La traducción del imaginario de *Brujas la muerta* en la puesta en escena de la ópera *La ciudad muerta*

Lucía SESMA PRIETO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La puesta en escena de *La ciudad muerta* a partir del libreto de Erich Wolfgang Korngold, traslada el argumento, los personajes o la estructura del lenguaje literario al operístico. Sin embargo, la traducción del imaginario cobra mayor importancia en las obras en cuyo texto prima la sugestión, lo velado y la sensualidad sobre lo denotativo, la redacción y el desarrollo argumental. Lo comunicado va más allá de lo dicho en la novela y, consecuentemente, todos los elementos de la puesta en escena deberían ser reflejo de ello.

Palabras clave: traducción, Rodenbach, imaginario, adaptación, ópera.

ABSTRACT

The *mise-en-scène* of Erich Wolfgang Korngold's script of *The Dead City* transfers the plot, characters or structure from its literary language to Opera. Nevertheless, in literary opuses where suggestion, sensuality and subtlety prevails over denotative, writing and plot development, the translation of imagery comes to be of greater importance. The statement transcends what is said in the novel, and thus, all elements of staging should be a reflection of that.

Keywords: translation, Rodenbach, imagery, adaptation, opera.

El análisis que expongo a continuación se centra en la puesta en escena de *Die tote Stadt* (*La ciudad muerta*), a partir de la dirección escénica de Willy Decker y la musical de Pinchas Steinberg del libreto de Paul Schott (pseudónimo de los dos autores, Erich Wolfgang Korngold y su padre Julius Korngold) y pretende ser una breve reflexión en torno a los problemas que plantea la traslación de una creación literaria a otra cuyo fin último sea su representación.

1. Génesis de una creación

La génesis de cualquier creación artística esconde motivaciones y factores muy diversos. En el caso de las adaptaciones de novelas, poemas u obras de teatro que derivan a otros géneros y que, como en este caso, pasan de una lengua a otra, también se producen.

Lucía SESMA PRIETO. La traducción del imaginario de Brujas la muerta en la puesta en escena de La ci...
Centro Virtual Cervantes

En la transmisión de la cultura sucede en numerosas ocasiones que lo que parece el recorrido más lógico en esa fase de transmisión de una época a otra, o de una fuente a un autor, no lo es. Un ejemplo es la imagen del físico de don Quijote que permanece en el imaginario colectivo hasta hoy, y que no parte de la novela de Cervantes, sino que se nutre más bien de los grabados que realizó Gustave Doré en 1863 para una de las ediciones publicadas de este clásico. Al igual que las ilustraciones que Delacroix realizó para el *Fausto* de Goethe fueron determinantes en la recreación del mito que hizo Charles Gounod en 1859 para ópera.

En el caso de *La ciudad muerta* se basa en el recorrido que hace la novela *Brujas, la muerta* del simbolista belga George Rodenbach desde su concepción hasta la recreación operística. Parte de la obra de teatro póstuma *Le mirage* (*El espejismo*) que Rodenbach escribió como recreación de la novela que había escrito seis años atrás y que incluso podríamos denominar *autotraducción*. Y esta pieza lleó a Erich W. Korngold a través de una traducción de Siegfried Trebitsch, *Das Trugbild*, a lo que hay que añadir que el compositor y libretista conocía la ya célebre por entonces.

2. Aproximaciones teóricas.

Georges Steiner señala en *Después de Babel* (1975) que la comunicación humana es una traducción y, por tanto, las diferencias lingüísticas, culturales e históricas requieren una traducción para actualizar el mensaje.

Partimos de esta premisa tan generosa que nos permite un análisis amplio del acto de traducción, en el que, como señala Miguel Ángel Vega en "Una mirada retrospectiva y escéptica a la teoría de la traducción" (2002), retomando a Nida, no podemos obviar los componentes extralingüístico y paralingüístico y las distintas determinaciones que advienen el proceso de traducción, motivadas por la posible lectura que desde la modulación cultural peculiar puede hace el destinatario. Incluso los factores transtextuales o paratextuales pueden determinar la lectura del texto (Nida menciona la poco acertada decisión de una sociedad bíblica americana al encuadernar en piel de cerdo una traducción al árabe del Nuevo Testamento).

Quisiera añadir la visión que Ortega y Gasset apuntaba en *Miseria y esplendor en la traducción*, para quien "el asunto de la traducción nos lleva hasta loa arcanos más recónditos del maravilloso fenómeno que es el habla". En este mismo texto destaca (1961):

> La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría que la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia ella.

En el caso de *La ciudad muerta* de E. W. Korngold encontramos varios niveles de traducción y que reflejan la misma génesis de la ópera a partir de las fuentes de inspiración: *Brujas la muerta* y *El espejismo*, pese a que la obra de teatro tuvo menos influencia en la creación de la ópera, también es una fuente importante y refleja la obsesión de Rodenbach por esta, de la que él mismo quiso firmar una versión para llevar a la escena.

Por tanto, vemos varios procesos de transformación y traducción:

Lucía SESMA PRIETO. La traducción del imaginario de Brujas la muerta en la puesta en escena de La ci...
Centro Virtual Cervantes

- **Lingüístico**, como paso de una lengua a otra lengua meta, que se ve en la traducción de las fuentes escritas en francés y que los autores del libreto leyeron en alemán.
- **De género**, ya que se parte de una novela; *Brujas la muerta*, y una obra de teatro, *El espejismo* (*autotraducción* de la novela anterior), que se toman como base del libreto, un tipo de texto complicado de analizar por su carácter híbrido: texto dramático pero destinado a ser parte de una representación musical.
- **Semiótico**, que integra los anteriores y añade la escenografía. Es decir, el proceso de recreación de la novela hasta el momento de la misma puesta en escena, vista como la fusión de los diversos actos de comunicación que sobre el escenario funcionan como uno solo.

3. Puesta en escena

La puesta en escena de *La ciudad muerta*, a partir del libreto de Erich y Julius Korngold, traslada el argumento, los personajes o la propia estructura del lenguaje literario al operístico. Sin embargo, en el caso de una novela simbolista como *Brujas la muerta*, se hace más patente la dificultad de traducción del significado sumergido, sutil y connotativo del texto. La traducción del imaginario cobra mayor importancia en las obras en cuyo texto prima la sugestión, lo velado y la sensualidad sobre lo denotativo, la redacción y el desarrollo argumental. Lo comunicado va más allá de lo dicho en la novela y, consecuentemente, todos los elementos de la puesta en escena deberían ser reflejo de ello.

4. Primacía de la connotación

Barthes en el prefacio a *Ensayos críticos* (1964), habla de la esencia misma del lenguaje que se concreta en el acto literario:

> Lo que da a quien se relee no es un sentido, sino una infidelidad, o mejor dicho: el sentido de una infidelidad. Este sentido, siempre es forzoso volver a este punto, nunca es nada más que un lenguaje, un sistema formal [...] este lenguaje puede siempre ser hablado por otro lenguaje[1].

Barthes delimita la escritura a una recreación infiel de temas y variaciones y en este planteamiento "[...] la literatura no cesa de codificar, en el curso de su historia, sus informaciones segundas: su connotación".

Es esta transmisión, que se desliga del original para crear otro sentido, y que podemos identificar como *relectura*, entendida como la versión que llega en el estadio último de la comunicación literaria. La transparencia en este proceso de traducción (en la toma de decisiones, no respecto a la literalidad), será la que determine la posibilidad de vislumbrar con mayor o menor acierto la obra original. Y si el original se nutre de la connotación como expresión fundamental, la relectura (en este caso, la traducción o la adaptación de una novela a una ópera), debería sugerir esa connotación dentro de su propio código.

[1] Traducción de Carlos Pujol (Barcelona: Seix Barral 2002).

Lucía SESMA PRIETO. La traducción del imaginario de Brujas la muerta en la puesta en escena de La ci...
Centro Virtual Cervantes

5. Motivos transpuestos

Los motivos presentes en el libreto de *La ciudad muerta* se centran en el dolor del amante esposo tras la muerte de su mujer y la devoción religiosa exacerbada. Lectura ejemplificada que tan bien reflejan algunas reseñas periodísticas como la de Caballero en Docenotas.com:

> Basada en la novela *Bruges-la morte*, narra una historia de amor entre el sueño y la realidad, en la cual Paul, el protagonista, fluctúa entre el místico recuerdo de Marie, su difunta esposa, y su pasión por Marietta, una seductora bailarina.

Sin embargo, lejos quedan motivos y temas que conforman el imaginario de la novela de referencia como el *Doppeldänger* (la figura del doble), la sacralización del espacio, la ciudad muerta como un estado del alma, la dicotomía entre Ideal y Realidad o la tensión entre Eros y Thánatos latente en toda la novela. Así pues, la riqueza y el calado conceptual de la novela se ven reducidos a meros accidentes argumentales:

- *Doppeldänger*: se presenta en el doble de la muerta que se confunde y fusiona con el de otra mujer viva, de caracterización opuesta (extranjera, huidiza y frívola), aunque los rasgos físicos sean parecidos, y funcionan como uno solo, lo que hace entrar a Hugues en un estado de ensoñación, que al final se romperá en el momento en que ella se pone uno de los vestidos de la muerta y se burla. La primera vez que Hugues ve a Jane "*eut l'air de chavirer une minute*[2]", dice la novela.
- La ciudad muerta como un estado del alma: "*Il aimait cheminer aux aproches du soir et chercher des analogies à son deuil dans des solitaires canaux et d'écclesiastiques quartiers*"[3]. El autor es explícito al nombra la palabra "analogías", como signo de identificación.
- Dicotomía entre Ideal y Realidad: se plasma en Hugues y en Barbe, cuyos procesos de ascensión hacia el Ideal, el deleite y contemplación y la caída final o revelación súbita de la Realidad son paralelos.
- Tensión entre Eros y Thánatos en que finalmente la pulsión de este último vence al otro.
- En cuanto a la simbología que presenta, fundamental en la obra, quisiera destacar dos símbolos que la ópera desvirtualiza:

  1. La casa, el espacio sacaralizado: "*Chaque matin, ainsi qu'au lendemain de son décès, il faisait ses dévotions –comme les stations du chemin de la croix de l'amour- devant les souvenirs conservés d'elle*"[4].

  2. La cabellera: "*Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. […] C'était sacré, cette chevelure*[5]".

---

[2] "Parecía que en un instante se hundía." (Traducción propia.)

[3] "Le gustaba pasear con la llegada de la noche y buscar analogías de su luto en los canales solitarios y los barrios eclesiásticos." (Traducción propia.)

[4] "Cada mañana, al igual que el día que siguió a su muerte, hacía su ejercicios espirituales –como las estaciones del vía crucis del amor– delante de los recuerdos que guardaba de ella." (Traducción propia.)

Lucía SESMA PRIETO. La traducción del imaginario de Brujas la muerta en la puesta en escena de La ci...
Centro Virtual Cervantes

Así pues, como conclusiones, vemos la complicada tarea de adaptar ciertas obras literarias para el escenario y la importancia de una lectura, ajena a la dictadura del accidente argumental y también la exigencia de una lectura profunda del texto que va más allá de la técnica retórica y que debe centrarse en la esencia misma de la creación, que nos revele alguna faceta de la condición humana. Es decir, lo que diferencia un folletín de una gran obra de arte.

La ciudad muerta nos acerca también a dos temas que han aparecido en este análisis y en el de otros artículos de esta monografía: el de la *autotraducción*, que destaca Pilar Blanco en su artículo en torno al *Miréio* de Mistral y que en Rodenbach se da en esa versión teatral de *El espejismo* que él mismo hizo de *Brujas la muerta*, y por otro lado, el problema de tipología textual del libreto sobre el que Vega Cernuda nos aporta mucha luz. Problema que, a mi entender, exige un estudio de la representación misma en que múltiples sistemas (texto, música, interpretación y escenografía) se funden y son en ese instante, sobre el escenario, cuando se sube el telón y suenan los primeros acordes, uno solo. Por tanto, no podemos analizar correctamente este fenómeno únicamente como texto o como traducción, o solo como música, ya que un análisis más acertado exige aunar todas estas disciplinas, estudiar el contexto en todas sus facetas, a modo de simbiosis indisoluble, para que el traductor pueda verter el texto a otra cultura.

Lucía Sesma

Referencias bibliográficas

ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Paris: Galimard 1926.

BARTHES, R., *Essais critiques*, Paris: Editions du Seuil 1961.

LOZANO MARCO, M.A., "La ciudad muerta como espacio literario", en *Rinconete – Cervantes Virtual*, Madrid: 3 de marzo de 2010. Véase: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_10/03032010_01.htm.

MARTIN, F.J., "La teoría de la traducción en Ortega", en *AISPI*, Cervantes Virtual 2006. Véase: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf.

ORTEGA Y GASSET, O., "Miseria y esplendor en la traducción", en *Obras completas* tomo V, Madrid: Revista de Occidente 1961.

RODENBACH, G., *Bruges-la-Morte*, Paris: Flammarion 2010.

TEATRO REAL, *Die Tote Stadt*, libreto, artículos, entrevistas, etcétera, Madrid, 2010.

STEINER, G., *Después de Babel*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

VEGA CERNUDA, M.A., "Una mirada retrospectiva y escéptica a la teoría de la traducción, en *Hieronymus Complutensis*, número 9-10, Madrid: 2002.

[5] "Cada mañana, también observaba la urna de cristal donde la cabellera de la muerta, siempre arreglada, descansaba. [...] Era sagrada, esta cabellera." (Traducción propia.)

Lucía SESMA PRIETO. La traducción del imaginario de Brujas la muerta en la puesta en escena de La ci...
Centro Virtual Cervantes