

MARÍA PILAR TRESACO
JAVIER VICENTE
MARÍA-LOURDES CADENA
(Coordinadores)

De Julio Verne
a la actualidad:
la palabra y la tierra

De Jules Verne
à nos jours:
la parole et la terre

De JULIO VERNE a la actualidad : la palabra y la tierra = De Jules Verne à nos jours : la parole et la terre / María Pilar Tresaco, Javier Vicente, María-Lourdes Cadena (coords.). – Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015

550 p. : il. ; 22 cm

ISBN 978-84-15770-58-9

Verne, Jules–Crítica e interpretación

TRESACO, María Pilar

VICENTE, Javier

CADENA, María-Lourdes

821.135.1Verne, Jules1.07

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Los autores

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
1.ª edición, 2015

Diseño de la cubierta: Inma García. Prensas de la Universidad de Zaragoza

Ilustración de la cubierta: José Ortiz

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1045-2013

MUSICALIDAD Y TRADUCCIÓN: MELODÍA DE LA PALABRA EN TRES *NOUVELLES* DE JULES VERNE

María-Lourdes Cadena Monllor

AXEL H-57 Grupo de investigación¹

Universidad de Zaragoza

Introducción

Los aspectos relacionados con la música tienen en Jules Verne una presencia importante y son numerosos los eruditos estudiosos y biógrafos que los han tratado: Touttain, Moré, Pourvoyeur, Compère, etc.

Los exégetas de Verne han citado muchas veces la frase que resumiría perfectamente una gran parte de su obra: «Je n'aime que la liberté, la musique et la mer». Sabemos de sus contactos con músicos en París: en 1848 conoció a un autor de numerosas óperas cómicas, Aristide Hignard, quien firmó la música de canciones escritas por Verne. Además, tres de sus mejores amigos eran músicos. Fue secretario del director del Théâtre de l'Opéra-Comique, lo que le permitió también conocer a Offenbach, quien puso música a adaptaciones de obras vernianas como *Le Voyage dans la lune* o *Le Docteur Ox*, con libreto de A. Mortier y de Ph. Gille, con los que «Jules, en su calidad de padre inspirador, compartió los derechos de autor» (Dehs, 2008:13), una ópera bufa en tres actos estrenada el 26 de enero de 1877 en el teatro Variétés, cuya música está «pleine de finesse et de drôle-

¹ Cofinanciado por el Gobierno de Aragón (Departamento de Industria e Innovación) y por el Fondo Social Europeo. Construyendo Europa desde Aragón.

rie, au rythme parfois endiable» (Touttain, 1998: 340). Esta ópera bufa tuvo bastante repercusión, también en España.

Son conocidas su relación con los ambientes parisinos en este campo así como sus preferencias musicales: Wagner, fundamentalmente hasta el momento de la guerra franco-prusiana de 1870-71, Mendelssohn, Beethoven, Weber, (en *L'île à hélice* el rey de Malécarlie, recuerda a estos compositores y habla por ejemplo de Beethoven, «le prince de la musique instrumentale»), y sobre todo de Mozart, «C'est le dieu de la Musique» (PII CIII).²

Desde un enfoque diferente, lingüístico y traductológico, analizaremos cómo la sensibilidad musical verniana ha viajado a través de la palabra hacia otro idioma, en tres relatos cortos, catalogados de «fantásticos». Por orden de creación y publicación corresponden a *Une fantaisie du docteur Ox* (1872), *Frritt-Flacc* (1884)³ y el cuento navideño *M. Ré Dièze et Mlle Mi Bémol* (1893), así como sus traducciones al español. Las traducciones que hemos consultado son las siguientes: *Un capricho del doctor Ox* (1875) de la Imprenta y Librería de Gaspar editores, las dos editadas por Trilla y Serra también en el siglo XIX correspondientes a dos traductores distintos, Manuel Aranda y Felipe de Burgos, pero coincidentes en el título: *Una ciudad oxi-hidrogenada*, y la más reciente, del año 2007, *Una fantasía del doctor Ox*, publicada por Duen de Bux. Para el segundo relato hemos analizado dos traducciones: *Frritt-Flacc* (1884-85) de la Imprenta de M. Minuesa de los Ríos y *Frritt-Flacc* (1886) de Agustín Jubera editor. Las traducciones utilizadas de la tercera *nouvelle* son *El Señor Re Sostenido y la Señorita Mi Bemol*, de Sáenz de Jubera y su copia modernizada de 2008 editada por RBA, ambas del mismo traductor, y la de 1972 de ediciones Paulinas, traducida por A. O. León.

En una primera aproximación, estas tres *nouvelles* tienen en común la palabra *fantasía* en sus dos acepciones: lo fantástico como una ficción en la que el lector duda entre dos explicaciones, una natural y otra sobrenatural; o en su segunda acepción, la que encaja en *Docteur Ox*, fantasía en el

2 En los ejemplos en francés citaremos las referencias a los relatos con indicación del capítulo (C) y, en caso necesario, de la parte (P). En los ejemplos en español, especificaremos, tras la referencia a la editorial manejada, el número de página, ya que la numeración del capítulo será coincidente.

3 Relato definido por Roboly (2007: 405) como «nouvelle fantastique pure».

sentido de creación libre que no sigue las reglas habituales de un género, particularmente en el terreno musical, «variation libre sur un thème emprunté à un opéra ou un autre ouvrage». ⁴ Aquí estamos ante una fantasía o «capricho» sobre la ópera de Meyerbeer *Los Hugonotes*, *Un capricho del doctor Ox*, como traduce Vicente Guimerá en 1875 esta obra.

Entendemos por *musicalidad* cuando el oyente o lector puede reconocer una forma de organización rítmica y melódica en un objeto sonoro, es decir, en la palabra, la música, la eufonía o incluso en el ruido, en la disonancia.

A Verne le gustaba meditar sobre cuestiones musicales, una prueba de ello son *Docteur Ox* y *M. Ré Dièze et Mlle Mi Bémol*, así como jugar con la sonoridad del lenguaje, como vemos en *Frritt-Flacc*. ⁵

Recordaremos brevemente el argumento de cada una de estas *nouvelles*: En *Une fantaisie du docteur Ox*, los habitantes de la ciudad de Quiquendone son gente tranquila y extremadamente lenta hasta que aparecen el doctor Ox y su ayudante Igène-Igeno con la idea de llevar la luz a las casas del pueblo a través de una red de tuberías de distribución de gas oxhídrico. Entonces el comportamiento de sus moradores se transforma completamente. Es un relato corto escrito a la manera de una *opérette*, donde se percibe la influencia de Edgar Allan Poe. La música domina los capítulos VII y VIII.

Frritt-Flacc es un relato de título onomatopéyico, que se desarrolla en otra ciudad imaginaria, llamada Luktrop donde el avaro doctor Trifulgas, que vive en el Six-quatre, es requerido para atender a un hombre que se está muriendo. Es un día de viento, *Frritt*, y de lluvia, *Flacc*, cuando consecutivamente la hija, la esposa y la madre de Vort Kartif llaman a su puerta. Finalmente, por una cantidad de dinero considerable, se decide a acudir en su auxilio. El trayecto está plagado de sonidos, ruidos, onomatopeyas, aliteraciones, repeticiones.

4 Le Trésor de la Langue française informatisé. En: [<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1119717240>].

5 Huftier (2005:42) ha escrito sobre el gusto verniano por disociar, en las palabras utilizadas, el sonido del significado de las mismas y se ha posicionado en contra de los juegos de las palabras con su referente semántico.

M. Ré Dièze et Mlle Mi Bémol, relato fantástico navideño, angustioso pero tierno al mismo tiempo, donde Verne nos regala una lección magistral de organología, de teoría de la música y de análisis y formas musicales. Los personajes principales son dos organistas, con dos formas distintas de entender la música: Eglisak y el demoníaco Effarane cuya intención es instalarle al órgano un registro «personal» de voces infantiles que complete el número de juegos que un órgano posee. Para ello encerrará a los niños cantores dentro de los tubos del órgano, siguiendo el orden de la escala cromática, atribuyéndole a cada uno su nota «physiologique»: al narrador-protagonista, Joseph, se le atribuye el «ré-dièze» y a su amiga Betty el «mi-bémol», (la misma tecla en el piano, aunque no la misma nota). Al final, ambos contraen matrimonio, «a pesar de la diferencia de una octava de tono, de un *coma* [...]» (RBA, 281).

Et, s'il était devenu fou, M. *Ré-dièze* n'aurait pu dix ans plus tard épouser Mlle *Mi-bémol*, mariage béni du ciel, s'il en fût. Ce qui prouve que malgré la différence d'un huitième de ton, d'un «*comma*», ainsi que disait maître Effarane, on peut tout de même être heureux en ménage (CX).

Aunque el orden de creación de las *nouvelles* sea el expuesto anteriormente, lo invertiremos en la explicación de estos aspectos que relacionan musicalidad y receptor —lector francés y español— con el fin de ordenar las conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis de las mismas.

1. El lector-intérprete Monsieur *Ré Dièze* et *Mademoiselle Mi bémol*: Conte de Noël

Se trata de una obrita que se alimenta del campo léxico relativo al lenguaje musical, tomando como base un instrumento de viento en la categoría de instrumentos de teclado: el órgano, accionado por dos organistas diferentes, con dos formas distintas de entender la música, como hemos comentado.

En ella, el lector es intérprete de la partitura que pone ante nuestros ojos Jules Verne. En *Monsieur Ré-dièze et Mademoiselle Mi-bémol* las notas musicales de la partitura son la combinación, la acumulación de aliteraciones y la alternancia de sonidos. El lector se convierte en instrumentista. La traducción al español conlleva mayor dificultad y a veces incluso resulta imposible.



Ilustración de F. de Myrbach en *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol* (*Le Figaro illustré*, 1893)

Los ejemplos giran alrededor de una figura de estilo denominada *armonía imitativa*: uno de los pilares de la musicalidad de este relato. Consiste en evocar el tema tratado a través de la forma, por medio de un juego de sonoridades, principalmente asonancias y aliteraciones.

El personaje que desencadena las *tempestades de armonía*, es el diabólico organista Effarane: «C'était lui, on le devine, qui, la veille, entré par la porte latérale avec l'autre, son aide et souffleur, avait réveillé les échos de la vieille église, en déchaînant des tempêtes d'harmonie» (CV); Effarane es el que busca notas para hacer acordes, el que busca la armonía, el personaje-antítesis del anterior organista sordo, Eglisak, quien en contraposición, buscaba la polifonía a través de la superposición de melodías.

De entre los diferentes ejemplos que ilustran esta primera conclusión sobre el lector como intérprete, hemos seleccionado los tres siguientes:

1.1. Musicalidad obtenida por la alternancia de parejas de consonantes fricativas y oclusivas sordas y sonoras, que crean el ambiente de la iglesia cuando, durante la misa de gallo, se va llenando de gente y que, sin

6 Nótese la similitud fonética del antropónimo con la palabra francesa *effarant-espantoso*.

embargo, el narrador, Joseph-Ré dièze, no puede ver con claridad pues está encerrado en el tubo del órgano:⁷

A travers la fente en sifflet de mon tuyau, je puis voir la foule des fidèles se répandre à travers la nef, brillamment illuminée maintenant. Et ces familles qui ne savent pas que seize de leurs enfants sont emprisonnés dans cet orgue! J'entendais distinctement le bruit des pas sur le pavé de la nef, le choc des chaises, le cliquetis des souliers et des socques, [avec cette sonorité particulière aux vastes églises].⁸ Les fidèles prenaient leur place pour la messe de minuit, et la cloche tintait toujours.

«Tu es là? demandai-je encore à Betty (CIX).

Evidentemente, trasladar esta musicalidad a otro idioma resulta complejo, en primer lugar porque no creemos que el traductor haya caído en la cuenta de esta sonoridad y en segundo lugar por la propia dificultad traslativa. En las traducciones consultadas el fragmento carece de ambos elementos. A modo de ejemplo, véase la realizada por A. O. León:

A través la fisura de silbato de mi tubo pude ver a la muchedumbre de los fieles ocupar la nave, ahora iluminada espléndidamente. ¡Y esas familias no saben que dieciséis de sus hijos están aprisionados en el órgano! Oía distintamente los pasos de la gente sobre el pavimento de la nave, el chocar de las sillas, el ruido de los zuecos con esa sonoridad particular de las iglesias. Los fieles cogían sitio para la misa de media noche y la campana seguía tocando.

—¿Estás aquí? —pregunté una vez más a Betty. (Paulinas, 191-192).

1.2. Musicalidad del sonido gutural /r/, *le r grasseyé*. La sensación de ahogo.

Llega el momento crucial en que cada niño deberá cantar su nota fisiológica. La angustia crece y se ve reforzada por la aliteración de r guturales (en negrita) en el siguiente párrafo:

En vérité, je suis plus mort que vif. Il me semble que jamais une note ne pourra sortir de ma gorge, desséchée par les affres de l'attente. Mais je comptais sans le souffle irrésistible qui me gonflerait, lorsque la touche qui me commandait fléchirait sous le doigt de l'organiste! (CIX).

7 Distinguimos las consonantes fricativas en negrita y las consonantes oclusivas en cursiva.

8 Entre corchetes, segmento de frase que no aparece en la versión de *Le Figaro illustré*.

Ninguna de las traducciones consultadas ha captado la sonoridad francesa del fragmento:

En realidad, estoy más muerto que vivo. Me parece que de mi garganta, seca por las angustias de la espera, jamás podrá salir ninguna nota. Pero no tenía en cuenta el soplo inexorable que me hincharía, cuando la tecla que me mandara se bajara bajo el dedo del organista. (Paulinas, 193).

Yo estaba, en verdad, más muerto que vivo; parecíame que jamás podría salir una nota por mi garganta, reseca por el espanto; pero no contaba con el soplo irresistible, que me impulsaría cuando la tecla que me correspondía fuese oprimida por el dedo del organista». (RBA, 279 y Sáenz de Jubera, 46).

Esta aliteración consonántica gutural sofocante, viene precedida por otra aliteración profética, que se correspondería con lo que hemos denominado la musicalidad de las vocales nasales, que ejemplificamos a continuación.

1.3. En el canto, las vocales constituyen un soporte melódico ideal y no plantean problemas particulares a los cantantes, excepción hecha de las vocales nasales. En este arte no se puede mantener una vocal nasal, sean [ã], [õ], [ê], [œ], pues, debido a la inercia, el velo del paladar cae sobre la lengua en centésimas de segundo, obstruyendo la cavidad bucal.

Pues bien, como hemos dicho, Effarane no tiene en sí mismo el fonema a nasal, pero sí su reflejo *effarant*, y desea fervientemente crear su juego/registro de voces infantiles para su órgano, instrumento que posee el registro que produce un sonido nasal denominado *nazard* o *nasard*.

Situemos el momento: El extraño organista y su entonador acaban de aparecer por el pueblo y se han topado con Joseph-Ré dièze. Effarane, con su voz de pito, le pregunta dónde está la casa del cura; Joseph tuvo «un peu peur».

Los extranjeros, una vez descritos, son presentados de esta manera:⁹

Après avoir payé une semaine d'**avance** à l'auberge Clère, ils avaient déjeuné de **grand** appétit, **sans** épargner les bonnes choses. Et **maintenant**, ils faisaient **un** tour, l'**un** précédant l'autre, le **grand** ballant, regardant, baguenaudant, chantonnant, les doigts **sans** cesse **en** mouvement, et, par **un** geste singulier, se frappant parfois le bas de la nuque avec la **main**, et répétant:

9 En negrita, los sonidos nasales.

«*La naturel... la naturel!*¹⁰ **Bien!**»

Le gros roulait sur ses **hanches**, fumant une pipe en forme de saxophone, d'où s'échappaient des **torrents** de fumée **blanchâtre** (CV).

Respecto al saxofón, citado en este ejemplo, era en esa época un instrumento muy francés y novedoso, que nació en París en 1844, aunque fue inventado por un belga. El sonido de este instrumento se define con frecuencia como «peculiar, casi nasal», lo que provoca que esta «aliteración profética» continúe.

No nos detendremos aquí en dos palabras interesantes y especiales para el diabólico Effarane, que Verne escribe de manera curiosa mediante el fonema /z/: *Ré dièze* y *diapazon*, (también *nazard*), puesto que Chelebourg (1984) ya ha tratado este aspecto de *Effarane-homme diapason*.

2. El lector como oyente que escucha el sonido o el ruido que producen instrumentos, aparatos, objetos o la propia naturaleza

El instrumento principal en esta *nouvelle* es el órgano, como mera máquina. Para conseguir la musicalidad Verne utiliza léxico específico de distintos campos semánticos (meteorología/ organología/ partes de la ceremonia litúrgica/ aldabonazos), los intercala y consigue que oigamos lo que el autor francés está tocando. En este caso, realizar la traducción al español es más sencillo.

El concierto de órgano de la Nochebuena suena en realidad como una tormenta; primero, el viento: un torbellino de aire hace que los tubos se estremezcan, como el bosque, bajo ráfagas de viento. Truenos y borrascas suenan junto a bordones y trompetas. Las piezas que componen el órgano aparecen junto al léxico de las inclemencias meteorológicas y las partes de la ceremonia religiosa.

La forma como Verne crea aquí el ambiente es a través del léxico y no por medio de la aliteración como en las anteriores.¹¹

10 *La natural* es la nota que no es ni sostenido ni bemol.

11 En negrita, los términos relativos al léxico meteorológico; en cursiva los referidos a la terminología musical.

[...] un **tourbillon** passa à travers le *buffet de l'orgue*. Tous les *tuyaux* **frémirent** comme une forêt sous une **rafale**. Le *soufflet* fonctionnait à pleins poumons.

Maître Effarane venait de débiter en attendant l'Introît. Les *grands jeux*, même le *pédalier*, donnaient avec des **roulements de tonnerre**. Cela se termina par un formidable *accord final*, appuyé sur la *basse des bourdons de trente-deux pieds*. Puis, M. le curé entonna l' «Introît: Dominus dixit ad me: Filius meus es tu». Et, sur le «Gloria», nouvelle attaque de maître Effarane avec le *registre* éclatant *des trompettes*.

J'épiais, épouvanté, le moment où **les bourrasques** de la *soufflerie* s'introduiraient dans nos *tuyaux*; mais l'organiste nous réservait sans doute pour le milieu de l'office... (CIX).

Las traducciones de Sáenz de Jubera y la editada por RBA suprimen la parte correspondiente al desarrollo de la misa de Navidad del capítulo nueve (oración, epístola, evangelio, sermón, ofertorio...), y por tanto eliminan también las melodías de la ceremonia, distintos cantos solistas como el gradual y dos aleluyas muy sonoros. Desaparece también en estas dos traducciones el sonido del registro de prestantes de flauta acoplados a los dobles.

Otro ejemplo similar sobre la forma de ambientar la pesadilla musical a la que está sometido el protagonista, consiste en asociar ruidos con sonidos musicales, en este caso con notas:¹²

Un bruit sec retentit [...] *une mélodie*, douce et pénétrante [...] *le sol*, *le la*, *le mi bémol*, *le ré dièze* [...] **des cris de douleur** [...] **la torture** [...] *l'accord de septième diminuée*, *ut naturel*, *ré dièze*, *fa dièze*, *la naturel* [...] je perds connaissance...

Ce qui fait que cette fameuse *septième diminuée*, n'ayant plus son *ré dièze*, ne put être résolue suivant les règles de l'harmonie (CIX).

El lector no solo oye el órgano sino muchos otros ruidos presentes en cualquiera de las tres obras: las campanas (de Sainte Philfilène —de Luk-trop—, *la ville vilaine* según Dehs),¹³ campanillas, carillones que marcan el inicio de *Doctor Ox*, cristales que cascabelean, pianos de gatos:¹⁴ «Seigneur

12 Como en los ejemplos anteriores, resalto en negrita o en cursiva los términos según pertenezcan a un campo semántico o a otro.

13 *Frritt-Flacc*, texto introducido, establecido y comentado por Volker Dehs, nota 24. Ver bibliografía. También, Huftier, 2005:45.

14 Este «instrumento» está muy bien descrito en F. Gouget, 1892:99, y se puede escuchar reconstruido con gatos de peluche en [<http://www.bbc.co.uk/news/uk-11273342>].

Dieu! Qu'est-ce que les humains n'inventeront pas!» (CVII); aldabas, cuyo ritmo en *Ré Dièze* suena parecido al que usa Beethoven en su Quinta sinfonía, pero con una blanca al final en lugar de una negra: Suena un ritmo corto/corto/corto/largo: «Je montrai la porte, et m'ensauvai tout courant, tandis que le marteau battait trois croches suivies d'une noire» (CV).

Sobre este último ejemplo musical, resulta curiosa la traducción de A. O. León: «[...] el llamador daba tres cromas seguidas de una semicroma» (Paulinas, 175), que debería haber traducido *corchea y negra* y sin embargo se decanta por dos términos italianos (*croma y semicroma*) cuya significación es *corchea y semicorchea*.

Las aldabas y aldabonazos, *les marteaux* son claves en la segunda *nouvelle* que hemos analizado: *Frritt Flacc*. En esta obra, Verne recurre fundamentalmente al ruido para ir aumentando la intensidad dramática (Alonso, 2007:142-143).

El sonido onomatopéyico *froc* que acompaña a los *frritt* del viento (sonido fricativo) y a los *flacc* del agua (y *clac*, oclusivo) es el sonido del llamador de la puerta del doctor Trifulgas, un ruido recurrente que va aumentando conforme avanza la acción hasta sonar tres veces, que tal vez recuerde el inicio de la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart.

Si en *Ré Dièze*, además de actuar como intérpretes, escuchábamos sonidos producidos por instrumentos, por aparatos o por cosas, en *Frritt-Flacc* estamos ante ruidos provenientes de la naturaleza, ladridos, aullidos, fenómenos meteorológicos: tormentas, borrascas, ráfagas de viento, huracán desencadenado, el volcán Vanglor «qui détone», retumba como un trueno: Verne impondría en este relato, según Huftier (2005:43), una poesía de las palabras e incluso de los sonidos para contrarrestar los significantes vacíos.

Los *Frritt* silbantes y los *Flacc* crepitantes han sido bien trasladados al español en la traducción que ha sobrevivido, la de Antonio de Alba de 1886, pero no así en la correspondiente a la primera versión, impresa en Madrid por Minuesa de los Ríos, y que debido a una errata (¿tipográfica?) se tradujo como *Frritt Flacc*, manteniéndose el error a lo largo de todo el texto.

En *Frritt-Flacc* tenemos un ejemplo de musicalidad por aliteración, igual que habíamos visto antes en *Ré Dièze*, aliteración del sonido del agua y del viento; sin embargo en este caso Verne nos describe la luminosidad del mar, la música de lo que vemos, la luz que se oye: «Elle brasille en

s'écrtant à la ligne phosphorescente du ressac, qui semble verser des [po-tées de] vers luisants sur la grève» (CV).¹⁵

Dada la dificultad, es lógico que ninguna de las dos traducciones españolas haya captado la musicalidad del fragmento, ni la de A. de Alba: «[...] y chispea al atacar la línea fosforescente de la resaca, que parece verter gusanos de luz al extenderse sobre la playa» (A. de Jubera, 47), ni tampoco la de la imprenta de Minuesa de los Ríos, página 34: «[...] y chispeaba al batir con sus olas la fosforescente línea de la resaca, sembrando la arena al parecer de miles de gusanos luminosos».



Ilustración de A-L. Willette en *Frritt-Flacc* (*Le Figaro illustré*, 1884-85)

3. El lector como espectador.

Del ruido a la música en *Le Docteur Ox*

Analizamos a continuación los capítulos VII («Où les *andante* deviennent des *allegro* et les *allegro* des *vivace*») y el VIII («Où l'antique et solennelle valse allemande se change en tourbillon») de este relato.

¹⁵ Entre corchetes, segmento de frase que aparece en la versión de *Le Figaro illustré*, versión a la que pertenece la traducción española de la imprenta de Minuesa de los Ríos, *Frritt-Flacc*.

Comienza la obra con el sonido del campanario armónico, el carillón de cinco octavas, o sea, un conjunto de campanas afinadas entre sí: «On y entend, à chaque heure, un carillon de cinq octaves, véritable piano aérien, dont la renommée surpasse celle du célèbre carillon de Bruges» (CI).

En *Une fantaisie du docteur Ox*, Verne sitúa al lector como espectador ante una representación peculiar de la ópera *Los Hugonotes*, compuesta por el alemán Jacob Beer (Giacomo Meyerbeer) en 1831. La música se deja oír desde el inicio del relato, cada vez más fuerte y cada vez más deprisa, hasta desembocar en los dos capítulos citados: el VII, referido a la representación del cuarto acto de *Los Hugonotes* y el VIII, relativo al endiablado baile en casa del banquero. En este teatro, tradicionalmente los movimientos rapidísimos (*vivace*) se habían interpretado lentos (*adagio*) y los rápidos (*allegro*), lentísimos (*largo*). El espectador se encuentra ante el mundo al revés, donde, por haberse modificado los tempos de forma tan escandalosa, efectivamente, los compositores no hubieran reconocido sus obras: «Les *vivace* au théâtre de Quiquendone, flânaient comme de véritables *adagio*. Les *allegro* se traînaient longuement, longuement» (CVII). Y hasta los aplausos, antes de la aparición del doctor Ox y de su gas oxídrico, poseían su propia cadencia: «Toutes les mains frappaient l'une dans l'autre à des intervalles assez éloignés, ce que les comptes rendus des journaux traduisaient par *applaudissements frénétiques*» (CVII).

En este escenario, Verne continúa creando metáforas que incluyen términos musicales para definir, por ejemplo, el estado de excitación en el que se encuentra el burgomaestre: «En parlant ainsi, le bourgmestre, sous l'empire d'une surexcitation extraordinaire, élevait la voix au diapason de la colère. Il était furieux, ce digne van Tricasse, et certainement on dut l'entendre du dehors» (CV). En esta época el diapason emitía un sonido de 870 Hz equivalente al *la* a 870 Hz. Es una nota bastante aguda, lo que demuestra sin duda que van Tricasse estaba muy furioso, puesto que la tesitura normal de un hombre no llega a esa nota salvo que hable, cante o grite en falsete. Recordemos que la vértebra de Effarane también vibraba a 870 Hz. «Ô surprise! sa vertèbre supérieure rendit un son métallique, et ce son était précisément le *la* avec ces huit cent soixante-dix vibrations normales. Maître Effarane possédait en lui le diapason naturel» (CVII). Si Verne hubiera escrito su obra actualmente, el atlas de Effarane hubiera vibrado a 880Hz.

La música aquí se reduce a ir colocando, dentro de la narración, palabras relacionadas con el tempo musical, que nos informan de la velocidad a la que debe interpretarse una partitura, a comentarnos cómo se organiza una orquesta y qué instrumento dirige la afinación, las partes de las óperas donde se alternan recitativos y arias, diferentes nombres de danzas, y de bailes, nombres de instrumentos e instrumentistas, sobre los que Verne consigue metáforas muy acertadas y que no siempre han sido logradas en castellano.

Los traductores españoles suelen trasladar las palabras de forma más o menos correcta, si entienden el significado de lo que Verne está explicando. Pero otras veces, simplemente suprimen o adaptan lo que se les antoja; así por ejemplo, *la quadrille*, (*cuadrilla*, o sea, una danza muy compleja de moda en el siglo XIX) se transforma en *rigodón* (otra danza antigua que ya en el XIX había caído en el olvido), la *saltarelle* (baile tradicional italiano) puede traducirse como la similar *tarantela* o como el hispánico *zapateado*; la *opéra comique*, (género propio francés) se convierte en *zarzuelas*, *opereta* y hasta en *operetas bufas de Hervé Offenbach*.¹⁶

La función del lector en estos capítulos analizados es la de mero espectador de lo que se nos muestra en el escenario. Verne va alternando aceleración y ralentización, consiguiendo un contrapunto entre dos estilos de escritura, según lo que en cada momento pretenda transmitir, ya sean las características que siempre han definido a los habitantes de Quiquendone o, por el contrario, esos comportamientos modificados tras el escape de gas oxhídrico. Por eso, cuando describe lo segundo (que coincide con el desarrollo de la acción en lugares como el teatro, o en la fiesta ofrecida por el banquero) utiliza un estilo más fluido y dinámico, mediante frases cortas, verbos en presente en la terrible representación de *Los Hugonotes*, o en pretérito simple, en el baile. Sin embargo, si lo que desea es ralentizar la acción (caracterizar el comportamiento tradicional de los habitantes) estaremos ante un estilo más lento y estático (imperfectos verbales en frases largas, principales y subordinadas, acumulación de detalles).

16 Sobre estos dos compositores: Hervé (seudónimo del compositor francés F. Roger) y el alemán Offenbach, se puede consultar la nota que a pie de página introduce Sadaune (2000:105) a la primera versión de esta obra, publicada en *Contes et nouvelles de Jules Verne*. Felipe de Burgos realiza la traducción para Trilla y Serra editores de esta versión y por tanto del fragmento que desaparecerá en la edición supervisada por Hetzel.

La aceleración comienza entre los instrumentistas, sigue con los cantantes y contagia a los espectadores de la representación teatral. Verne pasa cada vez más deprisa de unos a otros hasta unirlos a todos en el mismo escenario delante del lector-espectador:

[...] Les soprani, les ténors, les basses, attaquent avec des cris de rage l'*allegro furioso*, et, d'un *six-huit* dramatique, ils font un *six-huit* de quadrille. Puis, ils sortent en hurlant:

À minuit,
Point de bruit!
Dieu le veut!
Oui,
À minuit.

En ce moment, le public est debout. On s'agit dans les loges, au parterre, aux galeries. Il semble que tous les spectateurs vont s'élancer sur la scène, le bourgmestre van Tricasse en tête, afin de s'unir aux conjurés et d'anéantir les huguenots, dont, d'ailleurs, ils partagent les opinions religieuses. On applaudit, on rappelle, on acclame! Tatanémance agite d'une main fébrile son bonnet vert pomme. Les lampes de la salle jettent un éclat ardent.

Raoul, au lieu de soulever lentement la draperie, la déchire par un geste superbe et se trouve face à face avec Valentine.

Enfin! c'est le grand duo, et il est mené *allegro vivace*. Raoul n'attend pas les demandes de Valentine et Valentine n'attend pas les réponses de Raoul.

Et le public! le public, haletant, enflammé, gesticule, hurle! Toutes les figures sont rouges comme si un incendie eût embrasé ces corps à l'intérieur! On se bourre, on se presse pour sortir, les hommes sans chapeau, les femmes sans manteau! On se bouscule dans les couloirs, on s'écrase aux portes, on se dispute, on se bat! Plus d'autorités! plus de bourgmestre! Tous égaux devant une surexcitation infernale... (CVII).

Las frases cortas con estructuras paralelas, la acumulación de sustantivos, la omisión verbal, permiten construir rápidamente ese escenario narrativo para transmitir al lector un desplazamiento acelerado. Por otro lado, la narración en presente o en pretérito simple permiten contar los acontecimientos contemplándolos exclusivamente desde el exterior, con lo que Verne logra situar al lector como espectador de estos dos intensos espectáculos:

[...] ah! ce ne fut plus une valse, ce fut un tourbillon insensé, une rotation vertigineuse, une giration digne d'être conduite par quelque Méphistophélès, battant la mesure avec un tison ardent! Puis un galop, un galop infernal, pendant une heure, sans qu'on pût le détourner, sans qu'on pût le suspendre, entraîna dans ses replis à travers les salles, les salons, les antichambres, par les escaliers, de la cave au grenier de l'opulente demeure, les jeunes gens, les jeunes filles, les pères, les mères, les individus de tout âge, de tout poids, de tout sexe,

et le gros banquier Collaert, et Mme Collaert, et les conseillers, et les magistrats, et le grand juge, et Niklausse, et Mme van Tricasse, et le bourgmestre van Tricasse, et le commissaire Passauf lui-même, qui ne put jamais se rappeler celle qui fut sa valseuse pendant cette nuit-là (CVIII).



Ilustración de L. Froelich en *Une fantaisie du Docteur Ox* (1872)

Para finalizar este epígrafe, comentamos una curiosidad musical relacionada con la traducción del recitativo de *Los Hugonotes*. La traducción decimonónica realizada para la casa de edición Trilla y Serra de Barcelona por Felipe de Burgos se caracteriza por ser la primera versión de esta obra en español pero la ha amplificado y se ha inventado unos cuantos capítulos, como, por otra parte es costumbre en este traductor:¹⁷

17 Por ejemplo, la traducción que realizó de *Un hivernage dans les glaces*, cuyo título en español es *El capitán Cornabute en los mares glaciales*, ya fue analizada en M. L. Cadena, 2011:20-22.

Si en francés, Verne escribía: «Cependant Valentine a commencé son récitatif: *Je suis seule chez moi...* Mais elle presse. [...]» (CVII), en español Felipe de Burgos, tras su traducción: «Comienza entre tanto el recitado siguiente de Valentina: *Je suis seule chez moi...*» introduce una curiosa nota del traductor (pg. 22) que dice:

Ponemos las palabras en francés porque sin duda M. Julio Verne al componer este capítulo tenía presente el *libretto* en francés y no el *libretto* en italiano que excepto en Francia en todos los teatros suele servir para cantar los *Hugonotes*. Por consiguiente, hemos creído deber conservar esta particularidad del original, suponiendo que los inteligentes que hayan oído esa ópera acudirán al libretto italiano para apreciar mejor los trozos a que el autor se refiere. Daremos las traducciones en español para los que no quieran más que el sentido de los trozos de verso en francés. (*El Trad.*)

¡Como si el resto de la traducción pudiera calificarse de fiel al original! Recordemos: seis capítulos completos añadidos y el resto, ampliados a voluntad.

Conclusión

La musicalidad en estas tres *nouvelles* puede resumirse de la siguiente manera:

El lector es intérprete de la partitura que pone ante sus ojos Jules Verne. Hemos mostrado ejemplos de *Ré-dièze*. La traducción al español conlleva mayor dificultad y a veces resulta imposible

El lector escucha el sonido o el ruido que producen instrumentos, aparatos, objetos o la propia naturaleza: ejemplos en *Frritt Flacc*. Esta traducción es más sencilla.

El lector es espectador de la representación musical, ve lo que se está representando a través de lo que nos cuenta el autor, como hemos ejemplificado en *Une fantaisie du docteur Ox*. El traductor debe dominar el tema correspondiente sobre análisis y formas musicales. En este caso, más que en los otros si cabe, se hace necesaria una traducción española anotada y explicada para poderla comprender en su totalidad.

Por esto, acabaré esta contribución agradeciendo el importante asesoramiento de la experta musical, la profesora Idoia Abad, quien me ha ayudado a poder comprender todos los términos musicales que Verne utiliza.

Bibliografía

- ALONSO, A. (2007): «Julio Verne, en territorio fantástico. Análisis de *Frritt-Flacc*». *Epos*, XXIII, pp. 139-149.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1970): «Analectures de Jules Verne». *Critique*, 279-280, pp. 692-704.
- BENGUIRA, Y. (1999): «Fantaisie(s) du Docteur Verne». *Labyrinthe*, 3. En: [<http://labyrinthe.revues.org/62>].
- BENNET, R. (2003): *Léxico de música*. Madrid, Akal.
- CADENA, M. L. (2011): «Curiosidades en la traducción al español de algunas *nouvelles* de Jules Verne». En M. P. Tresaco (coord.) (2011): *Alrededor de la obra de Julio Verne: escribir y describir el mundo en el siglo XIX*. Zaragoza, PUZ-IEA, pp. 13-31.
- CHELEBOURG, C. (1984): «Le miroir de Jules (Imaginaire et fantastique dans *M. Ré Dièze et Mlle Mi-bémol*)», *Bulletin de la société Jules Verne*, 72, pp. 185-197.
- COMPÈRE, D. (1979): «Jules Verne et la musique». *Le Musicien picard*, 23, pp. 10-11.
- DEHS, V. (2008): «Curiosidades de la escena verniana», *Mundo Verne*, 6, pp. 12-19.
Trad. A. Pérez y C. Tello. En: [<http://jgverne.cmact.com/Descargas/MV6.pdf>].
- DUMAS, O. (1989): «Monsieur Ré-dièze et Mademoiselle Mi-bémol, en toute originalité». *Bulletin de la société Jules Verne*, 92, pp. 2-3.
- (2000): «Les vraies nouvelles de Jules Verne réhabilitées». En S. Sadaune (ed.) (2000): *Contes et nouvelles de Jules Verne*. Rennes, Editions Ouest-France, pp. 375-380.
- ETCHEBEHEITY, J. P. (2005): « Que lire? *Frritt-Flacc; M. Ré-Dièze et Mlle Mi-Bémol*». *Le Journal littéraire*, 57, p. 35.
- GOUGET, E. (1892): *L'argot musical: curiosités anecdotiques et philologiques*. Paris, Fischbacher.
- HUFTIER, A. (2005): «Frritt-Flacc», le corps de l'aventure est au cœur du signe», *Otrante*, 18, pp. 37-50.
- MORÉ, M. (1963): *Nouvelles explorations de Jules Verne. Musique, misogamie, machine*. Paris, Gallimard.
- PIOUD, J. F. (1976): «Musicologie d'une nouvelle». *Bulletin de la société Jules Verne*, 39/40, pp. 157-161.
- PORCQ, Ch. (1989): «Symphonie pour une genèse». *Bulletin de la société Jules Verne*, 92, pp. 31-37.
- POURVOYEUR, R. (1971): «Verne et Offenbach (1.^{re} partie)». *Bulletin de la société Jules Verne*, 20, pp. 87-99.
- (1972a): «Verne et Offenbach (2.^{ème} partie)». *Bulletin de la société Jules Verne*, 21, pp. 112-122.

- POURVOYEUR, R. (1972b): «L'influence de Jules Verne sur la zarzuela». *Bulletin de la société Jules Verne*, 24, pp. 188-193.
- (1979): «Cologne rajeunit Le Docteur Ox». *Bulletin de la société Jules Verne*, 50, pp. 78-79.
- (1980): «Jules Verne et le romantisme musical». En *Jules Verne II: filiations, rencontres, influences*. Paris, Minard, pp. 155-168.
- (1998): «À propos de musique chez Jules Verne». *Bulletin de la société Jules Verne*, 125, pp. 19-25.
- (2005): «Ouvrages de théâtre musical inspirés par Verne». *Bulletin de la société Jules Verne*, 156, pp. 2-4.
- RAYMOND, F. (1983): «Les machines musicales de Jules Verne: esquisse pour une esthétique vernienne». *Romantisme*, 41, pp. 101-114.
- RISSIN, D. (1980): *Offenbach ou le rire en musique*. Paris, Fayard.
- ROBOLY, D. (2007): «Jules Verne sur les traces d'Edgar Allan Poe. La thématique du double à travers l'étude de deux récits: *Frritt-Flacc* et *William Wilson*». En Ch. Reffait y A. Schauffner (coord.) (2007): *Jules Verne ou les inventions romanesques*. Amiens, Encrage université, pp. 395-406.
- SCHOENTJES, P. (2000): «Rhétorique de l'argumentation et rhétorique de la fiction dans *Une fantaisie du docteur Ox*». *Récits de la pensée: études sur le roman et l'essai*, pp. 225-234.
- TOUTTAIN, P. A. (1978): «Une cruelle fantaisie: *Le Docteur Ox*». *La revue des lettres modernes. Jules Verne 2. L'écriture vernienne*. Paris, Minard, pp. 155-163.
- (1998): «Verne et la musique», en P.A. Touttain (dir.) (1998): *Jules Verne*. Paris, Cahiers de L'Herne, pp. 339-342.
- VERNE, J. (1875): *Un capricho del doctor Ox*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar, editores. Traducción de V. Guimerá. (12 ilustraciones, 17 capítulos, 32 páginas), (versión Hetzel).
- (1884-85): *Frritt-Flacc*. Junto a *La momia* de Catulle Mendès y otros. Madrid, Imprenta de M. Minuesa de los Ríos. Biblioteca Reformista, año I, tomo III, pp. 25-41.
- (1886): *Frritt-Flacc*. Junto a *Un billete de lotería. El número 9672*. (Segunda parte). Madrid, Agustín Jubera editor. Imprenta de A. Pérez Dubrull. Traducción de D. A. de A. [Antonio de Alba], pp. 45-49. Ilustraciones de G. Roux.
- (1893): *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol. Le Figaro illustré*, 45, pp. 221-228. Ilustraciones en color de Félicien de Myrbach, (1.ª versión).
- (1972): *Un periodista americano en el año 2889; El Humbug; El eterno Adán; El destino de Juan Morenas; El Señor Re Sostenido y la Señorita Mi Bemol*. Madrid, Ed. Paulinas. Traducción de A. O. León, (versión Hetzel).

- VERNE, J. (1978): *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol*, en *Histoires inattendues*, Paris, UGE. pp. 314-342, (1.ª versión).
- (1989): *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol*, *Bulletin de la société Jules Verne*, 92, pp. 5-29, prólogo de O. Dumas, (versión del manuscrito).
- (1999): *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol*, en *Maître Zacharius et autres récits*. Paris, Jose Corti, pp. 115-149, (1.ª versión).
- (2000): *Frritt-Flacc*. En *Contes et nouvelles de Jules Verne*. Rennes, Ouest-France, pp. 149-157.
- (2000): *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol*, en *Contes et nouvelles*. Rennes, Ouest-France, pp. 216-247 (versión del manuscrito).
- (2000): *Une fantaisie du docteur Ox*. En *Contes et nouvelles*. Rennes, Ouest-France, pp.79-142 (1.ª versión).
- (2007): *Una fantasía del doctor Ox*. Orense, Duen de Bux. Traducción de E. Prada. Ilustraciones de M. Robledo, (versión Hetzel).
- (2008): *El señor re sostenido y la señorita mi bemol con Las tribulaciones de un chino en China; Ayer y mañana*. Barcelona, RBA, pp. 253-281, (versión Hetzel).
- (2010): *Frritt-Flacc*. Texte introduit, établi et commenté par V. Dehs. En: [http://www.jules-verne.eu/Frritt_Flacc.pdf].
- (s.a.): *El Sr.Re Sostenido y la Srta. Mi Bemol en Ayer y mañana, cuentos y novelas* Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, pp.29-47, (versión Hetzel).
- (s.a.): *Una ciudad oxi-hidrogenada*. Barcelona, Trilla y Serra, editores. Biblioteca Ilustrada de Trilla y Serra. Establecimiento tipográfico de Luis Tasso. Traducción de F. de Burgos. (18 ilustraciones. 23 capítulos, 67 páginas), (1.ª versión, desvirtuada).
- (s.a.): *Una ciudad oxi-hidrogenada ó El doctor Ox*. Barcelona, Trilla y Serra, editores. Biblioteca Ilustrada de Trilla y Serra. Establecimiento tipográfico de la Viuda de Miró y Compañía. Traducción de M. Aranda y Sanjuán. (16 ilustraciones. 18 capítulos, 27 páginas) (versión Hetzel).
- *El señor re sostenido y la señorita mi bemol*. Juan Suárez (ed.), Biblioteca Virtual Julio Verne. En: [www.jverne.net].
- *L'île à hélice*. Bibliothèque électronique du Québec. En: [<http://beq.ebooksg gratuits.com/vents/Verne-helice.pdf>].
- *Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol. Conte de Noël*. Versión electrónica HTML de Zydorcza, Andrzej. En: [<http://jv.gilead.org.il/zydorcza/Redieze-fr.html>].
- *Une fantaisie du docteur Ox.*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, 11. En: [<http://beq.ebooksg gratuits.com/vents/Verne-ox.pdf>].



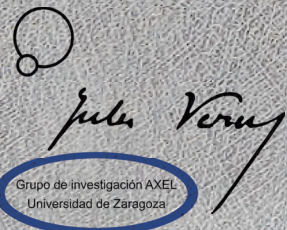
Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



M.^a Pilar Tresaco
Javier Vicente
M.^a Lourdes Cadena
(Coordinadores)

De Julio Verne a la actualidad:
la palabra y la tierra

PUZ



M.^a PILAR TRESACO
JAVIER VICENTE
M.^a LOURDES CADENA
(Coordinadores)

De Julio Verne a la actualidad: *la palabra y la tierra*