales*, ya inserta en una polémica abiertamente antidesconstructiva, no es fruto sólo de la misma naturaleza del libro que es tanto una historia como una teoría de las lecturas sobre la obra de Sófocles. Esta obra intenta responder también a su obligación crítica de poner en acto o ejecutar *críticamente* el material artístico de *Antígona*. Dando la vuelta a una de esas definiciones lapidarias que caracterizan a *Presencias reales* («Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto crítico»), cabría decir de *Antígonas* que todo acto crítico serio es, aun en

⁸ STEINER, G., *Después de Babel*, p. 330.

⁹ *Ibíd.*, p. 337.

¹⁰ La oscilación entre reconocimiento, aunque fuese como mal menor, y reticencia ante el peligro de la invasión «filológico-crítica» queda puesta de relieve en una página en que Steiner acaba aceptando que hasta la peor edición de *Antígona* «es el resultado de actos de selección cuya fuente está en la erudición y en su historia» (A 347).

modo mediato, estético, por cuanto «encarna interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado»¹¹.

Ante el peligro de la disolución del significado, de su «pro-fanación» definitiva, Steiner en esta última obra afirma la primacía del *ser* de la creación sobre *lo ente* de toda lectura. Da el paso así de tematizar la idea que refería a Benjamin y que formulaba de pasada en la última página de *Antígonas*: «lo “teológico” es, tanto en la lengua como en el arte supremo, la única garantía de la significación sentida» (A 357). Aunque en *Antígonas* un tema fundamental es la subordinación de la(s) lectura(s) respecto de la «fuente» —un tema que adquiere una tonalidad muy heideggeriana—, en ella todavía existe espacio para el margen: si la creación es siempre *crítica*, la crítica puede llegar a ser *creativa*. Nos encontramos, pues, ante un lugar extemporáneo en que confluyen la poesía y la filosofía compartiendo la condición, aun siendo diversas, de poner en acto, de llevar a efecto respuestas responsables. No se trataría sólo de las lecturas de/sobre Hölderlin o del caso más ambivalente de Kierkegaard, que puede ser considerado tanto filósofo como literato, sino de Hegel, el metafísico por excelencia:

«La Antígona o Antígonas hegelianas están, respecto de la heroína de Sófocles, en una relación de eco transformador. Esa relación (con su paradoja de fidelidad a la fuente y con sus enunciados autónomos y contrarios), es lo que constituye la vitalidad de la interpretación. En este raro nivel uno puede comparar sin ironía la hermenéutica con la poética» (A 58)¹².

Ahora bien, al margen de los paralelismos que se pueden establecer críticamente, ¿qué lugar atribuye el propio Steiner a esta obra en su producción? En sus conversaciones con Ramin Jahanbegloo insistía sobre todo en la dimensión metafísica y poética de esta obra por delante de las consideraciones políticas y morales que han servido habitualmente para definirla¹³. Steiner parecía situar la originalidad de su obra en una exploración interdisciplinar —filológica, histórica, política— de las raíces materiales, *pre-sentidas*, de la trascendencia artística, entendida ésta como un salto irreductible a la otredad, con una base antropológica en último término lingüística.

En la formulación que ofrece a Jahanbegloo, Steiner describe con precisión el núcleo de la argumentación de toda la parte central de su obra: «Creo que existieron relaciones muy profundas entre la génesis de los mitos arcaicos, que comprendemos muy mal y el nacimiento de una gramática compleja, de la conjugación y de la declinación, que son las dos medidas del tiempo en las gramáticas occidentales»¹⁴. Los mitos de Edipo, Nar-

¹¹ STEINER, G., *Presencias reales*, Madrid, Destino, 2007, p. 22.

¹² En el original inglés, la equivalencia es más fuerte y despeja cualquier ambigüedad sobre la posible acepción de disciplina teórica de la poética: «On this rare level one can, without irony, compare the hermeneutic with the poetic act» (STEINER, G., *Antígonas*, New York, Oxford University Press, 1984, p. 42). El «acto» hermenéutico y el «acto» poético coinciden en esa «rara» simbiosis que es como suele definirse el arte logrado: en este caso, básicamente unos pasajes concretos de la *Fenomenología del Espíritu*. Por cierto, en un contrapunto muy literario, Steiner comenzaba esta sección de su libro señalando que «irónicamente» no solía asociarse la teoría general del drama en Hegel con su interpretación de Antígona, mientras que la cierra sentenciando «sin ironía» la superior poesía de esos fragmentos.

¹³ En 1994 se publicó en francés, seguida de una inmediata traducción al castellano, la conversación que tuvo lugar en 1987 entre George Steiner y Pierre Boutang en torno al mito de Antífona y al sacrificio de Abraham. Las páginas dedicadas a Antígona constituyen una reflexión conjunta a partir del libro de Steiner, traducido al francés en 1986, en la que ambos intelectuales se centraban en el alcance político y moral de la tragedia de Sófocles (vid. STEINER, G. - BOUTANG, P., *Diálogos. Sobre el mito de Antígona y el sacrificio de Abraham*, Barcelona, Destino, 1994, pp. 45-90).

¹⁴ STEINER, G., *George Steiner en diálogo...*, p. 135.

ciso, Prometeo o el rapto de Helena se funden, según su opinión, con la adquisición de la «identidad» lingüística, es decir, del yo y del tú, y con la articulación sintáctica de lo posible, como podría rastrearse en el nacimiento de los subjuntivos (A 167-168). Los primeros versos de *Antígona* refiriéndose a Ismene como la hermana de un mismo y común linaje ejemplificarían así la intraducibilidad del dual griego unido al enigmático término *αὐτάδελφος* (A 249-252). El mito se configuraría como la gramática de nuestra experiencia, siendo la traducción, como en Hölderlin grado excelso, el quicio donde se vuelve a vislumbrar la unidad originaria de lenguaje y mito. Steiner enuncia esta hipótesis sin ambages: «Estoy persuadido de que en el fondo esos mitos griegos “iniciales” y determinantes son *mitos en el lenguaje y del lenguaje*, en el cual a su vez la gramática y la retórica griegas internalizan y formulan ciertas configuraciones míticas» (A 166).

Esta intuición, que situaba bajo el magisterio de *Antropología estructural* o *Mitológicas* de Lévi-Strauss, le servía, además, para enlazar esta obra con la línea de revisión del estructuralismo que desde *Extraterritorial* (1972) hasta *Nostalgia del absoluto* (1983) habían marcado las obras «menores» de su primer período¹⁵. Volver la vista a Grecia, planteando el problema de los orígenes lingüísticos del pensar metafísico, no sólo suponía reaprovechar la reflexión de Heidegger, sino también insertar su estudio en la revisión de la historia cultural que, remontando a la obra de Jakob Burckhardt, había encontrado en los griegos y el Renacimiento los fundamentos de una disciplina cuyo «común denominador», en palabras de Peter Burke, «podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación» y que en nada era ajena a la propia práctica de Steiner como había demostrado en *En el castillo de Barba Azul* (1971), subtítulo *Aproximación a un nuevo concepto de cultura*¹⁶.

Después del diálogo con Jahanbegloo, Steiner consagra esta hipótesis como el referente para comprender *Antígonas*¹⁷. En ella descubre energías seminales que se nutren tanto del mito como de su capacidad de generar esas «respuestas responsables» que entrelazan, dramáticamente, la poética y la filosofía. El propio Steiner ya había dado una clave para comprender el alcance de su obra al ser preguntado sobre los nexos entre la poética de la tragedia y la filosofía de lo trágico. Platón, que menospreciaba la tragedia, representa para él el más grande de los dramaturgos que han existido, mientras que a Kierkegaard, Nietzsche, Pascal o Heidegger «no por casualidad se les llama “los filósofos trágicos”». Su obra establece así relaciones con el drama, implícita o explícitamente¹⁸.

Quizás por todo ello —por ser una obra «filológica» sobre una constante de la obra steineriana; por el lugar de transición que ocupa en ella; por el carácter hipotético de su tesis; o por las lecturas filosóficas que parecen simplemente calas en el amplio acopio de datos de que hace gala el libro— podría no extrañar que en la cada vez más extensa crítica sobre Steiner, el análisis concreto sobre *Antígonas* no reciba una atención especial. En la bibliografía más completa hasta el momento, con vocación exhaustiva, las entra-

¹⁵ Del interés continuado por la obra de Lévi-Strauss queda el testimonio del propio Steiner que contaba a Jahanbegloo que su primer curso en Cambridge, en 1962, ante la sorpresa general, se titulaba «Marx, Freud, Lévi-Strauss y el poema» (STEINER, G., *Ibid.*, p. 60).

¹⁶ BURKE, PETER, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 15.

¹⁷ Muy parco se ha mostrado posteriormente con respecto a esta obra. En su contribución de agradecimiento al volumen-homenaje *Reading George Steiner*, se limitaba a repetir que en *Antígonas* planteó «la disputada conjetura referida a la interrelaciones entre mito y sintaxis» (SCOTT, NATHAN A. - SHARP, RONALD, *Reading George Steiner*, Baltimore, The John Hopkins University, 1994, p. 279; la traducción es mía). En su autobiografía intelectual *Errata* insistió que «me centré en el estudio de los mitos clásicos y sus posibles raíces en la génesis de la gramática» (STEINER, G., *Errata*, Madrid, Siruela, 1998, p. 192).

¹⁸ STEINER, G., *George Steiner en diálogo...*, p. 141.

das referidas monográficamente a esta obra apenas sobrepasan la decena¹⁹. Y, por lo general, su estudio tiene que ver, por encima de todo, con el concepto y la operatividad de lo «trágico» en Steiner, ámbitos en los que *Antígonas* se inscribe como una obra que, aunque de diseño más ajustado a los patrones académicos, no deja por ello de desempeñar un papel importantísimo en el itinerario intelectual de Steiner. Lo pone de manifiesto un estudio de Ruth Padel que, inclinándose sobre los factores de crítica literaria contenidos en *Antígonas*, coloca esta obra bajo la categoría de «encuentro» que considera que define la producción entera de Steiner también en un sentido «polémico». El encuentro de eruditos, dramaturgos, traductores y actores con *Antígona* a lo largo de los siglos y, en último término, el propio encuentro de Steiner con esta tragedia que da pie a su libro refleja la estructura misma de aquélla, como queda allí caracterizada: un enfrentamiento entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre sociedad e individuo, entre vivos y muertos y entre el hombre y Dios (A 275). Pero Padel acaba haciendo depender la definición steineriana de tragedia con su visión del acto de lectura: «El entendimiento de Steiner de los enfrentamientos de la tragedia no es sólo inseparable de su explicación de la lectura, sino que formó esta explicación y continúa haciéndolo así. Lo que dice sobre la lectura, por tanto, siempre ilumina sus definiciones de tragedia»²⁰.

Creo que es posible añadir que en *Antígonas* esta definición es iluminada no sólo por su teoría de la lectura, sino principalmente por el acto de leer que ejerce en ella, lo que supone una respuesta activa tanto a su encuentro como a su enfrentamiento con la historia de las lecturas del mito trágico. A este respecto cabría destacar el punto de vista de Linda Lê sobre el hecho de que «en una civilización prisionera de la parodia de la palabra, el promontorio del Sueño está desierto. La obra de Steiner lo constata e intenta lo imposible: salvar el cadáver de esta cultura ofrecida en festín a las rapaces de la retórica. La cultura se convierte pues en un asunto no solamente de vida [*vie*, en el original] sino de supervivencia [*survie*, también en el original]»²¹. Esta lectura alegórica de Steiner sobre *Antígona* apunta al espacio crítico-creativo de *Antígonas*. Por ello también esta obra posee un alcance trágico que viene actualizado por los dispositivos estructurales que su autor pone en funcionamiento. Por ello, se intentará mostrar en las próximas páginas en qué medida se construye «dramáticamente» *Antígonas*, antes de pasar a la dramatización en esta misma obra del pensamiento de Steiner en tanto que crítico y teórico de la literatura.

3. UNA DRAMÁTICA ESTRUCTURAL: *ANTÍGONAS* EN CLAVE MUSICAL

Analizar la estructura de una obra como *Antígonas*, según el modelo que se ha ido perfilando, podría adolecer de un metafóricismo que reproduciría el impresionismo que se ha reprochado en numerosas ocasiones a un Steiner generalista que escribe obras sobre traducción sin ser lingüista, que publica monografías sobre filósofos sin ser filósofo y que comenta las grandes obras de la Antigüedad sin ser helenista. Pero, como vengo repitiendo, en *Antígonas* Steiner plantea su lectura no sólo como un acto crítico sino también creativo. Él mismo, en la parte final, identificaba una «lectura seria» con

¹⁹ GIL SOEIRO, RICARDO, *Iminência do Encontro: George Steiner e a leitura responsável*, Lisboa, Roma Editora, 2010, pp. 382-459.

²⁰ PADEL, R., «George Steiner and the Greekness of Tragedy», en SCOTT, N. - SHARP, R. (eds.), *op. cit.*, p.100 (la traducción es mía).

²¹ LÊ, L., «Antigone dans un paysage de crise», en DAUZAN, PIERRE-EMMANUEL (ed.), *Steiner*, París, L'Herne, 2003, p. 153 (la traducción es mía).

una «obra de arte (menor) que es el producto de una *lecture bien faite*» (A 344). En ella juzgaba que obraban dos corrientes contradictorias que, extraídas de su contexto hermenéutico, también podrían atribuirse a las obras de intención estética. Por un lado, en toda lectura responsable, al concentrarse la atención, se impone la primacía del detalle que «indispensable para que podamos observar la singularidad, las técnicas de ejecución, las peculiaridades estilísticas, inevitablemente fragmenta el texto»; por otra parte, actúa simultáneamente una tendencia a la recomposición de su unidad en que «el detalle se hace menos distinto al entrar en una construcción provisional, en gran medida subconsciente, del texto». Según este doble proceso procuro leer ahora *Antígonas* reconociendo que «aun en la más escrupulosa de las lecturas pausadas, la visión que emerge del texto como un todo es “visión desde un ángulo” y visión selectiva» (A 344).

A primera vista, si algo llama la atención de esta obra es una organización que pretende fijar un equilibrio económico de correspondencias y simetrías, o, dicho en términos literarios, de recurrencias. Dividido en tres capítulos, cada uno de ellos tiene un número similar de páginas. Los dos primeros capítulos están compuestos por ocho secciones, mientras que el último añade una novena sección. Sería un error atribuir esta tripartición a la reproducción del esquema aristotélico de planteamiento, nudo y desenlace, entre otras razones porque el modelo genérico de tragedia en que Steiner se mueve es el inglés y, sobre todo, el francés. Las tragedias de Shakespeare y Racine constan siempre de cinco actos, de acuerdo con el principio dictado por Horacio en la *Epistola ad Pisones* (vv. 189-190). Además, aunque el capítulo segundo contenga, como eje del libro, su hipótesis sobre la relación entre mito y sintaxis indoeuropea, no puede afirmarse que los otros dos capítulos sean el uno una preparación y el otro un desarrollo de aquella.

Más bien se trata de una división musical con la que rinde tributo a *Mitológicas (Lo crudo y lo cocido)*, de Lévi-Strauss, una de las obras que cita con más admiración en el capítulo segundo²². Aun intentando evitar extrapolaciones exageradas, cabría hablar de cada capítulo de *Antígonas* como de un movimiento de una sinfonía. En sus orígenes barrocos y clasicistas, como la sonata de la que procede y a la que acaba englobando, esta forma musical se dividía en tres movimientos. Esta estructura pervive incluso en la música contemporánea, como, por ejemplo, en la tercera sinfonía de Arthur Honegger, conocida también como la *Litúrgica*. En el caso de *Antígonas*, cada movimiento está dedicado a una disciplina humanística: el capítulo primero a las relaciones de la filosofía con la poesía; el segundo, a la teoría y crítica literarias bajo el modelo del estructuralismo y de sus ampliaciones en la mitocrítica; el tercero y último es un ejemplo de aplicación hermenéutica, mediante el análisis de fragmentos de diferentes partes de la tragedia sofoclea.

Si se pudiera continuar con la metáfora musical, el primer capítulo vendría a ser un *allegro*, en forma sonata, en que, tras una presentación de las razones del éxito fulgurante de *Antígona* en la cultura alemana entre 1790 y 1905, se desarrolla la exposición mediante un juego de variaciones que tienen a Hegel, Goethe, Kierkegaard y Hölderlin como motivos básicos. La presentación de dos filósofos (Hegel y Kierkegaard) y dos poetas (Goethe y Hölderlin) se van alternando y, en cierta medida, se van desdoblado: Hegel, el filósofo cuyo acto hermenéutico se convierte en un acto poético; Goethe, el poeta en

²² LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Mitológicas (Lo crudo y lo cocido)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968. Esta obra, dedicada a la música, está organizada explícitamente siguiendo un vocabulario musical. Cada una de las cinco partes se dividen en apartados cuyos títulos corresponden a nombres de este tipo de composiciones. Así, por ejemplo, la primera parte, bajo el rótulo de «Tema y variaciones», incluye un «Canto bororo» y «Variaciones ge»; mientras que la segunda está formada por una «Sonata de los buenos modales» y una «Sinfonía breve». «Fugas», «Doble canon invertido» o «Sinfonía rústica en tres movimientos» son también los encabezamientos de otras partes de esta obra.

que ambos actos siempre se dan la mano y constituyen, en este caso, la réplica al autor de la *Fenomenología*; Kierkegaard, el filósofo cuya vocación literaria es indisoluble de su pensamiento; y, al final, Hölderlin, el poeta por antonomasia, que con su traducción y sus comentarios de *Antígona*, rayanos en la locura, serviría de hilo conductor a la filosofía alemana moderna de Nietzsche a Heidegger.

La disposición de filósofos y poetas es alternante. Los que reciben mayor atención (Hegel y Hölderlin), con dos secciones en lugar de una ([2-3] y [6-7]), abren y cierran esta parte central del movimiento. Estas secciones están además internamente relacionadas no sólo temáticamente sino hasta también en el léxico empleado en sus transiciones. El motivo central —la profunda imbricación del discurso filosófico y el poético— se recupera en la última sección, ahora en una nueva dirección que anuncia el tercer capítulo: si «la filosofía después de Hegel es “ella misma”, no por convertirse en literatura (un peligro que irónicamente está en los diálogos de Platón), sino por usar la literatura como su licencia de libre movimiento» (A 124), la aportación de ésta consiste en que «en el acto de la interpretación filosófica, en la refundición del poeta, encontramos la fundamental constancia del retorno al hogar, la médula del tema y su variación en la sensibilidad occidental» (A 126), como queda manifestado en la traducción hölderliniana que llega incluso a la traición amorosa de la fuente.

El segundo movimiento, que corresponde con el segundo capítulo, comienza con un *andante largo*. Ocupando casi un tercio del total, la primera sección plantea por extenso la hipótesis a la que me he referido en varias ocasiones: «Sostendré, aunque sólo de una manera preliminar y tentativa, que esta evolución [de los sistemas de parentesco como queda recogido en el mito de Edipo], así como el sentido de algunos otros mitos griegos primarios, están íntimamente relacionados con rasgos fundamentales de nuestra sintaxis (género, número, tiempos y modos verbales) y está registrada en tales rasgos» (A 139). Con tal principio, por una parte, Steiner intentaba dar cuenta de la pregunta, que había quedado pendiente al final del primer capítulo, por las razones de la pervivencia del mito de Antígona en el imaginario occidental. Pero, por otra parte, situaba esta pregunta en un nuevo horizonte que era el de la apropiación y la síntesis de la metodología estructuralista de base semiótica y por extensión lingüística bajo la orientación de las investigaciones psicoanalíticas de un Freud revisado por Jung²³.

Puede achacársele a esta parte que muchas de las intuiciones que expone no son sino una aplicación muy general de una antropología de lo imaginario como la habían ido configurando las obras de Mircea Eliade, Lévi-Strauss e incluso algunas obras primeras de Paul Ricoeur como *La simbólica del mal*. En todo caso, le sirven para tocar dos aspectos decisivos presentes en toda su obra. Por un lado, anticipa su intuición de una «presencia real», «una especie de suspensión de la temporalidad en el lenguaje y en los actos de los sacramentos», que hace de los mitos el origen seminal de la literatura que, en el

²³ La sección inicial de *Antropología estructural* de Lévi-Strauss titulada «Lenguaje y parentesco» constituye una referencia de primer orden en *Antígonas*. La propuesta de Steiner insistía en algunos de los postulados que realizaba allí el antropólogo francés, para quien «si ampliamos la noción de comunidad para incluir en ella la exogamia y las reglas que derivan de la prohibición del incesto, podemos inversamente arrojar alguna luz sobre un problema siempre misterioso: el origen del lenguaje» (LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1968, p. 56). Steiner adopta y desarrolla el postulado de Lévi-Strauss de que «existe una correspondencia formal entre la estructura de la lengua y la del sistema de parentesco» (*ibid.*, p. 58), aunque reduciéndolo sólo al área indoeuropea. Podría reprochársele a Steiner su etnocentrismo, lo cual, sin dejar de ser cierto, pasa por alto que su interés es redirigir la dialéctica socio-lingüística hacia un espacio de debate filosófico en que se mueve el desarrollo de la tesis central de su obra: la presencia original de la fuente de *Antígona* en la recepción occidental.

fondo, «es sólo un epílogo a los innatos actos de la imaginación» (A 140). Más importante es, por otra parte, la conexión que establece entre este remontarse a la fuente de los griegos con el pensamiento de Heidegger, a efectos de la argumentación en su conjunto, pues retoma el hilo de continuidad hölderliniano con que concluía el capítulo anterior. Por más que en un sentido histórico todo origen sea un epílogo, Steiner dejaba enunciado en este momento que Grecia ha funcionado en el imaginario de base metafísica de Occidente como la epifanía en que coinciden discurso y significación, palabra y mundo —el contrato que desde *Lenguaje y silencio* asalta obsesivamente a Steiner.

Tras acabar este *andante* grave y majestuoso, las secciones [2] y [7] funcionan como el preludio y el cierre de los sucesivos movimientos internos que, como las danzas de una *suite*, componen las restantes secciones. Si en la primera se mostraba la operatividad del mito de Antígona ante las trágicas realidades de la época moderna y contemporánea, en la última se establecía un elenco erudito de las obras sobre el mito de Antígona desde Estacio hasta la del japonés Shigeshei Kure a finales de los cincuenta. En las otras asistimos a un análisis funcional, de corte semiótico, de los otros personajes de la tragedia.

Si en el capítulo primero la protagonista absoluta había sido Antígonas a quien sólo Creonte podía dar réplica, en este segundo capítulo son Ismene, Hemón, el Coro y otra vez Creonte el objeto de atención de Steiner. Tratados sobre una tonalidad binaria, tanto frente al espejo de Antígona como frente al de una recepción histórica que alterna entre la aceptación y el rechazo de cada carácter, sobresale, por encima de los de Ismene y Hemón (que es también relacionado con Polinices), el personaje de Creonte, al cual le son dedicadas dos secciones ([6] y [7]). Steiner plantea con sobriedad el debate sobre su papel en la economía del mito y sobre su la cualidad de su protagonismo enfrente de Antígona. Expone sucintamente los problemas textuales y antropológicos que han ocupado a la crítica a través de dos mil años, como manera de reforzar indirectamente su presupuesto sobre la relación de mito y sintaxis. Fiel al espíritu de Hegel, nuestro autor considera que «el problema está en la verdadera naturaleza de la paridad dialéctica de estos personajes» (A 218). La singularidad del posicionamiento de Steiner, como desarrollará más por extenso en el último capítulo, consiste en que atribuye la vitalidad del mito a «una polaridad de los sexos que va más allá hasta del enorme y explícito choque de lo político y lo moral» (A 220).

He dejado para el final del análisis de este capítulo la sección [5], la cual es medial tanto respecto del capítulo segundo como de la obra en su conjunto. La pasión melódica de Steiner reaparece constantemente en sus obras hasta el punto de que juzga, como Nietzsche, la música el arte más puro, por ser indisociables en ella su forma y su contenido. En *Antígonas*, y en concreto en esta sección, ocupa un lugar central no sólo porque haga un breve recorrido del tratamiento musical de las versiones de Antígona desde las de Mendelssohn a las de Arthur Honegger o Carl Orff, sino, sobre todo, porque también comenta el protagonismo del coro en la tragedia griega, inseparable, por un lado, de la apenas conocida relación entre su música y el texto hablado y, por otro, del alcance metafísico que se deriva de ella.

El planteamiento en sí mismo no es original, pero a los efectos organizativos del ensayo de Steiner tiene una importancia capital. Como se reconoce nada más iniciar esta sección «los que leen, los que estudian, los que representan tragedias griegas saben que el coro es la raíz formal y el centro del género» (A 199). La comparación con la ópera y la afirmación de la superioridad estética total del espectáculo trágico, en que «el coro era el eje de un compuesto de música y canto» (A 201), no hacen sino actualizar la tesis de Nietzsche desde su conferencia de 1870 titulada «El drama musical griego» y posterior-

mente desarrollada en *El nacimiento de la tragedia*. Las reflexiones de Steiner sobre las representaciones de las tragedias a plena luz del día, logrando proyectar hacia el espectador dramático-ritualmente los efectos dionisiacos de la oscuridad, no son más que páli-das glosas a la convicción nietzscheniana de que «todo en público, todo a plena luz, todo en presencia del coro —esa era la cruel exigencia [...]—. En los mejores tiempos el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro»²⁴.

Aun así, no es Nietzsche el único fondo del desenvolvimiento de la argumentación steineriana. Tras una sutil transición en que apunta cómo Bertolt Brecht, en su adaptación de *Antígona*, supo asignar a sus pasajes corales una función dramática que rendía tributo a la función dramático-política del coro griego, Steiner aprovecha para retomar el motivo de la segunda oda coral, cuya traducción del primer verso —el citado «Πολλά τά δεινά»— había sido ya ampliamente comentado a propósito de Hölderlin en el primer capítulo. Ahora vuelve a él para acabar de caracterizar su influencia en la configuración de la sensibilidad lingüística, social y filosófica del alemán. La interpretación de Heidegger a este pasaje en la *Introducción a la metafísica* le sirve a nuestro autor, sobre todo en los primeros versos de la segunda estrofa (vv. 353-356), no sólo para insistir en el paralelismo entre la figura del *Antitheos* y el ἀπόλις hölderlinianos, sino muy especialmente para hacer resaltar que la hermenéutica heideggeriana en este lugar, como la de Hegel en la *Fenomenología*, refleja de un modo singular, por no decir especular, la tensión creadora del original en la reapropiación lingüística de la traducción. De nuevo, poética y hermenéutica se abrazan —a partir de detalles considerados normalmente secundarios dentro de las obras en que aparecen—: «El lenguaje de Heidegger y la estrategia de sus lecturas son singularmente suyas: Aquí “lo extraño” habla a “lo extraño” [referencia al *ungehuer*-δεινά] en una vena tan dramática y tan poéticamente recreativa como ninguna otra de toda la tradición de Antígona» (A 210).

El protagonismo del coro, con el reguero de asociaciones filosófico-poéticas que arrastra tras de sí, no termina aquí sino que se completa en el tercero y último capítulo de *Antígonas*, que viene a ser una síntesis de los temas y motivos tratados a lo largo de toda la obra, tal como si fuesen una serie de variaciones que permiten establecer toda suerte de correspondencias finales, en las cuales sus implicaciones ético-metafísicas encuentran su clímax. Pese a la larga extensión de la sección [5], el ritmo de todo el capítulo es rápido. De hecho, aquella sección está internamente dividida en cinco secciones que, como veremos ahora mismo, es el complemento de la hipótesis sostenida en el capítulo segundo y la síntesis de toda la obra. Por ello, podemos calificar todo este movimiento como el *allegro* último, que, a pesar de la gravedad de su asunto, cierra la sinfonía *Antígonas*.

En el capítulo segundo el hilo conductor de las sucesivas secciones, tras la amplia introducción, habían sido los demás personajes de *Antígona*. Ahora, otra vez los caracteres dramáticos parecen guiar el foco de atención, aunque, como en el capítulo primero, se trata del enfrentamiento entre Antígona y Creonte²⁵. Al uno y al otro se dedican respectivamente las secciones [2], [6], [3] y [7] respectivamente. La [5] se pretende exponer cómo esta antinomia se manifiesta de una manera más exasperada pero también más definitiva en la historia de la literatura universal, pues toca las cinco constantes principales del conflicto humano ya citadas (hombres-mujeres; jóvenes- viejos; sociedad-indi-

²⁴ NIETZSCHE, FRIEDRICH, «El drama musical griego», en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 205.

²⁵ La sección [4] incluye al personaje del Guardián y parte de la [7] a los Mensajeros de Eurídice y de palacio. Tanto el uno como los otros funcionan, a nivel temático en la obra de Steiner, como eslabones entre Creonte y Antígona, por un lado, y entre Creonte y Hemón-Eurídice por otro.

viduo; vivos-muertos; hombres-Dios). Lo importante de esta sección consiste en que el coro se incorpora y lo hace como una síntesis dialéctica entre Antígona y Creonte, en la cual acaba reflejándose la propia postura de Steiner.

Si por este lado el último capítulo parece reproducir la estructura del anterior, por otro la complica desdoblándola con el método que había empleado en el primer capítulo al realizar comentarios de base textual filológica —es decir, retórico-gramaticales— sobre las exégesis de Hegel, Goethe, Kierkegaard y Hölderlin. Ahora no son los poetas y los filósofos el comentario, sino directamente el texto sofocleo. Cada una de estas secciones comenta pasajes significativos de *Antígona*, pero elegidos en función de su posición en la estructura con que Sófocles organizó sus tragedias. La sección [2] vuelve a los versos 2-5, además de los versos 71-72 y 90, correspondientes al prólogo de la tragedia. En sus detalles gramaticales y sintácticos que Steiner se preocupa de resaltar, se encuentran los destellos de su intuición global: «La más nueva sintaxis del egotismo, del apartamiento individual, sintaxis que es todavía la nuestra, irrumpe a través de los misterios y derechos de la sangre, sintiendo esos misterios sin lograr, empero, aprehenderlos [...]. La gramática de Antígona es anterior a nuestras clasificaciones» (A 253). Los motivos que habían guiado la argumentación en otras partes de la obra (Hölderlin, Jung, Lévi-Strauss) reaparecen, pues, en estas secciones últimas, a veces tan sólo como alusiones que sirven como retoques finales.

La sección [3] hace un pequeño bucle al tratar primero un fragmento del edicto de Creonte contra el enterramiento de Polinices (vv. 198-206) y después el primer canto coral o *párodos* (vv. 100-154). Esta inversión se debe a razones de claridad expositiva. En relación al prólogo, Steiner se ve impelido a presentar en paralelo las razones de cada uno de los contendientes asumiendo su ἀμαρτία, su «culpa», situados a la misma altura trágica, como en Hegel. A continuación, el coro empieza a emerger como la figura sobre la que descansa la energía trágica, la cual se proyecta hermenéuticamente como garantía de la trascendencia que Steiner atribuye a todo arte. Si en la sección anterior empezaban a asomar elementos que desarrolló posteriormente en *Presencias reales* (buscando en *Antígonas*, no obstante, un equilibrio «entre categorías de análisis textuales y críticos [que son discursivos y parasitarios] y aquellos medios de “comentarios en acción” representados por la traducción, la representación escénica, el acompañamiento musical y las ilustraciones gráficas» (A 256)], en esta otra sección encontramos anticipado el primer ataque contra la deconstrucción cuyas «traviesas pretensiones» *Antígona* parece refutar: «El coro de la tragedia griega, de un momento del texto a otro momento del texto, “deconstruye” y recompone la intencionalidades de la retórica dramática, coloca y desplaza la significaciones» (A 255).

Los versos 417-425 de *Antígona* se convierten entonces en centrales para el comentario. En ellos el Guardián comunica a Creonte la «epifanía» de la desobediencia de Antígona. Corresponde a la escena del mensajero que en las tragedias de Sófocles, tras el *párodos*, hace arrancar el conflicto central de la obra. A éste se dedica toda la sección [5] que, en posición central, refleja la importancia de la parte del *agón* en la tragedia (vv. 441-581). Pero, como he dicho, sobresale la decisión de Steiner de injertar en el centro mismo de este enfrentamiento la figura del coro, cuyo *párodos* y cinco estásimos son comentados atentamente dentro de la tercera constante que es central a la obra en todos sus sentidos: la relación entre el individuo y el Estado.

Como se harán algunas observaciones a esta parte en el próximo apartado, finalizamos este recorrido señalando que la sección [6], comentando la despedida de Antígona (vv. 806-943), y la sección [7], poniendo en contacto la desesperación final en que queda Creonte a causa de los suicidios de su hijo y de su mujer con los problemas filológicos

que plantea la autenticidad de los versos 904-920, representan el desenlace y el *éxodo* o final tanto de la acción trágica como del análisis steineriano.

Tras haber visto en detalle la estructura de toda *Antígonas* cabe plantear si esta dramatización de su forma se corresponde con la dinámica interna de su pensamiento, es decir, si la *forma dramatis* queda actuada en él. Para ello, intentaré mostrar los puntos nodales en que la lectura que hace Steiner de Hegel, Kierkegaard y Hölderlin (y Heidegger) urden la trama de su comprensión del conflicto ente Antígona y Creonte a la sombra del coro. La conclusión resultará, a su manera, trágica, iluminando oscuramente la propia tarea hermenéutica: «Siento en la obra de Sófocles una tragedia no declarada de las disociaciones de pensamiento y acción, de entendimiento y práctica» (A 351).

4. UN ENSAYO DE ONTOTEPOÉTICA: LA PALABRA TRÁGICA EN *ANTÍGONAS*

Amparándome en el propio método de Steiner, el análisis que sigue no es estrictamente filosófico sino más bien filológico, en el sentido de observar el despliegue de los recursos retóricos que el autor pone en juego en el tratamiento de sus fuentes. Unas estrategias retóricas que no tienen que ver con los aspectos elocutivos, sino que intentan asomarse a la manera en que la estructura de la obra se refleja en la articulación de sus argumentos. En cierto sentido, se procede en sentido inverso al orden clásico: de la *dispositio* de la obra analizada en el apartado anterior se pasa en éste al carácter de su *inventio*.

Justifica este planteamiento el hecho de que, al practicar el modelo humanístico de comentario gramatical como garantía textual de la interpretación, Steiner lo aplica tanto al análisis concreto de la tragedia sofoclea (así, el capítulo tercero) como a una forma de paráfrasis múltiple de los textos filosóficos (capítulo primero). En sus análisis de Hegel o de Hölderlin no se limita a seguir simplemente sus textos sino que también asume en su síntesis algunas lecturas que considera privilegiadas (en el caso de Hegel, las de Kojève, Hyppolite, Koyré y, aunque mostrando distancia, la del *Glas I* de Derrida). Obviamente, forma parte de la tarea académica contar con la bibliografía especializada, pero en Steiner, significativamente, los «metatextos» que considera privilegiados —aquellas «lecturas responsables» que se acercan a la grandeza de la fuente en el doble sentido que les atribuye en inglés de *answer* y *responsibility*— son tratados en su propio discurso casi como «intertextos». Entre otros casos a los que aludiremos, el más nítido es el uso que hace del comentario de Heidegger en *Introducción a la metafísica* a la segunda oda coral de *Antígona*. Incluso podría llegar a decirse que los análisis de determinados fragmentos de la tragedia en el capítulo tercero constituye una amplificación de corte filosófico del método filológico que el propio Heidegger subvierte en su obra.

En esta manera de actuar también puede encontrarse una de las causas del malestar que provoca el uso que hace Steiner de su erudición que, sin ser filosófica, excede el marco filológico. De ahí que pueda hablarse de una poética filosófica en Steiner: con la lectura como categoría básica, poesía y filosofía se copertenecen en el lenguaje donde su ser-verdad se ilumina como acontecimiento. Pero, como *Antígonas* tematiza, este encuentro está marcado por una violencia originaria que se manifiesta en la serie de antinomias que caracterizan la tragedia de Sófocles, tal como nuestro autor la interpreta.

Interesa mostrar cómo este desgarramiento se reproduce en la argumentación que sostiene internamente la obra. En ella, como Graham Ward ha apuntado con precisión, «la sombra de Heidegger es alargada y clara, pero sigue siendo ostensiblemente un Heidegger hegeliano», lo que pone de relieve un conflicto interno que se explicita al final entre una metafísica de la presencia y la posibilidad de la nada que la tragedia contempla como el

ingreso en el espacio vacío de la muerte (A 330-333)²⁶. Para Ward la lectura que Steiner hace aquí de Heidegger, anticipando paradójicamente la tesis central de *Presencias reales*, se acerca a la de los críticos posmodernos, pues «no se puede usar metafísicamente el Heidegger posmoderno para fundamentar el sueño cultural liberal; él da la espalda a la síntesis dialéctica hegeliana. La tragedia lleva a Steiner, una vez más, a lo inescapable de las antinomias y a la hermenéutica de la paradoja desarrollada por Benjamin, Adorno y Horkheimer»²⁷. Ward valora, en suma, la evolución de la presencia heideggeriana en la obra de Steiner en el contexto paradójico de su posición excéntrica, aunque interior al corazón mismo del pensamiento crítico posmoderno.

Conviene insistir en esta dialéctica irresuelta, paradójica, que queda finalmente abierta, entre Hegel y Heidegger, como una clave fundamental para entender la dinámica dramática de *Antígonas*. De hecho, más que de los dos filósofos alemanes, cabe hablar de dos vectores que aquellos encabezan respectivamente en su principio y en su final. El primero comienza en Hegel y, a través de Kierkegaard, llega hasta Lévi-Strauss en su intento de fundar una ciencia antropológica con aspiraciones de universalidad en la constatación de las diferencias culturales entre pueblos, mientras que la otra une a Hölderlin con Heidegger. Como digo, no es posible buscar una síntesis, pero la figura de Walter Benjamin —y, por extensión, la Escuela de Frankfurt, como anota Ward— le sirve a Steiner como la argamasa que evita que esta ceñida polaridad acabe disgregándose.

La expresión máxima de la admiración de Hegel por *Antígona* quedó resumida en una frase de la *Estética*, en que, contraponiéndola a las *Euménides* de Esquilo, se dice de ella que «aunque enteramente trasladada al sentir y al actuar humanos [...], [es] una de las obras de arte más sublimes, más eximia en todos los respects, de todos los tiempos»²⁸. Aunque en esta obra Hegel menciona esta tragedia en otros lugares aislados, es aquí donde queda claramente expresado que a la joven le movían los dioses del Hades (v. 451), «no los dioses de la luz de la vida libre y autoconsciente del pueblo y del Estado»²⁹. Con todo, Steiner no sitúa el debate en el ámbito estético concreto sino en el cruce entre lo metafísico y lo histórico, como demuestra el que evite aludir a la discusión que Kierkegaard entabla con Aristóteles y Hegel al principio de «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», incluido en *O lo uno o lo otro*.

Por ello, prefiere dedicar las secciones [2] y [3] del primer capítulo a la interpretación hegeliana. El comentario a la *Fenomenología del Espíritu* ocupa la segunda mitad de la primera sección, tras haber trazado el desarrollo anterior de la reflexión hegeliana sobre las relaciones entre el individuo y el Estado que constituyen el trasfondo que dramatiza y ejemplifica *Antígona*. En la sección [3], por lo demás, se limita a comentar un par de pasajes de las *Lecciones sobre filosofía de la religión* y de las *Lecciones de la historia de la filosofía* que sirven para recalcar el alcance político, moral y religioso de la ontología hegeliana, aunque, a la postre, la primera lectura le resulta «decepcionantemente brutal» (A 55) y la segunda deriva hacia un motivo secundario, aunque constante, de la obra de Steiner (la herida que provoca en la conciencia de Occidente las muertes injustas de Sócrates y de Jesús, a la que ahora se suma, sobrepasándolas hiperbólicamente, la de Antígona).

²⁶ WARD, GRAHAM, «Heidegger in Steiner», en SCOTT, N. A. - SHARP, R., *op. cit.*, p. 195 (la traducción es mía).

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁸ HEGEL, G. W. F., *Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 341. Steiner cita como si fuese la Parte Tercera, III, cap. 3, iii, a. (A 55). En la edición que manejo encuentro la referencia en la Parte Segunda, II, cap. 1, ii, b).

²⁹ *Ibid.*, p. 342.

En todo caso, su lectura de Hegel se concentra en unos momentos muy puntuales: es la Antígona que aparece fugazmente en el capítulo V y en el capítulo VI, es decir, dentro de las partes dedicadas a la Razón y al Espíritu, o, como en el esquema de Kojève, al intelectual y al político³⁰. No es necesario insistir en su contenido, pues el resumen de Steiner es preciso y clarificador (A 44-52). Lo interesante es la perspectiva con que queda recubierto el diseño de la obra. Steiner se centra en el análisis del mundo ético tal como lo describe Hegel, con sus diferenciaciones entre la ley divina y la ley humana, así como en su proyección ontológica de la diferenciación sexual entre hombre y mujer. La gramática escondida de los motivos míticos vinculados a las relaciones familiares (padres-esposos-hermanos) presenta unas implicaciones en relación con los difuntos y con los dioses que expresan su conflictivo engarce en el Estado. A través de esta gramática, Hegel pretende asomarse a lo trágico de la acción ética que el acto de Antígona refleja de forma definitiva: «Y es en virtud de su realidad y en virtud de su hacer [o es por mor de su realidad y por mor de esa su acción] por lo que la conciencia ética tiene que reconocer como realidad suya [o tiene que reconocer como culpa suya] aquello que se le contrapone, tiene que reconocer su culpa: *Porque padecemos, en ello reconocemos que hemos incurrido en falta, que hemos errado*»³¹.

Esta culpa es la que dirige las escisiones que mantienen tenso el conflicto que, sin concesiones, recorre la lectura de Steiner y que caracterizan la descripción de las constantes del conflicto que describe en la sección [5] del capítulo tercero, sobre todo la del enfrentamiento entre el individuo y el Estado. El planteamiento hegeliano alcanza aquí su límite último, pues, al fin, Steiner opone a «la esperanza hegeliana de una síntesis evolutiva», «la piedad de Sófocles, que comprende las opciones y el choque de Antígona y Creonte, pero que se extiende más allá de ellos», tratándose de «la piedad de un humanismo obsesivo» que mantiene vivo el recuerdo de la herida que el horror ha infligido una y otra vez en los cuerpos y en la cultura de Occidente: «Detrás de *Antígona*, detrás del aliento extático de la oda a Dionisos, arden los rescoldos de Troya que nunca se enfriaron» (A 312).

Kierkegaard actualiza esta piedad al dramatizar indirectamente su Antígona «moderna». En «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno» lo expresaba como la oposición que una dialéctica que sólo podía ser objetiva establecía entre el individuo y la familia: «Si el individuo entiende su condición natural como un elemento integrador de su verdad, esto halla su expresión en el mundo del espíritu, en la participación del individuo en la culpa»³². No debería sorprender entonces que, según Steiner, «por diferentes que sean y por antitéticos que resulten en ciertos aspectos, las lecturas y transformaciones de Antígona propuestas por Hegel y por Kierkegaard son inseparables» (A 83). Allí donde el danés utiliza una dialéctica irónica y reflexiva que «no se puede tomar en un sentido unívoco porque está entretejida en una urdimbre filosófica y retórica extremadamente particular» (A 68), para el alemán, «dramaturgo de la significación», «pensar, comprender y articular la dinámica de la identidad es “pensar contra”; es dramatizar en el sentido de la raíz del verbo que significa pura acción» (A 36). A fin de cuentas, en un gesto irónico de Steiner, el *eros* que atraviesa la relación fraterna que describen elípticamente tanto Hegel como Kierkegaard encontrarían su último eco en

³⁰ KOJÈVE, ALEXANDRE, *Introduction à la lecture de Hegel*, París, Gallimard, 1947, pp. 583-593.

³¹ HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, edición y traducción de Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 570.

³² KIERKEGAARD, SØREN, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, edición y traducción de Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid, Trotta, 2006, p. 177.

Derrida, el cual en *Glas* había aventurado que la ironía y la autodivisión de Dios eran posiblemente femeninas (A 52). No por casualidad Steiner habría recordado que, como en los desplazamientos deconstructivos, «con oblicuidad jamesiana, Hegel sólo nombra a Antígona dos veces» (A 44), aunque en toda su argumentación el personaje sofocleo esté subrepticamente presente.

La importancia del concepto trágico de Kierkegaard, a medio camino entre lo griego y lo hebreo, sirve también de nexo entre Hegel y Hölderlin, pues si el autor de *O lo uno o lo otro* dramatizaba indirectamente su pensamiento, el poeta suabo convertía en campo trágico su propia misión de traducir. Según Steiner, en Kierkegaard «la aceptación por parte del individuo de la culpa heredada es un esencial acto de piedad» (A 74), mientras que Hölderlin percibe en la retirada de los dioses la opaca transparencia de la ruina trágica (ἀτή) que la auténtica traducción filtra al chocar con el texto original: «el acto mismo de la traducción es un momento crucial de un designio más amplio. Se trata del ideal de la fusión, de un retorno (trágicamente frustrado) a la unidad de la conciencia y el mundo» (A 86). La teoría trágica que acompaña a su teoría de la traducción es inseparable de la lucha que acontece en el lenguaje para hacer aparecer la luz original del texto, su verdad fundante, en el desgarramiento de sí mismo. Steiner describirá ese proceso con detenimiento resaltando esta relación escindida con la fuente en un movimiento dialéctico que en las *Anmerkungen zur Antigonä* llega a un grado de exaltación tal que, a despecho de la crítica contemporánea, entre en el terreno del «desorden mental e inclinación al caos» (A 99). Bajo sus manifestaciones clínicas, esta locura remitiría, no obstante, al desequilibrio de una dialéctica metafísica que Hölderlin había cifrado entre el espíritu griego y el hespérico en «la lectura de Sófocles “contra Sófocles” a la luz de un imperativo de fidelidad trascendente» (A 103).

En la búsqueda del carácter revelado que el acto total de traducción convierte en poesía, el itinerario de Hölderlin leído en clave benjaminiana permite a Steiner unirlo a Heidegger. Digo «benjaminiana», porque incluso una alusión aislada al cuarto Evangelio, como cuando Steiner señala que nunca antes de él ningún hablante como Antígona «se esfuerza por hablar desde la Eternidad» (A 295), está apuntando a «La tarea del traductor» como el eje que garantiza la continuidad de esta argumentación. En este ensayo, el primer versículo joánico manifiesta el sentido de toda verdadera traducción que, en su fidelidad literalista, «deja caer tanto más plenamente encima del original, reforzada por su propio medio, la luz de la lengua pura»³³. Ese remontarse a las fuentes del decir occidental que, según Steiner, brilla de modo singular en la *Antígona* de Sófocles, es precisamente lo que Heidegger ejemplifica con su comentario a la segunda oda coral de esta tragedia. La luz pura de la que hablaba Benjamin muestra a ojos de Steiner, que, tal como lee en el Heidegger de la *Introducción a la metafísica*, en su obrar el hombre es το δεινότερον, lo más pavoroso, en la medida que ejerce una violencia originaria a través del lenguaje cuya actitud violenta «no es una de las facultades que posea el hombre, sino una sujeción y doblegamiento de las fuerzas en virtud de las cuales el ente se abre como tal al insertarse el hombre en él»³⁴.

En unas pocas páginas, Steiner resume la posición de Heidegger como sostén de su hipótesis de la articulación gramatical del mito (A 161-163). Lo hace sobre todo para apuntalar una de las tesis de Heidegger, según la cual la identidad presocrática entre ser y significación traza también una identidad entre el decir poético y el decir del pensador, allí donde la palabra expresa los albores del ser. Usándola en implícita polémica

³³ BENJAMIN, W., *op. cit.*, p. 129 (la traducción es mía).

³⁴ HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 144.

contra la negatividad deconstructiva, Steiner despliega entonces una serie de indicaciones relacionadas con ella. La reflexión heideggeriana sobre *δίκη*, *τέχνη* y *λόγος* se prolonga en la interpretación que Steiner hace *θέμις*, *δίκη* y *νόμος* para caracterizar la colisión del individuo con el Estado. Pese a su proyección moral, en debate explícito con Kant, cuyo imperativo moral acaba ejemplificando la propia Antígona, y con la síntesis que pretende Hegel, en la lectura que Steiner hace de cada una de las odas corales el fundamento poético que la sostiene es el ontológico que Heidegger atribuía a la obra de arte que «no sólo es obra porque es producida y hecha, sino porque e-fectúa el ser en un ente»³⁵. Este e-fectuar desgarrar el lenguaje y trae a la luz una oscuridad irreductible que coincide con la culpa trágica. En este punto, Steiner insiste en ese continuo entre temporalidad y eternidad que la obra de arte pulsa pero no alcanza a suturar porque se encuentra con el límite existencial de la muerte, frente a la que, como dice Heidegger, «la acción violenta fracasa», de manera que «en este sentido, la existencia humana es el acontecer mismo de lo pavoroso»³⁶. Steiner reformula así la tríada heideggeriana en una dialéctica que desemboca en la parálisis final, pues la justicia absoluta, *θέμις*, requiere que la esfera de la ley humana, *νόμος*, se sustraiga de las categorías de tiempo y cambio para poder reconciliarse con la autoridad subterránea de *δίκη* (A 298).

Antígona manifiesta así su condición de *Antitheos* tal como la interpretaba Hölderlin. Aunque Steiner acentúe su perfil kantiano en la sección [6] del último capítulo, el heroísmo que representa no recibe ninguna recompensa. La palabra trágica conduce a Antígona a la afirmación secular de un mundo del que los dioses se han retraído, de manera que en la despedida de Antígona, camino de la muerte (vv. 806-943), puede vislumbrarse entonces la posibilidad «más terrible»: «la posibilidad de que los dioses sean injustos o impotentes, la posibilidad de que el hombre mortal, si insiste en obrar éticamente y de acuerdo con la razón y con la conciencia, debe dejar “atrás” a los dioses» (A 333). Pero la tensión irresistible que resulta de ello surge de la huella que los mismos dioses han dejado con su ausencia y que el coro testimonia en los últimos estásimos, hasta el punto que Steiner parece concentrar en ese espacio vacío la energía hermenéutica que une a Hölderlin con Heidegger. Como podría defender el primero, «precisamente Sófocles es un maestro de esta distancia: los dioses son atraídos irresistiblemente a un terreno vacío y allí se apiñan muy cerca de la negación» (A 321), pero el nihilismo que acompaña esta visión nos recuerda, como creía el filósofo alemán, que «la plenitud del ser, enseña Sófocles, implica una cargada potencialidad de destrucción y autodestrucción» (A 307).

La lectura del prólogo de Jean Beaufret a la traducción francesa de las *Anmerkungen* permite seguir los principales puntos de esta vinculación (la escisión entre tiempo y *θέμις* o la lucha polémica que caracteriza la instauración de la *πόλις* y la relación del hombre con los dioses, entre otros). En él queda trazada la línea entre el «mi Zeus» de Antígona y el estásimo de Dánae en que se comienza a sentir la proximidad de Dionisos que tan decisiva resulta para Steiner: «Pero este Zeus que es suyo, si el *Antitheos* del que ella asume el frenesí le arranca la revelación de las leyes, la precipita al instante en la muerte»³⁷. Nos encontramos tanto ante un Hölderlin heideggeriano como ante un Heidegger hölderliniano el que Steiner puede dibujar a la luz nocturna del estásimo quinto en honor de Dionisos en el que el lenguaje convoca el poder que destruye purificando. Teniendo presente el magisterio de Nietzsche al que se cita explícitamente, podría decirse que es

³⁵ *Ibid.*, p. 147.

³⁶ *Ibid.*, pp. 145-146.

³⁷ HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Remarques sur Œdipe. Remarques sur Antigone*, Nanteuil, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 30 (la traducción es mía).

el coro quien, moviéndose entre la danza y la palabra y poseído por el dios, muestra que «si la epifanía de Dionisos puede aportar purificación, puede aportar también ruina» (A 309), como se deja traslucir en la conclusión de la propia obra de Steiner, que mantiene voluntariamente una indecisión entre el pensamiento y la acción a la que ha conducido «trágicamente» la lectura global que se ha ofrecido.

Por todo ello, de *Antígonas*, algunas de cuyas sugerencias filosóficas he intentado poner de relieve esquemáticamente en estas últimas páginas, puede concluirse que el movimiento dialéctico que define sus métodos de análisis se reflejan no sólo en la reciprocidad entre el plano estructural y el argumentativo, sino que de hecho ambos resultan inseparables en la construcción de un significado que intenta dar cuenta de una manera responsable y creativa ante el mito griego de las razones de una pervivencia que, a efectos ontológicos, la existencia de la propia obra intenta demostrar por sí misma.

Universitat Ramon Llull
Facultat de Filosofia
apego@filosofia.url.edu

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2011]