

**ÓPERA Y TRADUCCIÓN:  
“TRADAPTACIÓN” EN IL TROVATORE DE GIUSEPPE VERDI**

**Anna CORRAL FULLÀ<sup>1</sup> y  
Ramón LLADÓ SOLER**  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

## 1.- INTRODUCCIÓN

Una buena traducción o adaptación de teatro y en general de las artes escénicas o del espectáculo en vivo (incluyendo de modo muy notable la ópera así como otras formas escénicas mixtas) debe responder a la naturaleza específica del arte escénico, globalmente entendido, puesto que su significación se transmite a través de un doble componente, textual y visual. Las relaciones que se establecen en el seno de este doble componente responden a su vez a un sentido de totalidad y se articulan necesariamente en un ir y venir del texto a la imagen y de la imagen al texto.

A menudo la plurifuncionalidad del hecho escénico aumenta la dificultad de la tarea del traductor, que se ve impelido a una elección: o bien elabora un texto para ser leído o bien confía en una colaboración con profesionales que conocen a fondo los entresijos del arte escénico; todo ello para que el resultado de su labor pueda llegar a verse representado con garantías de calidad. A su vez, puesto que el texto escrito traducido es generalmente el primer y en ocasiones el único punto de referencia para el director escénico, para los actores y sobre todo para el espectador de la lengua de llegada, el traductor deberá tener muy en cuenta un sinfín de implicaciones que no aparecen explícitas en el texto, implicaciones de tipo cultural, histórico, sociológico o incluso estético, aspectos relacionados con la recepción de la obra artística. Esta fragmentación de los puntos de vista y de las aproximaciones al hecho teatral conlleva inevitablemente que las traducciones se concentren en la mayoría de los casos en un solo aspecto de la obra, ya sea textual, ya sea semiótico, y se pierda toda una gama extraordinaria de elementos significativos que constituyen la globalidad del efecto escénico.

La traducción escénica no consiste pues meramente en la traducción de teatro o de ópera, sino -como observó Jean-Michel Déprats (1987) en una “traducción para el teatro o para la ópera”. Tener en cuenta la teatralidad no significa, por tanto, una limitación de los criterios habituales en que se basa la práctica traductora, entendida en términos lingüísticos, sino una ampliación del campo de los signos que intervienen en ella.

Los paradigmas de la traducción han ido pues variando paulatinamente con el aumento de los estudios y con la creación de nuevas vías y metodologías de análisis. Las cuestiones lingüísticas dan paso a un creciente interés por la traducción de los elementos extratextuales, visuales y gestuales más apropiados para establecer un traslado más fiel y adecuado. La traducción debe convertirse en

1 Esta investigación ha estado en parte financiada por el Gobierno Catalán 2009sgr700.

intersemiótica, lo mismo que los instrumentos de análisis que deben dar cuenta de dicha pluralidad. La presente contribución se inscribe en la necesidad de profundizar en la significación global del espectáculo en vivo que se ha construido en torno a unos elementos de sentido y a unas reglas visuales susceptibles de ser analizadas y que necesariamente deben ser “traducidas” en la propuesta escénica. La transformación escénica que se deriva de este trasiego de signos no es, pues, menos traducción que la versión de un texto de una lengua a otra, tanto más cuanto que este traslado intersemiótico puede tener consecuencias en las traducciones que emanarán de la puesta en escena, como por ejemplo la audiodescripción y la traducción de la obra teatral o del libreto -tal como se puso de manifiesto en el caso de la traducción-adaptación de la ópera “Carmen” de Bizet llevada a cabo por el director escénico Peter Brook (Croyden 2005: 209).

En lo que concierne a la traducción del drama lírico en particular, la articulación del lenguaje de la ópera se expresa igualmente a través de indicios o signos. Como afirma Charlotte Coulombeau (2006): “*la concomitance des systèmes sémiotiques concourt à la réussite de la représentation théâtrale comme système plurisémiotique*” [la concomitancia de los sistemas semióticos concurre al éxito de la representación teatral como sistema plurisemiótico]. Al ser la ópera un lenguaje multisígnico, intervienen tanto la traducción interlingüística como intersemiótica, si retomamos la terminología ya clásica de roman Jakobson. De una correcta transposición de estos signos depende la eficacia de muchas representaciones en que deben combinarse distintos lenguajes.

Para la traducción-adaptación del lenguaje de la obra escénica nos será muy útil también extrapolar el concepto de “tradaptación” acuñado por el poeta y traductor Michel Garneau (Delisle 1986). Este término aporta una perspectiva nueva para abordar el problema de la traducción escénica. según Delisle, “*cette solution est à retenir, car le passage de la traduction à l'adaptation est souvent subtil et délicat à saisir*” [Esta solución debe tenerse en cuenta puesto que el paso de la traducción a la adaptación es a menudo sutil y difícil de delimitar] (1986: 4). Años más tarde, Yves Gambier (2004) retoma esta expresión y la aplica a la traducción-adaptación cinematográfica. El enfoque de Gambier ofrece unas pautas de análisis que rompen con la tradicionales dicotomías en que se encuentra encerrado el enfoque de la traducción: traducción libre/traducción literal, traducción centrada en el texto original/texto de llegada, fidelidad al autor/fidelidad al receptor y otras. El término “tradaptación” posee la particularidad de englobar todos los tipos de transformaciones que puede sufrir un texto de partida, lo que significaría que abarca tanto los procesos de traducción como de adaptación:

La pseudopolarité entre traduction (plus dépendante d'un “original”) et adaptation (relative autonomie par rapport à cet “original”) ne tient plus: il y a circulation textuelle et surtout synergie entre systèmes sémiotiques. D'où la notion proposée de *tradaptation* cinématographique (ou transadaptation), apte à englober tous les types de transformations. [La pseudo polaridad entre traducción (más dependiente de un texto “original”) y adaptación (relativa autonomía respecto a ese “original”) ya no se sostiene: existe circulación textual y sobre todo sinergia entre sistemas semióticos. De ahí la noción de *tradaptación* cinematográfica (o transadaptación), capaz de englobar todos los tipos de transformaciones] (Gambier 2004: 180).

La tradaptación aplicada a la ópera, tal y como nosotros la empleamos, significaría el proceso de traducción y adaptación que ha sufrido un texto de partida que se nos presenta metamorfoseado y nuevo en cada nueva puesta en escena.

En este artículo analizaremos la representación de la ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi puesta en escena por Gilbert Deflo el mes de septiembre de 2009 en el Gran Teatro del Liceo (Barcelona).

Esta nueva versión de la ópera de Verdi se nos presenta tras un proceso de traducción-adaptación llevado a cabo en distintos períodos del tiempo que engloba:

- Una adaptación operística de una obra dramatúrgica anterior: *Il Trovatore* de Verdi a partir de
  - *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez (1837),
- Una traducción interlingüística: traducción del libreto y elaboración del sobretitulado para su representación,
- Una traducción intersemiótica
  - Paso del código escrito al visual en la puesta en escena llevada a cabo por Gilbert Deflo,
  - Paso del código visual al escrito y auditivo en la creación del guión de audiodescripción para personas con discapacidad visual y su lectura en la representación,
- Una adaptación modernizada en la puesta en escena llevada a cabo por Gilbert Deflo.

Nuestro estudio se ha centrado en la adaptación modernizada de la puesta en escena debida a Deflo y, por lo tanto, en la traducción intersemiótica operada por el director escénico, lo que abarca: escenografía, lenguaje gestual y movimiento escénico, disposición espacial, vestuario, mobiliario o iluminación entre otros aspectos.

En efecto, para analizar con vistas a su adaptación escenográfica un espectáculo dramático debe atenderse en primer lugar un sistema de reglas visuales que caracterizan a los personajes (rasgos físicos como las figuras o el vestuario, pero también una gran variedad de tipologías colectivas o individuales de emocionalidad que en sí mismas son significantes). En segundo lugar, se debe tener en cuenta el lenguaje gestual: el movimiento codificado o la mimica del actor entendida como signo dentro de un campo de códigos, de figuras y de connotaciones y no como mera designación empírica. La adaptación escénica de una ópera debe tener en cuenta, por ejemplo, la importancia dramática de los elementos rítmicos, “*mediadores eficaces entre lo verbal y lo gestual*” (Pavis 2000) y buscar la forma apropiada de transcribirlos en formas equivalentes o adaptadas en la cultura de recepción. En un tercer plano se encuentran los elementos que construyen, afianzan o refuerzan la tensión visual del escenario para ayudar al desarrollo de la tensión escénica y, en consecuencia, dramática. En este ámbito, según niveles de jerarquía que cambiarán en función de lo específico de cada espectáculo, destacan los espacios, reveladores de valores representativos, estéticos, psicológicos, realismo o simbolismo, el vestuario (que expresará asimismo valores como el realismo histórico, la simbología cultural, e incluso simbologías cromáticas a través de los coloridos significantes, auto- referencia, etc.). No debemos olvidar el mobiliario escénico ni la iluminación (luces y sombras, intensidad o atenuación lumínica, predominancia cenital o lateral, etc.). También los fondos tienen su lugar: telones, telas, materiales, texturas, materias, que expresan distintos valores psicológicos, anímicos, sociales, históricos.

Para nuestro análisis, nos centraremos en un primer momento en el “texto” de partida, la música y el libreto de la ópera, una obra concebida originalmente como un *continuum*, sin rupturas ni distanciamientos, en una mimesis que remite a una concepción tradicional del teatro. En segundo lugar, dirigiremos la atención al “texto” de llegada o representación final. Del “texto” de partida al “texto” final, múltiples transformaciones han tenido lugar. Veremos si la tradaptación de la ópera llevada a cabo por Gilbert Deflo ha supuesto una traducción intersemiótica fiel a su original.

## 2.- EL LIBRETO Y LA MÚSICA DE *IL TROVATORE* DE GIUSEPPE VERDI

Verdi recurrió a un libretista reconocido, Salvatore Cammarano, quien había escrito libretos para otros compositores (8 para Donizetti, entre los que destaca *Lucia di Lammermoor*, 4 para Verdi, Paicini, Mercadante y otros autores menores). Aprovechando el éxito de la pieza española homónima contemporánea de Antonio García Gutiérrez que se había estrenado en 1837, Cammarano conservó lo esencial de su estructura en 5 partes o jornadas, prescindiendo tan sólo de una de ellas. Verdi intervino personalmente en la alteración del metro de algunas estrofas para adecuar el tempo de algunas arias (por ejemplo, pasando de *septetos* a *quintetos*). En cierto modo puede considerarse ya una traducción y adaptación de *El Trovador* español.

En 1852 Verdi obtiene el contrato definitivo para la representación de la ópera con el Teatro Apollo de Roma. se estrenó al poco tiempo en París, traducida al francés según regían los cánones de la época. Para el estreno francés, Verdi introdujo, como también era preceptivo en Francia, un ballet en 4 partes que no se representa actualmente casi nunca. sólo en el inicio del tercer acto queda una reminiscencia de él, como un único número coreográfico, justo en la escena en que los soldados de Manrico (el “trovador”) velan armas, jugando a dados o conversando, a la espera de entrar en combate contra las tropas de su oponente y rival amoroso, el Conde Luna.

*Il Trovatore* se compone de cuatro actos: *El duelo*, *La gitana*, *El hijo de la gitana*, *El suplicio*. Las voces y tesituras corresponden a los siguientes personajes: Conde de Luna (barítono), Leonora (soprano), Azucena (mezzosoprano), Manrico (tenor), Ferrando (bajo profundo), Inés / (soprano), /Ruiz / (tenor), /Un viejo gitano /(bajo)./ La acción tiene lugar en Vizcaya y Aragón durante los albores del siglo XV.

*Il Trovatore* es una ópera plenamente romántica, tanto en la trama como en lo musical, lo que le da un gran equilibrio y unidad escénica. Su función estética es la de provocar un sentimiento de plena identificación del espectador. Su propuesta artística no pretende distanciar al contemplador sino hacerle creer en la verdad de lo que se desarrolla ante sus ojos. Los caracteres de los personajes están fijados de antemano siguiendo las convenciones más puras. Su estructura dramatúrgica se asienta además, acertadamente, sobre los dos grandes temas que dominan la obra: el amor y la venganza. Aquí se halla uno de los principales méritos de la versión teatral de *El Trovador*, que el libreto verdiano incluso agudizará, haciendo hincapié en el contrapunto musical y escenográfico extraído de la dialéctica entre lo más extremado de ambas pasiones. Así, con una equilibrada alternancia musical de ambos temas, la construcción motívica en las distintas partes de canto y sobre todo en las arias, expresará una polaridad que se transmite a la estructura musical y escénica. En algunos casos, los dos motivos se fusionan dándose una particular tensión lírico-trágica que es una de los sellos de esta ópera.

El tema del amor domina el primer acto; el conflicto entre los dos hombres enamorados. A partir del acto segundo, el tema de la venganza hace su desbordante aparición escénica encarnado en la gitana Azucena. Progresivamente los hilos del amor y de la venganza se irán entremezclando eficazmente, unas veces más subrayados, otras más atenuados, tanto desde el punto de vista dramático como musical entre los cuatro protagonistas (Manrico, Leonora, Luna y la gitana) a lo largo de los actos tercero y cuarto, con un creciente protagonismo de los elementos trágicos (no en vano el cuarto acto se titula “El suplicio”). Y al mismo tiempo cada uno de los temas o motivos (amor y venganza) mantendrán en cierto modo su propia esfera expresiva independiente, gracias a la trabazón de la construcción musical, dramática y escénica.

*Il Trovatore*, aunque se preste a la reinterpretación escénica, no es proclive a una relectura “contemporánea” que tienda a la estilización o a diluir los signos de su escritura escénica, y aún menos a la parodia, en la medida en que el romanticismo no se presta a ello y puesto que ella misma es en cierto modo su propia parodia. El canto de la ópera es el lenguaje de la pasión, como dice Adorno, y se produce una importante pérdida de sentido si se disgrega, mediante la representación, lo que debe ser fundido, el aglomerado de los elementos escénicos, a saber el vestuario, el movimiento escénico de los cantantes-actores, del componente vocal y de la música que traducen artísticamente esa pasión. Si la forma musical y la forma escénica no comparten el mismo impulso, la ópera se desintegra y se convierte en una caricatura de sí misma.

El Romanticismo, al que *Il Trovatore* se adscribe sin ninguna duda por su estructura musical y por la inclinación expresiva del libretista y del compositor, y no sólo por la época en que fue concebido, segregó un elemento exótico estereotipado. Este elemento está representado por la gitana Azucena y por el enigma entre trágico y grotesco que rige el destino del hermano del Conde Luna, enigma que constituye el telón de fondo ineludible desde principio a fin de la ópera y que sólo puede atribuirse al libreto. Al mismo tiempo la escritura de la historia responde a unos estereotipos románticos muy convencionales que, sobre todo para la mentalidad actual, rozan lo ridículo pero no así en su época. Todos estos elementos están articulados como signos, e implícitos por tanto en el libreto, el cual reclama, en consecuencia, una puesta en escena que no los relegue al baúl de los desperdicios. Es preciso aún citar a Adorno, cuando afirma que la representación operística es en cierto modo “un museo de imágenes y gestos a los cuales se agarra una necesidad retrospectiva” (Adorno 2001) y que, por consiguiente, debe conservar el esplendor con que esa forma musical surgió. Eso remite a una tradición que no puede socavarse desde dentro. Las escenas de amor entre Manrico y Leonora, el enclaustramiento conventual de la protagonista al conocer la presunta muerte de su amado, así como el súbito desapego de los hábitos monacales en el momento del reencuentro con su amor, son también signos de ese carácter convencional y anacrónico del libreto.

Por otra parte, la partitura de *Il Trovatore* es admirable en cuanto a concepción, no solamente considerada en si misma sino en tanto que sirve de vehículo a una tragedia romántica y, desde el punto de vista melódico y armónico, en absoluto fría o indiferente. Musicalmente vibrante por fuerza melódica y dramática, se sitúa a la altura de las mejores de Verdi; sólo esa música, brillante por su amplitud, variación, colorido orquestral y gran exigencia en el registro vocal, consigue triunfar de lo enmarañado y confuso del argumento. Se ha dicho que a partir de *Il Trovatore*, tan sólo tomando sus grandes corales, las arias, ya sean de barítono (Luna), ya de tenor (Manrico) y, por supuesto de soprano (con dos registros, Azucena, soprano dramática y Leonora, mezzo-soprano), junto con los temas de dueto, trío y el peculiar quinteto final del tercer acto, bastaría para desplegar dos o tres óperas distintas. Hasta tal punto es extraordinario el rendimiento que Verdi supo dar a los distintos tratamientos musicales. En realidad, si consideramos la trabazón musical del drama, las arias no representan momentos aislados o culminantes de lirismo, al uso en la tradición belcantista, de la que Verdi conserva todavía adherencias, sino que cargan también, desde un punto de vista estructural, con la función narrativa, haciendo avanzar la línea argumental en un doble sentido, hacia delante y hacia atrás en el tiempo, aclarando los antecedentes que llevan al presente y prefigurando la evolución que pueden seguir los hechos.

### 3.- LA PUESTA EN ESCENA DE *IL TROVATORE* POR GILBERT DEFLO

La puesta en escena llevada a cabo por Gilbert Deflo y presentada en el Gran Teatre del Liceu en el mes de diciembre de 2009 provocó reacciones adversas por parte del público y de la crítica: “al final se aplaudió a los cantantes pero el director Gilbert Deflo, a pesar de saludar arropado con todos, fue objeto de un sonoro abucheo que dejó muy claro que esta gala no ha estado a la altura de la ocasión” (*La Vanguardia*, Roger Alier, 04/12/09).

Su propuesta escénica pretendía ser innovadora y ofrecer una lectura contemporánea del drama musical. Para ello, Deflo parte de una escenografía minimalista: sin mobiliario, tampoco hay castillo, ni claustro, prisión o jardines. Como único elemento escenográfico se sirve de la iluminación (aunque muy tímidamente) y de unos enormes telones -dos telones delanteros que dan inicio a las dos partes en que se organiza la ópera y unos telones de fondo que enmarcan las distintas escenas. La desnudez del escenario por sí misma no parece un elemento que entre en contradicción con una buena interpretación y escenificación de la ópera. Es más, el “espacio vacío”, como lo denomina uno de los grandes dramaturgos y directores de este siglo, Peter Brook, “permite que la imaginación llene los huecos. [...] Todo es posible si nos hallamos en un espacio libre. Todas las convenciones son imaginables, pero dependen de la ausencia de formas rígidas” (Brook 1994: 38-39). Así pues, más que una limitación, un escenario desnudo puede estimular la imaginación si ha sido bien concebido, es decir cuando los otros elementos que intervienen no rompen la ilusión o hechizo de ese espacio de posibilidades infinitas.

Ahora bien, la adaptación y modernización de una ópera implica por parte del director un conocimiento profundo del estilo musical y literario de la obra, de las interrelaciones entre ambas y del objetivo dramatúrgico original con el fin de crear una nueva propuesta que introduzca una mirada inédita pero que al mismo tiempo guarde toda su esencia originaria en lo que sería una justa traducción intersemiótica. En el caso de *Il Trovatore* de Deflo, la crítica se cierne justamente en el desajuste entre el objetivo dramatúrgico de la ópera de Verdi y su puesta en escena pretendidamente “distanciada”, lo cual entra en contradicción con los principios sobre los que se basó la creación de este drama musical.

Si hacemos un análisis de la escenografía, ésta se reduce a la presencia de unos telones en los que se dibujan dos astros: el sol y la luna, unos lienzos que poseían una marcada estética oriental, al estilo de las pinturas chinas o japonesas. Un mismo cortinón delantero daba entrada a las dos partes de la ópera (Acto I i II/Acto III i IV). En él, estos dos cuerpos celestes situados verticalmente aparecen sobre un fondo negro. La luna en la parte superior de un color azul plateado y en la parte inferior un sol rojizo y dorado. Luego, los otros telones seguían la misma tónica representando el día o la noche según el momento del día en que se desarrollaba la acción. Como apunta Roger Alier en su crítica periodística:

...se pretendía una cierta confrontación entre el mundo solar [...] y el lunar o nocturno (olvidando, caso curioso, que *Il trovatore* pertenece al tipo de óperas románticas tenebrosas que se escribieron en los años de 1835 a 1855, y que en ella prácticamente todas las escenas pasan de noche, por lo cual ese contraste no tiene sentido alguno y carece del menor interés)” (*La Vanguardia*, Roger Alier, 04/12/09).

En efecto, únicamente dos escenas de toda la ópera se desarrollaban con un telón de fondo de motivos diurnos mientras que siete telones que representaban variaciones de un mismo motivo giraban en torno al mundo lunar y enmarcaban el resto de los cuadros. Por otra parte, estos cortinajes caían pesadamente sobre el suelo al final de cada escena y eran retirados manualmente ante los ojos del público. Dejando de lado la monotonía y aburrimiento que estas insistentes imágenes conferían al

espectáculo, esta forma de retirar los telones ante los ojos del espectador rompía de manera flagrante la ilusión escénica. Según el propio Deflo, su objetivo era ofrecer una lectura zen con un intencionado distanciamiento brechtiano en la puesta en escena de *Il Trovatore*. No cabe la menor duda de que consiguió llevar a cabo su propósito. No tan sólo por los cortes entre escena y escena debidos a los cambios escenográficos a los que acabamos de aludir sino también por el contraste que se establecía entre una escenografía minimalista que privilegiaba la sugestión, unos lienzos evocativos y, por otra parte, un vestuario de un realismo sorprendente que no encajaba con todo lo anterior y una actuación actoral muy limitada característicos de la escenificación de óperas al estilo más tradicional. En efecto, los trajes de los soldados y gitanos eran de lo más convencional: los primeros ataviados con unos trajes negros, armadura plateada, un casco y guantes azul eléctrico (el bando del Conde de Luna) y rojo (el bando de Manrico) y los segundos con trajes negros de lo más tradicional. En lo referente a la actuación, los intérpretes eran muy estáticos y su disposición en el espacio escénico era de una simetría que hacía tambalear el propósito inicial de Deflo. Por una parte, una versión modernizada de la ópera a través de la escenografía y, por otra, un vestuario, interpretación actoral y simetría en los cuadros presentados según los cánones convencionales. Ahora bien, ese contraste podría justificarse como mucho aludiendo a la adaptación distanciada que Deflo pretende ofrecer de la obra de Verdi.

El inconveniente no obstante reside en el enfoque adoptado, la lectura brechtiana de este drama lírico. La primera pregunta que se plantea concierne el término de “distanciamiento” introducido por Brecht y la función que asumía en el teatro de este gran dramaturgo que revolucionó el arte teatral del siglo XX. Bertold Brecht representa un cambio radical para la historia del espectáculo: en primer lugar, al otorgar al teatro una función social y política, e intrínsecamente relacionado con este hecho, al inventar nuevas formas y técnicas capaces de vehicular ese teatro crítico. Con este fin, el teatro épico de Brecht se aleja completamente del teatro aristotélico y pone fin a la catarsis griega. El espectador, en lugar de identificarse con el personaje de la obra manteniendo una actitud pasiva y asumiendo sin ninguna resistencia la moral implícita en la pieza, se convierte en un observador activo. El teatro épico tiene por lo tanto la función de despertar en el público su actividad intelectual y su capacidad crítica y de este modo conducirle hacia una toma de conciencia en el que el hombre tiene la capacidad de actuar y transformar el mundo. Para ello, Brecht inventará y pondrá en pie nuevas técnicas basadas en lo que él llama el efecto de distanciamiento: “Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité” [Distanciar un proceso o carácter significa, en primer lugar, despojar a ese proceso o carácter de todo lo que tiene de evidente, conocido, patente, y hacer nacer en su lugar sorpresa y curiosidad] (Brecht 1972: 294).

La relación entre la música y el texto en el teatro de Brecht marcará igualmente una función de distanciamiento al mismo nivel que todos los otros elementos que participan en el espectáculo. La música representa un momento esencial de la totalidad dramática en su obra y se inscribe en la dramaturgia del teatro épico, es decir, que ésta se aleja del acontecimiento y deja de provocar “chez leurs auditeurs des états d'esprit dont la nature importait moins que la puissance” [en los auditores estados de ánimo cuya naturaleza importaba menos que su intensidad] (Brecht 2000: 699). La música en Brecht asume en la mayoría de ocasiones un efecto de contrapunto con el fin de provocar en el espectador sorpresa y asombro conduciéndolo así a adoptar una actitud de observador crítico. El contrapunto, por ejemplo, podría venir dado por una música cuyo efecto narcótico indujera a otorgar un sentimentalismo a un acontecimiento o situación que en nada se asemeja realmente a lo que se muestra sobre la escena. Brecht verbaliza explícitamente este modo de utilización de la música en su teatro:

Une grande partie de la musique contemporaine était introspective, elle consistait en peintures d'états d'âme subjectifs. Contaminant d'emblée l'auditeur, le mettant ainsi au diapason de ses émotions, une telle musique ne permet pas de porter le moindre jugement (d'ordre rationnel et affectif) sur l'état d'âme qu'elle véhicule; on l'utilisera donc au mieux là où les processus représentés sur le plateau permettent au spectateur de porter un tel jugement. (Par exemple lorsque le personnage ou le groupe de personnages dont elle exprime les états d'âme désespérés, tristes ou optimistes paraissent se comporter avec assurance, bonne humeur ou désespoir.) (Brecht 2000: 703).

[Gran parte de la música contemporánea era introspectiva, consistía en pinturas de estados de ánimo subjetivos. De entrada, se contaminaba al auditor colocándolo en sintonía con las emociones que ésta transmitía. Semejante música no permite emitir el mínimo juicio (de tipo racional y afectivo) sobre el estado de ánimo que vehicula; se utilizará pues con mejor provecho en los procesos representados sobre el escenario que permitan al espectador emitir un juicio. (Por ejemplo cuando el personaje o el grupo de personajes de los que la música expresa sus estados de ánimo desesperados, tristes u optimistas se comporten al contrario con seguridad, buen humor o desespero].

El distanciamiento de Brecht introduce una brecha que modifica nuestra visión, una fisura que se hace visible a través de los contrastes escénicos que no nos permiten aceptar sin más lo que se plantea sobre el escenario. Su dramaturgia no obstante ha sido concebida desde un principio con ese fin para un teatro social y político que utiliza la técnica del distanciamiento como medio hacia la crítica y toma de conciencia. Ahora bien, en lo referente a *Il Trovatore*, una adaptación brechtiana y distanciada traiciona los fundamentos sobre los que se basó su creación y desvirtúa su sentido originario que se ve así sesgado. Como se ha apuntado en el segundo apartado de este trabajo, *Il Trovatore* es una ópera romántica en la que existe una simbiosis total entre texto y música y su objetivo dramatúrgico consiste en provocar la “catarsis griega” en un teatro que se podría definir como de aristotélico. La distanciación brechtiana en este caso frena y paraliza la función de la ópera tal y como fue concebida, es decir, conmover a un espectador que se siente identificado con los personajes y la situación. La emoción se ve de este modo coartada aunque no del todo anulada gracias a la fuerza expresiva de la música de Verdi. La digresión entre los diferentes lenguajes que configuran la obra –música, escenografía, vestuario e interpretación– no hace más que provocar, desdichadamente, ese distanciamiento desacertado y por consiguiente no permite una inmersión absoluta del espectador en la ópera. De este modo, por ejemplo, se hace visible de forma brutal el lado más bufo de una trama que en la actualidad roza lo ridículo, lo cual imposibilita el goce completo de las extraordinarias arias de este drama lírico. Por otra parte, el repliegue de los telones al final de las escenas ante los ojos del público rompe cualquier resquicio de ilusión escénica que pudiera subsistir. Añadamos, por último, una interpretación actoral –en general estereotipada– y una disposición de los cantantes en el espacio –de una simetría cartesiana– que en el conjunto de todos los elementos que participan en el engranaje de esta representación operística hacen resaltar el flanco más caricaturesco de los personajes, los cuales aparecen, y retomo la expresión de Peter Brook, “como un instrumento musical desafinado” (Brook 1994:31).

Esta lectura de la ópera de Verdi muestra hasta qué punto es importante una justa traducción intersemiótica. La representación operística pone en marcha un gran número de lenguajes en escena: música y palabra, movimiento y gestualidad, escenografía y vestuario entre otros. De la conjunción de todos ellos y de su correcta interrelación, en función del autor y de la obra, depende el éxito de una buena puesta en escena, sea ésta modernizada o de un estilo más convencional, pero en todo caso respetuosa de la esencia que la define.

#### 4.- CONCLUSIÓN

La representación operística pone en movimiento múltiples elementos y sistemas semióticos. Significa de entrada la materialización e interpretación (y por lo tanto tradadaptación) de una partitura orquestal y vocal llevada a cabo por el director musical. Al mismo nivel, el director escénico se encarga de la transposición de toda la dimensión visual del espectáculo: signos visuales emitidos por el actor (mímica del rostro, gesto, movimiento escénico, maquillaje, peinado y traje) y signos visuales externos a éste (decorado, iluminación, accesorios). En este sentido, la puesta en escena de una ópera significaría el paso de un código escrito musical y verbal al sonoro y visual.

El concepto de “tradadaptación” nos permite observar la representación final o “texto” de llegada desde una nueva óptica. La puesta en escena de una ópera no tan sólo significa la traducción intersemiótica de un código escrito a los sistemas de signos sonoros y visuales. Hoy más que nunca, los directores escénicos ambicionan crear nuevas formas, más cercanas de nuestra realidad cotidiana, unas versiones contemporáneas (o adaptaciones) que se adapten a nuestro momento histórico y a la mentalidad del momento. Sin embargo, no siempre estas adaptaciones consiguen recoger el sentido y esencia de la obra original. Este es el caso en la lectura de *Il Trovatore* “de” Gilbert Deflo. Su puesta en escena en vez de reconstruir los signos de lo convencional y hacerlos apreciables por el público, disocia ese entramado y construye una puesta en escena con los signos disueltos, que no reúne el menor atisbo de sintonía con la intención del libreto ni con la escritura musical de Verdi.

Esa forma de proceder en las adaptaciones favorece, siempre siguiendo a Adorno, la “desartificación del arte”, lo que conlleva reducir en su ejecución lo que erróneamente se considera de difícil asimilación por el público medio, apelando a un “toque de modernidad”. La pasión de manosear, de no dejar ser a las obras lo que son, de alterarlas, de reducir su distancia respecto del contemplador indican esa orientación estética de muchas puestas en escena. Ahora bien, para modernizar una ópera con éxito, el director escénico debe poseer un gran talento artístico que reúna reflexión e intuición.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. *Teoría Estética*. Madrid: AKAL, 2001.
- Alier, Roger. “Un Aniversario Deslucido”. *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 2009.
- Barthes, Roland. *Eléments de Sémiologie*. París: Denoël/Gonthier, 1965.
- Brecht, B. *Écrits sur le Théâtre, I*. Paris: L’Arche, 1972.
- . *Écrits sur le Théâtre*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- Brook, Peter. *La Puerta Abierta*. Barcelona: Alba Editorial, 1994.
- Corral, Anna, y Ramon Lladó. “Opera Multimodal Translation: Audio Describing Karol Szymanowski’s Król Roger for de Liceu Theater, Barcelona.” *JosTrans*, nº 15 (2011): 163-179.
- Coulombeau, Charlotte. “Langue et Langage du Geste: La Sémiotique Théâtrale comme Sémiotique Comparée” en *Mimik* de Johann Jakob Engel (1785), *Science et littérature*, nº 6, [en línea], editado electrónicamente el 4 de mayo de 2006. URL: <http://methodos.revues.org/document562.html>.

- Croyden, Margaret. *Conversaciones con Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- Delisle, Jean. "Dans les Coulisses de l'Adaptation Théâtrale." *Circuit*, nº 12 (1986): 3-8.
- Déprats, Jean-Michel. "Traduire Shakespeare pour le Théâtre." *Palimpsestes*, nº 1 (1987): 53-65.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del Teatro. Del Texto a la Puesta en Escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 2008.
- Eco, Humberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- . *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Ezpeleta Piorno, Pilar. *Teatro y Traducción*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.
- Fischer-Lichte, Erika. **Semiótica del Teatro. Colección Perspectivas**, Madrid: Ediciones Arco libros, 2000.
- Gambier, Y. "Tradadaptation Cinématographique". *Topics in Audiovisual Translation*. Ed. Pilar Orero. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.
- Honzl, J. "La Mobilité du Signe Théâtral." *Travail Théâtral*, nº 4, 1971: pp. 5-20.
- Hormigón, Juan Antonio. **Trabajo Dramatúrgico y Puesta en Escena**. Madrid: Publicación de la ADE, 2002.
- Ingarden, Roman. **Estética de la Recepción**. Madrid: Visor, 1989.
- . **La Obra de Arte Literaria**. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Kowzan, Tadeus. "Le Texte et le Spectacle. Rapports entre la Mise-en-scène et la Parole." *Cahiers de l'association Internationale des Études Françaises*, nº 21 (1969): pp. 63-72.
- Marshall, Gottfried (ed). *La Traduction des Livrets. Aspects Théoriques, Historiques et Pragmatiques*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.
- Pagnini, M. "Per una Semiología del Teatro Clásico." *Strumenti Critici*, nº 12 (1970): pp. 121-140.
- Pavis, Patrice. *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris: José Corti, 1990.
- . *Le Théâtre Contemporain*. Paris: Ed. Nathan, 2002.

Artículo recibido: 11/09/2010  
Artículo aprobado: 31/01/2011