¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical

Miguel Ángel VEGA CERNUDA
Universidad de Alicante

RESUMEN

La teoría de la traducción ha dejado mayormente fuera de sus consideraciones y reflexiones una clase de texto que, teniendo sus peculiaridades, cuando llega a traducirse, gana una notoriedad indiscutible y es de lectura obligada. Nos referimos al texto dramático-musical (libreto operístico, texto de oratorio, texto *liederístico*, etc.). Hasta hace poco, en lo que podíamos llamar la "actuación" (en el sentido chomskiano de *performance*) o, mejor, "actualización" del texto musical ordinariamente se excluía, por imposición de lo culturalmente correcto, la traducción. Hace una generación, los melómanos asistían a la audición del *Mesías* de Haendel o de *La Creación* de Haydn sin que, primero, el texto se tradujera y, segundo, sin que él mismo tuviera que entenderse.

Hoy en día el desarrollo de los medios de comunicación ha hecho posible que la traducción se haya convertido en un elemento imprescindible al servicio de la "actualización" de esa clase de texto. Difícilmente los sobretítulos de un libreto operístico en la sala de un coliseo o las traducciones de los textos *liederísticos* para un programa de mano de concierto lírico pasan desapercibidos. Incluso, en ocasiones, el texto terminal ocupa el lugar del original cuando, como en el caso de las operetas o de las zarzuelas, la percepción de la comicidad textual es condición para la percepción integral del texto dramático-musical. ¿Cómo tiene que actuar el traductor ante la casuística de esta clase de texto? Es lo que pretendemos determinar en una aproximación al tema.

Palabras clave: traducción de texto musical, traducción de libretos, libreto, libreto de ópera, texto de oratorio, texto *liederístico*, actualización.

ABSTRACT

The theory of translation has left out of its considerations and reflections a type of text that, having its peculiarities, when it is translated, gains an indisputable fame and is of forced reading. We refer to the dramatic-musical text (opera libretto, oratorical text, *liederistic* text, etc.). Until short ago, in what we could call the "acting" (in the chomskianan sense of performance) or, better, "actualization" of the musical text, the translation was ordinarily excluded due to the imposition of that culturally correct... One generation ago, music lovers attended the audition of either the *Messiah* of Haendel or the *Creation* of Haydn and the text was neither translated nor did it have to be understood.

Nowadays, the development of the communication media has made it possible to convert translation into an indispensable element to the service of the "actualization" of that type of text. Overtitles of an opera libretto in a coliseum room or the *liederistic* texts translations for a hand program of a lyric concert hardly go unnoticed. In some occasions, the final text even outshines the position of the original, like the case of either the light opera or the "zarzuelas" (Spanish light operas), where the integral perception of the dramatic-musical text is subject to the perception of the textual comicalness. How must translators behave before the casuistry of that type of text? That is what we intend to determinate in an approach to the theme.

Keywords: translation of musical text, *libretti* translation, *libretto*, opera *libretto*, oratorical text, *liederistic* text, actualization.

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

1. En la tipología textual el libreto no existe. ¿Es el libreto un caso tan infrecuente de traducción?

La traducción del libreto, a pesar de que raramente se ha tratado en la bibliografía de la disciplina, constituye un tema de gran interés tanto para teóricos como para los practicantes de la traducción literaria. Dentro del contexto teórico la "traducción de las artes escénicas", he creído conveniente tratar un tema que en ocasiones me ha ocupado, ya que he tenido el gusto, pues gusto ha sido, de ejercer la traducción en el ámbito de la literatura musical, bien para el Teatro de la Zarzuela, bien para el Auditorio Nacional de Madrid, la Semana de Música Religiosa de Cuenca o para algunas otras instituciones de ámbito nacional o local. Los textos que de estas instituciones me han entregado para su traducción, principalmente como complemento de algún artículo para los programas de mano, me han proporcionado la oportunidad de reflexionar sobre la naturaleza de este tipo de texto, sobre la casuística comunicativa del mismo, sobre su pragmática y sobre sus dificultades a la hora de verterlo al español. Las reflexiones me han venido suscitadas mayormente por un dato fundamental de la fenomenología del libreto, a saber, el de ser, normalmente, un texto bilingüe (hablado y escrito en el caso del paralelismo entre la escena y la pantalla de sobretítulos, o doblemente escrito en el caso de las presentaciones impresas de los programas de mano), extremo este último, que dicho sea de paso, da al lector/espectador la ocasión para el contraste o, incluso, la crítica fácil. En estas ocasiones, el traductor puede poner en evidencia bien su infidelidad, bien su libertad, bien su impericia. Huelga añadir que en ocasiones el libreto a traducir puede ser un texto subordinado (audiovisual), lo que exigirá un tratamiento traductivo específico.

Hay que reconocer que esta clase de texto (*Textsorte*, en la terminología de Reiss), que no tipo de texto, no es un caso que en la labor de un traductor se dé con la frecuencia de otros textos que se ejercen cotidianamente y de ahí que la teoría al uso (quizás porque los criterios utilizados a la hora de categorizar los textos han sido mayormente económicos) no la haya tratado en su particularidad y con detenimiento. De hecho, ni Reiss ni Hurtado Albir, por ejemplo, contemplan el caso de esta clase de texto. Sí lo hace el manual de Snell-Hornby[1], pensado para alemanes, pueblo este que siempre ha sido más aficionado a la lírica. El espacio dedicado en este manual es, sin embargo, mínimo y mayormente resume la obra clásica de Kurt Honolka[2], que data de 1978, una fecha en la que paradójicamente todavía había poca bibliografía específica de teoría y preceptiva de la traducción.

En todo caso, se debe añadir, corrigiendo un poco la opinión común, que la incidencia de este tipo de traducción no es un caso que ocurra de tiempo en vez en la

---

[1] Véase Klaus Kaindl, "Musiktheater", en Snell-Hornby, *Handbuch der Translation*. Tubinga, 1999.

[2] Kurt Honolka, *Operübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musikthea-tralischer Texte*.Wilhelmshaven, 1978.

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

vida laboral de un traductor que haya optado por la traducción humanista. Refiriéndonos a España, además del Teatro Real de Madrid, que publica(ba) una docena de traducciones al año, el del Liceo de Barcelona, el de la Zarzuela de Madrid, el Arriaga de Bilbao, el Palacio de la Artes de Valencia o el Campoamor de Oviedo y algunos otros Auditorios y teatros ocasionalmente líricos así como "semanas" de música (la de Cuenca) o festivales específicos (el festival Mozart de La Coruña) pueden editar oportunamente esta clase de textos y que cada una de estas instituciones puede hacerlo en numerosas ocasiones al cabo de una temporada. Todas estas instituciones producen en conjunto una cantidad de traducciones más que respetable y más de lo que se supone. A ellas vienen a añadirse las versiones a las lenguas vernáculas hechas para los sobretítulos de las representaciones de óperas extranjeras en lenguas o a la lengua inglesa cuando las óperas representadas tienen libreto en lengua minoritaria y se representan para su público originario.

2. Un valor añadido a la práctica de la traducción del libreto: el traductor de figurante en la historia (de la lírica) y de la traducción.

Llegar a ejercer en este ámbito es, sin embargo, una cuestión de afición, de especialización y, por supuesto, de suerte, a saber, la de tener una oportunidad que nos dé entrada a este mercado laboral del ramo. Personalmente me he encontrado en una veintena de ocasiones en la coyuntura de tener que verter textos de esta especie, que casi siempre o, al menos hasta el presente, han tenido unos niveles de retribución muy aceptables. Si bien estas varían obviamente dependiendo de la institución que hace el encargo. El encargo proviene por norma general de un organismo oficial (un Ministerio, una consejería de cultura o semejante) que se atiene a las tarifas oficiales o, en su caso, de acreditadas casas de discos que retribuyen de manera no uniforme. Mientras éstas sigan existiendo, por supuesto. En todo caso, siendo una situación laboral infrecuente, aunque menos, este carácter hace derivar este encargo de traducción hacia lo bibliográfico, catalogable e histórico, lo que hace que al texto producido, y consiguientemente al trabajo del traductor, le advenga un valor profesional añadido. Personalmente siempre he considerado esta una motivación que me ha llevado a recibir con agrado este tipo de encargo de traducción, ya que, siendo un texto orientado a la publicación, es además de lectura, mayormente, obligada, pues la mayoría de los espectadores o asistentes no conoce la lengua del texto original y depende de su traducción a la hora de enfrentarse al desarrollo del espectáculo musical. Por eso, tanto el producto de la labor traductora como el nombre de traductor pueden quedar discretamente perennizados en la historia de la actividad.

En nuestros días, esta clase de textos parece estar despertando la conciencia historiográfica en la especialidad, entre otras cosas, como factor de exégesis cultural y como medio de conceder a la profesión la imagen pública que le corresponde. Y en este contexto, los títulos de traducciones de libretos y sus autores van pasando a los catá-

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

logos y "bibliotecas de traductores". Así, por ejemplo, la *Biblioteca chilena de traductores*[3]*s*, realizada en los años 20 del pasado siglo y reeditada hace unos años por Gertrudis Payás, registra las traducciones de los libretos de las óperas italianas que se representaban a mediados del siglo XIX en los teatros de Santiago o de Valparaíso, y el escritor peruano Ricardo Palma, el Cervantes peruano, ha pasado a la historia de la especialidad gracias a haber vertido, además de algún relato de Heine (desde el francés), más de un libreto de Donizetti. En España, personalidad destacada en la versión de textos musicales ha sido, por ejemplo, Ángel-Fernando Mayo, subdirector que fue de la revista *Ritmo y* que vertió, entre otras, las obras de Wagner incluso para los subtítulos de las representaciones o de la televisión. Lo mismo puede decirse de Roger Alier, traductor y editor de la colección de libretos que publicó la editorial Daimon[4]. Con toda justicia todos ellos deben figurar en la historia de la traducción y quizás, aunque sea como comparsa, en la historia de la afición a la lírica.

3. La traducción del libreto, un problema de competencia.

A pesar de la "inexistencia" del texto dramático-musical o libreto en la teoría de la traducción, este es un caso específico y caracterizado, tanto a la hora de su redacción inicial como a la hora de su versión, y presenta una serie de problemas de competencias y de actuación traductivas. Ya Richard Wagner se refería negativamente a los resultados de la falta de competencia en la traducción de una de las especies de textos musicales en un momento en el que las óperas tenían su versión cantada en las lenguas vernáculas europeas, sobre todo en la alemana: *Bei vielen Übersetzungen ist weder ein dichterischer noch ein musikalischer Verstand tätig gewesen…sie wurden von Neuten…ungefähr so übersetzt, wie man*[5]. El gran compositor se refería obviamente a las versiones cantadas de los textos operísticos, que exigían buenos conocimientos musicales, además de buena competencia traductora y dramática. No parece haber sido práctica común el entregar los textos a expertos a la hora de las versiones de Verdi o Bizet, hasta el extremo de hablarse en el caso del alemán y con sentido despectivo de un *Operndeutsch* (alemán operístico). Como bien menciona Honolka, los resultados de unas traducciones ramplonas fueron tan nefastos que el célebre director de la *Komische Oper* berlinesa Walter Felsenstein solo utilizaba en sus producciones sus propias traducciones. Hoy en día con referencia a los textos dramático-musicales la situación ha cambiado radicalmente, ya que la proyección de sobretítulos es hoy en día la norma en cualquier representación y ha hecho inútil la práctica operística a la que se refería Wagner: las óperas se cantan en el idioma original y se traducen "al sentido" para el display o

---

[3] Gertrudis Payás (ed.), *Biblioteca chilena de traductores. Ordenada por José Toribio Medina. Santiago:* Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007.

[4] La colección dirigida por Alier en Daimon apareció bajo el epígrafe "Introducción al mundo de la ópera" e incluyo óperas de Mozart, Cimarosa, Puccini, etc.

[5] "En muchas traducciones no ha intervenido ni un sentido poético del texto ni un sentido musical". Citado según Honolka, p. 7.

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

pantalla, común o individual, de los sobretítulos. Así pues, ese tipo de traducción ya ha perdido el mordiente musical que anteriormente tenía y hoy en día es un caso, específico, de subtitulado, lo que descarga al posible versor de la responsabilidad que suponía el deber de producir un texto cantable que no chirriase. Ahí quedan como objeto de análisis y como testigos culturales para la historia de la literatura dramático-musical, por ejemplo, las versiones al alemán de las obras francesas de Offenbach, que en más de una vez cayeron bajo el peso de la censura cacania, o las de Verdi al francés. Junto a esa variante traductográfica siguen estando como problema de competencia traductora específica las versiones de oratorios y lieder, que en se debaten entre la traducción de la forma o la versión del sentido.

4. Aproximación al tema a través de un caso.

Con lo que precede he mencionado a grandes rasgos las premisas socio-económicas de la traducción de este tipo de texto. Podríamos decir, resumiendo, que la traducción del texto musical (que adopta cuatro modalidades fundamentales: libreto de ópera, libro de zarzuela y opereta, texto de oratorio, texto de lieder), forma parte de lo que el sociólogo francés Bourdieu denomina el "capital" de una profesión.

Pero el tema es también susceptible de un enfoque inmanente. Desde el punto de vista traductológico cabe y es perentorio preguntarse por la naturaleza del texto musical, que hemos tipificado en el libreto, y por la problemática de su versión. Y precisamente para introducirlo voy a referirme a uno de los últimos casos en los que personalmente he tenido que enfrentarme a la traducción de un texto musical, si bien no como sujeto activo, sino como sujeto pasivo. Hace unos meses, en Cartagena de Indias, Colombia, se ofrecía en el Teatro Heredia de la ciudad una representación de la que, en opinión personal, es la "ópera de las óperas": la *Carmen* de Bizet. El cartelón que la anunciaba no permitía albergar grandes expectativas de calidad, aunque sí de entusiasmo lírico. En efecto, el elenco de intérpretes era plenamente local y proveniente en su mayoría del Conservatorio de la ciudad, aunque estaba apoyado por dos viejas glorias de la lírica española desplazadas a Colombia para la ocasión: Inés Rivadeneyra y Pedro Lavirgen. En todo caso, la mayor sorpresa y la máxima curiosidad las constituía el hecho de que la gran ópera de Bizet, que, como es bien conocido, tiene texto de los dioscuros del libreto francés del siglo XIX, Meihlac y Halévy, era cantada en español. Cabe imaginarse el efecto de "extrañamiento" que en el aficionado se producía el escuchar *L'amour est un oiseau rebelle*... en español.

A pesar de que el hecho pudiera escandalizar a un purista de la musa lírica, venía a demostrar que, a la hora de comunicar, la situación sociolingüística es la que impera y manda y que ésta debe ser aceptada con naturalidad. Allí y entonces, ¿habría sido posible y mejor la representación en la versión original? Cierto es que la formación lingüística de los colombianos es bastante aceptable y que la escucha del texto francés traducido al español producía en el oyente la sensación de estar escuchando una zarzuela, lo que evidentemente, al modificar el efecto global del texto, ponía de manifiesto la importancia de la versión, que era capaz de determinar la percepción y el segui-

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

miento del argumento de una acción que, aunque se concibió en francés, tiene lugar en Sevilla.

5. Libreto para cantar o libreto para leer.

¿Cuál era la estrategia traductora que había utilizado el versor? Por supuesto que éste había tenido en cuenta una serie de parámetros imprescindibles a la hora de traducir para la escena lírica, tales como la "cantabilidad" (*Sangbarkeit* en la terminología de Honolka: la coincidencia o disposición de los acentos musicales y fónicos, la calidad de las vocales, si son anteriores o posteriores, etc.), o la "respirabilidad" (*Atembarkeit:* la relación entre naturaleza de los fonemas y la dificultad de su emisión vocal) y en aras de estos criterios había echado mano de la traducción literal, ya que una recuperación del sentido del texto que hubiera modificado la relación música/palabra estaba, por supuesto, excluida, so pena de tener quizás que intervenir también en la partitura. Como bien es sabido en el proceso de creación de un texto musical, el texto literario o libreto precede sólo cronológicamente a la composición de la partitura, lo que no invalida aquel principio de Salieri, envidioso epígono de Mozart, que postulaba *prima la musica, poi le parole.* Lo cierto es que el respeto al tenor de la partitura producía en el caso de esta *Carmen* efectos chocantes de sentido. Así, por ejemplo, en la escena final, cuando Carmen se enfrenta ante las puertas de la Maestranza sevillana al enloquecido Don José que le impide el paso, y ella, desafiante, le lanza la exclamación que supondrá su condena ante el tribunal de la pasión del primero:

"Eh bien! frappe-moi donc,/ ou laisse-moi passer",

la versión del desconocido traductor de Cartagena venía a decir

"¿Y bien? Mátame / o déjame pasar",

versión esta que desvirtuaba evidentemente el sentido de la coloquialidad, propio del discurso dramático, del texto francés. Mientras que en español la fórmula compuesta de conjunción "y" + adverbio "bien" ("¿Y bien?") es una interrogación que apostrofa al interlocutor a concluir un discurso como en el caso de "¿Y esto?" (= ¿Y bien? ¿Qué pasó?), la versión española más o menos literal del "Eh bien!" francés permitía la intangibilidad del texto musical, pero iba contra el sentido evidentemente exhortativo o desafiante de la frase, que propiamente debería haberse reproducido por un

Pues entonces, mátame o déjame pasar.

Este significado del "Eh bien" francés es el que recoge el diccionario español-francés de Hachette cuando para la exclamación francesa da la equivalencia "¡ea!" equivalente a su vez a "pues venga, hazlo ya".

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

Algo parecido sucedía cuando, en la célebre habanera, Carmen se expresa de la siguiente manera acerca del amor:

"L'amour est enfant de Bohème"

que la versión cartagenera reproducía con una

"A*mor es hijo de Bohemia",*

cuando el sentido debería haber ido, más o menos, por

el amor es un niño gitano.

Como se puede comprobar, con esa estrategia, más o menos literalizante, no se ponía en dificultad la concordia entre música y texto, aunque el sentido lingüístico quedaba en entredicho. Sí es cierto que el resultado era aceptable para un público consciente de no estar en la *Scala* milanesa o en la *Staatsoper* de Viena pero que, movido por el entusiasmo lírico, pretendía sentir en vivo, no enlatada, la obra de Bizet/Meihlac-Halévy. Evidentemente había traducciones de pasajes textuales que no sólo chocaban al conocedor del texto francés, sino también al que, motivado por una deformación profesional, seguía de manera crítica la difícil tarea del traductor. En todo caso, cierto es que la labor del traductor se mostró como un elemento importantísimo en la comunicación que en ese momento se estableció entre la novela de Merimèe, el libreto de Meihlac y Halévy y la música de Bizet, por una parte, y por otra el público que, congregado en el bello teatro de Cartagena de Indias, revivía las hazañas de esa Zarathustra femenina que vino a predicar, sin quererlo, el ideal del superhombre en versión femenina, es decir, el ideal de la mujer libre.

Evidentemente, el caso de Cartagena de Indias, es decir, el de la traducción de un texto musical para la representación, no es hoy en día el más frecuente. En nuestro país, donde, al contrario que en Alemania, por ejemplo, se cantaban las versiones originales, del público melómano que asistía, por ejemplo, al Teatro del Liceo barcelonés, donde los convencionalismos burgueses han sido tradicional-mente norma, se esperaba hasta hace poco que el asistente a la representación no solo pudiera seguir los encantos mélicos del dúo de Zerlina y el disoluto Tenorio del *Don Giovanni* mozartiano ("*la ci darem la mano*"), sino que, llegado el caso, incluso en el *Boris Godunov* de Modest Mussorsky diera la apariencia de poder estar al tanto de la acción y del sentido del texto a pesar de que este hubiera sido redactado en lengua rusa.

La invención de los sobretítulos (término este que oculta un poco su naturaleza, ya que no son títulos sobrepuestos, sino texto; los portugueses los denominan *legendagem* = lo que hay que leer) nos ha obligado a reconocer por la vía de los hechos, en primer lugar, que mejor es una ignorancia reconocida que una sabiduría supuesta; y en segundo lugar, que el texto es parte integrante y decisiva del espectáculo dramático-

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

musical. En todo caso, sí es cierto que antiguamente esa ignorancia se reconocía y la publicación de los libretos estaba a la orden del día. Incluso se dio el caso de que más de una ópera tuviera incluso su versión doble: en francés e italiano o en alemán /italiano o francés/alemán. Todavía hoy las operetas de Jacques Offenbach se representan en los escenarios alemanes en alemán y las zarzuelas españolas, cuando traspasan los Pirineos, normalmente adoptan la lengua nacional, es decir, la correspondiente al país en el que se representa. Todo ello da lugar a una abundante casuística de gran interés tanto para la historia de la música como de la traducción, y, por supuesto, para la historia de la praxis teatral. A este respecto menciono, a título de ejemplo, una versión de *La Verbena de la Paloma* a la que tuve oportunidad de asistir en un teatro de barrio de la ciudad de Viena en los lejanos años 80. Se pueden ustedes suponer mi "extrañamiento" (en el sentido brechtiano del término: *Verfremdung*) al llegar a pasajes tan localmente caracterizados como "mucho me cuestan mis chulapas" o "Julián, que ties madre". Y esto por no hablar de los problemas de censura que con frecuencia esas traducciones para la representación conllevaban. *La Perichole* de J. Offenbach, por ejemplo, tuvo que vérselas con la censura de las autoridades cacanias por problemas de incorrección política. Era este un caso semejante al que pudieron representar, por ejemplo, los textos de los cantautores en la época final del régimen de Franco.

Hoy en día, el libreto se respeta mayormente en su tenor original y cuando se traduce y se edita en forma de libro se hace para ser leído. Lo mismo sucede en los conciertos dedicados al *lied* o al oratorio (*El Mesías* de Haendel, *La creación* de Haydn), espectáculos cuyos textos se imprimen en versión original y traducida para que el espectador/oyente pueda seguir durante la interpretación, o previamente a ella, el desarrollo de la acción o del discurso. Igualmente en los libretos que enriquecen las ediciones de "cedés" de estuche, el texto original se acompaña de una o varias versiones a las lenguas internacionales o a la nacional, como demuestra la colección mencionada de la editorial Daimon.

Tanto la diversa función de la traducción del texto musical (para ser cantada o para ser leída) como el medio que la soporta (el *display* sobre el que se proyectan los sobretítulos, el programa de mano, o la edición independiente) son factores que harán variar la estrategia traductiva. Esto hace que la traducción del texto musical (tomado el término como hiperónimo que incluiría el libreto propiamente dicho, el libro de zarzuela, los *lirics* del *musical*, el *lied o* el oratorio) presente una amplia gama de situaciones en las que el traductor tendrá que discernir cuál será el mejor comportamiento versor.

El libreto pertenece a una clase de textos que tiene en común con muchas otras, la dependencia de otro código de expresión, a saber, el musical y en ocasiones el teatral o escénico y que, por consiguiente, se somete a imperativos ajenos (el de la expresividad musical, el de la acción escénica o suceso visual). Es decir, se trata de una clase de texto que pertenece a lo que se ha llamado "tipo de texto subordinado" y añade a las propias de todo texto las dificultades complementarias que derivan de las determinaciones provenientes del "modo" o "medio" de comunicación que lo soporta. Puede

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

ser, además, un texto audiovisual. Así, por ejemplo, el texto terminal estará sujeto a la rapidez del suceso escénico (dramático-musical: una muerte que tras una cuchillada puede ser instantánea en la escena se prolongará para dar ocasión al dramatismo: *Rigoletto*, por ejemplo) y a la limitación de capacidad de la pantalla de soporte de los sobretítulos.

Además, el texto al servicio de la música que llamamos libreto tiene un componente "espectacular" que deberá considerarse a la hora de traducir: la puesta en escena puede determinar la traducción del texto. Los referentes escénicos del libreto de la *Carmen*, por ejemplo, de Meihlac y Halévy, basado en la novela de Merimée, pueden ser modificados por la creatividad o arbitrariedad del *regista*. Hace unos años, una, entonces atrevida, puesta en escena del mítico director de la Ópera Cómica de Berlín, Walter Felsenstein hacía aparecer a los "dragones" sevillanos en atuendo del cuerpo fundado por el duque de Ahumada, es decir, en la apariencia de guardiaciviles. El espectador percibía la acción del primer acto de la ópera como si la observara a través del portón de un supuesto cuartel de la Benemérita sevillana. El mantener la designación "dragón" en una posible traducción alemana para el programa de mano, designación histórica, ¿no habría supuesto un efecto de "extrañamiento" brechtiano con relación al suceso escénico que hacía aparecer guardiaciviles, que habría debido considerarse, adaptando el texto a la *mise en scène*?

DON JOSÉ *(la voix très éloigné)* Halte-là! Qui va là? Dragon d'Alcalá! Où t'en vas-tu par là, dragon d'Alcalá?	DON JOSÉ *(desde lejos)* ¡Alto! ¿Quién va? ¡Dragón de Alcalá! ¿Adonde vas, dragón de Alcalá?

Lo mismo podríamos cuestionarnos cuando la muchedumbre de cigarreras se refiere a los dragones como "messieurs les soldats" que, como digo, en la escenificación de Felsenstein, se habían convertido por obra y gracia de la libertad del dramaturgo en guardias civiles. Como es fácil suponer, poco tienen en común los dos cuerpos, el del ejército fernandino y el de la Guardia Civil, a no ser que los dos son instituciones armadas. El mantener la versión "señores soldados", ¿no suponía una falta de coherencia con el suceso escénico? Y aunque es verdad que los modernos registas o escenificadores con frecuencia hacen caso omiso de la coherencia, cierto es que cabría preguntarse a qué tenor textual debería su lealtad o fidelidad el traductor: ¿al literario de Meihlac/Halévy o al escénico del regista Felsenstein? Es este un factor, el de la adaptabilidad a la historicidad o *la mise en scène* del texto original, que el traductor debería plantearse.

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

Tras este somero recorrido por la praxis de la traducción del libreto cabe elevar el tiro y preguntarse en concreto por una metodología de la versión del texto musical: ¿Cuáles serán los criterios de traducción adecuada de un texto dramático-musical o, más generalmente, de un texto musical? Pues bien, dejando aparte la traducción del libreto para el canto y la representación, ya que su versión trasciende lo estrictamente traductológico y se adentra en terrenos de otras disciplinas muy especializadas, vamos a centrarnos en la traducción del texto musical para la lectura.

7. Hacia una tipología o fenomenología del texto musical.

Siguiendo el procedimiento fijado por K. Reiss en su *Texttyp und Übersetzungsmethode*, a la hora de establecer una metodología correcta para tratar la traducción de los textos musicales destinados a la lectura, habrá que determinar previamente a qué tipo pertenecen los textos de los distintos géneros de música vocal para poder optar posteriormente por una estrategia o método de traducción que se corresponda con la naturaleza del mismo.

Hay un componente fundamental del texto musical que constituye el factor decisivo a la hora de determinar su estrategia de traducción. En efecto, al hablar de "música vocal", estamos mencionando uno de los hechos fundamentales y primigenios de la cultura humana, pues el canto fue quizás, tal y como parecen determinar los estudios antropológicos de las sociedades primitivas, la forma más básica e inmediata de expresividad humana. Lo que nos pone sobre la pista de un componente tipológico del texto musical, a saber, la expresividad. Con referencia al oratorio, por ejemplo, es fácil advertir que en cualquier aria o incluso un coral de cualquiera de las pasiones de Bach tiene un carácter apelativo y que por consiguiente se tratará de un texto *senderorientiert*, en la terminología de Reiss, lo que obligará, en caso de tener que traducirse, a tratarlo como "texto expresivo", es decir, dando la primacía a lo estético. Comprobémoslo, por ejemplo, en esta aria de la *Matthäuspassion* en la que el alma piadosa expresa sus sentimientos frente al Cristo paciente:

NR. 29 ARIE (Bass) Gerne will ich mich bequemen, Kreuz und Becher anzunehmen, Trink ich doch dem Heiland nach. Denn sein Mund, Der mit Milch und Honig fließet, Hat den Grund Und des Leidens herbe Schmach Durch den ersten Trunk versüßet.	NUM. 29 ARIA (Bajo) Con gusto querría yo llevar su cruz y beber del cáliz que bebió mi Salvador. Pues su boca, de la que manan leche y miel, ha dulcificado, al primer sorbo, las angustias y el cruel sufrimiento.

En esta aria, el oyente alemán percibe, además del arte contrapuntístico de Bach, una prosodia bien trabada por parte del autor del libreto, Picander. ¿Bastará en este

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

caso una traducción del "querer decir", es decir, del sentido? Creo que este procedimiento atentaría contra la percepción estética integral de la unidad "músico-verbal". Y el oyente español obtendría una percepción distinta que la que obtendría el oyente alemán. Así, por ejemplo, el par de parónimos *Kreuz und Becher,* por ejemplo, dependientes del verbo *anzunehmen* (aceptar) ¿se podrá desdoblar en "llevar su cruz y beber del cáliz" sin que la figura pierda su carácter peculiar? La rima de los versos octosílabos con pie quebrado en el cuarto y sexto y con una combinación original (AA, BC, DE, DC, BD = 1/2; 3/7; 4/6; 5/8 ¿podrá desaparecer sin que el efecto estético sufra una mengua importante? La fonometría, tan distinta, de cada lengua permitirá siquiera un acercamiento a algo que se parezca un paralelismo formal? En el coral num. 23 de la misma Pasión de Bach, comprobamos la divergencia que existe al respecto entre los dos textos, original y terminal, y que el traductor se encuentra en una disyuntiva desproporcionada entre el esfuerzo que le puede exigir la recuperación de la forma y la mera reproducción del sentido, al que por cierto no podrá renunciar. Aquí se haría vigente la doctrina humboldtiana de la imposibilidad y necesidad de la versión:

NR. 23 CHORAL Ich will hier bei dir stehen, Verachte mich doch nicht! Von dir will ich nicht gehen, Wenn dir dein Herze bricht; Wenn dein Herz wird erblassen Im letzten Todesstoß, Alsdenn will ich dich fassen In meinen Arm und Schoß.	NUM. 23 CORAL Quiero permanecer aquí junto a Ti, no me rechaces. No me alejaré de Ti cuando se cierren tus ojos; cuando tu corazón se detenga en el último estertor de la agonía, entonces te tomaré entre mis brazos y te colocaré en mi regazo.

que suprime de nuevo y más llamativamente métrica y rima.

En efecto, en estos textos de carácter apelativo o expresivo, ¿no tendrá que mantener el traductor el tono lírico, por encima de la recuperación del sentido? Comprobamos, sin embargo, que los elementos rítmicos o prosódicos, entre ellos la rima y la métrica, que pertenecen al código estético del texto original, se han omitido, con lo que se produce un *dècalage*, un hiato estilístico entre los dos textos, el original y el vertido. No estoy defendiendo en absoluto que el traductor deba recrear en su totalidad lírica el texto, texto que el autor sólo escribió sin estar obligado por la música, pero el traductor sí estará obligado por la tipología del texto, no sólo por sentido. Se le exigirá un especial esfuerzo, aunque, repito, no se le podrá exigir que rehaga la fenomenología integral del texto original, ya que es empresa ardua el conseguir la fonometría del poema original que, no lo olvidemos, fue cronológicamente anterior a la música.

Justo es decir que, aparte de la expresividad del texto musical, esta puede tener un carácter muy diverso: lírico, narrativo, dramático, etc. Así, en el mismo oratorio, nos encontramos con otra clase de microtexto en el que la función informativa es eviden-

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

te, con lo cual la estrategia deberá replantearse. Me refiero a los recitativos, donde el rasgo caracterizador de su discurso es lo informativo, es decir, *sachorientiert*:

NR. 24 REZITATIV (26, 36-38) Evangelist Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern: Jesus Setzet euch hier, bis ich dorthin gehe und bete. Evangelist Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi, und fing an zu trauern und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen:	NUM. 24 RECITATIVO (26,36-38) Evangelista Entonces marchó Jesús con ellos a un huerto, llamado de Getsemaní, y habló así a sus discípulos: Jesús Sentaos aquí, mientras yo voy allí a orar Evangelista Y llevándose consigo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, empezó a entristecerse y a angustiarse. Entonces Jesús les habló:

Como comprobamos, la traducción de estos pasajes es fluida por su facilidad. El traductor podría haber echado mano de una versión canónica de los Evangelios. Sólo el cambio de la coordinación por la hipotaxis (und… und = Y+ gerundio) nos choca un poco, pero habría que cargarlo a la cuenta de la libertad del traductor y a los diversos genios de la lengua.

Hay un tercer elemento del sistema del texto musical que trasciende lo tipológico y que pone en aprieto al posible traductor: me refiero a lo diacrónico, no sólo desde el punto de vista lingüístico, sino también cultural. Diacronía lingüística y diacronía cultural pueden poder en aprietos la competencia del traductor. Cuando, en la misma *Pasión* de Bach, el texto manifiesta evidentes rasgos pietistas propios del libretista Picander, hoy en día pasados de moda, ¿tendremos que reproducirlos tal y como exigiría la historicidad del texto o podremos adaptarlos a una piedad más *aggiornata*? Personalmente creo, por ejemplo, que el pasaje del recitativo n. 77, que comparten coro y solo y donde el primero se limita a dar en un estribillo reiterado las "buenas noches" al Redentor ya sepultado,

Solo (Bass):
Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht.
Chor:
Mein Jesu, gute Nacht!
Solo (Tenor):

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

Die Müh' ist aus,
die uns're Sünden ihm gemacht.
Chor:
Mein Jesu, gute Nacht!

obliga al traductor a evitar el escollo de cursilería de una piedad meliflua, la del pietismo dieciochesco del autor del libreto, en la que caería si hiciera una traducción literal del texto:

Jesús mío, buenas noches.

Con evidente buen criterio el traductor del texto que figura en la página Kareol ha traducido por

Jesús mío, descansa en paz

No digamos cuando los libretos italianos de Monteverdi, de Picini, de Gazzaniga, de Rossini nos retrotraen a un estado de lengua de hace varios siglos. De la *Incoronazione de Poppea,* una de las primeras óperas ("drama per musica" la tituló su autor), veamos un breve pasaje

Poppea respiro appena;
miro le labbra tue,
e mirando recupero con gl'occhi
quello spirto infiammato,
che nel baciarti, o cara, in te diffusi.
Non è, non è più in cielo il mio destino,
ma sta dei labbri tuoi nel bel rubino.

donde, por no meterme en mayores problemas, sólo indicaré la difícil alternancia *labbra/labbri* o el hipérbaton *dei labbri tuoi nel bel rubino* que supondrán un pequeño reto al traductor para obtener un texto airoso. Y la traducción de textos más recientes como la entrada de Clorinda en *La Cenerentola* de Rossini

No, no, no; non v'è, non v'è
chi strisciar sappia così
Leggerissimo sciassè.

supone unas habilidades no corrientes para reproducir con donosura el texto de Ferretti. La versión recogida por la biblioteca libretística online Kareol

No, no, no: no hay, no hay

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

quien sepa en todo el país
bailar con tal ligereza.

se queda a medio camino, pues fácilmente habría podido mantener el hipérbaton ("quien bailar sepa") y salvar la rima (con tal ligereza) así como buscar un sinónimo de "bailar" que se acercara al menos usado *striciare.*

No trataríamos con justicia el tema, si incluso en un acercamiento somero al mismo como el presente, no hiciésemos mención de la recuperación de los frecuentes "coloridos locales" de los libros, mejor que libretos, que frecuentemente a través de la utilización de "reales" dificultan la llamada, en la terminología de Vinay y Darbelnet la traducción 1:1. Es este un problema que se da con frecuencia en los textos de la "musa ligera" (*Leichte Muse*): la opereta y la zarzuela. Esta última, tanto en su formato de "zarzuela grande" como en el de "género chico" abunda en términos de que harán difícil una versión más o menos normalizada. Hace unos años, el sello Valois lanzó una serie de zarzuelas que, con un elenco selecto de intérpretes, venía acompañada de un librillo con el texto español traducido al francés, alemán e inglés. En *La Verbena de la Paloma,* la obra maestra del "género chico", proveniente de la colaboración de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega, los traductores de una acción tan caracterizada por el colorido local madrileño se las veían y se las deseaban para reproducir el real "churros", específico de la cultura hispana,

toma churritos, mi niña, toma

que en inglés pasaban a ser *fritter,* mientras el francés, que ha aceptado (al menos en su variante cultural meridional[6]) el típico "real" gastronómico hispano, no tenía mayor dificultad en reproducirlo. En alemán, *Schmalzkreisel*, era una adecuación o adaptación que perdía lo que los alemanes llaman el *lokal Kolorit.*

Por su parte, las "chulapas" del vejete fueraborda Don Hilarión:

Algo me cuestan mis chulapas,
pero la cosa es natural,
no han de salir a todas horas
con un vestido de percal,

se convertían respectivamente en *gigolettes* (francés), *Maedchen* (alemán) y *chulapas* (inglés). En el primer caso se daba una adaptación, en el segundo una neutralización en el tercero un préstamo. Que *gigolettes* está lejos de reproducir al "chulo/a" madrileño/a es evidente. A su vez, en *El bateo*, otra muestra genial del género chico, el térmi-

[6] En casetas de feria o en stands de venta callejera de gastronomía popular se pueden ver junto al típico chichi los "chocolates con churros".

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

no "chulapo" como adjetivo se traducía por *full of fire* y "chula" por *pretty girl*, lo mismo que "resalá" por *full of fire*. En la *Gran Vía* en el número dedicado a los yernos ("yo de la yernocracia soy la nata y flor" asistíamos a una versión tan original como *I was born to be the cream of a nepotistical society.*

8. Conclusión

Lo que precede no ha sido más que un breve muestrario de los tipos de dificultades de traducción que le advienen al traductor a la hora de enfrentar un texto musical y que derivan del medio de comunicación o soporte (programa de mano o display de leyendas), del tipo y la clase de texto (caracterizado muy peculiarmente por la oralidad, el lirismo o la narración sintética), del estado diacrónico y registro del mismo y que hacen de este empeño un reto a la creatividad de este servidor de la palabra. Los localismos, por ejemplo, tan frecuentes en el libreto de la "musa ligera", han dado lugar a traducciones ingeniosas en unos casos, a subtraducciones en otros y en muchos otros a traducciones evidentemente fracasadas. Ante todas las dificultades que estos textos musicales presentan, el traductor se ve obligado a desarrollar equivalencias, adaptaciones, préstamos, creaciones léxicas y neologismos que sirven de ejemplo de la creatividad e ingenio de los que debe hacer alarde quien se meta en esta clase de texto. Es este talante de creatividad que el texto musical exige del traductor el que aconseja la utilización didáctica de esta clase de texto en el aula de traducción general. Con él se entrenarán de manera reiterada no solo la solución de dificultades que tal vez no tengan mucha incidencia en los textos específicos o funcionales, sino también la competencia creativa del traductor. Con lo expuesto, obligado por la brevedad que impone el marco, he querido llamar la atención sobre alguno de los aspectos de la traducción de un tipo de textos que figura con derecho propio en el canon de la cultura occidental.

Existe una página especializada en la red (www.Kareol.es) que se presenta con el siguiente apóstrofe: "si somos 360 millones de hispanohablantes, ¿por qué no tener una página con los textos de ópera en español? Tienen razón sus responsables: el texto musical se ha concebido exageradamente como un elemento secundario, más que ancilar, de la percepción de las obras que llamamos ópera, oratorio, lied, zarzuela o musical. Pero la percepción de cada una de ellas, mestizas de logos y melos, no podrá ser integral y completa mientras no se descifren los textos. ¿Acaso las insinuantes melodías de la danzas polovsianas del *Príncipe Igor* de Borodin no ganarán en efectividad estética si son acompañadas del sentido conceptual y emotivo que las informa?

Por supuesto que no nos corresponde encargar la versión de esos textos, pero sí exigir en la praxis cultural (praxis que todos ejercemos cuando vamos al teatro) que esa versión tenga lugar, una versión que exige un tipo de traductor versátil, ducho en las lides de la *libretología*, versado en los aspectos diacrónicos de la propia lengua y capaz de recuperar aspectos métricos al tiempo que capaz de alardes de creatividad. En todo caso justo es reconocer que en la traducción del libreto, la diferencia fundamen-

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes

tal entre texto original y texto terminal –diferencia que se debe reflejar a la hora de traducir– estriba en que, mientras el texto original ha podido intervenir de manera definitiva en el éxito de la empresa dramático-musical[7], el traductor poco podrá hacer a la hora de mejorar o empeorar el destino de la misma. Aunque sí a la hora de dignificar esa praxis cultural.

Miguel Ángel Vega

Referencias bibliográficas

ALIER, Roger, Col. "Introducción al mundo de la ópera", Barcelona: Ed. Daimón, 1980-1988.

HONOLKA, K., *Operübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte.*Wilhelmshaven, 1978.

HURTADO ALBIR, Amparo: *Traducción y traductología,* Madrid: Ed. Cátedra,

KAINDL, K., "Musiktheater", en SNELL-HORNBY, M.: *Handbuch der Translation.* Tubinga, 1999.

PAYÁS, Gertrudis (ed.), *Biblioteca chilena de traductores. Ordenada por José Toribio Medina.* Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007.

REISS, Katharina: *Texttyp und Übersetzungsmethode,* Kronberg: Scriptor Verlag, 1976.

VINAY, Jean Paul y Jean DARBELNET, *Comparative Stylistics of French and English.* Philadelphia: John Benjamins, 1995.

[7] Como es bien sabido en la historia de la literatura musical hay numerosos casos en los que el empresario o incluso el compositor exigieron correcciones en el libreto, lo que ocasionalmente derivó en diferentes versiones de una misma obra. Así, por ejemplo, el *Don Carlos* o el *Ballo in maschera* de Verdi sufrieron varias versiones, también textuales hasta conseguir su versión definitiva.

Miguel Ángel VEGA CERNUDA. ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducció...
Centro Virtual Cervantes