

Recibido / Received: 25/06/2024
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.02>

Para citar este artículo / To cite this article:

SCHOER-GRANADO, Susana. (2025) “*Antígonas* pero no antagónicas: Cuando una traducción de teatro se convierte en un original.” En: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHIU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. MonTI 17, pp. 46-76.

ANTÍGONAS PERO NO ANTAGÓNICAS: CUANDO UNA TRADUCCIÓN DE TEATRO SE CONVIERTE EN UN ORIGINAL¹

THE MANY ANTIGONES: WHEN A TRANSLATION OF A PLAY BECOMES AN ORIGINAL WORK

SUSANA SCHOER-GRANADO²

susanaschoer@usal.es

Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0003-2757-3717>

Resumen

Antígona, la tragedia compuesta por Sófocles en el siglo V a.C., se ha reinterpretado tantas veces como tipos de traducción existen. Si tenemos en cuenta los últimos giros experimentados en los Estudios de Traducción, como el *outward turn*, que aboga por una apertura del concepto hacia otras disciplinas (Vidal Claramonte 2022: 9) resulta especialmente propicio estudiar la traducción teatral, donde, ya de por sí convergen términos como ‘traducción’, ‘reescritura’ y ‘adaptación’. Con el objetivo de averiguar qué traducciones (en un sentido amplio) pueden surgir de una obra de teatro, este artículo toma como ejemplo la traducción de *Antígona* publicada por Hölderlin en 1804, así como las distintas versiones a las que ha dado lugar. A partir de este estudio de caso se reflexiona sobre la traducción teatral como espacio que permite ampliar los conceptos de traducción y original.

1. Este trabajo se ha llevado a cabo como parte del grupo de investigación *TRADLIT: Aproximación a una teoría de la traducción literaria a través de su didáctica*. Véase: <https://diarium.usal.es/tradlit/>.
2. La investigación realizada por este artículo se ha financiado gracias a una beca FPU del Ministerio de España concedida a través de la Universidad de Salamanca.



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Palabras clave: Traducción de teatro. Historia de la traducción. Original. Friedrich Hölderlin. *Antígona*.

Abstract

Antigone, the tragedy composed by Sophocles in the 5th century BC, has been reinterpreted as many times as there are types of translation. If we take into account the recent turns in Translation Studies, such as the outward turn, which is in favour of opening the concept towards other disciplines (Vidal Claramonte 2022: 9), it is particularly appropriate to study theatrical translation, where terms such as ‘translation’, ‘rewriting’ and ‘adaptation’ already converge. In order to find out what translations (in a broad sense) can emerge from a play, this article considers the example of the translation of *Antigone* published by Hölderlin in 1804 and the different versions derived from it. On the basis of this case study, we reflect on theatrical translation as a space in which the concepts of translation and original can be expanded upon.

Keywords: Drama translation. Translation history. Original. Friedrich Hölderlin. *Antigone*.

1. Introducción

La historia de la traducción consiste en muchos debates en torno a la fidelidad a un supuesto original. Sin embargo, considerar que solo existen estos dos extremos (original y derivado) resulta limitante. Concretamente en el mundo del teatro, cuyos cimientos se han forjado a partir de adaptaciones, a cada cual más diversa, esta clasificación se queda corta.

Para subrayar la complejidad que esta relación y estos conceptos presentan resulta adecuado estudiar el caso de las traducciones de la tragedia *Antígona* (Sófocles 441 a. C.), en particular aquellas derivadas de la versión traducida por el poeta romántico Friedrich Hölderlin en 1804. Para ello es necesario exponer brevemente la génesis de dicha obra.

Se debe recordar que desde la primera representación en Atenas de la tragedia griega en el 442 a. C. tuvieron que pasar dos milenios hasta la impresión de la obra en Europa. Fue en el siglo XVI cuando empezaron a aparecer varias ediciones de *Antígona*, aún en griego, en ciudades como Venecia o París. A Fráncfort le llegó el turno en 1544. Habría que esperar casi otro siglo más para que se publicara la primera edición alemana de la tragedia, que llegaría

con el título *Des Griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone, deutsch gegeben durch Martinium Opitium, Dantzig, gedruckt bei Andreum Huenefeld Buchhändler* en 1636 de la mano del traductor Martin Opitz (Martinium Opitium). Entre 1760 y 1920 se cuentan por decenas, con un total de casi noventa, las traducciones de *Antígona* al alemán (Brecht 1985: 149).

La traducción de Hölderlin estaría lista en 1803 y se publicaría en 1804 junto con la de *Edipo Rey* bajo el título *Die Trauerspiele des Sophokles*. Este fue uno de los últimos proyectos del poeta suabo realizados antes del declive de su salud mental, hacia 1806, y no tuvo gran acogida en su momento. Si bien Hölderlin aseguró a su editor que sacaría por fin a relucir la verdadera naturaleza de las tragedias de Sófocles (MA II, 924f., Safranski 2019: 255), toda una serie de factores (la edición elegida, el conocimiento limitado del griego del propio Hölderlin, el lenguaje que oscureció aún más el significado de la obra y la desviación de lo que se solía esperar de las traducciones en la época) hicieron que esta versión de Hölderlin mereciera el rechazo de los contemporáneos e incluso de sus amigos y cayera en el olvido durante casi un siglo (Brecht 1985: 149).

El filólogo alemán Hellingrath redescubre a Hölderlin a principios del siglo XX. Como consecuencia, la producción del poeta, incluidas sus traducciones y los dos ensayos que surgieron de ellas (*Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigona*), pueden encontrarse en varias de las ediciones de las obras del poeta que se publicaron en las décadas siguientes.

Sin embargo, no acaba aquí la relevancia de la *Antígona* de Sófocles propuesta por Hölderlin para la historia de la traducción. En febrero de 1948, Bertolt Brecht deja una marca indeleble en la historia del teatro del siglo XX con la primera puesta en escena de *Die Antigone des Sophokles* (cuyo título completo era *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übersetzung für die Bühne bearbeitet*) en Chur, Suiza. Esta versión no es una traducción de Sófocles del griego, sino una ‘reescritura’, si podemos llamarla así, de la traducción de Hölderlin. Llevado posiblemente por su fascinación por la obra del poeta suabo, así como por los acontecimientos que estaba viviendo, Brecht modifica de forma considerable el argumento. En particular, la segunda parte de la obra, al tiempo que mantiene muchos de los versos de Hölderlin y presenta un nuevo modelo de representación teatral (Brecht 1985: 150).

En lo que respecta a la recepción de la tragedia de Sófocles en el ámbito hispanohablante, la primera traducción de la *Antígona* de Sófocles publicada en castellano aparece en Almería en 1883. Fue realizada por Antonio González Garbín. Llega comparativamente tarde en relación con otras lenguas europeas (en 1573 se publica la primera versión en francés, en 1533 en italiano y en 1848 en inglés). Cabe decir, no obstante, que en España la trama de la obra ya se había recreado bajo otros títulos, como es el caso de *La destrucción de Tebas* (1722), *Antígona y Emón* (1820) y *Argia* (1824) (González Delgado 2021: 2).

Hölderlin, por su parte, es descubierto en España casi al mismo tiempo que en Alemania: a principios del siglo XX. Su *Antígona*, sin embargo, se resiste. En 1997 Martínez Marzoa publica una traducción de los *Ensayos* de Hölderlin (1997) en la que no incluye la obra de teatro, pero sí las *Anotaciones sobre Antígona*. Hay que esperar curiosamente a 2014 para leer la versión de Hölderlin en español gracias a la traducción de Cortés (Hölderlin 2014).

Con este trasfondo este estudio propone abordar la relación entre una obra de teatro y sus posibles traducciones a partir del caso de Hölderlin. Tras repasar algunas de las características propias de la traducción de obras teatrales, se analizará en más detalle ante qué tipos de traducciones nos encontramos y en qué medida responden a los conceptos tradicionales de traducción y original. Se incidirá en especial en las versiones de la *Antígona* de Hölderlin y de Brecht y se planteará por qué estos dos resultan tan interesantes desde el punto de vista de los Estudios de Traducción.

2. Algunas consideraciones

2.1. El concepto de “original”

Resulta primero pertinente aclarar qué se comprende por original y traducción. El concepto de original no es exclusivo del mundo de la traducción.

La idea del genio, que tan a menudo va asociada a la de originalidad, se la debemos en buena parte al siglo XIX en general y al movimiento alemán del *Sturm und Drang* en particular. Se entendía entonces por original algo primigenio, hecho de primera mano y auténtico (Perloff 2012: 21). Nuestra concepción de ‘original’, sin embargo, ha cambiado de forma considerable. Munday expresa que el proceso de traducción implica que un traductor

transforma un texto escrito original en la lengua original en un texto escrito en una lengua diferente y que el resultado es el texto traducido (Munday 2008: 5). Así, la idea de lo 'original' en traducción se define a menudo contrastándolo con lo que no se considera original: la traducción.

A esto se une que el concepto está ahora intrínsecamente ligado pues a cuestiones de propiedad intelectual, al menos en términos legales. Ya en 1886 el convenio de Berna regula los derechos de autor y especifica que:

estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos del autor de la obra original, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística (Varios autores 1979: art.2).

Cabe preguntarse si estas definiciones son suficientes a la hora de describir ciertos fenómenos, en particular en la traducción teatral.

2.2. *Para la traducción de teatro*

De entrada, las motivaciones para traducir una obra de teatro son diversas, si bien se distingue generalmente entre las traducciones concebidas para la puesta en escena frente a las orientadas a un lector (Aaltonen 2010: 106; Perteghella 2004: 7-8), aunque también hay traducciones que intentan cumplir las dos funciones (López Lapeña 2015: 47). Cantero y Braga lo explican diciendo que las obras de teatro son, al mismo tiempo, obra literaria y guion teatral (Cantero Garrido & Braga Riera 2011: 158).

Esto ha generado cierto debate. Algunos autores, como Newmark (1992: 234), defienden que el traductor teatral solo debe tener en mente al público receptor de la representación, aunque admite las notas en versiones editadas para lectores selectos. Braga Riera (2011: 19) alega que no existen dos tipos diferentes de traducciones de teatro. Sin embargo, reconoce fenómenos como:

las obras de teatro que nunca se han llevado a escena o las múltiples traducciones de las obras de teatro clásicas: unas adecuadas para la lectura y otras para la representación" (Braga en López Lapeña 2015: 47).

López Lapeña, a su vez, no considera traducciones de teatro a aquellas que plantean una realización escénica físicamente imposible y las denomina 'novelas teatralizadas' (*ibid.*: 47-50).

Aaltonen (2010: 107) distingue tres tipos de traducciones: según la homogeneidad, el número de espectadores, el tiempo, el espacio y el modo de recepción, así como según la vida útil prevista del texto. Denomina al primer tipo ‘traducción introductoria’. Se hacen para un destinatario amplio (lectores y profesionales), se escriben en forma impresa como libro o distribuida como guion teatral motivadas por la industria editorial o por los centros culturales de promoción y con una vida útil larga. El segundo tipo consiste en una ‘traducción de glosas’ (*gloss translation*), realizada por instituciones teatrales que insisten en hacer sus propias traducciones, por así decirlo a medida, sobre la base de un análisis lingüístico del texto original. Estas obras se dirigen específicamente a dramaturgos-traductores expertos en teatro. La tercera, la ‘traducción de representación’, pertenece a un “contexto teatral concreto”, con una recepción audiovisual y tiene una vida útil variable, hasta el punto de alcanzar “una vida posterior como traducción introductoria” (Aaltonen 2010: 107).

Es posible, por tanto, que las traducciones teatrales tengan más de una vida y cumplan más de una función durante su historia. En el caso de la *Antígona*, además, por su calidad de clásico y longevidad, es inevitable recurrir a los conceptos de ‘retraducción’ y de ‘traducción indirecta’ e investigar la necesidad de traducir lo que ya es una traducción.

Las retraducciones (nuevas traducciones de textos ya previamente traducidos) suelen deberse al envejecimiento de la traducción anterior, a la realización de una reinterpretación que se diferencie de versiones anteriores, a que la obra pase de ser marginal a canónica o al ahorro de costes que conlleva no pagar los derechos de la traducción preexistente (Venuti 2004: 25-38). Estos factores se aprecian en la gran cantidad de traducciones que existen de la *Antígona* de Sófocles al alemán y al español. El tiempo transcurrido desde su creación es evidente y pone de manifiesto la necesidad de actualizar las traducciones, por ejemplo, máxime cuando no estamos ante una obra marginal, sino todo lo contrario.

Sin embargo, ¿qué sucede con las dos ‘traducciones’ de la versión de Hölderlin, la de Brecht y la de Cortés? Estas pueden considerarse traducciones indirectas, entendidas en el sentido de Gambier (1994: 413), es decir, traducciones de una traducción (intra o interlingüística). Esta modalidad tiende normalmente a ser criticada porque pone aún más distancia entre el

texto original y el texto meta y multiplica la posibilidad de error o manipulación (Rosa, Pięta & Bueno Maia 2017: 113-114). Asimismo, la traducción indirecta también se ha descrito como paso previo a una traducción directa (*ibid.*). Ahora bien, esta función facilitadora no siempre se cumple: en el caso de la *Antígona*, Cortés decide recuperar la versión de Hölderlin para el ámbito español 200 años después de su creación, cuando las traducciones directas de Sófocles abundan. Algunas de las razones que aportan Rosa, Pięta & Bueno Maia (2017: 114) para la traducción indirecta son la falta de traductores o de competencia traductora, la dificultad para acceder al texto original o traducir de una lengua cultural o geográficamente distante o, como afirma Washbourne (2013), incluso las relaciones desiguales entre culturas y agentes en el sistema mundial de la traducción. Sin embargo, tampoco esto se cumple en el caso de Cortés ni en el Brecht.

3. ¿Qué ‘traducciones’ se dan realmente en el caso de *Antígona*?

Como se observa en los apartados anteriores, si bien algunos de los conceptos delineados hasta el momento (‘original’, ‘texto origen’, ‘texto meta’, ‘autor’, ‘traductor’, ‘traducción introductoria’, ‘traducción de glosas’, ‘traducción de representación’, ‘retraducción’ y ‘traducción indirecta’) se ajustan a ciertos fenómenos propios de la traducción de teatro, otros no se ajustan perfectamente al género y menos al caso concreto de *Antígona* de Sófocles y de la de Hölderlin.

Antes de analizar los motivos que impulsaron a la creación de estas traducciones y las relaciones entre ellas, es necesario aclarar la terminología empleada, en particular si entendemos la traducción en un sentido más amplio, tal y como lo hacen los partidarios del *outward turn* (Vidal Claramonte 2022).

En este artículo se distinguirá entre ‘reescritura’ (una traducción intralingüística), ‘traducción’ (traducción interlingüística con el objetivo de ser publicada en papel) y ‘adaptación’ (puesta en escena). Una ‘retraducción’, en este caso, sería una traducción interlingüística de una traducción o reescritura que busca ser publicada. Lo que se ha considerado ‘texto original’ en el caso de *Antígona*, como se verá en los siguientes apartados, depende del contexto.

A continuación, se hará un repaso de las traducciones existentes a partir de la *Antígona* de Sófocles y de la de Hölderlin.

3.1. Traducciones y reescrituras a partir de Sófocles

En primer lugar, se deben mencionar todas las traducciones directas de la *Antígona* de Sófocles realizadas del griego antiguo tanto al alemán como al español (y a tantos otros idiomas). Entre estas se cuenta la del poeta alemán Friedrich Hölderlin, realizada en 1804. Todas ellas son traducciones y retraducciones en el sentido más evidente e intuitivo de ambos conceptos³.

En segundo lugar, tenemos la reescritura de la *Antígona* por parte Bertolt Brecht en 1948 a partir de la obra de Hölderlin. Si bien esta versión se ha tildado en muchas ocasiones de adaptación, también se podría considerar una traducción intralingüística en términos de Jakobson (1959). Ahora bien, al examinar el trabajo de Brecht más en detalle, este no parece consistir en una mera reformulación. En el prólogo a su propia traducción de Hölderlin, Cortés explica cómo Brecht mantiene buena parte de los diálogos y monólogos del poeta suabo, puesto que lo que le interesaba era el lenguaje de la obra, pero modifica el mensaje (Hölderlin 2014: 22-29). Al igual que Hölderlin convierte el conflicto de *Antígona* en un conflicto entre el hombre y los dioses y el destino, Brecht opta por escenificar un conflicto entre los hombres y el tirano. Como indica Cortés con gran acierto, la versión de Sófocles es mítica, la de Hölderlin es una traducción filosófica y la de Brecht, política (Hölderlin 2014: 14).

Que la versión de Brecht también sea considerada una traducción se ve apoyado por uno de los más recientes giros en los Estudios de Traducción, el llamado *outward turn*, que define la traducción como “esa actividad a la que ningún cambio epistemológico le resulta ajeno” (Vidal Claramonte 2022). Como expresa Gentzler, la traducción es ahora una transformación en sentido amplio:

one of the most important processes that can lead to revitalizing culture, a proactive force that continually introduces new ideas, forms or expressions, and pathways for change (Gentzler 2017: 8).

3. A partir de este punto, el artículo se centrará en la traducción de Hölderlin como texto original.

Esta aproximación permite interpretar también las representaciones tanto intra como interlingüísticas de *Antígona* como traducciones de la obra igual de válidas que aquellas puestas por escrito.

3.2. Un repaso de las adaptaciones para los escenarios

Antes de continuar con las representaciones teatrales que ha habido de *Antígona*, procede aludir a un obstáculo metodológico, consistente en la dificultad de averiguar con exactitud cuántas ha habido y cuál ha sido su formato. Cuanto más lejanas en el tiempo, más complejo resulta encontrar estos datos. Por esa misma razón, es significativo comprobar qué información se conserva y qué representaciones han logrado quedarse en la memoria colectiva y escrita. Pese a todo, gracias a Internet resulta más sencillo averiguar qué puestas en escenas están teniendo lugar en estos momentos⁴.

Como ya se ha mencionado, la *Antígona* de Hölderlin tardaría en ver los escenarios en el ámbito germanohablante. No es hasta el 26 de junio de 1918, más de un siglo después de su traducción, cuando el público podría disfrutar de ella en Zürich. Seguirían otras representaciones en Darmstadt (1923) y en Viena (1940). En las dos primeras décadas del siglo XXI se pueden encontrar al menos cinco escenificaciones diferentes de este texto: *Antigone von Sophokles* (Theater Tri-bühne Stuttgart 2008),⁵ *ANTIGONE. Bocksgesang von Hölderlin nach Sophokles* (Theater Willy Praml 2020),⁶ *Gemeinsamschwesterliches Antigone – Antigonos – Antigona* (Toihaus Theater 2020),⁷ *Tanzen ist besser als töten Sophokles, Friedrich Hölderlin, Martin Walser: Antigone* (Theater Konstanz 2023)⁸ y *Antigone* (Halle Saale 2024).⁹

Después de su estreno en 1948, la *Antígona* de Brecht fue puesta en escena en 1951 por Otto Ernst Tickard en Greiz. De hecho, Brecht felicita a Tickard por su trabajo y le envía un prólogo para que el teatro lo incorpore a

4. Mayo de 2024.

5. <<https://www.tri-buehne.de/produktion/antigone-2008>>.

6. <<https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/theater-willy-praml-antigone-nach-hoelderlins-uebersetzung-16929804.html>>

7. <<https://toihaus.at/projekte/gemeinsamschwesterliches-antigone-antigonos-antigonae>>.

8. <<https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/tanzen-ist-besser-als-toeten/>>.

9. <<https://halle.de/verwaltung-stadtrat/presseportal/nachrichten/nachricht/beigeordnete-besucht-premiere-von-antigone-im-neuen-theater>>.

la representación (Brecht 1985: 151). Desde entonces, esta versión se puso en escena más de una vez, recientemente en Hamburgo en 2011, en Senftenberg en 2015, en Recklinghausen en 2017, Luxemburgo, Wiesbaden, Heidelberg y Württemberg-Hohenzollern en 2018, así como en Berlín y en Austria en 2019 (Suhrkamp Theaterverlag 2024).¹⁰ Cabe resaltar que, en 2018, Manfred Karge fue el encargado de llevar a escena la obra de Brecht, una vez más, en el emblemático teatro de Chur donde fue estrenada (Michels 2018).

En el ámbito hispanohablante no se han podido encontrar representaciones de la versión de Hölderlin, pero sí de la de Brecht. En 1967, el grupo estadounidense *The living theatre of New-York* presenta *Antígona*, Bertold Brecht en San Sebastián y Valladolid. Por reseñas se intuye que fue una versión multilingüe, pero no ha sido posible averiguar quién tradujo los pasajes. En 1969, el Teatro de la Universidad Católica de Chile también presenta su propia versión en traducción de Herbert W. Jung. Más recientemente podemos encontrar puestas en escena como la de la compañía La Ferroviaria en 2018 en Sagunt, que utiliza como base los textos de Brecht, Anouilh, Marguerite Yourcenar y María Zambrano. Por último, este mismo año se ha estrenado una *Antígona* cubana basada en el texto de Brecht a cargo de Impulso Teatro como parte del Festival de Teatro Progresista de Caracas.

En todos estos casos se materializa la definición de la traducción que propone Johnston como un acto que devuelve la obra a una nueva vida:

So translation is, in its own way, no less a performance, conjuring a book distant from us in time or in space into new life. In other words, reviving writing that is otherwise dead to us (Johnston 2015: 10)

Para este autor, la traducción es un arte recreativo (que recrea) y aunque existen muchas razones para retraducir, el retraductor debe manejar al mismo tiempo varias responsabilidades. Entre ellas, la de alcanzar un equilibrio entre la voz del texto origen y la del contexto receptor (Johnston 2013: 366). Johnston, quien además de investigador es traductor profesional de teatro, explica su postura mediante un proceso denominado *writing forward* y el llamado *retranslation pact*. Según estos, lo más importante para la retraducción (que Johnston define como una traducción para el escenario) es

10. <<https://www.suhrkamptheater.de/stueck/sophokles-antigone-tt-101193>>.

ofrecer un texto comparable al original teniendo en cuenta, sobre todo, su representabilidad (Vassallo 2022).

Además de estas puestas en escena, es necesario mencionar que existen otras traducciones audiovisuales derivadas de la *Antígona* de Hölderlin. Así, en 1949 Orff estrena una ópera basada en el texto del poeta suabo. Brecht critica esta versión y la tilda de exotizante (Brecht 1985: 149). Tenemos, además, la película *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht* (1992), de Straub y Huillet, que trata de mantenerse lo más fiel posible a la representación teatral. Esta última adaptación se incluye en forma de DVD en la edición de 2014 de Cortés.

3.3. Un caso concreto: traducciones con aparato crítico

Además de traducciones, retraducciones, reescrituras y puestas en escena (también grabadas para películas o para la ópera), encontramos otras posibilidades relevantes para este caso. Nos referimos a las traducciones que contienen algún tipo de aparato crítico y que no necesariamente han de estar concebidas en exclusiva para un público académico.

La traducción de Cortés contiene, además de la traducción de *Antígona* y del DVD con la grabación de la obra de Straub y Huillet, un prólogo donde se recoge la evolución de la *Antígona* desde Sófocles a estos últimos. Este incluye notas de la traductora (al pie solo en el prólogo, al final para toda la obra de teatro).

Estamos, por tanto, ante otro tipo concreto de traducción (en el sentido que hemos establecido en este artículo): traducciones con aparato crítico, anotadas con algunos rasgos propios de las traducciones filológicas (en términos de Bühler 2000: 35), ya que contienen una interpretación y notas del traductor para explicar las estrategias aplicadas. En el caso de la *Antígona* de Cortés, su versión no se distingue de una traducción previa por su carácter eminentemente reinterpretativo o filológico, puesto que es la primera traducción de la *Antígona* de Hölderlin. Este tipo de traducciones, como la de Cortés, suelen ser bilingües, contienen información que no suele estar dirigida a un público medio, así como estudios o ensayos sobre el texto traducido. En este artículo nos referiremos a ellas como ‘traducciones con aparato crítico’.

Además de la versión de Cortés, merece la pena resaltar en este apartado el caso de Hölderlin's *Anmerkungen zur Antigonä*, el comentario redactado por el propio Hölderlin. Este, como se ha mencionado previamente, fue traducido al español en los noventa, antes incluso que la propia obra de teatro y, como se verá más adelante, ha sido traducido a más de un idioma, ya sea solo, junto con la versión de Hölderlin o incluso solo con la de Sófocles. Por estos motivos, convendría preguntarse si no es esta también una especie de traducción de Antígona: en origen de las ideas de Hölderlin y, posteriormente, como parte del aparato crítico de algunas ediciones.

De hecho, en su clasificación de las distintas aproximaciones al metapoema, Holmes (1969) incluye las categorías “critical essay in language of the poem” y “critical essay in other language” (véase ilustración 1) como una lectura más del TO. Esta clasificación podría ser igualmente útil para la traducción de teatro, ya que se trata de un género que también se presta a interpretaciones muy diversas. En este caso, el ensayo de Hölderlin no formaría parte de la obra de teatro como tal, pero merecería un puesto en los elementos de la ‘meta obra de teatro’. Sería, por así decirlo, un ensayo crítico sobre ella que, además, ha acabado siendo traducido. Este planteamiento enlaza con la teoría de Benjamin sobre la traducción como texto que completa y enriquece el original (1923/1963).

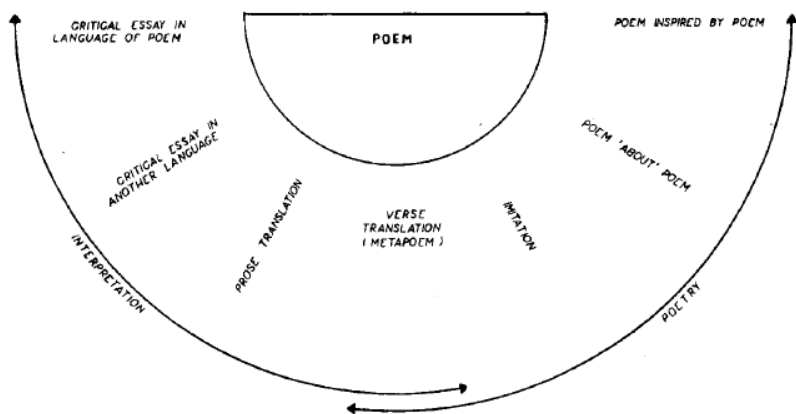


Ilustración 1. Metapoema de Holmes, 1969.

La variedad de traducciones derivadas de la *Antígona* de Hölderlin queda reflejada en la ilustración 2. Se debe resaltar que es complicado averiguar cuál es el origen exacto de las adaptaciones al español de la *Antígona* de Brecht, puesto que podrían ser adaptadas a partir de una traducción ya publicada en español o derivadas de una adaptación alemana. De esto no se suele informar al público. Esto es aún más el caso en español, donde no hay una tradición de publicar guiones de adaptaciones concretas de teatro.

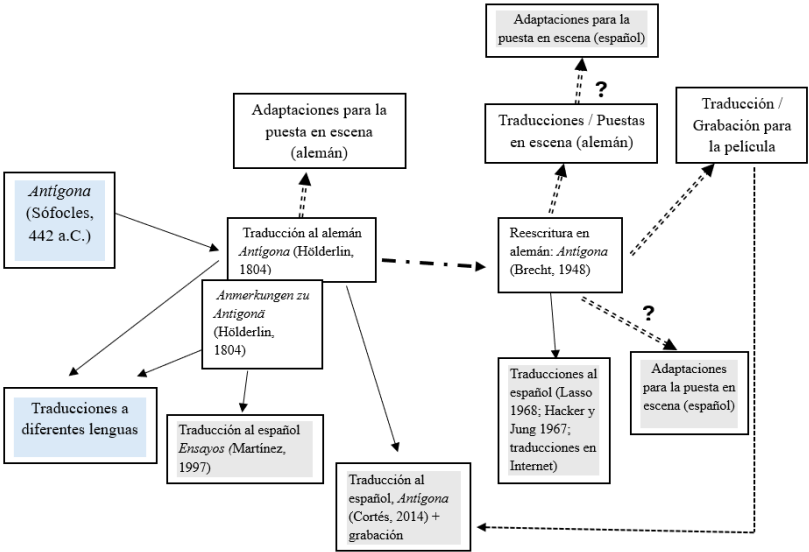


Ilustración 2. Traducciones de *Antígona* a partir de la versión de Hölderlin. Se han marcado en gris las traducciones al español.

Si continuamos aplicando las ideas promovidas por el *outward turn* de los Estudios de Traducción al caso que nos ocupa, constatamos que los conceptos de ‘original’ y ‘copia’ se han ampliado, de modo que toda traducción es un original en cierto sentido (Vidal Claramonte 2022). Observando la ilustración 2, esto se aplica especialmente a la traducción de Hölderlin y a la versión de Brecht (y por supuesto la de Sófocles), pues son focos que originan más versiones o interpretaciones.

Resulta aquí interesante el concepto de suplementación de Carlson (1985) que expresa que “la actuación como suplemento mira hacia atrás, se basa en lo que hay en el texto escrito, lo añade y luego lo sustituye” (Aaltonen 2010: 108). Estamos ante traducciones que, a su vez, han dado lugar a otras traducciones de diversos tipos sin que por ello desaparezcan totalmente en el proceso.

Sin embargo no todas estas traducciones derivadas reciben las mismas consideraciones.

4. ¿Cómo se convierte una traducción en un original?

Si consideramos aquí que un ‘original’ no solo está caracterizado por ser el punto de partida de una traducción, ni por el grado de novedad que aporta, sino también cómo es recibido en una cultura, surgen incluso más preguntas. En primer lugar, ¿cuándo se convierte una traducción en un ‘original’? ¿Qué características ha de cumplir?

Laiho indica que la condición de ‘original’ no solo viene dada por las características de la obra, sino también por las suposiciones ontológicas y epistemológicas de quienes clasifican una obra como tal (Laiho 2013: 123-124). Añade que una visión binaria de la cuestión (que un texto sea un original o una traducción, sin punto medio) tal vez sea limitante. El concepto de original también está ligado a factores como la percepción, la familiaridad y la relación de poder entre dos elementos. Más allá de cuestionar si una traducción y su original son lo mismo o si una traducción cumple siempre una función subsidiaria, las preguntas que se quieren abordar inspiradas por el caso de *Antígona* son las siguientes: ¿Son, entonces, todas las traducciones derivadas de la de Sófocles (y posteriormente de la de Hölderlin) igual de originales? Dicho de otra forma, cabría preguntarse si tienen todas el mismo grado de genialidad, si reciben el mismo tratamiento por parte de la cultura receptora, si tienen el mismo papel en el sistema literario de llegada y la misma protección y derechos.

Para tratar de contestar a estas preguntas se analizan las siguientes hipótesis:

1. Para que una traducción de teatro se convierta, a su vez, en ‘original’ (un texto, ya traducido o no, que sirve de base para nuevas

- propuestas e interpretaciones) debe tener una versión por escrito accesible.
2. El reconocimiento de una traducción depende del estatus del traductor.
 3. El reconocimiento de una traducción depende del momento histórico.
 4. El reconocimiento de una traducción depende de su valor añadido o grado de innovación.

Finalmente se repasará la recepción actual de la *Antígona* de Hölderlin en el ámbito hispanohablante, puesto que Aaltonen expresa que:

las obras de teatro son un lugar para el autoestudio, la obtención de información y la profundización en el conocimiento de uno mismo y de los demás que habitan nuestro mundo (Aaltonen 2010: 105).

Con esto en mente, examinaremos qué nos pueden decir el recorrido de estas dos traducciones sobre nuestra historia y sociedad.

4.1. Disponibilidad de la traducción

Se podría alegar, en relación con traducciones cuyo objetivo es servir de base para una representación audiovisual (que pueden ser y son a menudo efímeras si no quedan registradas de alguna forma), que para que una traducción sea recordada, alcance “fama literaria”, por así decir, debe ser fácilmente accesible. ¿Es este el caso de nuestras dos traducciones?

Como se ha mencionado, la primera edición de la traducción de Hölderlin se publica en 1804 junto con su traducción de Edipo Rey. No obstante, la obra solo comienza a recibir reconocimiento una vez que se rescata al autor del olvido y que aparece en la edición crítica de las obras completas del poeta elaborada por Hellinger, Seebass y Pigenot entre 1913 y 1923. Esto coincide con la primera puesta en escena (1919). Cortés (Hölderlin 2012), por su parte, hace referencia en su edición a las Ediciones Críticas de Fráncfort (1975-2008, también llamada la de Sattler) y de Stuttgart (1943-1985, de Beissner), así como a la traducción de Lacoue-Labarthe al francés de *Antígona*. Y si bien esto no es una lista exhaustiva, además de las ediciones críticas, se puede encontrar la *Antígona* de Hölderlin en los *Gesammelte Werke* de Böhm y Ernst (1905) de la editorial Eugen Diederich o en las reediciones de la versión de 1804 de 1918 o 1986. A pesar de tratarse de una traducción de una obra

de teatro, es bastante fácil dar con ella en alemán. Hölderlin la escribió para que fuera publicada, no para que fuera representada.

Con todo, es más fácil aún hallar la versión de Brecht. Si bien se estrena como una representación y no primero como un texto escrito, al poco tiempo el escritor puso a disposición del público el *Antigonemodell* 1948. Esta publicación contiene su versión de la pieza, fotos de la representación de Chur y esbozos de Caspar Heher, entre otras cosas. Cuenta con varias ediciones por sí sola (1949; 1955), pero también se publicó como parte de la obra de Brecht (1964) o se reeditó con más información sobre el innovador modelo de Brecht (1985).

En español, no obstante, la traducción de Hölderlin y la reescritura de Brecht se encuentran con más dificultad. Como se ha mencionado previamente, de la primera solo tenemos la versión de Cortés. En el caso de la versión de Brecht, se pueden encontrar dos traducciones publicadas casi al mismo tiempo: una aparece en el volumen 13 de la colección del teatro de Brecht (1967) de Nueva Visión traducida por Jung y Hacker (1967-1973) y la otra, como se explicará más adelante, en una revista en 1968 traducida por el poeta Lasso de la Vega (1968).

Sorprendentemente, la edición del teatro completo de Brecht (2012) publicada por Cátedra no incluye a *Antígona*. Aunque no se saben las razones de esta omisión, cabría pensar que esta edición no considera a Brecht como el autor de *Antígona* y, por extensión, que tampoco Hölderlin merecería esta consideración. Se observa, de nuevo, cómo los papeles de original y traducción, autor y traductor pueden cambiar en cualquier momento.

Además, de todas las traducciones disponibles por escrito y publicadas en formato analógico, también es posible encontrar en Internet traducciones de las versiones de Sófocles y Brecht en el blog *Marxismo y Literatura*, elaborado por el Seminario Multidisciplinario José Emilio González de la Universidad de Puerto Rico de 2013 (Varios autores 2013).

En suma, podemos concluir que en alemán existen muchas ediciones de *Antígona*, tanto en la versión de Hölderlin como en la de Brecht. Ambas están incluidas en las correspondientes obras completas, cosa que no ocurre en español. ¿Se podría alegar, en ese caso, que el estatus de dichas traducciones también puede deberse al prestigio de sus traductores?

4.2. El estatus del autor-traductor

Cuando Hölderlin publica su versión de las tragedias griegas, estas son tan mal recibidas que algunos de sus conocidos incluso se avergüenzan de ellas (Brecht 1985: 149). Sabemos que no fue la elección de la obra lo que molestó a los contemporáneos del poeta, puesto que, apenas cuatro años después de su publicación (1804), otra traducción de *Antígona* (obra de Fridrich Rochlitz) se escenificó en alemán por primera vez en el Weimarer Hoftheater. El guion se conserva en varias bibliotecas. Fue, pues, la forma de traducir de Hölderlin lo que no gustó a sus contemporáneos.

A la *Antígona* de Fridrich Rochlitz la seguirían otras, como la adaptación de 1841, dirigida por Ludwig Tieck (Brecht 1985: 149). Como ya se ha mencionado, la de Hölderlin no sería representada hasta 1918. Es decir, la traducción de Hölderlin no alcanzó cierta fama hasta que el propio Hölderlin lo hizo, a principios del siglo XX.

Brecht, al contrario que Hölderlin, sí recibió reconocimiento en vida. No hay una clara separación entre el estreno de su *Antígona* y el momento en que esta alcanzó fama, por lo que ambos están irremediablemente unidos. Sin embargo, si realmente el valor de traducción depende únicamente del estatus de su traductor, cabría pensar que cuando este autor fuera reconocido en una segunda cultura, una cultura meta, la obra debería ser recibida con el mismo entusiasmo. Con las pinceladas esbozadas hasta el momento, el lector atento podrá deducir que este no es el caso.

4.3. El momento idóneo

La recepción de Hölderlin y la recepción de su *Antígona* en español no tienen lugar al mismo tiempo. Aunque no podemos asegurar con certeza cuáles son los motivos para esto, el contexto histórico y cultural afectan sin lugar a dudas a la selección de las obras que se traducen. Al analizar los momentos de máxima popularidad de la *Antígona* de Hölderlin y la de Brecht, se observan ciertos patrones.

Como hemos dicho, Hölderlin es recuperado en Alemania a principios del siglo XX. Poco después se pone en escena su versión de *Antígona* justo al final de la Primera Guerra Mundial. Un año antes, el público alemán también ha podido disfrutar de otra versión de *Antígona*, la de Walter Hasenclever,

premiada con el Kleistpreis (Brecht 1965/1985: 149). Es evidente que, durante esos años, *Antígona* triunfa en los países de habla germana debido al cuestionamiento de las leyes establecidas por un tirano en favor de otras más antiguas, más humanas. A la luz del contexto histórico, cabe pensar que esta aproximación resonaría más con una población alemana afectada plenamente por la guerra que con la española, puesto que nuestro país se mantuvo neutral en este conflicto.

Es también a principios de siglo XX cuando empiezan a ser traducidas en España otras obras de Hölderlin, pero no así la *Antígona*. Si en el caso del poeta suabo es el modernismo en general (que en España va unido a la renovación del lenguaje poético) lo que propicia un redescubrimiento de su figura, parece que en el caso de *Antígona* lo que contribuye a su popularidad es el momento histórico. Las versiones de Hölderlin y sus contemporáneos tras la fallida Revolución Francesa y la recuperación de estas versiones con la irrupción y finalización de la Primera Guerra Mundial quizá sean dos eslabones más de esta cadena.

Así, la versión de Brecht es creada en Alemania y Suiza tras la Segunda Guerra Mundial, pero España está en plena dictadura franquista. Los años cuarenta y cincuenta no son especialmente fructíferos para la recepción de las obras de Brecht. Incluso las de Hölderlin, que habían ido ganando interés en el primer cuarto del siglo XX, van perdiendo fuerza. Toman por tanto el relevo los traductores procedentes de Latinoamérica y los intelectuales españoles allí exiliados (Zavala Mondragón 2017).

Los sesenta coinciden con una nueva época turbulenta. Tenemos el movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam y las correspondientes protestas. Son también los años de mayor éxito de Brecht (Aaltonen 2010: 106) y traen consigo la aparición de nuevas traducciones e interpretaciones de la *Antígona*. Las versiones de Brecht llegan al español, pero primero al contexto latinoamericano. Conviene recordar que en España no se han traducido hasta el momento ni la *Antígona* de Hölderlin ni la de Brecht. La primera traducción publicada en forma de libro llega en una edición argentina, concretamente en el volumen XIII del teatro completo de Brecht (1967), obra de Herbert Jung y Jorge Hacker (1967-1973).

Por lo tanto, la recepción en español del teatro de Brecht comienza en Argentina: Dubatti expresa que en 1930 “se produce el primer caso de

recepción de Brecht del que tenemos registro en Buenos Aires” y a partir de los cuarenta las escenificaciones son frecuentes (Dubatti 2013: 13). La traducción de Jung da, además, lugar a una versión estrenada en 1969 en el Teatro de la Universidad Católica de Chile. Además:

Entre (1940 y 1989) se piensa a Brecht como un autor ‘marxista’, teatrasta orgánico de la izquierda, más tarde identificado con la Alemania Oriental, autor pedagógico muy valorado como guía político en el teatro independiente de Buenos Aires. (Dubatti 2013: 18).

Es muy posible pues que debamos el redescubrimiento de Brecht a la influencia que tuvo al otro lado del Atlántico. En España, tal y como afirma Fernández Insuela “con el triunfo de Franco y las ideas que encarnaba es obvio que la obra de Brecht se apartaba por completo de aquello que podía ser tolerado por el nuevo régimen” (Fernández Insuela 1993: 124), de modo que el país “pierde el tren cultural y político de la Europa occidental” (*ibid.*).

En 1964, el grupo estadounidense de teatro experimental *The living theatre of New-York* se traslada a Europa. Se trata de un autoexilio tras poner en escena una pieza (*The Brig*) que denunciaba el sistema militar estadounidense. Se asfixia al grupo con impuestos y demandas; algunos de sus integrantes estuvieron incluso brevemente en la cárcel, tras lo cual deciden mudarse a Europa (Varios autores 2024a). En 1967, posiblemente inspirados por las circunstancias políticas y sociales en EE. UU. ya mencionadas, deciden poner en escena *Antígona*, Bertold Brecht en España en escenarios como San Sebastián o Valladolid. Esta representación es trilingüe: se recitan unos fragmentos narrativos en francés, los últimos versos en español y todo lo demás en inglés (Monleón 1967).

Llegados a este punto, el Franquismo sigue vigente, pero el régimen está en declive. Esto se aprecia en que, un año después de la edición argentina, en 1968, el ya mencionado Lasso de la Vega contribuye al número 228 de diciembre de *Cuadernos Hispanoamericanos* con su *La Antígona de Sófocles*. Para enmarcarla en su contexto conviene tener en cuenta que:

Por lo que se refiere a España creo que puede afirmarse que, con anterioridad a la guerra civil, [el conocimiento sobre Brecht] fue bastante limitado, [...]. Y en la postguerra habrá que esperar a 1966 para que las obras de Brecht empiecen a subir a los escenarios comerciales [...]. Al mismo tiempo, en ámbitos minoritarios del teatro español, sobre todo en los círculos del

llamado Nuevo Teatro Español y de su muy afín Teatro Independiente, se despierta un gran interés por la obra del autor alemán (Fernández Insuela 1993: 123)

La *Antígona* de Hölderlin seguiría formando parte del conjunto olvidado de su obra unos cuantos años más. Efectivamente, el interés por la (o las) *Antígona* alemana llega a España tarde. Solo echando un vistazo a los catálogos bibliográficos es posible observar que el francés y el inglés nos llevan ventaja¹¹. En España se traducen cada vez más obras extranjeras, en especial aquellas que son clásicos menos conocidos. Cada vez hay más traducciones y no solo de las obras más famosas de Hölderlin. En 1997, Martínez Marzoa incluye en sus ensayos las *Anotaciones sobre Antígona* (Hölderlin 1997).

Sucede también algo parecido en otros países¹². Finalmente, en 2012, Cortés Gabaudan (Hölderlin 2012) publica la primera parte de *Die Trauerspiele des Sophokles, Edipo*, en una edición trilingüe que incluye el griego, el alemán y el español con un estudio introductorio y extensas notas de la traductora, así como un DVD de la versión de Pasolini. En 2014 llega la segunda parte, *Antígona* (Hölderlin 2014).

El interés por la Antígona de Hölderlin que se observa desde los noventa, y especialmente en las primeras décadas de los dos mil, sin embargo, parece contradecir la hipótesis de que la obra es traducida como respuesta a un

11. En francés se adelanta la aparición del ensayo a la de la obra de teatro, pero ambas cosas suceden mucho antes que en España: en 1965 tenemos *Remarques sur Oedipe. Remarques sur Antigone* (traducción F. Fédier, Hölderlin 1965a) y *Remarques sur Oedipe. Remarques sur Antigone* (traducción J. Beaufret, Hölderlin 1965b), y en 1978 Lacoue-Labarthe publica *L'Antigone de Sophocle* (Sophocles 1978). En inglés también tenemos en 1983 *On tragedy "Notes on the Oedipus" and "Notes on the Antigone"* (trad. Adler, Hölderlin 1983) y en 2001 *Hölderlin's Sophocles: Oedipus & Antigone* (trad. Constantine, Hölderlin 2001b). Saltamos ahora a finales de los 90.

12. Existe una traducción de Sófocles del griego antiguo al moderno acompañada por los comentarios de Hölderlin (*Antigonē: Selides gia tēn Antigonē tōn Friedrich Hölderlin, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger de Stampulu y Gionas 2017, Sophocles et al. 2017*), una traducción al portugués (*Observações sobre Édipo ; observações sobre Antígona: precedido de Hölderlin e Sófocles*, Sússekkind 2008, Hölderlin & Beaufret 2008) una traducción al finés (*Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä* de Kirkkopelto 2001, Hölderlin 2001b) e incluso una al armenio (*Ֆրիդրիխ Հյոլդերլին : բանաստեղծական աշխարհի և նախաստադրի քննության փորձ de Ստեփանյան 2013*) (Hölderlin 2013) según el catálogo de Worldcat.

momento político convulso. Teniendo en cuenta que todas estas traducciones surgen en países europeos antes y después de la crisis económica de 2009, no parece haber sido este el desencadenante. En este caso, sin embargo, llama la atención interesante otro detalle. No son solo traducciones de la *Antígona* de Hölderlin, sino también traducciones del ensayo acompañante de *Antígona*.

4.4. El grado de innovación o valor añadido

Conviene por tanto analizar qué se está traduciendo realmente en el caso de Hölderlin y Brecht, cuál es, por así decirlo, el valor añadido de estas traducciones y qué conservan de la versión de la que derivan.

En el caso de Hölderlin, el valor añadido reside en el lenguaje y su manera de traducir. Desafortunadamente, su propuesta no resultó atractiva a principios del siglo XVIII. En el de Brecht, no es el lenguaje lo que está en primer término, sino su novedosa puesta en escena y el mensaje (la ideología y el enfoque político) transmitido a través del argumento y adaptado al contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Hölderlin mantiene el argumento de Sófocles. Brecht, por su parte, conserva el lenguaje de Hölderlin. Este es un lenguaje confuso, oscuro, con metáforas que recuerdan a lo antiguo y el ritmo complejo del verso libre (si bien lo adapta ligeramente). Brecht crea por tanto una *Antígona* pensada como una crítica e inserta en un nuevo momento cultural, si bien sus raíces son profundamente alemanas y beben del clasicismo ya atemporal de Hölderlin. Así, las palabras de poeta suabo seguirán resonando en cada puesta en escena de la obra de Brecht. En este caso, lo que realmente legitima la versión de Hölderlin no es el original de Sófocles (cuya traducción fue tan criticada en su momento), sino la versión de Brecht.

Esto no es fácilmente traspasable al ámbito español. Pasando por alto las dificultades de traducción, el contexto receptor hispanohablante no tiene el mismo vínculo con lo que representa el lenguaje de Hölderlin en el contexto alemán. Consecuentemente, lo que es traducido y adaptado al español en primer término es la protesta política de Brecht. Hölderlin, al principio, queda *lost in translation*, lo que podría explicar la recepción más mesurada o tardía de su *Antígona*. Resulta interesante mencionar aquí que es muy probable que los espectadores y lectores hispanohablantes no son conscientes de

que la obra de Brecht parte de la traducción de Hölderlin. En las adaptaciones en alemán Hölderlin está, en mayor o menor parte, siempre presente. No es el caso en español. Esto se puede deber a que lo novedoso de su traducción es quizá también lo más difícil de traducir: su forma de entender y trasladar el estilo del griego clásico. Por supuesto, la falta de transparencia e información sobre las adaptaciones teatrales tampoco ayuda.

A Cortés (Hölderlin 2014: 33-34), no obstante, no solo le interesa mantener el argumento de la versión del poeta suabo, sino que trata de reproducir en la medida de lo posible el lenguaje de Hölderlin. Es una traducción que no solo describe literalmente el texto, sino que trata de reproducirlo en español, aunque resulte más oscuro. Traduce así, desde cierto punto de vista, no solo el lenguaje, sino también el propósito del poeta.

Actualmente nos encontramos en un contexto editorial en el que muchas de las traducciones de clásicos u obras antiguas contienen estudios filológicos, notas del traductor, etc. Ya no solo se traduce el texto, sino que se explica el proceso e incluso se traduce e interpreta el contexto de la obra original para los lectores. Esto favorece, por ejemplo, a que las reflexiones del ensayo de Hölderlin pasen a formar parte, en cierta medida, de todas las *Antígonas*.

Aaltonen afirma que las traducciones de teatro (al igual que las puestas en escena) son lecturas posteriores de un texto fuente al que sustituyen, de modo que:

tanto la traducción como la representación necesitan la autorización de sus textos fuente, que siempre gozan de un estatus superior al de sus manifestaciones (Aaltonen 2010: 109).

Sin embargo, en estos casos, tanto la versión de Hölderlin como en especial la de Brecht parecen no necesitar a Sófocles, gracias a su disponibilidad, al estatus de sus traductores y su valor añadido para la cultura receptora en el momento idóneo. La traducción (o traducciones) consagran al nuevo original en la cultura meta e incluso en la cultura original.

Del mismo modo la edición de Cortés, si bien no dispone actualmente de todos estos factores a su favor, también es un producto de su tiempo, pues se trata una traducción multimodal. Puesto que, además de ser una versión bilingüe, incluye la película de 1992 como una traducción más. Se trata, por

tanto, de una forma diferente, más amplia, de entender la traducción como enriquecimiento del original.

Para finalizar el estudio, analizaremos la acogida de la traducción de la *Antígona* de Cortés.

5. Recepción de la *Antígona* de Hölderlin en español

Antes de elucidar si la recepción en español de la *Antígona* de Hölderlin y la de la Brecht resulta igual de importante que en alemán, cabe añadir que es bastante más difícil encontrar versiones publicadas en nuestra lengua. La edición argentina de la de Brecht tiene ya más de 50 años y la de Lasso solo se localiza en papel en ciertas bibliotecas. Tampoco se ha logrado identificar reseñas de estas. La edición de Cortés, aunque más fácil de localizar que las anteriores, también presenta ciertas dificultades de adquisición, puesto que cuenta, de momento, con ejemplares limitados.

A pesar de esto, la traducción de Cortés ha sido recibida positivamente. En un artículo publicado en *El País*, Felix de Azúa (que también ha prologado una traducción de los poemas de Hölderlin) dice de ella:

necesitaría el doble de espacio para dar cuenta de este monumento. Baste como resumen lo siguiente: yo diría que es el mejor libro editado en España en 2014, por su audacia, por su coraje, por su elegancia (Azúa 2014).

Resalta, a su vez, que hay más de una traducción de *Antígona* en este volumen e incide en lo “oscuro” tanto del argumento como de la poesía de Hölderlin y el trabajo logrado por Cortés.

Curiosamente, Azúa asocia la obra de teatro con otro suceso histórico, los asesinatos perpetrados por ETA a comienzos de los ochenta. Azúa ve por tanto cierta relación entre ambos hechos, aunque las fechas no encajen perfectamente:

Recuerdo lo muy presente que teníamos esta tragedia en el País Vasco cuando, a comienzos de los ochenta, ETA asesinaba a cientos de personas sin que nadie rechistara, ni *Antígona*, ni Creonte. Ni siquiera había tragedia. Ciudad muerta (*ibid.*).

Para este escritor, la versión de Brecht ha pasado ya de moda y la ve con ojos más críticos que la de Hölderlin:

Tengo para mí que Bertolt Brecht patinó en su versión, sea por inadvertencia, sea por sectarismo. Al convertir a Antígona en una insubordinada que se enfrenta al nazi Creonte, no sospechó que la figura del tirano podía ser la premonición de Robespierre o de Lenin. Si Creonte es también destruido por los dioses ello obedece a que quiere imponer la virtud revolucionaria a las masas por la fuerza y el terror (*ibid.*).

La importancia del contexto histórico ya era evidente para Brecht: algunos años después de la puesta en escena del Chur elimina el prólogo que hace alusión a la época del nacionalsocialismo.

Si se compara la reseña de la puesta en escena de 1967 de The New York Living Theater con la versión de 2024 a cargo de Lidia Soriano, teniendo en el veredicto de Azúa, se observa también que el tono difiere claramente. La reseña de José Monleón en la revista *Triunfo* cierra con los siguientes párrafos:

Medio teatro se ha puesto en pie para aplaudir ardorosamente. [...] Luego se han adelantado, han saludado y han empezado a aplaudirnos a nosotros, ellos, los de Living, a los que estábamos en la sala, a los que habíamos ido desde Madrid para poder verles, a los que vivían en Valladolid y los había entendido, quizá también, a lo que fueron, al fin y al cabo, los más afectados, los que primero supieron contra quiénes se alzaba el espectáculo (Monleón 1967: 63).

Frente al claro mensaje político de la reseña de Monleón (“supieron contra quiénes se alzaba el espectáculo”), Linda Soriano, en una entrevista previa al estreno de su versión, subraya la importancia de la multimodalidad y flexibilidad entre diferentes disciplinas artísticas su obra:

Vamos a ver una historia encarnada a través de la esencia y estética de Impulso Teatro, en el que se tiene en cuenta el trabajo físico, el uso de la música en vivo tanto como para dar atmósferas a cada escena como para apoyar la narrativa de la obra, la teatralidad inherente, la sustitución de escenas que, mientras Brecht se la encargaba a dos personajes en el montaje, se convierten en cantos corales, en situaciones ejecutadas desde la visualidad, danzas y muchos elementos de gran atractivo al espectador (Cazal 2024).

Una reseña de la versión de Soriano expresa que:

Ver Antígona, de Sófocles, pasada por el genio de Brecht, es viajar al origen mismo del teatro en su condición de arte formalizado. Es asistir a su núcleo

duro, el que definirá a la manifestación para siempre. La tragedia del individuo frente al orden establecido (...) (Valiño 2024).

Y concluye que en ella se aprecia la clara prevalencia de la interpretación brechtiana. Hölderlin, aunque aparece nombrado en algunas reseñas, queda así relegado a un segundo plano. Esta exclusión de Valiño es evidente en la siguiente frase: “Aunque Soriano partió de la adaptación brechtiana de posguerra, en ella se dan la mano, como es lógico, la grandeza de estos dos genios del teatro”. Dos genios, que no tres.

Parece, pues, que la llegada de la *Antígona* de Hölderlin al español (y a otras lenguas) ha sido a través de contextos de lectores cultos, más especializados, y mediante ediciones con aparato crítico. La de Brecht se mantiene firmemente arraigada en el mundo de las representaciones teatrales.

6. Conclusiones: Originell aber waren seine Übersetzungen stets

Una de conclusiones que se obtienen de este estudio es que la ampliación del concepto de traducción trae consigo nuevos desafíos, entre ellos la confusión terminológica y la necesidad de categorización de los nuevos (y antiguos) tipos de traducción.

Ha sido necesario redefinir o precisar algunos conceptos (‘reescritura’, ‘traducción’, ‘adaptación’ y ‘retraducción’) para ajustarse al caso de estudio concreto. El original ha pasado de ser el texto de original del que surgieron todas las demás traducciones (el de Sófocles) a traducciones concretas (la de Hölderlin o la de Brecht). Esto se debe a la forma en que estas nuevas traducciones-originales ven la luz (a través de representaciones efímeras o ignorando la existencia del otro original), a los cambios que el traductor-autor realiza y al momento histórico y relevancia de la tradición que reinterpretan.

El papel que juega aquí el concepto de autor y, por ende, los derechos de propiedad intelectual también merece ser examinado en futuros estudios. Ya Venuti (1995) y Lee (2020) empezaron esta labor cuestionando la relación entre traducción y *copyright*.

Además, se ha podido observar la capacidad de consagración que poseen las traducciones. Aunque se afirma a menudo que “la presencia del original es el prerequisite para la autenticidad” y que “el original, [y] no su reproducción, lo que tiene plena aura” (*Oxford English Dictionary* en Perloff 2012: 22),

después de este repaso a la historia de las *Antígonas*, nos creemos capaces de afirmar que las traducciones, del tipo que sean (traducciones, reescrituras, adaptaciones, etc.), albergan la facultad de legitimar un texto u obra literaria. Las convierten en puntos de partida para nuevas interpretaciones y nuevas obras de arte, independientemente del medio en que se realizan.

Lo que significa ser ‘original’ viene condicionado por la cultura que interpreta el concepto. En este caso observamos que el grado de singularidad que convierte una obra en ‘original’ (puesto que toda obra de arte se debe a sus predecesoras) se ve afectado por otros factores. Estos, no obstante, son necesariamente variados. La existencia de versiones disponibles de la traducción, el estatus del autor-traductor, el momento histórico-político en el que se encuentra una cultura y el valor añadido de la traducción son solo algunos de ellos.

Todo esto, sin duda, también plantea nuevos interrogantes. ¿Es entonces una traducción un original desde el momento de su creación o desde el momento en el que es retraducida? ¿Podría canonizarse la traducción de Cortés si, llegado a un punto, fuera tan famosa como la de Hölderlin o de Brecht y se hicieran traducciones de ella?

Lo que es evidente es que ya no se puede entender el concepto de traducción de una forma limitada y limitante, al igual que no se puede separar una traducción de su contexto y de su intención. Hoy en día se considera generalmente en el ámbito académico que toda traducción tiene algo de original. En su biografía de Hölderlin y hablando de las traducciones de *Antígona* y de *Edipo Rey*, Safranski (2019: 256) expresa que “Originell aber waren seine Übersetzungen stets” (Sus traducciones eran, sin duda, originales) refiriéndose a cómo diferían las traducciones del poeta del resto de sus contemporáneos. Por su posición en una cultura, en el canon literario y su efecto, parafraseando a Orwell, hay traducciones que son más originales que otras. Ahora bien, la frase de Safranski también se puede aplicar en un sentido diferente: “[las] traducciones son [o podrán ser] originales siempre”.

Referencias bibliográficas

- AALTONEN, Sirkku. (2010) “Drama translation.” En: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies*. Volume 1. Amsterdam: John Benjamins, pp. 105-110. DOI: 10.1075/hts.1.dra1.

- AZÚA, Félix de. (2014) "Todas las antígonas." *El País*. Versión electrónica: <https://elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419363870_280157.html>.
- BENJAMIN, Walter. (1923/1963) "Die Aufgabe des Übersetzer." En: Störig, Hans Joachim (ed.) 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 182-195.
- BRAGA RIERA, Jorge. (2011) "¿Traducción, adaptación o versión?: Maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática." *Estudios de Traducción* 1, pp. 59-72. DOI: 10.5209/rev ESTR.2011.v1.36477.
- BRECHT, Bertolt. (1964) *Schriften zum Theater*. Berlin y Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BRECHT, Bertolt. (1965/1985) *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur "Antigone"*. Fráncfort: Suhrkamp.
- BRECHT, Bertolt. (1967) *Teatro completo. Volumen 13: El preceptor; Antígona; Coriolano*. Traducciones de Herbert Wolfgang Jung y Jorge Hacker. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRECHT, Bertolt. (2012) *Teatro completo*. Tercera edición. Madrid: Cátedra.
- BÜHLER, Hildegrund. (2000) "Translationswissenschaft und Praxis: ein Brückenschlag!?" En: Kadric, Mira; Klaus Kaindl & Franz Pöchhacker (ed.) 2000. *Translationswissenschaft*. Viena: WUV-Universitätsverlag, 363–373.
- CANTERO GARRIDO, Susana, & Jorge Braga Riera. (2011) "Del libro a las tablas: Traducir para la escena." *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Granada: Comares 157-178. Versión electrónica: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=499796>>.
- CARLSON, Marvin. (1985) "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?" *Theatre Journal* 37, pp. 5-11.
- CAZAL, Rocío. (2024) "Obra de Bertolt Brecht abrirá este jueves Festival de Teatro Progresista." *Últimas Noticias*. Versión electrónica: <<https://ultimasnoticias.com.ve/noticias/cultura/obra-de-bertolt-brecht-abrira-este-jueves-festival-de-teatro-progresista/>>.
- DUBATTI, Jorge. (2013) "El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: Observaciones de Teatro Comparado." *La Escalera - Anuario de la Facultad de Arte* 22-23.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. (1993) "Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra." *Anuario de Estudios Filológicos* 16, pp. 123-138. Versión electrónica: <<https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/2437>>.

- GAMBIER, Yves. (1994) "La retraduction, retour et détournement." *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 39:3, pp. 413-417. DOI: 10.7202/002799ar.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. (2021) *La "Antígona" de Sófocles traducida por Antonio González Garbín*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Versión electrónica: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1057917>>.
- GENTZLER, Edwin. (2017) *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Londres, Nueva York: Routledge.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1965a). *Remarques sur Oedipe; précédé de Hölderlin et Sophocle*. Traducción de François Fédier. Paris: Union Générale d'Éditions.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1965b). *Remarques sur Oedipe; précédé de Hölderlin et Sophocle*. Traducción de Jean Beaufret. Paris: Union Générale d'Éditions.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (1983) "On tragedy: 'Notes on the Oedipus' and 'Notes on the Antigone'." Traducción de Jeremy D. Adler. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (1997) *Ensayos*. Traducción de Federico Martínez Marzoa. Cuarta edición. Madrid: Hiperión.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2001a). *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä* (Notas sobre la traducción de Sófocles). Traducción de Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2001b). *Hölderlin's Sophocles: Oedipus & Antigone*. Traducción de David Constantine. Northumberland: Bloodaxe Books.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2012) *Edipo*. Traducción de Helena Cortés Gabaudan. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones. Versión electrónica: <<https://www.laoficinaediciones.com/libros/edipo/>>.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2013). *Ֆրիդրիխ Հյոլդերլին : քանաստեղծական աշխարհի և նսկաստազրի քննության փորձ* (Friedrich Hölderlin: Un intento de examinar el mundo poético y el destino). Traducción de Sergey Stepanyan. Erevan: Sargis Khachets.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2014) *Antígona*. Traducción de Helena Cortés Gabaudan. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones.
- HÖLDERLIN, Friedrich & Jean de Beaufret. (2008). *Observações sobre Édipo ; observações sobre Antígona : precedido de Hölderlin e Sófocles*. Traducciones de Anna Luiza Andrade Coli y Pedro Sússekinkind. Coleção Estéticas. Rio de Janeiro: Zahar.

- HOLMES, James. (1969) "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form." *Babel* 15:4, pp. 195-201. DOI: 10.1075/babel.15.4.01hol.
- JAKOBSON, Roman. (1959) "On Linguistic Aspects of Translation." En: Brower, Reuben A. (ed.) 1959. *On Translation*. Harvard University Press, pp. 232-39. DOI: 10.4159/harvard.9780674731615.c18.
- JOHNSTON, David. (2013) *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age: A Story of Chance and Transformation*. Londres: Oberon Books.
- LAIHO, Leena. (2013) "Original and translation." En: Gambier, Yves & Doorslaer, Luc van (eds.) 2013. *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 123-129. DOI: 10.1075/hts.4.ori1.
- LASO DE LA VEGA, José S. (1968) "La Antígona de Sófocles." *Cuadernos Hispanoamericanos* 228, pp. 548-602.
- LEE, Tong King (2020) "Translation and copyright: towards a distributed view of originality and authorship." *The Translator* 26:3, pp. 241-256. DOI: 10.1080/13556509.2020.1836770
- LÓPEZ LAPENA, Alejandro. (2015) *Traducir un arte vivo. Bases para un nuevo modelo de análisis de la traducción teatral*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Versión electrónica: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=57636>>.
- MONLEÓN, José. (1967) "Teatro de provocación." *Triunfo* 285, pp. 58-63.
- MUNDAY, Jeremy. (2008) *Introducing Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- NEWMARK, Peter. (1992) *Manual de traducción*. Traducido por Virgilio Moya. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PERLOFF, Marjorie. (2012). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press. Versión electrónica: <<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/U/bo5886908.html>>.
- PERTEGHELLA, Manuela. (2004) "A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation." En: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger Michael Klein (eds.) 2004. *Drama Translation and Theatre Practice*. Berna: Peter Lang, pp. 1-23.
- ROSA, Alexandra Assis; Hanna Pięta & Rita Bueno Maia. (2017) "Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview." *Translation Studies* 10:2, pp. 113-132. DOI: 10.1080/14781700.2017.1285247.
- SAFRANSKI, Rüdiger. (2019) *Hölderlin: Komm! ins Offene, Freund! Biographie*. Múnich: Carl Hanser Verlag.
- SOPHOCLES. (1978). *L' Antigone*. Traducción de Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Bourgois.

- SOPHOCLES; Friedrich Hölderlin; Søren Kierkegaard & Martin Heidegger. (2017) *Antigonē: Selides gia tēn Antigonē tōn Friedrich Hölderlin, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger* (Antígona: Introducción a Antígona de Friedrich Hölderlin, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger). Traducciones de Stampulu y Gionas. Atenas: Gutenberg.
- VALIÑO, Omar. (2024) “La incólume Antígona.” *Granma*. Versión electrónica: <<https://www.granma.cu/Cenital/2024-03-06/la-incoluma-antigona-06-03-2024-20-03-38>>.
- VARIOS autores (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual - OMPI). (1979) *Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas*. 28/09/1979. Versión electrónica: < <https://www.wipo.int/wipolex/es/text/283694> >.
- VARIOS autores (Seminario Multidisciplinario José Emilio González). (2013) “Berthold Brecht — ‘Antígona’.” *Marxismo y Literatura*. Versión electrónica: <<https://www.marxists.org/espanol/tematica/literatura/brecht/antigona.htm>>.
- VARIOS autores (Enciclopedia Britannica). (2024a) *The Living Theatre* Versión electrónica: <<https://www.britannica.com/topic/The-Living-Theatre>>.
- VARIOS autores (Prensa Latina). (2024c) “Obra de Cuba inaugura Festival de Teatro Progresista de Venezuela.” *Prensa Latina*. Versión electrónica: <<https://www.prensa-latina.cu/2024/03/21/obra-de-cuba-inaugura-festival-de-teatro-progresista-de-venezuela/>>.
- VASSALLO, Helen. (2022) “The retranslation pact: Performability and ‘writing forward’ in Darina Al Joundi’s *The Day Nina Simone Stopped Singing*.” *Translation Studies* 15:2, pp. 188-201. DOI: 10.1080/14781700.2022.2038257.
- VENUTI, Lawrence. (1995) “Translation, Authorship, Copyright.” *The Translator* 1:1, pp. 1-24.
- VENUTI, Lawrence. (2004) “Retranslations. The creation of value.” En: Faull, Katherine M. (ed.) 2004. *Translation and culture*, Lewisburg: Bucknell
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2022) *Outward Turn* (giro de apertura). DOI: 10.5281/ZENODO.6370297.
- WASHBOURNE, Kelly. (2013) “Nonlinear Narratives: Paths of Indirect and Relay Translation.” *Meta : Journal Des Traducteurs / Meta: Translators’ Journal* 58:3, pp. 607-25. DOI: 10.7202/1025054ar.

ZAVALA MONDRAGÓN, Lizbeth. (2017) “El exilio español en México y la traducción literaria.” *1611: Revista de Historia de la Traducción* 11. Versión electrónica: <<https://ddd.uab.cat/record/187464>>.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

SUSANA SCHOER-GRANADO estudió Traducción e Interpretación en la Universidad de Granada. Actualmente trabaja en la Universidad de Salamanca, donde está realizando su doctorado en traducción de poesía con un contrato predoctoral FPU. Sus principales líneas de investigación son la traducción de poesía, Friedrich Hölderlin, las escritoras del Romanticismo alemán y historia de la traducción, así como la teoría y la práctica de la traducción literaria.

SUSANA SCHOER-GRANADO studied Translation and Interpreting at Universidad de Granada. She is currently working at Universidad de Salamanca, where she is undertaking a PhD in poetry translation with an FPU pre-doctoral contract. Her main research interests are poetry translation, Friedrich Hölderlin, German Romantic women writers and the history of translation, as well as the theory and practice of literary translation.