

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

La traducción de los libretos de ópera

Tristán e Isolda de Richard Wagner

Olaia Rodríguez López

Tutor: Dr. Carlos Fortea Gil

Salamanca, 2013

Vº.Bº: EL DIRECTOR

RESUMEN

En este trabajo se lleva a cabo un análisis de la traducción de libretos operísticos dentro del ámbito dramático-musical. En la primera parte se exponen de forma teórica las características generales de la ópera que el traductor debe conocer antes de adentrarse en esta especialidad. A continuación pasamos a valorar el libreto como texto y herramienta de trabajo del traductor. Finalmente, nos centramos en la investigación del autor, Richard Wagner, y su obra *Tristán e Isolda*, que aquí analizamos. La segunda parte de este estudio consiste en el análisis de extractos de la obra original y la comparación de dos traducciones. En este apartado quedarán patentes las diferentes características que adquiere una traducción atendiendo a la época en la que sea publicada, la modalidad de traducción a la que se adhiera, la finalidad del texto meta o las facultades del propio traductor.

Palabras clave: Wagner, *Tristán e Isolda*, libreto, ópera, traducción

ABSTRACT

In this study, the translating process of librettos is analysed from a dramatic and musical perspective. The first part gathers the main theoretical characteristics of opera that translators must consider to study thoroughly this specialty of translation. Librettos are then analysed as texts and source of the translation process. Finally, our study focuses on the author Richard Wagner and his play *Tristan und Isolde*, here evaluated. The second part of this study consists in the analysis of some passages of the original play and in the comparison of two of its translations into Spanish. This analysis aims to show the characteristics of translations depending on the period when they are published, the translation theory adopted, the objective of the translated text or the professional skills of the translator. Wagner, *Tristan und Isolde*, libretto, opera, translation

Key words: Wagner, *Tristan und Isolde*, libretto, opera, translation

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. CREACIÓN DE LA ÓPERA	5
2.1 DESARROLLO DE LA ÓPERA EN EUROPA	6
2.2 LA ÓPERA ALEMANA	8
3. EL LIBRETO	11
3.1. EL LIBRETO COMO TEXTO	11
3.2. LA TRADUCCIÓN DEL LIBRETO	13
4. EL TRADUCTOR DE ÓPERA	16
4.1. TRADUCIR A WAGNER	18
5. RICHARD WAGNER	22
5.1. VIDA Y OBRA DE WAGNER	22
5.2. EL ESTILO DE WAGNER	24
5.3. CARACTERÍSTICAS DE WAGNER	25
6. TRISTÁN E ISOLDA	28
6.1 ANTECEDENTES DE LA CREACIÓN DE LA OBRA	28
6.2. RESUMEN DE LA OBRA	28
6.3. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA	31
7. ANÁLISIS DE LA OBRA	34
8. CONCLUSIÓN	49
BIBLIOGRAFÍA	50

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos centramos en la teoría y aplicación práctica de la traducción operística. Para ello, haremos uso de una de las obras más representativas del romanticismo alemán: *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.

La ópera se enmarca dentro de las artes escénicas como espectáculo dramático-musical y es una expresión artística en la que confluyen varias expresiones artísticas, entre ellas, la literatura y la poesía. Nos centraremos en el análisis del texto operístico, el libreto, ya que es este componente textual el que brinda la oportunidad al traductor de participar en tan enriquecedora creación artística. La importancia cultural e histórica de la ópera es un hecho, de ahí que sea llamativa la poca atención que recibe esta modalidad de traducción. Incluso en el ámbito académico pasa desapercibida, pese a ser un tipo de traducción muy laboriosa que requiere de especialización y conocimientos avanzados en varios ámbitos.

Mediante este trabajo se pretende abrir una puerta a la familiarización con este arte que ha sido testigo del desarrollo cultural y social en Europa y medio de transmisión cultural e incluso lingüística durante siglos. Con el paso del tiempo, tanto la ópera como el libreto se han visto desplazados por la aparición de otras expresiones artísticas. Los libretos ya no forman parte de colecciones literarias de referencia y el arte de traducirlos se ha desvanecido en favor del uso de la técnica de sobretitulación durante los espectáculos. Pese a ello, la creación de sobretítulos está claramente marcada por la tendencia histórica y general de traducción operística, en la que la labor traductológica se ampliaba no solo al lenguaje, sino a la forma, el estilo, la métrica, la rima y la musicalidad, que debían quedar reflejados. De ahí que nos centremos aquí en mostrar el desarrollo histórico de un arte ya prácticamente obsoleto.

Para ilustrar la traducción de libretos hemos decidido estructurar este trabajo siguiendo *grosso modo* un orden similar al de la labor de documentación de un traductor operístico: comenzamos situando la ópera dentro de su marco histórico y cultural para comprender su creación y desarrollo, así como sus características e intencionalidad. En relación a ello, llevamos también a cabo una breve aproximación a las culturas de origen y de destino de la obra con la que trabajemos. En este caso se trata de la representativa cultura operística alemana, que ha marcado la evolución de la tendencia romántica en el plano artístico, y su aceptación en la cultura española. A continuación nos sumergiremos en el texto: el libreto. Para ello, analizaremos de qué tipo de texto se trata, cuáles son sus características, de dónde surge y cómo se crea. Todas estas cuestiones son relevantes para comprender cómo debe enfrentarse un traductor a la labor de traducir ópera. Deberá llevar a cabo una documentación exhaustiva tanto del autor (vida, obra, características, influencias, estilo...), como de la obra que vaya a traducir (antecedentes, trasfondo histórico, situación espacio-temporal, características, intencionalidad, mensaje...). Una vez finalizada esta fase de documentación se pasará a la aplicación práctica de lo recopilado. Comenzamos, pues, con el estudio en profundidad de la teoría de la traducción operística:

2. LA CREACIÓN DE LA ÓPERA

La ópera surge gracias a las iniciativas de investigación de intelectuales y eruditos en pleno Renacimiento, una época en la que se trató de recuperar las formas artísticas clásicas. La dificultad de la recuperación artística en el plano musical residía en que ni los griegos ni los romanos fueron en su día capaces de desarrollar una técnica eficaz de anotación musical, por lo que una inmensa parte de su música se perdió irremediabilmente. Quedó algún resquicio musical de la época griega, en la que se cree que existía una forma de entretenimiento teatral que siempre iba acompañado por música monódica (puesto que nunca llegaron a desarrollar la polifonía). A partir de las investigaciones de los eruditos italianos del siglo XV se extrajo que en la época greco-latina se ofrecían espectáculos dramático-musicales en los que cada artista destacaba de forma individual.

Algunos intelectuales de la época (músicos, poetas y cantantes) pusieron en marcha una iniciativa de recuperación de la música de estilo clásico. Sus investigaciones dieron como fruto la creación de *Eurídice*, una obra teatral basada en la historia de Orfeo, que se puso en escena en la Corte de los Medici. A esta obra se la denominó *opera in musica* (literalmente “obra de teatro en música”) y gozó de gran éxito. (Alier, 2008: 21)

De este modo se comenzó a desarrollar un enfoque distinto del nuevo espectáculo que tuvo como pionero a Monteverdi. Se procuró que los versos del libreto del que parte la obra fueran descritos por música compuesta sobre un acompañamiento musical cambiante que recogiera el ambiente en el que se desarrolla cada escena. La caracterización de cada personaje no la marca solo el texto, sino los ornamentos vocales que el compositor añade a cada intervención. La música explica el texto, pero, por

primera vez, también destaca la vocalidad¹ de los intérpretes. Sin proponérselo y tratando de reconstruir el teatro griego antiguo, se creó un nuevo género: la ópera. (Alier, 2008: 22)

2.1 DESARROLLO DE LA ÓPERA EN EUROPA

El género musical de la ópera consiguió difundirse en Europa porque la palabra dio la posibilidad de representar realidades en escena, lo que permitía al espectador “ver” y “comprender” la música. Además, los teatros de ópera fueron, hasta el siglo XIX, lugares de encuentro en los que las personas mantenían relaciones sociales, bebían, fumaban, conversaban o paseaban por la platea, sin prestar demasiada atención al espectáculo como tal.

La difusión de este nuevo género fue rápida ya que gozaba de gran prestigio entre la aristocracia y el cuerpo diplomático. Muchos nobles encontraron en la ópera, espectáculo de elevado coste, la manera de impresionar a invitados, miembros de otras familias poderosas o diplomáticos extranjeros. Mediante este alarde de poder se consiguió estimular y fomentar la actividad de muchos compositores que pudieron gozar así de protección económica.

De este modo, se fue expandiendo el nuevo estilo en Europa gracias a los encargos de las cortes reales de cada país con motivo de bodas u otras celebraciones. Muchos nobles europeos siguieron el ejemplo y la ópera italiana fue penetrando rápidamente en las cortes de las principales ciudades austríacas y alemanas primero, y de otras como Inglaterra, Portugal, España, Rusia o Polonia después. En sus comienzos, la ópera se mantuvo en su formato original italiano, lo cual supuso en algunos países ciertos

¹ La vocalidad hace referencia a la articulación vocal en la ópera.

problemas de aceptación por parte del público. Vemos a continuación algunos ejemplos que ilustran las dificultades de adaptación e introducción de este novedoso concepto artístico:

En Francia, en un comienzo, la ópera no causó sensación cuando llegó al país en torno al año 1660. El público francés sentía cierta hostilidad hacia un idioma que no comprendía bien y que, además, ganaba relevancia durante las representaciones por el abuso de extensas arias que ponían de relieve la vocalidad italiana. Para hacer frente a este problema, Jean-Baptiste Lully decidió darle a la ópera un aspecto totalmente francés, pues, aparte del idioma, la ópera de su estilo incluía episodios instrumentales, ballets, coros y arias de breve formato adaptadas a las necesidades de la lengua francesa. El principal problema al que se enfrentó la naciente ópera francesa fue su modestia vocal, ya que los cantantes franceses no habían estudiado canto en Italia y carecían, por tanto, del dominio de la técnica necesaria. Conscientes de dicha inferioridad, algunos compositores franceses trataron de apoyar los espectáculos en la danza. De este modo, nació la primera “ópera-ballet”, género que perdía buena parte del interés narrativo de la acción en beneficio de lo coreográfico. (Alier, 2008: 27)

El desarrollo de la ópera en España fue muy diferente, ya que no llegó a la Península durante su época de máxima expansión (siglo XVII) por razones económicas y geográficas. Las compañías de ópera ambulantes acostumbraban a ofrecer espectáculos en las pequeñas ciudades que iban recorriendo de camino a las cortes principales para conseguir medios para subsistir y continuar sus largos viajes. España no pudo recibir compañías italianas de cantantes (los únicos que conocían la técnica vocal requerida para el espectáculo), ya que para actuar en la única corte española “en activo”, la de Madrid, había que recorrer enormes distancias por el interior de una península económicamente desasistida y de muy escasa población. (Alier, 2008: 28s)

Los artistas madrileños de la época ofrecían a Felipe IV, gran admirador de las artes escénicas, una imitación de la ópera italiana. Sin embargo, no siempre se cantaban las óperas íntegramente: muchas veces se introdujeron partes habladas. Los artistas que representaban estas obras tenían que desplazarse a Madrid, al pabellón de caza que el rey tenía en La Zarzuela. De ahí surgiría el nombre que pronto se le dio al género que se desarrolló de esta imitación de la ópera italiana: “obras de Zarzuela” o, simplemente, “zarzuelas”. La ópera italiana llegó finalmente en el siglo XVIII a Madrid, Barcelona, Cádiz y otras ciudades españolas. (Alier, 2008: 29)

Muy diferente fue el desarrollo en Alemania o Austria, donde la ópera arraigó con gran éxito en su formato italiano original e incluso llegó a evolucionar a nuevas formas adaptadas a la sociedad germana. En Austria fue el emperador Leopoldo I quien, tras observar el importante éxito que tuvo la ópera italiana en su país, decidió implantarla como divertimento oficial en su palacio de la corte de Viena. Muchos nobles austriacos y alemanes siguieron su ejemplo y la ópera fue penetrando en su formato original en las cortes y principales ciudades de los territorios alemanes.

2.2. LA ÓPERA ALEMANA

Las óperas en alemán ya existían en el siglo XVII como *Singspiele*. Se trataba de un tipo de ópera bastante primitivo, consistente en una sucesión de escenas cómicas con piezas musicales intercaladas. Los textos de los *Singspiele* se escribieron siempre en alemán. Fue a través de la influencia monárquica (sobre todo de Fernando III y Leopoldo I) como la ópera italiana comenzó a arraigar en la corte imperial vienesa, cuyo ejemplo siguieron los soberanos alemanes. La ópera apeló también a la clase burguesa; muestra de ello fueron los teatros públicos destinados a la ópera, entre los que

destaca la *Oper am Gänsemarkt* de Hamburgo. En un principio se concebía la ópera en italiano por su aparente idoneidad y adaptabilidad al canto y al estilo operístico. Por este motivo, se llevaron compañías operísticas italianas a las cortes austríacas y alemanas. Los compositores germanos debieron componer sus obras sobre libretos en italiano y siguiendo las formas establecidas por la ópera italiana. De ahí que el experto en ópera Roger Alier (2008: 30) hable en sus escritos de “compositores alemanes italianizados”.

La ópera alemana se consolidó plenamente a lo largo del siglo XVIII, aunque fue en Viena donde la actividad encontró siempre más aceptación y desarrollo gracias al apoyo de los emperadores. A este respecto debe destacarse la labor de Wolfgang Amadeus Mozart, cuya imaginación y excepcional maestría le llevaron a componer auténticas obras maestras a finales del siglo XVIII (*El rapto en el serrallo, La bodas de Figaro, Don Giovanni, La flauta mágica...*). Fue él quien aportó un tono superior a los *Singspiele* gracias a la influencia italiana y su ejemplo sirvió de inspiración a otros tantos compositores.

El importante cambio de mentalidad producido tras la Revolución Francesa y el cambio de siglo, afectó también a todos los aspectos artísticos que nos adentran en la denominada era del romanticismo alemán, cuya máxima representación en el plano dramático-musical es Richard Wagner. El movimiento romántico cautivó a Europa: ya no se representaban únicamente hitos mitológicos, sino también obras cuyos protagonistas eran héroes románticos que luchaban por la libertad o el amor, representando a menudo la voluntad colectiva, ritos tradicionales o pasiones ocultas exaltadas por la naturaleza y su misterio. Esta transformación se reflejó con anterioridad en la literatura, con nuevas e inspiradoras obras de Goethe, Schiller o los Hermanos Grimm, lo que preparó el terreno para que los libretistas introdujeran esta nueva idealización de la cultura popular en la ópera. Se considera la primera ópera romántica

alemana *El cazador furtivo*, de Carl Maria von Weber, cuya acción se sitúa en un bosque alemán y que da muestras de la tradición de caza alemana, así como la inclusión de danzas y cantos tradicionales del folclore alemán.

3. EL LIBRETO

3. 1.EL LIBRETO COMO TEXTO

Dentro del denominado ámbito de la literatura musical se enmarcan los textos dramático-musicales que se dividen en cuatro clases de textos: los libros de zarzuela y opereta, los textos de oratorio, los textos de lieder y el libreto de ópera. El texto es una parte integrante y decisiva del espectáculo dramático-musical. Este hecho se acentúa tal vez más en el caso de los libretos de ópera ya que, la creación de éstos, por norma general, precede a la creación de los demás elementos de la ópera, incluida la propia composición musical. Lo interesante del libreto no es solo su dependencia de otros códigos de expresión y su interrelación con la expresividad, la acción escénica o los sucesos visuales, sino también su musicalidad y su componente literario y poético. En un libreto se plasma la historia que se desarrollará a través de distintos lenguajes: el lenguaje de la música, el de la danza, el de la escenificación, el de la expresión, el de la voz... Son todos estos elementos los que dan apoyo y explican el contenido de cada verso. El espectador recibirá esa información única y completa a través de las diferentes artes que componen la obra.

Es un hecho que, como cualquier obra artística, la ópera va dirigida a un público. Por tanto, debe centrar su atención en los destinatarios y lo que éstos reclamen. Los gustos del público suelen ir estrechamente unidos al contexto sociopolítico e histórico del momento. El libreto variaba, pues, dependiendo del destinatario, aunque conservaba siempre la ambición por un argumento grandioso tanto a nivel teatral como emocional. Se escribieron libretos para óperas públicas en las que se perseguía apelar a un público aficionado y apasionado. Otras, dirigidas a la corte, se escribían con el fin de complacer al soberano que la encargaba. Podían ser escritos a partir de ideas originales o de

adaptaciones de grandes obras clásicas o leyendas. A este respecto encontramos un gran punto de inflexión en el siglo XVIII, con el desmorone del antiguo orden social y por influencia de las importantes revoluciones sociales de la época. El público comenzó a exigir nuevos argumentos más trascendentes, que se alejaban del gusto predominante hasta la época por la mitología.

Llegados a este punto, cabe destacar la figura del libretista, personaje a la sombra constante de grandes nombres de la composición y, sin embargo, creador de algunas de las más importantes obras en la historia de la ópera. Es el caso de Pietro Metastasio, proclamado el libretista más importante del siglo XVIII y que fue un absoluto desconocido incluso para muchos de los compositores que representaron sus textos. A través de la influencia de sus libretos no solo creó importantes óperas, sino que consiguió definir el marco de la ópera seria que dominaría en el siglo XVIII hasta la llegada de Mozart. Vemos, por tanto, la importante labor del libretista, cuya creatividad puede llegar a definir no solo una obra operística, sino la tendencia de toda una época.

El libretista se veía sometido a numerosos imperativos comerciales y artísticos, algunos tan banales como la separación en las intervenciones de los cantantes principales. Estos solían exigir apariciones individuales en escena para mostrar su virtuosismo a lo largo de extensas arias que el libretista crea con esmero y con una capacidad creativa que no siempre goza del merecido reconocimiento. Muchos compositores colaboraron con sus libretistas con el fin de obtener una obra final cohesionada. Es el caso del famoso dúo formado por Richard Strauss y Hugo von Hofmannstahl o Mozart y Da Ponte. Otros compositores optaron por escribir sus propios libretos. Es el caso de Richard Wagner, quien se hizo cargo de cada uno de los elementos de sus obras, plasmando en todos su estilo y su visión del mundo.

3.2. LA TRADUCCIÓN DEL LIBRETO

A la hora de traducir un libreto de ópera, debe fijarse en primer lugar la modalidad que esta traducción adquirirá. Para ello nos basamos en la división que establecen Ortiz-De-Urbina (2005: 1190) o Vega Cernuda (2012: 18) entre las versiones que puede presentar la traducción de un libreto: una versión para ser leída o una versión para ser cantada. Debemos recordar al lector, sin embargo, que estas modalidades de traducción son orientativas y sirven para comprender cómo se traduce un libreto. Antiguamente, un libreto tenía un valor literario independiente que a día de hoy ha quedado prácticamente obsoleto. En la actualidad, la inmensa mayoría de óperas se ofrecen en el idioma original con la inclusión de sobretítulos durante la escenificación. El libreto (y su traducción) pasan a ser complementos del espectáculo o de un soporte en audio. Esto ha desembocado en que las traducciones actuales de los libretos estén pensadas para transmitir únicamente el contenido de la ópera y no para ser cantados. A continuación nos centraremos en ambas modalidades ya presentadas haciendo cierto hincapié en las versiones para ser cantadas, ya que son éstas las que plantean una importante dificultad a la hora del trasvase lingüístico y cultural. Es esta dificultad la que ha puesto en entredicho en más de una ocasión las competencias del traductor y la que seguramente haya dado pie a la adopción de medios alternativos para la adaptación de la ópera en otros entornos.

Debemos analizar los libretos para determinar si en la reproducción la lengua de llegada debe transmitir el mensaje o también la forma. El traductor deberá optar por una de las variantes que se plantean. La versión para ser leída hace referencia a una traducción que se plasma en prosa y cuyo objetivo primordial es el de producir un texto que facilite la comprensión del original respetando siempre la esencia lingüística, el estilo y la esencia literaria. En la versión para ser cantada se mantiene la forma rítmica del original, ya que

su finalidad es práctica. Se trata de un texto que *a posteriori* deberá servir para ser cantado respetando los parámetros métricos, rítmicos y musicales del original.

Así, a la hora de traducir un libreto siguiendo esta última modalidad de traducción debemos atenernos a las restricciones que presenta esta tipología textual. En *Toward a Science of Translation*, Nida (en Gorlée, 1997: 244) menciona cuatro circunstancias a las que debe atenerse un traductor operístico: (1) la extensión fija de cada verso y un número preciso de sílabas, (2) la importancia de cada sílaba (las vocales acentuadas o sílabas largas deben corresponder con el acompañamiento musical), (3) la rima, cuando ésta se requiera, y (4) el empleo de las vocales adecuadas que correspondan al énfasis o la prolongación de algunas notas. Se debe tener siempre presente que la dificultad de traducir ópera reside en que el texto está siempre ligado a la música, que es inmodificable. El marco para la traducción será siempre la música, no la métrica del poema original. El traductor no debe obsesionarse, por tanto, con la métrica, ya que ésta no siempre se ajustará a las exigencias musicales. (Graham, 1989: 33 en Gorlée, 1997: 245)

Vega Cernuda (2012: 18-21) resume estas dificultades haciendo referencia al imperativo del espectáculo, que deberá considerarse a la hora de traducir, ya que la puesta en escena puede determinar la traducción del texto. También menciona lo que en alemán se denomina *Sangbarkeit* y que presenta en sus estudios sobre la traducción musical como “cantabilidad”. Asimismo, ofrece otra variante, la “respirabilidad” (o *Atembarkeit*), la dificultad de la emisión vocal de ciertos fonemas. En la relación letra-música característica de esta tipología habrá picos de expresividad que deberán quedar fijados en el libreto traducido para ser cantado.

Es importante tener esta división de vertientes de traducción operística en mente a la hora de leer la traducción de un libreto. En la actualidad es muy común que los libretos de ópera estén disponibles tanto en la versión original como en la traducida. Se trata de publicaciones que ofrecen el libreto de forma bilingüe, de tal manera que puedan compararse ambas versiones fácilmente. Muchas personas que tienen acceso a estas traducciones las juzgan sin haber indagado primero en las variantes de traducción que ofrece esta modalidad. Ya hemos mencionado la situación de la traducción operística actual. Por tanto, si nos encontramos con una traducción que no ha sido concebida para ser cantada (como es lo habitual en traducciones modernas), el lector no podrá seguir la obra con la métrica que se le ofrece en su idioma, ya que ésta solo refleja el contenido y en ningún caso ha sido concebida para acompañar a la música. Este hecho abre nuevamente el debate sobre la traducción de ópera, ya que una de las características de su concepción y creación es su naturaleza simbiótica entre la relación palabra-música.

4. EL TRADUCTOR DE ÓPERA

El traductor de ópera debe tener presente que la dicción definirá el estilo, el dramatismo y la caracterización de los personajes. Asimismo, se verá restringido por otros imperativos, como las limitaciones físicas del aparato vocal o fonador, el rigor métrico de una prosodia rígida y preconcebida y la necesidad de combinar el sentido verbal con los matices musicales. (Apter, 1989:27 en Gorlée 1997:246) Asimismo, deberá estar capacitado para solventar los problemas de traducción que plantea el estilo poético que presenta el libreto. La traducción deberá constar de un esquema músico-poético equivalente (o, por lo menos, similar) al original. Plantearemos aquí algunos aspectos que ayudarán a ilustrar las competencias exigidas en este ámbito haciendo referencia a los problemas de traducción que ya hemos mencionado.

Un factor problemático del texto musical es la rima. Ésta sin embargo, en un contexto musical, supone un problema menor en comparación a la traducción de poesía sin acompañamiento musical, ya que el efecto auditivo de la rima es más leve en la música. Esto hace de la rima un factor menos determinante en la calidad traductora de lo que comúnmente se cree. De hecho, la búsqueda de la rima desemboca a menudo en una sintaxis y una elección de vocabulario poco adecuadas. (Graham, 1989:31 en Gorlée 1997: 247) Apter propone solventar esta dificultad con el uso de la rima consonante, la asonancia o la aliteración (entre otros).

Las competencias de un traductor operístico deben quedar fijadas, ya que se trata de una modalidad muy específica que presenta una serie de exigencias, competencias y actuaciones. Es cierto que aún a día de hoy no existe una teoría en traducción sobre el texto dramático-musical o libreto, lo que contradice la necesidad de especialización que esta modalidad requiere. Sobre todo las versiones cantadas exigen por parte del

traductor buenos conocimientos musicales y una buena competencia traductora y dramática. Durante mucho tiempo éstas no parecían ser exigencias en la práctica común, hasta tal extremo que se llegó incluso a hablar en el caso del alemán y con sentido despectivo del *Operndeutsch* (alemán operístico). (Vega Cernuda 2005:16)

Se dio también el caso de compositores que se quejaron de la labor de los traductores, quienes, en su opinión, carecían de los conocimientos necesarios para llevar a cabo una labor al nivel exigido. Es el caso de Richard Wagner, quien se refirió negativamente a la labor traductora de muchos contemporáneos en su obra *Oper und Drama*: “Bei diesen Übersetzungen ist nie weder ein dichterisches noch ein musikalischer Verstand tätig gewesen, sondern sie wurden von Leuten, die weder Dichterkunst noch Musik verstanden, im geschäftlichen Auftrag ungefähr so übersetzt, wie man Zeitungsartikel [...] überträgt”². (Gorlée, 1997: 251) De aquí se extrae nuevamente la necesidad de especialización de un traductor que se enfrente a la hercúlea tarea de traducir un libreto. De lo contrario, quedará patente la falta de rigor y se incurrirá en errores que desmerecerán la calidad del original. Sin embargo, todo esto parece haber quedado atrás, ya que la situación actual ha cambiado drásticamente con la inclusión de sobretítulos en la ópera. En la actualidad se traduce el texto operístico “al sentido” para ser proyectado en una pantalla a lo largo del espectáculo. (Vega Cernuda, 2005: 16s)

² Del alemán: En estas traducciones se refleja la carencia de conocimientos poéticos o musicales. Las traducciones corren a cargo de personas que no comprenden el ámbito de la poesía ni de la música y que traducen en encargos comerciales como si de un artículo periodístico se tratase.

4.1. TRADUCIR A WAGNER

Hay varios estudios que defienden posturas específicas a la hora de traducir a Wagner. Entre ellas encontramos referencias a Zanné (Ortiz-De-Urbina, 2005: 1191), quien destaca la importancia del estudio minucioso de la obra wagneriana en su conjunto. Tras esta primera fase de estudio se pasaría al análisis más minucioso en la relación entre verso y frase musical. Añade, además, que es importante respetar las características propias de su creador, lo que se traduce en la conservación de la expresión germánica tan característica de Wagner. Partiendo de la característica wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, en el que la obra se compone de varios elementos artísticos relacionados entre sí, podemos extraer que la comprensión del texto es crucial para seguir y comprender la obra. Esto implica que la traducción es de vital importancia para que el público que no hable alemán sea capaz de entender correctamente las óperas de Wagner (Gorlée, 1997: 249)

Es necesario conocer el desarrollo histórico de la ópera para comprender la existencia de la traducción operística. Ya hemos mencionado que, por tradición, la ópera se representó durante su época de auge en italiano, idioma que quedó fijado como característico de este arte. Esto ocurrió también en España, donde el público había desarrollado el gusto y el oído a escuchar e incluso canturrear ópera en italiano. Por ello, las representaciones en otro idioma que no fuera el italiano sufrieron un notable rechazo por parte del público en un primer momento. Esto se acentuaba aún más en el caso del alemán, que para el público madrileño resultaba un idioma más bien áspero e inadecuado para la representación. En 1899 se estrenó una versión traducida por Luís de París y José Juan Cadenas de *La Walkyria* de Wagner adaptada al canto íntegramente en castellano. Esta adaptación no produjo el efecto esperado y, al comienzo del nuevo siglo, se volvió a representar a Wagner en italiano, salvo excepciones en las que los cantantes

optaban por emplear su lengua materna en las actuaciones. Surgieron así obras que se representaron de forma bilingüe, o incluso trilingüe, con las actuaciones de figurantes o secundarios en italiano y las de los cantantes principales en su propia lengua (generalmente alemán o francés). Esto tampoco fue una solución, ya que el público seguía sin sentir apego hacia otro idioma que no fuera el italiano. Sin embargo, quedó siempre patente lo difícil que era concebir la obra wagneriana en un idioma que no fuera el alemán, ya que tras este idioma se esconde el verdadero genio del autor. A medida que fue avanzando el siglo parece que el público español se fue adaptando a las circunstancias y acogió más variedad en la ópera. Así, las versiones políglotas que se representaron en Madrid se fueron revelando como auténticos éxitos. Fue el caso de *Parsifal*, que se estrenó el 1 de enero de 1914 con una interpretación en francés por parte del tenor, en alemán por parte de la soprano y en italiano el resto de actores. (Ortiz-De-Urbina, 2005: 1193)

En esta época se produjo una expansión del wagnerismo en España. En 1901 se fundó la Asociació Wagneriana en Barcelona, que se mantuvo activa hasta 1936. En Madrid se constituyó la Asociación Wagneriana en 1911 y, en solo dos años, contaba con más de 2.000 socios. Ambas agrupaciones contribuyeron notablemente a la divulgación y el acercamiento de la obra de Wagner en España y fueron fuente de las traducciones de gran parte de su obra y sus escritos. (Gregor-Dellin, 1983: 2)

A la hora de analizar datos, observamos que la mayoría de traducciones de Wagner al castellano se han llevado a cabo en prosa. Vemos, según los datos recolectados por Ortiz-de-Urbina (2005: 1194), que hasta 1914 solo existían siete traducciones rítmicas frente a 31 traducciones en prosa. Lo contrario ocurre en el área de la lengua catalana, en el que afloran en su mayor parte las traducciones rítmicas por la importante labor de traductores defensores de la traducción para ser cantada, como Antonio Gil y Gordaliza,

que tradujo *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Parsifal* o Roger Junoi (seudónimo de Andrés Vidal y Llimona) que publicó entre 1909 y 1910 las traducciones de *Lohengrin*, *Rienzi* y *Tannhäuser*. Basta observar la tabla³ a continuación para identificar la gran labor de traducción de la obra wagneriana que se llevó a cabo entre 1909 y 1914:

**TABLA CONJUNTA DE LIBRETOS Y ESCRITOS
TRADUCIDOS AL CASTELLANO (1875-1914)**

Año de publicación de la trad.	Título de la obra traducida	Autor de la traducción
1869	<i>El judaísmo en la música</i>	Doy, J.M
1875	<i>Rienzi</i>	Peña y Goñi, Antonio
1885	<i>Dramas musicales (Rienzi, El buquefantasma, Lohengrin, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores, Tannhäuser, El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Crepúsculo de los Dioses, Parsifal; Carta a F. Villot)</i>	Wiederkehr, Alfredo / Dann Beltrán, Ernesto / Balary y Jovani, José / Fumei, E. et al. (Col. Arte y Letras)
1881	<i>Lohengrin</i>	Gorchs, Tomás
1882	<i>Lohengrin</i>	Barallat, Celestino
1882	<i>Tristán e Isolda</i>	De Mier, E.
1889	<i>Historia de un músico en París</i> (escritos)	Lassalle, José
1891	<i>Tannhäuser</i>	Sandoval, Arcadio
1893	<i>Los Maestros Cantores de Nuremberg</i>	Peña y Goñi, Antonio
1898	<i>La Walkyria</i>	París, Luis y Cadenas, J.J.
1901	<i>La Walkyria</i>	Martín de los Ríos
1901?	<i>Novelas y pensamientos</i> (escritos varios)	Blasco Ibáñez, Vicente
1902?	Escritos varios	s.n.
1907	Tetralogía (<i>El Oro del Rhin, La Walkyria, Siegfried, El ocaso de los dioses</i>)	Vilasalba, Antonio de
1908	Dramas musicales (2ª edición)	ídem. 1885 (Casa Maucci)
1909	<i>Lohengrin</i>	Junoi, Roger
1909	Tetralogía completa (<i>El Oro del Rhin,</i>	París, Luis

³ Tabla extraída de: ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO, Paloma (2005) «La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España»

	<i>La Walkyria, Sigfredo, El Ocaso de los Dioses)</i>	
1909	<i>El Ocaso de los dioses</i>	López Marín
1910	<i>Rienzi</i>	Junoi, Roger
1910	<i>Tannhäuser</i>	Junoi, Roger
1910	<i>Lohengrin</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1910	<i>Tannhäuser</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1911	<i>Tristán e Iseo</i>	París, Luis
1911	<i>Tristán e Iseo</i>	Cendra, M. y Basail, J.
1912	<i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	París, Luis
1913	<i>Lohengrin</i>	s.n.
1913	<i>Parsifal</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1914	<i>Parsifal</i>	Fesser, Joaquín

5. RICHARD WAGNER

5.1. VIDA Y OBRA DE WAGNER

Una vez analizado el momento histórico que vio nacer a Wagner comprendemos la importancia que tuvo su contribución a este arte y su posición pionera en la concepción de la ópera alemana. Ya hemos mencionado que la participación alemana en la ópera había tenido lugar en su mayoría en forma y lengua italianas y que fue Mozart quien, con su iniciativa del *Singspiel* abrió una nueva puerta a la germanización de la ópera. Tras el desarrollo de esta concepción artística que inundó a Wagner desde su infancia y por la importante influencia de Weber (sobre todo con su obra *El cazador furtivo*), se abriría el camino para uno de los mayores representantes de la ópera romántica alemana. Pronto comenzó a estudiar música y desarrolló gran interés por la literatura clásica, lo que le indujo a escribir sus propios libretos.

Richard Wagner fue una persona con grandes aspiraciones que, en el momento de comenzar a encauzar su carrera artística, se vio inmerso en dificultades tanto económicas como personales. Sus aspiraciones le llevaban a crear obras ambiciosas que no se sostenían económicamente y que contribuyeron a engrosar sus deudas.

Llegó a París, con la que creía que sería la obra que solucionaría sus problemas económicos: *Rienzi*. La realidad fue otra bien distinta: nunca llegó a estrenar en la ciudad y pasó un tiempo en la cárcel de deudores. Consiguió estrenar *Rienzi* en octubre de 1842 en Dresde, donde halló un punto de partida para exponer sus creaciones operísticas alemanas. Esta mejora profesional permitió a Wagner dar un paso importante hacia su concepción del drama musical. Este paso se reflejó en el uso de la unión de

temas musicales a los personajes y sus sentimientos. Esta unión en forma de hilo conductor culminaría a lo largo de la obra wagneriana en el desarrollo del *Leitmotiv*.

Debido a su compromiso con la revolución liberal de 1848-1849, tuvo que exiliarse en Suiza, donde concibió grandes proyectos para la ópera en alemán y redactó importantes escritos que aún se conservan en la actualidad. Destacan entre estos escritos *Oper und Drama* (1851), definida como su obra teórica más importante y *El joven Sigfrido*, una obra grandiosa basada en la mitología germánica. Wagner encontró en la mitología una fuente de argumentos dramático-musicales que parecía inagotable. Defendía una idea fundamental: “en el mito la fuerza poética del pueblo refleja los fenómenos tal como los capta el ojo humano, no como son en sí mismos realmente.” (Bauer, 1988: 484). En esta situación de inestabilidad personal y económica Wagner vive una apasionada historia de amor con Mathilde Wesendonck, amiga y esposa de Otto Wesendonck, un banquero que ayudó a Wagner durante sus malas rachas económicas. Interrumpió entonces, hacia 1857, la composición de la tetralogía *El anillo del Nibelungo* en la que estaba sumido para emprender la de un drama que reflejase su intenso amor hacia Mathilde y que tituló *Tristan und Isolde*. Esta obra pudo ser estrenada en 1865 gracias a la protección y el apoyo del rey Luís II de Baviera.

Tras abandonar el exilio y una vez encauzada su carrera, visitó la ciudad de Bayreuth en donde construyó el *Bayreuth Festspielhaus* en 1874. Aquí se estrenó su última ópera, *Parsifal*, bajo la dirección del propio compositor durante el tercer acto de cada una de las representaciones. Sin embargo, a estas alturas, la salud de Richard Wagner se vio gravemente deteriorada y finalmente falleció el 13 de febrero de 1883 en Venecia, donde trataba de recuperarse. Su cuerpo fue enterrado en Bayreuth, ciudad que albergó la expresión de la grandiosidad de este importante artista.

5.2. EL ESTILO DE WAGNER

Wagner dotó a la ópera alemana de un nuevo contenido con su concepción del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) y la inclusión del *Leitmotiv*, un sistema de motivos conductores que se exponen y desarrollan en la parte musical y que están vinculados a emociones, ideas, estados, individuos o conceptos específicos y situaciones dramáticas. Es la evolución de los temas musicales que se convierten en símbolos sonoros de importancia psicológica y que constituye un hilo conductor por el laberinto del drama musical (Bauer, 1988: 393). La influencia wagneriana fue tal, que incluso Thomas Mann llegó a trasplantar la técnica del *Leitmotiv* a la literatura para emplearla en sus escritos. Un concepto estrechamente ligado al *Leitmotiv* es el de la denominada melodía infinita⁴ (*unendliche Melodie*), la expansión melódica a través del desarrollo de los motivos inherentes hasta crear una pieza musical basada en una melodía única y coherente.

En relación al *Gesamtkunstwerk* cabe explicar que el propio compositor concebía la ópera como la suma de todas las formas artísticas que participaban en ella: las partes visuales en la parte escénica, la literatura en el texto y la disposición teatral, y, finalmente, las musicales en el canto y la parte orquestal. (Alier 2008:32) Percibió que la ópera convencional constaba solo de piezas musicales inconexas y, en su búsqueda de la obra de arte más completa, defendió la idea del drama, que para Wagner constituía un concepto central que debía hacerse realidad sobre el escenario mediante la unión de palabra, música, imagen y gesto. (Bauer, 1988:252). Wagner encontró antecedentes de esta idea en varias fuentes, principalmente de la contemplación del arte griego, en Goethe o en Georg Anton Friedrich Ast y su concepción de la poesía como arte central

⁴ Este concepto fue acuñado por el propio Wagner en su escrito *Zukunftsmusik*, término que empleó con frecuencia, pero que nunca se ha definido como término técnico claramente perfilado. (Bauer, 1988:475)

en la ópera (Bauer: 1988: 528). Se acuñó más adelante el término “drama musical” (*Musikdrama*) u “ópera sinfónica” para definir la obra de Wagner. Con sus primeras obras *Tannhäuser* y *Lohengrin* forjó un estilo romántico que alcanzó su cima con *Tristán e Isolda*.

Pese a que algunos compositores prefirieron ceñirse al tradicional estilo del *Singspiel* y desechar el estilo wagneriano, es innegable la influencia que tuvo Wagner en la ópera alemana, hasta el punto de que muchos consideren que fue con él cuando se alcanzó un punto culminante en este arte. Una vez establecida su influencia, las óperas italianizadas se mantuvieron en un segundo plano y aparecieron elementos novedosos: en el plano musical surgieron nuevos tipos de voces, como la soprano germánica o el tenor heroico (*Heldentenor*). Compuso con novedosas texturas armónicas y tonalidades que otorgaron una nueva expresión musical a la acción dramática y a la letra. Los textos, que ahora pasarían a ser mucho más sentidos y apelativos, dotaron de esencia dramática a la ópera.

5.3. CARACTERÍSTICAS DE WAGNER

Wagner pretendía distanciarse de la ópera tradicional mediante un acercamiento al drama musical. Para ello también quiso llevar a cabo una división terminológica con el empleo de términos propios (no siempre tan extendidos como él esperaba). Es el caso de la melodía infinita, a la que ya hemos aludido, o el *Aufzug*, término que empleó en sustitución del tradicional *Akt* (acto), división de las partes de un ópera. De esta forma quiso abrir una brecha entre su arte y la ópera que se había creado hasta entonces. Ya hemos mencionado otras aportaciones al arte, como la concepción del *Gesamtkunstwerk* y el *Leitmotiv*. El efecto psicológico del *Leitmotiv* radica sobre todo en su estructura, que a través de las partes invariables del motivo, remiten a un motivo principal

imaginable como ideal, y que en sus variantes producen el efecto dramático-musical. Con el *Leitmotiv*, Wagner perseguía también otros objetivos artísticos, como que la música explicase el drama musical y se manifestase en combinación con expresiones habladas, la combinación de motivos y otras técnicas de composición.

Wagner se vio claramente influido por el pensamiento filosófico de Schopenhauer, representante entre otros tantos del primer romanticismo literario alemán. Este primer romanticismo derivó en el terreno musical en una integración de la literatura en la creación musical (Ortiz-de-Urbina Sobrino, 2005: 1189). Wagner aplicó esta nueva amalgama a su concepción dramática en sus obras hasta el punto de escribir él mismo los libretos de sus obras. De ahí que sea preciso comprender el texto para comprender el conjunto de la obra musical. Esto se adhiere asimismo a la competencia traductora: para traducir ópera se debe tener presente la magnitud de la misma.

No solo se trata de verter un texto en una lengua de destino. Se deben analizar y comprender previamente varios factores como la música, el lenguaje poético y el estilo y obra del autor. Wagner supuso un claro ejemplo de un artista romántico total en el que coexistían el músico, el compositor, el poeta y el dramaturgo. Sus avances y aportaciones al mundo operístico han suscitado siempre gran interés en el ámbito intelectual europeo, por lo que son frecuentes las traducciones tanto de sus libretos como de sus escritos desde finales del siglo XIX. En este caso, la traducción de la obra wagneriana responde al deseo de popularizar su obra a mayor escala, ya que la lengua alemana no estaba tan extendida en el siglo XX.

No se puede definir el estilo de Wagner como tradicional, aunque, paradójicamente, en sus libretos siempre hizo uso de un estilo poético tan libre como estricto: por un lado, abandonó las formas tradicionales del verso, las normas de métrica y rima, que, desde

su punto de vista, requerían de un proceso de razonamiento lógico que excluía la emoción y el sentimiento a la hora de crear. Por otro lado, se mantenía firme en cuanto al correcto uso del lenguaje y de la lengua alemana, que él consideraba una lengua ideal para la ópera debido a la disposición de acentos musicales en la misma, que permitía crear un todo armónico con significado tanto cognitivo como emocional. Él afirmaba que el alemán cuenta con una expresividad, una musicalidad y un ritmo especiales que incrementan su valor poético. (Gorlée, 1997: 250s)

No encontramos en Wagner una rima esquemática o tradicional, sino que hace uso del denominado *Stabreim*, una técnica que consiste en el uso de la aliteración (repetición de sonidos y consonantes) y la asonancia (rima de vocales). Las emplea de forma irregular en las sílabas acentuadas dispuestas a lo largo de todo el verso. De esta manera consigue reforzar la conexión entre las palabras dentro de un contexto icónico creando así una densa red de referencias cruzadas. (Gorlée, 1997: 251)

6. TRISTÁN E ISOLDA

Tristán e Isolda (título original: *Tristan und Isolde*) es una ópera en tres actos de Richard Wagner, con libreto propio. Está basado en un relato de Gottfried von Strassburg escrito hacia el año 1210 y que procede de narraciones anteriores. Se estrenó en el Teatro de la Corte de Múnich el 10 de junio de 1865. En España se estrenó en el Gran Teatro del Liceo, Barcelona, el 8 de noviembre de 1899. (Alier, 2001: 489)

6.1. ANTECEDENTES DE LA CREACIÓN DE LA OBRA

La amistad con Mathilde Wesendonck durante su exilio en Suiza se fue transformando en un amor apasionado que le inspiró una nueva ópera, *Tristan und Isolde*. En esta obra las peripecias de los personajes simbolizan el amor exaltado que Wagner quiso expresar a Mathilde, cuya condición de mujer casada con el banquero Wesendonck, que había protegido a Wagner, hacía imposible la realización de este ideal amoroso. (Alier, 2001: 472s). Surge así la circunstancia del amor imposible, un amor que no está justificado desde un punto de vista ético ni racional. Existe, además, un importante paralelismo entre el compromiso de la mujer amada con el hombre que ha defendido al protagonista y al que, por tanto debe fidelidad y respeto.

6.2. RESUMEN DE LA OBRA

Antecedentes

Durante una batalla, Tristán, sobrino del rey Marke de Cornualles, mata a Morold, prometido de la princesa Isolda de Irlanda. En esta pelea, Tristán queda gravemente

herido por la espada de Morold, que estaba envenenada por una pócima elaborada por Isolda. Tristán acude a ver a Isolda en Irlanda bajo el falso nombre de Tantris, ya que es ella la única que podrá curarle. Isolda reconoce en Tantris al asesino de su prometido y desea vengar su muerte. Sin embargo, durante los rituales de cura, el odio inicial que sentía hacia Tristán se convierte en amor.

Una vez curado, vuelve a su patria, donde se decide sellar la paz entre los reinos de Irlanda y Cornualles. Para ello, el rey Marke decide enviar nuevamente a su sobrino a Irlanda para solicitar la mano de la princesa Isolda en su nombre.

Primer acto

En alta mar, navegando desde Irlanda hasta Cornualles.

Isolda se encuentra enfurecida por el inminente matrimonio con Marke y la poca cortesía que muestra Tristán hacia ella. Isolda le cuenta a su doncella, Brangania, cómo conoció a Tristán y le pide que le traiga un brebaje venenoso para vengarse de Tristán. Al ofrecérselo a Tristán, éste se lo bebe no sin antes disculparse con la princesa por lo sucedido y consciente de la deuda que tiene con ella por salvarle la vida. Ella, desesperada, toma también del brebaje que le ha ofrecido a Tristán sin saber que Brangania lo ha cambiado por un filtro de amor. Entran en un estado de alucinación y se declaran su amor mientras esperan la muerte. Momentos después llegan a Cornualles, donde les esperan el rey Marke y su corte.

Segundo acto

En los jardines del palacio del rey Marke, Cornualles.

Es de noche y el rey Marke y sus cortesanos han salido de caza. Brangania hace guardia con una antorcha hasta que éstos desaparece, momento que aprovecha Isolda para salir

del palacio y apagar la llama: es la señal acordada para avisar a Tristán. Brangania advierte a Isolda de que cree que la salida de caza es una estrategia de Melot para descubrir los encuentros fortuitos de los amantes, pero Isolda no le cree y pide que vigile mientras recibe a Tristán. Los amantes se encuentran en los frondosos jardines del palacio y entran en un trance místico en el que rechazan la falsedad del día para entregarse a la noche que representa la verdad, la vida y la unión eterna. Amanece y pese a las insistentes advertencias de Brangania y Kurwenal, fiel escudero de Tristán, son descubiertos por el rey y su séquito. En un doloroso diálogo con el rey en el que éste recrimina a Tristán su traición, los amantes acuerdan ir juntos al reino de la muerte. Tristán se precipita sobre la espada de Melot.

Tercer acto

Jardín del castillo de Kareol, Bretaña.

Tristán, herido de muerte por la espada de Melot, espera la llegada de Isolda en vigía de Kurwenal, quien ha mandado llamarla por ser la única que puede curarle. Tristán reclama la presencia de su amada en breves momentos de lucidez entre momentos de delirios y pesadillas. De lejos, Kurwenal divisa la embarcación en la que llega Isolda, lo que sume a Tristán en una felicidad delirante en la que fallecerá poco después en los brazos de su amada. En ese momento llega el rey Marke, acompañado por Melot y Brangania. Kurwenal trata de proteger a los amantes y se enfrenta a Melot en una lucha en la que ambos mueren. El rey expresa su amargura por el trágico destino de la pareja y Brangania le confiesa que cambió el brebaje por un filtro de amor para evitarles la muerte. El rey Marke bendice la unión de los desdichados amantes. La princesa Isolda, completamente ajena a la realidad, expresa la felicidad que refleja la cara de su amante

fallecido y se deja arrastrar al éxtasis de la muerte que la llevará junto a él. Isolda se desploma en los brazos de Tristán y muere junto a él.

6.3. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

Ninguno de los dramas musicales de Wagner está tan plenamente concentrado en un solo tema, renuncia en tan vasta medida a la acción teatral y cuida de manera tan exclusiva la expresión de los más profundos sentimientos: el amor de los seres humanos que va hasta la muerte. (Pahlen, 1992: 3) Para esta obra, Wagner creó una música novedosa que comienza con un acorde sin ligazón tonal. De hecho, y pese a que nosotros nos centraremos en este estudio en la palabra, es remarcable el uso que hace Wagner de la orquesta, que expresa un torrente de sentimientos no verbalizables. (Magee, 2013: 46) La composición de *Tristan und Isolde* comenzó en una época en la que Wagner confirió más importancia al papel de la música. Detrás de la idea de componer *Tristán e Isolda* se encuentra una doble e imperiosa necesidad expresiva: por una parte la pasión del intenso idilio con Mathilde Wesendonck y, por otro, el estudio de *Die Welt als Wille und Vorstellung (El Mundo como Voluntad y Representación)* de Arthur Schopenhauer. A través de éste quiso crear una obra en la que estuviese presente la idea de muerte de amor liberadora, la disolución de dos almas en la Noche. (Pérez Maseda, 2010: 229) Wagner se inspiró tanto en la estética de Schopenhauer como en su filosofía y visión pesimista de la vida. La orquesta representaba la herramienta mediante la cual expresar los sentimientos y las emociones que experimentan los personajes. El discurso musical está al servicio de la acción y de absolutos como el Amor, la Pasión y la Muerte. La muerte responde a la renuncia de la voluntad de vivir del individuo, quien, sobrecargado por constantes esfuerzos e inevitables sufrimientos acaba por rendirse. Esta concepción queda patente en la ópera, ya que Tristán e Isolda se niegan a seguir

viviendo y ansían la muerte por ser ésta la entrada a la nada, a la eternidad en las que encontrarán el descanso que la vida les niega. (Domingo López, 2010: 232) *Tristán e Isolda* representa, por tanto, un homenaje al eterno mundo de los sentimientos, el triunfo del humanismo sobre el materialismo.

Wagner buscaba un lenguaje para expresar el amor, obsesivo y ansioso, entre los protagonistas. Creó así una revolucionaria síntesis del sonido que desplazaría la concepción clásica de la armonía que representó un hito en la evolución de la música moderna. (Gray, 2002: 117) Tardó dos años en escribir y componer *Tristán y seis* en conseguir representarla dada su dificultad y por los contratiempos que habían transcurrido a lo largo de su vida: estaba exiliado de Alemania y Austria, por lo que allí no podría ser representada bajo su nombre y Londres no era ciudad de su agrado tras una serie de malas experiencias que vivió allí. Fue siempre consciente de la trascendencia que tendrían las innovaciones de esta obra, que calificaba de punto culminante de su carrera. Su empeño y su seguridad en sí mismo lo llevaron a insistir en París, donde organizó un ciclo de conciertos con extractos de la obra. Éstos, pese a ser exitosos, volvieron a endeudar a Wagner por sus elevados costes, por lo que tuvo que abandonar nuevamente París sin conseguir, una vez más, estrenar en su Ópera. El compositor tuvo que buscar largo tiempo un teatro donde representar esta obra, hasta que, en 1865, el rey Luis II de Baviera la hizo estrenar en Múnich bajo la dirección de Hans von Bülow.

Tristán e Isolda cuenta con muchas de las características del movimiento romántico alemán, como son:

- El individualismo. La exaltación de la personalidad individual se manifiesta en la pareja protagonista que evidencia su repulsa hacia la tradición y la norma.

Destaca, además, el reducido número de personajes: seis con un papel relevante y tres secundarios.

- El ansia de libertad, patentes en los protagonistas que anteponen la libertad frente a las convenciones sociales que les rodean.
- La glorificación de la noche, refugio de los amantes.

Su espíritu es como el del romanticismo alemán: multiforme, musical, nostálgico del pasado y amante de la lejanía del futuro, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión... (Domingo López, 2010: 231)

7. ANÁLISIS DE LA OBRA

A continuación comenzamos con la aplicación práctica de la teoría sobre la ópera y la traducción de libretos que hemos visto hasta ahora. En este sentido, debemos saber cómo se lleva a cabo un análisis traductológico previo a la traducción. Debe tenerse en cuenta el carácter interdisciplinar de la traducción de ópera que obliga al lector a analizar el libreto como parte funcional integrante de una obra escénica. Como ya hemos visto, un libreto es un texto que no puede analizarse de forma aislada para su posterior traducción, puesto que forma parte de un compendio artístico que lo caracteriza y define. Kaindl describe la traducción operística en su estudio *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* como la organización de conexiones textuales teatralmente realizables⁵ (1995:256 en Ortiz-De-Urbina, 2005:1205). Defiende, por tanto, un análisis del texto dentro del sistema musical y escénico. Así, el enfoque global que propone Kaindl y que retoma Ortiz-De-Urbina en su estudio sobre el análisis traductológico del libreto se ajusta precisamente a la concepción de obra de arte total con la que Wagner nutre sus dramas.

En relación a ello, nos centraremos en las características propias de Richard Wagner. Analizaremos extractos del libreto original de *Tristán e Isolda* en alemán para determinar qué características literarias propias del autor se ven reflejadas y cómo se ha optado por traducirlas. En otros casos veremos cuestiones que pueden extrapolarse a la traducción de libretos en general. Las traducciones que emplearemos para este fin son dos: una traducción llevada a cabo por Carlos A. Duverges (izq.)⁶ y otra por Aitor

⁵ Del original: “Gestaltung theatralisch-realisierbarer Textzusammenhänge”

⁶ PAHLEN, Kurt. *Richard Wagner. Tristán e Isolda. Libreto (alemán-español) Presentación y comentario*. Gregor, María Antonieta (trad. texto), Duverges, Carlos A. (trad. libreto) Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A., 1992. ISBN: 950-15-1164-2

Laiseca (dcha.)⁷. Se han elegido estas dos traducciones puesto que su forma y proceso traductológico surgen a partir de dos finalidades distintas.

Los ejemplos se contrastan de forma paralela. El texto ejemplo que se mostrará a la izquierda, el de Duverges, es una traducción de 1992. En ella, la traducción al español aparece en verso, bajo los versos originales, en negrita. Se trata de una edición que, además, cuenta con comentarios musicales y muestras de la partitura, por lo que es un libro con valor literario por sí mismo y que está ideado para su lectura autónoma y posible aplicación, no como acompañamiento a la escucha de la obra en audio. Éste sería el caso de la segunda traducción que analizamos aquí. Se trata del ejemplo que aparecerá a la derecha y que ofrece Laiseca en una edición publicada en 2007. La traducción y el original aparecen dispuestas en paralelo en columnas de versos: a la izquierda el original y a la derecha la traducción. Se trata de una edición que cuenta con un resumen y una introducción a la obra y que viene acompañada de la ópera en CD. De este hecho puede extraerse que la traducción está planteada para acompañar a la música y se centra en reproducir el sentido casi literal del original (esto es: manteniendo siempre la forma y el sentido y sin tomarse licencias para variar la traducción en pro del estilo o de las convenciones propias del lenguaje). Con estas dos muestras veremos cómo con el paso del tiempo han surgido variantes en la traducción de libretos que sirven para documentar la importancia y evolución de este arte.

Ya hemos mencionado las diferencias formales que presentan ambas versiones. Estas diferencias no se reflejan únicamente en el formato en el que se ofrece la traducción, sino también en el original, que puede llegar a variar de un libreto a otro con el paso de los años y con nuevas adaptaciones. Es el caso de este extracto del tercer acto de la obra

⁷ WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde [Grabación sonora]. Wagner, libretto de Richard Wagner*. Laiseca, Aitor (trad. libretto) Madrid: El País, D.L., 2007. ISBN: 84-9815-624-6

en el que vemos la aparición de acotaciones en la versión más moderna (dcha.) y el cambio de orden de la intervención de Tristán:

Ejemplo 1:

<p>KURWENAL <i>Heiha! hei ha ha ha!</i> ¡Viva! ¡Viva! [...] TRISTAN <i>Hei ha ha ha! Kurwenal,</i> ¡Bravo, Kurwenal,</p>	<p>KURWENAL <i>(jauchzend)</i> Heiha! Hei ha ha ha! [...] TRISTAN <i>(jauchzend)</i> <u>Kurwenal, hei ha ha ha,</u></p>	<p>KURWENAL <i>(jubiloso)</i> ¡Viva! ¡Hei, ja, ja, ja! [...] TRISTÁN <i>(jubiloso)</i> ¡Kurwenal, hei ja ja ja,</p>
--	---	---

De este extracto es necesario analizar también las propuestas de ambos traductores en cuanto a la adaptación de las expresiones de júbilo de ambos personajes. Se emplean expresiones que no son habituales en el alemán, pero que se aplican en base a la musicalidad de la escena en la que se dan momentos de exaltación jubilosa que contrastan con la desesperación que atraviesan ambos personajes. (En esta escena Tristán está mal herido, a punto de morir, e impaciente por la llegada de Isolda).

Vemos que Duverges (izq.) decide emplear expresiones propias del español en su traducción. Curiosamente traduce el “heihha” por “viva” y “hei ha ha ha” una vez por “viva” y otra vez por “bravo”. La repetición del “¡viva!” en el primer verso puede tener como finalidad la rima asonante con el siguiente verso y la reproducción sonora de dos expresiones tan parecidas. En el segundo verso opta, sin embargo, por emplear la expresión “bravo”, ya que ésta es una muestra de afecto de Tristán hacia su leal amigo, quien acaba de divisar la embarcación en la que llega Isolda. No se trata, por tanto, de reflejar la alegría de Tristán, sino la gratitud hacia su amigo por su apoyo y la buena noticia.

La versión de Laiseca (dcha.) se ciñe más al original. Opta por reproducir de forma sonora estas expresiones de júbilo, ya que son llamativas al oído y presuponemos que el

usuario de esta traducción estará escuchando la obra mientras lee. Cuenta, además, con la acotación “(*jubiloso*)” que explica la situación emocional del personaje. Así puede permitirse emplear expresiones poco habituales en el español para reflejar una alegría que ya ha sido comunicada al lector.

A la hora de clasificar ambas traducciones hemos mencionado que una es más literal y fiel al original. Con el ejemplo anterior ya hemos visto una pequeña muestra de ello. Sin embargo, ofrecemos una nueva muestra a continuación para ilustrar cómo, en ocasiones, no alejarse hasta cierto punto de la estructura sintáctica del original puede conllevar una sintaxis poco habitual en la lengua meta. Es el caso de este extracto del primer acto en el que Brangania, doncella de Isolda, comunica a Tristán que ésta desea verle:

Ejemplo 2:

BRANGANIA
Mein Herre Tristan,
Señor Tristán:
Euch zu sehen
veros
wünscht Isolde,
es el deseo de Isolda,
meine Frau.
mi señora.

BRANGÄNE
Mein Herre Tristan,
euch zu sehen
wünscht Isolde,
meine Frau.

BRANGÄNE
Mi señor Tristán,
veros
desea Isolda,
mi señora.

Vemos que, ya de por sí, la sintaxis del original tampoco es del todo habitual. Respetando la estructura original, vemos dos variantes para solucionar el problema sintáctico manteniendo la forma pretendida por el autor. Laiseca opta una vez más por ceñirse al original, lo que da pie a una estructuración poco natural del español (“veros desea Isolda”). Reproduce, sin embargo, la forma arcaica y enrevesada del original.

Duverges opta por dividir la frase con la aplicación de dos puntos, de tal forma que, primero, alude a Tristán (“Señor Tristán:”) y a continuación ofrece la otra parte de la frase que cuenta con una sintaxis mucho más organizada gracias a la sustantivación del verbo “veros”: “veros es el deseo de Isolda, mi señora”. Pese a que el sentido de la frase quede ahora clara en la traducción, se pierde la repetición de la estructura “*Mein Herre*”/ “*meine Frau*”, ya que en el español se ha eliminado el determinante posesivo del primer verso. Esto puede deberse a una simplificación por parte del traductor que, tal vez, no quiera entrelazar ambas partes en este primer acto en el que se diferencian claramente la posición de los personajes. Por un lado aparecerán Tristán y su séquito y, por el otro, Brangania y “su señora”, Isolda, que a estas alturas del desarrollo de la obra, está enfurecida y quiere vengarse de Tristán.

Esta muestra de traducción nos abre la puerta a un tema algo más generalizado en el ámbito de la traducción: se trata de la traducción de los nombres propios de los personajes. En el ejemplo 2 podemos observar que en la traducción más antigua, la de Duverges, se ha optado por traducir el nombre de Brangäne por Brangania. No ocurre lo mismo en la versión moderna, que mantiene ese nombre en original. Este no es un caso aislado, aunque sí es cierto que es la traducción del nombre de la doncella el caso más llamativo en esta obra. Esto se debe, probablemente, a su compleja pronunciación. Sucede lo mismo con el nombre de los personajes principales, lo cual, en el caso de esta obra, merece ser mencionado en la parte del análisis puesto que variar el nombre de *Tristan* o *Isolde* conlleva el cambio del título de la obra.

Observamos que la tendencia general es adaptar ambos nombres al español. Esto requiere únicamente acentuar el nombre de Tristán y aplicar la vocal “a” que refleja la feminización de un nombre en español (algo que en alemán, por lo general, se hace con la “e”). Es también muy común encontrar el título en alemán, con ambos nombres en la

grafía alemana y manteniendo la conjunción “und” (*Tristan und Isolde*). Observando la tabla que ofrecemos en el apartado 4.1. podemos hacernos una idea de la evolución del título de la obra: desde *Tristán e Isolda* en 1885 y *Tristán e Isolde* en 1882 hasta *Tristán e Iseo* en los relatos más antiguos. El nombre de Iseo surge a partir de antiguos relatos celtas en los que se basó Godofredo de Estrasburgo para comenzar a escribir su versión de *Tristán*, en la que se inspiró Wagner, en 1210. En estos antiguos relatos celtas la protagonista se llamaba Essylt, Isot o Isolt, nombre que se tradujo al español como Iseo y al alemán como Isolde o Isalde. A partir de aquí podemos encontrar variantes en relación al título de la obra, pero no debemos confundir los antiguos relatos con la obra de Wagner, cuyo título original es *Tristan und Isolde*.

A continuación analizamos un extracto del segundo acto, momento en el que nos encontramos a ambos protagonistas sobre el escenario, proclamando su amor. Es en estas confesiones en las que se percibe la noción filosófica de Schopenhauer sobre la muerte liberadora que Wagner adopta en su obra:

Ejemplo 3:

<p>AMBOS <i>Nun Banne das Bangen,</i> Sólo tú destierras las congojas, <i>holder Tod,</i> muerte amable, <i>sehndend verlangter</i> y disipas inquietudes y temores. <i>Liebestod!</i> ¡Oh, muerte de amor!</p>	<p>BEIDE Nun Banne das Bangen, holder Tod, sehndend verlangter Liebestod!</p>	<p>AMBOS ¡Aleja ahora el temor, dulce muerte, ardientemente invocada muerte de amor!</p>
---	--	--

Vemos que la muerte pasa a ser el aliado de los amantes, el refugio en el que podrán vivir su historia de amor. Al analizar ambas traducciones encontramos una diferencia notable. La traducción que ofrece Duverges es un mensaje que los amantes dirigen

directamente a la muerte, llegando incluso a tutearla (“Sólo tú [...] muerte amable”). Vemos que la versión de Laiseca se ajusta más al original, ya que la alusión se hace a la muerte, sí, pero de forma más alegórica. Esto ocurre tanto en la elección de vocabulario, como en la puntuación. Vemos que el original consta de una oración completa en la que los amantes piden al unísono a la muerte, a la muerte de amor, que llegue a ellos por fin. En la opción de Duverges se divide la intervención en dos oraciones, una de ellas exclamativa para reforzar la idea de la muerte de amor añadiendo incluso carga emocional (“¡Oh...!”) que no aparece en el original. Vemos que tampoco traspasa la partícula “*nun*” que se emplea para reflejar las ansias de la pareja por estar juntos y salir cuanto antes del mundo cruel que les impide ver realizada su unión. Traduce “*holder*” como “amable”, lo que incita una contraposición clara, que es lo que busca el autor. Sin embargo, existen otras opciones, como “dulce” o “benévola” que también se ajustarían al mensaje.

Vemos que la sintaxis elegida por Duverges tiene varios puntos que merecen mención, por ejemplo la elección del orden léxico en “muerte amable” y no “amable muerte”. De esta forma se mantiene la estructura original “*holder Tod*”/ “*Liebestod*”, que, en este contexto, sería la misma muerte. Una opción para transmitir esta estructura sería mantener la palabra “muerte” al comienzo de verso en español. Obviamente, lo que en alemán se consigue condensar en un solo sustantivo pasará a ser tres palabras en español (sust. + prep. + sust.), aunque dará un ritmo más melódico a la intervención.

Ya hemos podido comprobar que Wagner se esmeraba en crear textos con valor literario haciendo uso de un estilo poético cargado de figuras literarias analizables. Una de las preferencias estilísticas de Wagner fueron, sin duda, las aliteraciones, que aparecen a lo

largo de sus obras. La aliteración se crea a partir de la repetición de sílabas fuertes cuyos sonidos suenan igual. En su obra *Oper und Drama* (117-118) Wagner define la aliteración como el “parentesco de los sonidos”. Mientras que el lenguaje “sólo recogía analogías y semejanzas, para [...] hacer comprensible lo emparentado por su similitud y la similitud mediante su parentesco”, la aliteración daba pie a “la formación de diferentes momentos expresivos en las raíces lingüísticas gracias a que [se] había sabido revestir al sonido utilizando [...] un tejido envolvente de sonidos silenciosos. [...] Cuando el lenguaje combinaba tales raíces según su similitud y parentesco, entonces transmitía [...] la impresión de los temas.”

Encontramos una muestra del uso de la aliteración en uno de los extractos de *Tristán e Isolda*. Aquí, ya hacia el final del tercer acto, Tristán yace junto a su compañero Kurwenal, a la espera de Isolda, quien se ve llegar a lo lejos en una embarcación:

Ejemplo 4:

TRISTAN
Siehst du sie endlich?
¿Por fin la ves?
Siehst du Isolde?
¿Divisas a Isolda?
 KURWENAL
Sie ist's! Sie winkt!
¡Es ella! ¡Hace señas!
 TRISTAN
O seligstes Weib
¡Oh, bienaventurada mujer!

TRISTAN	TRISTÁN
<i>Siehst du <u>sie</u> endlich?</i>	¿La ves finalmente?
<i>Siehst du <u>I</u>solde?</i>	¿Ves a Isolda?
KURWENAL	KURWENAL
<i>Sie ist's! <u>Sie</u> winkt!</i>	¡Es ella! ¡Está señalando!
TRISTAN	TRISTÁN
O <u>seligstes</u> Weib!	¡Oh bendita mujer!

Mantener las aliteraciones en las traducciones es tema de debate, ya que no todos creen que una aliteración pueda provocar la misma sensación en lenguas diferentes y menos tratándose de la repetición de la misma consonante. Esto se debe, además, a que la repetición de consonantes debe concordar con los tiempos fuertes de la música. Zanné insiste en la necesidad de respetar la relación directa entre la palabra y la música, por lo

que el traductor deberá ceñirse al original y procurar que cada verso contenga los mismos conceptos que el original y cada vocablo ocupe el mismo lugar que el original. A la hora de traducir en prosa, parece más adecuado mantener esta característica, ya que se considera precisamente la aliteración como una de las formas poéticas más original e influyentes del lenguaje wagneriano.

Duverges opta por una traducción en la que se emplea con más frecuencia la letra “s”. Creemos que esa puede ser la causa por la que emplee primero el verbo “ver” y, a continuación, el verbo “divisar”, pese a que el original muestra una clara intención de repetir la estructura dos veces. Cabe preguntarse si lo importante sería repetir la aliteración (teniendo en cuenta lo anterior) o si sería más efectivo repetir la estructura sintáctica propuesta por el autor. En este sentido, vemos que Laiseca repite el léxico como lo hace el autor, sin embargo, no reproduce la anáfora (“*Siehst du...*” / “*Siehst du...*”). En este sentido, vemos, además, que la anáfora se ve reforzada en el original por el empleo de la aliteración: “*Siehst du...*” / “*Sie ist’s...*”. Creemos que es importante reproducir el estilo de Wagner en este extracto, ya que es una clara muestra del potencial de la palabra en la ópera: aporta carga dramática y transmite la sensación de alegría de los personajes, cuenta con una musicalidad y un ritmo que no pasa por alto, tampoco en el lector que no escuche la ópera, y, finalmente, la sonoridad de la “s” también tiene un importante efecto en el español. Pueden encontrarse variantes para tratar de transmitir todo este contenido. A continuación ofrecemos una propuesta de traducción propia con la que creemos que se abarcan las cuestiones tratadas:

Original:

TRISTAN
Siehst du sie endlich?
Siehst du Isolde?
KURWENAL
Sie ist’s! Sie winkt!

Propuesta:

TRISTÁN
¿Es ella por fin?
¿Es Isolda?
KURWENAL
¡Es ella! ¡Hace señas!

Mediante esta propuesta se pretende imitar el estilo y la forma del original. Se mantiene hasta cierto punto la sonoridad de la aliteración de la letra “s”, se repite intencionadamente la estructura y se crea una anáfora a partir de la anáfora original y la creada mediante la aliteración que ya hemos mencionado. Es cierto que esta propuesta se aleja hasta cierto punto del original y no empleamos en ningún momento el verbo “ver”. Sin embargo, creemos que, debido al desarrollo de la escena, queda implícito que es Kurwenal quien mira (y, por tanto, ve) la llegada de Isolda a lo lejos. A Tristán sólo le interesa saber si “es ella”.

Otro recurso literario del que hace uso Wagner es el juego de palabras. A continuación analizamos un extracto de la segunda escena del acto segundo. En este momento se da el reencuentro nocturno de los amantes:

Ejemplo 5:

ISOLDA <i>Wie lange fern!</i> ¡Qué larga espera! <i>Wie fern so lang'!</i> ¡Cuánto tiempo lejos! TRISTAN <i>Wie weit so nah'!</i> ¡Cuán lejos y qué cerca! <i>So nah' wie weit!</i> ¡Tan cerca y qué lejos!	ISOLDE Wie lange fern! Wie fern so lang'! TRISTAN Wie weit so nah'! So nah' wie weit!	ISOLDA ¡Cuánto tiempo alejados! ¡Cuán lejos tanto tiempo! TRISTÁN ¡Cuán lejos tan cerca! ¡Tan cerca cuando lejos!
--	--	--

El juego que busca el autor entre las palabras “*lange*” (mucho tiempo), “*fern*” (lejos), “*weit*” (lejos) y “*nah*” (cerca), es evidente. El traductor deberá esforzarse por reproducir este juego de palabras con una dificultad añadida en este caso, y es la distinción en español de “*weit*” y “*fern*”, que son sinónimos. Podríamos afirmar, de forma general, que “*weit*” tiene una connotación de lejanía temporal o espacial, mientras que “*fern*”, en este contexto, hace referencia a la distancia entre dos personas.

Vemos que ambos traductores han decidido por traducir el primer “*fern*” diferente del segundo y el segundo, a su vez, traducirlo igual que “*weit*” (en ambos casos “lejos”). La propuesta de Duverges elimina el juego de palabras del primer verso de este extracto y se centra en aplicar este recurso literario en los tres últimos versos. Además, vemos que no se reproduce en esta propuesta la anáfora de los tres primeros versos “Wie”, que, además, acompaña a los cuatro adjetivos que marcan no solo este extracto, sino la situación en la que se sienten ambos protagonistas: separados, alejados, distanciados, aunque, finalmente, cercanos. En este sentido se puede observar que Laiseca sí intenta mantener la anáfora combinando “Cuánto” y “Cuán” a comienzo de los tres primeros versos. Si bien no es del todo la misma palabra, encaja de forma sonora. Pierde, sin embargo, la combinación de la anáfora con uno de los cuatro adjetivos clave.

Nos centraremos ahora en el último verso que, por el hecho de comenzar forma diferente a los anteriores parece, algo descolgado. Al analizarlo vemos, sin embargo, que en él el juego de palabras con respecto al verso anterior (el tercero) es total, puesto que emplea exactamente las mismas cuatro palabras combinadas de forma diferente. Veremos que es posible encontrar una solución con la aplicación del adverbio “tan” que ambos traductores proponen en sus versiones. El adverbio “tan” combinado con “tanto” puede ser de ayuda a la hora de combinar los adjetivos clave que protagonizan este juego de palabras manteniendo la retórica, la sonoridad y la anáfora del original:

Original:

ISOLDE
Wie lange fern!
Wie fern so lang’!
TRISTAN
Wie weit so nah’!
So nah’ wie weit!

Propuesta:

ISOLDA
¡Tanto tiempo separados!
¡Tan separados tanto tiempo!
TRISTÁN
¡Tan lejos tan cerca!
¡Tan cerca como lejos!

Proponemos, además, traducir “*fern*” por separados para disipar la confusión que causa la similitud entre ambos términos y hacer hincapié en la distanciación personal entre ambos.

Llegados al momento en el que Wagner presenta la exaltación del amor pasional mediante intervención de los protagonistas, nos encontramos con una acumulación de epítetos que caracterizan ese amor. Podemos analizarlo haciendo uso del siguiente ejemplo:

Ejemplo 6:

AMBOS
O Wonne
¡Oh! ¡Delicias
der Seele,
del alma!

o süsse, hehrste
¡Oh, dulce, augusto,
kühnste, schönste,
invencible, inefable,
seligste Lust!
y celestial placer!

BEIDE
O Wonne
der Seele,
o süße, hehrste
kühnste, schönste,
seligste Lust!

AMBOS
¡Oh éxtasis del alma,
oh dulce, sublime,
osada, encantadora,
dichosa alegría!

Aparte del cambio de grafía de “*süsse*” / “*süß*”, es remarcable amplio uso de epítetos que acompañan al sustantivo “*Lust*”. Tal vez sea más útil determinar la traducción del sustantivo para fijar después los adjetivos que deben acompañarlo. Duverges lo traduce por “placer” y Laiseca por “alegría”. Por contexto y según la definición del diccionario Duden⁸, cuya segunda acepción hace referencia al deseo (en parte sexual), diremos que este sustantivo no se emplea con el significado de alegría (de hecho, creemos que es una licencia que se ha tomado el traductor). La propuesta de Duverges (“placer”) sí se

⁸ Definición de *Lust* disponible en: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Lust>

aproxima más a la definición que hemos encontrado. Recordemos que en esta historia de amor también se transmite un erotismo subliminal bastante marcado que puede encontrarse también en otras intervenciones. Es el caso de la siguiente intervención, en la que Isolda explica a Brangania que lo que ella siente por Tristán es muy apasionado y va más allá de los efectos del filtro de amor: “*Die im Busen mir die/ die Glut entfacht,/ die mir das Herze/ brennen macht*”⁹.

Una vez decidido el equivalente del sustantivo (emplearemos *deseo* para distanciarnos de ambas propuestas y ceñirnos al alemán), pasamos a analizar los adjetivos: “*süße, hehrste, kühnste, schönste, seligste*”. Observamos en primer lugar que, salvo el primero, todos se emplean en su variante superlativa. El uso repetido de superlativos en español resta seriedad y emoción al mensaje. Podemos tomar la determinación de ambos traductores cuya obra analizamos aquí y eliminar el superlativo, o añadir las partículas *el más* ante el primer epíteto y que, por acumulación, se aplique a los cinco. Nos estaríamos tomando la licencia, eso sí, de imponer el superlativo también al primer epíteto. Vemos que, mientras Laiseca se mantiene siempre próximo al original, Duverges se distancia bastante en este caso y opta por emplear otros epítetos cuyo uso, teniendo en cuenta el contexto, está justificado. Nosotros proponemos esta versión:

Original:

[...]
o süße, hehrste
kühnste, schönste,
seligste Lust!

Propuesta:

[...]
oh (el más) dulce, sublime,
osado, afable,
divino deseo!

De este modo se reproducen los epítetos de tal manera que caractericen el deseo como algo atrevido, un sentimiento tan grandioso y bonito que va más allá de lo terrenal.

⁹ Empleamos la traducción de Aitor Laiseca (2007: 61): “El que en mi seno/ enciende este ardor,/ el que mi corazón hace arder”.

Quisiéramos cerrar este apartado del análisis con el momento más trágico y a la vez representativo y concluyente de esta obra: una vez alcanzada la costa en la que yace Tristán, finaliza la obra con un aria de Isolda. Ésta se muestra ausente y extrañada, pero nunca triste ni apenada por la muerte de Tristán, ya que ve en él la hermosura del amado a quien acompañará en su muerte para poder vivir por fin el amor del que en vida se les privaba. Durante su intervención trata de explicar este hecho a los presentes quienes le piden que responda a razones (“*Hörst du uns nicht?*”). Isolda lleva a cabo una apelación aludiendo a los atributos físicos de Tristán y haciendo preguntas retóricas. Cuando se dirige a los presentes, emplea siempre una estructura muy similar que veremos a continuación con las dos propuestas de traducción:

Ejemplo 7:

ISOLDA [...] <i>seht ihr's, Freunde?</i> ¡Mirad amigos! <i>Säh't ihr's nicht?</i> ¿No le veis? [...] <i>Seht ihr's nicht?</i> ¿No le contempláis? [...] <i>Freunde! Seht!</i> ¡Amigos, miradle! <i>Fühlt und seht ihr's nicht?</i> ¿No lo perciben? ¿No lo ven?	ISOLDE [...] <i>seht ihr's, Freunde?</i> <i>Seht ihr's nicht?</i> [...] <i>Seht ihr's nicht?</i> [...] <i>Freunde! Seht!</i> <i>Fühlt und seht ihr's nicht?</i>	ISOLDA [...] ¿Lo veis, amigos? ¿No lo veis? [...] ¿No lo veis? [...] ¡Amigos! ¡Mirad! ¿No lo sentís? ¿No lo veis?
---	---	---

En este ejemplo vemos una nueva divergencia entre los libretos originales. El más antiguo (dcha.) hace uso de la conjugación de la segunda persona del plural del *Konjunktiv II* del verbo “*sehen*”: *ihr sähet*. En este caso creemos que su uso no está del todo justificado y realmente desentona con la repetición del verbo en el resto de la intervención. Sin embargo, al no presentar una importante diferencia fonética en el original (*seht* y *säht* se pronuncian de forma muy similar), no nos centraremos en este

detalle. Pasaremos, eso sí, a analizar las diferentes propuestas de traducción en cuanto a la expresividad y la puntuación. Vemos que Duverges se aleja nuevamente del original: puntúa el primer verso de forma exclamativa pese a tratarse en el original de una pregunta retórica claramente identificada mediante signos de interrogación. Se centra, además, en dirigir la atención del mensaje de Isolda hacia la persona de Tristán, pese a que ella está hablando de forma mucho más general. Quiere mostrar con su mensaje la realidad que ha estado todo este tiempo ante sus ojos y que nadie ha sabido ver, el amor que siempre ha estado presente entre ambos y que no ha podido realizarse hasta ese preciso instante en el que ambos mueren. Así, mientras en el original se exclama “*Seht ihr’s nicht?*” (“¿No lo veis?”), Duverges centra en mensaje en Tristán, a quien, en este apartado, se está describiendo físicamente (“¿No le veis/ contempláis?”).

En relación a lo anterior, es también llamativo que Duverges haya optado por ofrecer un sinónimo del verbo ver: contemplar. Emplea este verbo en el tercer verso: “¿No le contempláis?”. Lo cierto es que, hasta cierto punto, el verbo contemplar no encaja bien en un contexto interrogativo. Si bien respetamos la decisión de eliminar la repetición del verbo, aplicaríamos el verbo “contemplar” en una exclamación similar a la que presenta el cuarto verso (*¡Amigos! ¡Contemplad!*). Finalmente, centraremos la atención en el último verso del extracto. Se puede observar un cambio en la conjugación de los verbos de la segunda a la tercera persona del plural, lo que pone de manifiesto un problema de homogeneidad en la traducción de Duverges. Pese a ello, ambos traductores han decidido abarcar este verso de forma inteligente: dividen la oración interrogativa en dos interrogaciones separadas dentro del mismo verso. Independientemente de la elección léxica, en este verso la negación se aplica a los dos verbos. Traducirlo por *¿No lo sentís y veis?* o incluso *¿No lo sentís ni veis?* transmite poca naturalidad y, en cierto modo,

intención de abreviar el mensaje, algo que contradice el estado de ánimo de Isolda y su pretensión de explicar la voluntad de la muerte de amor liberadora.

8. CONCLUSIÓN

Tras la realización de este trabajo hemos podido observar la amplitud de un género tan específico como la ópera. Vemos que sus numerosos componentes y diferentes vertientes proporcionan un estímulo intelectual que fomenta la formación del traductor y abre una puerta a una nueva concepción de la traducción en el ámbito literario, dramático y musical. Como hemos visto, la traducción de libretos puede enfocarse desde muchas perspectivas y atendiendo a diferentes exigencias en base al producto final. Todo ello hace de la traducción operística un pequeño mundo en el que confluyen diferentes formas artísticas que obligan al traductor a especializarse y desarrollar una destacada sensibilidad para llevar a cabo una labor a la altura de tan exigente actividad. Creemos por tanto que debería prestarse más atención a esta especialidad y confiamos en que esta breve aportación ayude a alentar a futuros traductores para concebir las artes escénicas en general y la ópera en particular como un ámbito de especialización de interés.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger. *¿Qué es esto de la ópera? Introducción al mundo de la lírica*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008. 287 p. ISBN: 978-84-96924-63-5
- ALIER, Roger. *Guía universal de la ópera. (II) De Mussorgski a Zandonai*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001. 544 p. ISBN: 84-95601-19-2
- BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Wagner, I*. Bas Álvarez, Belén (trad.) Madrid: Alianza Editorial, 1996. ISBN: 84-206-0807-6
- BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Wagner, II*. Bas Álvarez, Belén (trad.) Madrid: Alianza Editorial, 1996. ISBN: 84-206-0808-4
- CASTARÈDE, Marie-France. *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. de Jódar, Julià (trad.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003. ISBN: 84-493-1452-6
- GORLÉE, Dinda L. 1997. "Intercode Translation: Words and Music in Opera". En *Target 9:2*. Amsterdam: John Benjamins B.V., pp. 235-270
- GRAY, Howard. *Wagner*. Guàrdia, Imma (trad.) Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002. ISBN: 84-95601-34-6
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner, 1. 1821-1864*. Mayo Antoñanzas, Ángel-Fernando (trad.) Madrid: Alianza Editorial, 1983. ISBN: 84-206-8509-7
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner, 2. 1864-1882*. Mayo Antoñanzas, Ángel-Fernando (trad.) Madrid: Alianza Editorial, 1983. ISBN: 84-206-8510-0
- MAGEE, Bryan. *Aspectos de Wagner*. López Martín, Francisco (trad.) Barcelona: Acantilado Quaderns Crema, S.A.U., 2013. ISBN: 978-84-15689-49-2
- MORENO, Juan Carlos et al. *Richard Wagner – Tristán e Isolda*. España: EDITEC. Deutsche Grammophon, 2007. ISBN: 978-84-473-5246-3

ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO, Paloma. 2005. “La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España”, en ROMANA GARCÍA, María Luísa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 1188-1206. ISBN 84-8468-151-3.

OVIEDO, Ópera de. *Tristán e Isolda*. Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera. En: LXIII Temporada Ópera de Oviedo 2010-2011. Kirchner, Alfred; Pérez Maseda, Eduardo; Domingo López, Adolfo. Oviedo: Gráficas Eujoa. p.222-290

PAHLEN, Kurt. *Richard Wagner. Tristán e Isolda. Libreto (alemán-español) Presentación y comentario*. Gregor, María Antonieta (trad. texto), Duverges, Carlos A. (trad. libreto) Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A., 1992. ISBN: 950-15-1164-2

PÉREZ MASEDA, Eduardo. *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1993. ISBN: 84-309-2304-7

RIDING, Alan; Dunton-Downer, Leslie. *Ópera*. Madrid: Espasa Calpe S.A, 2008. 432 p. ISBN: 978-84-670-2605-4

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. 2012 “¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical”. En MARTINA ALBA, Pilar [et al.] *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Ed. Dykinson, pp. 13-28. ISBN 978-84-9031-005-2

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde [Grabación sonora]. Wagner, libreto de Richard Wagner*. Laiseca, Aitor (trad. libreto) Madrid: El País, D.L., 2007. ISBN: 84-9815-624-6