



Revista de Filología Alemana

ISSN: 1133-0406

isabelhg@filol.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid
España

Balbuena Torezano, María del Carmen
Turandot en la dramaturgia de Friedrich Schiller y Bertolt Brecht
Revista de Filología Alemana, vol. 24, -, 2016, pp. 23-34
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321846266002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Turandot en la dramaturgia de Friedrich Schiller y Bertolt Brecht

María del Carmen Balbuena Torezano¹

Recibido: 19 de enero de 2015 / Aceptado: 30 de marzo de 2015

Resumen. El presente trabajo analiza la materia de Turandot en *Turandot, Prinzessin von China* de Friedrich Schiller y *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher* de Bertolt Brecht. Analizaremos ambas adaptaciones teatrales, que han influido de manera notable en muchos otros autores, teniendo en cuenta la intertextualidad presente en los textos y su originalidad.

Palabras clave: Turandot; intertextualidad; literatura alemana; Friedrich Schiller; Bertolt Brecht.

[en] Turandot in Schiller's and Brecht's Dramas

Abstract. This paper aims to study the subject of Turandot in Friedrich Schiller's *Turandot, Prinzessin von China* and Brecht's *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher*. We will analyse both theatre adaptations, which have clearly influenced numerous authors through history, by addressing its intertextuality and originality.

Keywords: Turandot; Intertextuality; German Literature; Friedrich Schiller; Bertolt Brecht.

Sumario. 1. La materia de Turandot en la literatura. 2. *Turandot, Prinzessin von China*. 3. *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher*. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Balbuena, M. C., «Turandot en la dramaturgia de Friedrich Schiller y Bertolt Brecht», *Revista de Filología Alemana* 24 (2016), 23-34.

1. La materia de Turandot en la literatura

Podría resultar lógico pensar, por su argumento, que la historia de Turandot procede de China; lejos de ser así, el primer testimonio literario de la materia de Turandot –nombre persa que significa “hija de Turán”, región de Asia Central perteneciente al imperio persa– es una epopeya persa escrita por Nezamí Ganyaví, uno de los grandes poetas épicos de la literatura persa, hacia 1197, en la que aparece “La historia de los acertijos de Turandoch”. En efecto, el poema relata la historia de un príncipe persa que tenía siete princesas, cada una de ellas proveniente de un lugar distinto del imperio: Egipto, China, Rusia, Grecia, Turquía, India y Asia Central.

¹ Universidad de Córdoba
E-mail: mcbalbuena@uco.es

La princesa rusa, que no encuentra un hombre al que desposarse, afirma que sólo se entregará a aquel que sea capaz de descifrar los acertijos que ella misma relata cada martes. La acción, que transcurre entre Rusia y Asia meridional, constata que no existe conexión alguna con la China imperial de obras literarias posteriores que tienen como tema central la historia de la princesa Turandot, algunas de las cuales trataremos en el presente estudio.

Esta colección de cuentos, que había sido recogida por el orientalista François de la Croix, es traducida al francés en 1704 bajo el título *Les Mille et un jours, Contes Persans* por Antoine Galland. En este sentido, la traducción entronca directamente con la producción cuentística en la Francia del siglo XVIII, siendo destacable también los *Mille et un quarts d'heure. Contes tartares* (1733) y los *Mille et une heures. Contes péruviens* (1740) de Thomas-Simon Gueullette, los *Mille et eune faveurs* y los *Mille et un folies* (1771) de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret y, con tono irónico y satírico, los *Mille et une fadaïses* (1742) de Jacques Cazotte. En su traducción, Galland sitúa la acción en China, probablemente como consecuencia de la atracción por los países orientales que sienten autores y lectores de la época. Esta transposición podría tener como objetivo, pues, acentuar el carácter exótico de la historia.

Posteriormente Carlo Gozzi tomará este argumento para su *Turandot, fiaba cinese teatrale tragicómica*. Cuando Gozzi escribe su *fiaba*, lo hace para producir una *commedia dell'arte* tradicional, introduciendo en su obra los estereotipos enmascarados propios de este género teatral italiano, que producían el efecto cómico en la representación de las obras. August Clemens Werthes conoce la obra italiana, y entre 1772 y 1779 la traduce al alemán. Dicha traducción será la que Schiller tomará como base para la creación de *Turandot, Prinzessin von China*. Atraído por la dramatización de Schiller, que le descubre la historia y el argumento en la traducción al italiano de Andrea Maffei, Puccini conformará su ópera en colaboración con Renato Simoni y Giuseppe Adami, si bien en la correspondencia mantenida con sus colaboradores siempre consideró el origen de *Turandot* en la obra de Gozzi. Ciertamente es que la ópera de Puccini es la más conocida, mas no fue ésta la única manifestación musical producida a lo largo de los siglos XIX y XX de la comedia de Gozzi. Así, en 1809 Carl Maria von Weber compone la música incidental para la historia de Turandot; en 1835 se estrena la ópera tragicómica de dos actos de Carl Gottlieb Reissiger; en 1816 Franz Danzi compone una pieza musical, *Turandot, Singspiel nach Gozzi*; y en 1888 Theobald Reichbaum termina su ópera, que tiene como protagonista a la princesa oriental. Ferruccio Busoni elabora en 1917 el libreto de la ópera *Turandot* en alemán, a partir también de la *fiaba* italiana; se trata de un diálogo hablado conformado —a diferencia de la de Puccini, que consta de tres— por dos únicos actos. Representada por primera vez como programa doble con *Arlecchino* en Zúrich, guarda una estrecha relación con la *Suite Turandot* que el propio Busoni había compuesto en 1905 para una representación de la obra de Gozzi. No obstante, no es una de las óperas representadas en la actualidad. Por su parte, también Bertolt Brecht escribirá su *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher* tomando como referencia la *fiaba* italiana de Gozzi y el drama de Schiller.

El presente trabajo parte de la premisa de que los dramas producidos por Schiller y Brecht responden al concepto de “intertextualidad”, dado que ambas obras dramáticas tienen un hilo conductor común: la historia de Turandot, cruel princesa

china que no duda en decapitar a cuantos hombres la pretenden. No obstante, se trata de dos concepciones opuestas en torno a la función del drama: la estructura aristotélica de la dramaturgia schilleriana buscará la identificación con el público, mientras que el teatro épico brechtiano tendrá como objetivo provocar la reacción de éste. En las páginas siguientes analizaremos ambas obras, en las que tendremos presente el uso que cada uno de estos autores hace de la historia de Turandot.

2. *Turandot, Prinzessin von China*

Turandot, Prinzessin von China ha sido uno de los dramas schillerianos menos estudiados por la crítica, dado que la mayor parte de los especialistas considera que se trata de una adaptación, y no de una obra original del autor. Prueba de ello es que no es infrecuente encontrar este drama dentro del volumen dedicado a *Fragmente – Übersetzungen – Bearbeitungen* en las ediciones de las obras completas de Schiller: “Es liegt vor allem daran, dass viele Forscher das Stück nur als Bearbeitung von Gozzis *Turandot, fiaba cinese teatrale tragicómica* (1792) betrachten und kaum als Schillers eigenständige Leistung akzeptieren” (Tan 2007: 50). Para otros investigadores, no obstante, la *Turandot* de Schiller merece ocupar un lugar análogo al resto de los dramas nacidos de la pluma del insigne escritor, pues transforma la comedia del arte italiana que es la obra de Gozzi en una tragicomedia:

Dieses Schillersche Drama ist wenig behandelt worden, vor allem niemals als ästhetisches Werk Ganzes von eigener Qualität. [...] In der Ausgestaltung der tragikomischen Qualitäten folge Schiller gewiß Anregungen des Vorbilds; *Turandot* ist aber entschieden seine eigene Leistung, da er eben durch die bedeutenden Charakterumgestaltungen erst den Boden für jene Tiefe schuf, auf der Tragikomik allein gedeiht (Guthke 1959: 121 y 140).

En efecto, Guthke estima que la *Turandot* schilleriana supone un importante avance en la gestación y creación de la tragicomedia alemana, pues el autor sustituye la yuxtaposición imperante en las comedias de la época por la síntesis de lo cómico y lo patético. Para ello, Schiller emplea la técnica del doble punto de vista (*Pointe-de-vue-Technik*), presentando una atmósfera tragicómica y creando una polaridad entre los caracteres al tiempo que ofrece un incremento progresivo de las cualidades positivas del ser humano.

Desde el punto de vista de la lingüística del texto, cabe señalar que *Turandot, Prinzessin von China* recibe influencias de otras obras anteriores que tratan la materia de Turandot, coincidiendo con lo expuesto por de Baugrande y Dressler (1997: 249), Kristeva (Martínez 1996: 441 y s.), Barthes (Martínez 2001: 59) o Genette (Martínez 1996: 442 y s.). A su vez, y como ya se ha expuesto, la obra teatral de Schiller influirá en Giacomo Puccini, de modo que la obra teatral servirá de base para la composición de su famosa ópera. Es por tanto evidente la transposición de un medio –el escrito, en cuanto a obra literaria, y el teatral, en cuanto a representación de la obra– a otro –la ópera, o representación cantada–. Por tanto, y más allá de la intertextualidad, es posible hablar de “transducción”, en el sentido en que Doležel concibe la comunicación literaria:

Literary texts constantly transcend the boundary of individual speech acts and enter into complex chains of transmission. There is no denying that nonliterary texts and discourses can also circulate in longer or short transmission chains as “reported speech”. For literary texts, however, perpetual transmission is requisite for their survival: literary texts exist only as long as they are actively processed in circulation. Since the processing results in more or less significant transformations of the texts, I propose ‘literary transduction’ as a general term for these processes. [...] In its broad conception, literary transduction encompasses such diverse phenomena as literary tradition, intertextuality, influence, and cross-cultural reference. Transducing activities include incorporation of a literary text (or any part of it) into another text, transformations from one genre into another (novel into play, screenplay, libretto, and so on), translation into foreign languages, literary criticism, theory and history, literary education, and others (Doležel 1990: 167-169).

La *Turandot* schilleriana responde en buena medida a la creatividad del genial dramaturgo, a pesar de que la temática sobre la cual sustenta su obra, tal y como lo especifica en su título, está basada en la *commedia dell’arte* gozziana. Aún situando la acción en Pekín, conserva elementos propios del origen persa de la obra, como se pone de manifiesto en las indicaciones con respecto a los personajes de Barak y Kalaf:

Kalaf, in tartarischem Geschmack
Barak, in persischer Tracht
(Schiller 2004b: Acto I, escena I, 823).

Pero la originalidad de *Turandot, Prinzessin von China* hemos de buscarla en la misiva que Schiller dirige a su amigo Christian Gottfried Körner el 16 de noviembre de 1801, afirmando que tiene la esperanza de dotar a la obra italiana de alma:

[...] durch eine poetische Nachhilfe bei der Ausführung einen höheren Wert zu geben. Es ist mit dem größten Verstand komponiert, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben. Die Figuren sehen wie Marionetten aus, die am Draht bewegt werden, eine gewisse pedantische Streifheit herrscht durch das Ganze, die überwunden werden muß (Schiller 2004b: 1003).

Desde el punto de vista formal, Schiller sustituye la prosa de la traducción y el empleo del verso endecasílabo de la *fiaba* italiana por el verso blanco. Mientras que en esta última sólo los personajes pertenecientes a las clases sociales elevadas hablaban en verso y el discurso del pueblo llano se correspondía con un italiano en muchas ocasiones incorrecto —lo que, a buen seguro, provocaría las carcajadas del público—, Schiller dota a todos sus personajes de alma a través de la lengua, pues no hay diferenciación de clases a la hora de configurar los diálogos de su drama. Basten como ejemplo los siguientes pasajes, correspondientes al reencuentro entre Barak, sirviente del príncipe Kalaf con su señor en Pekín, y a la reacción de aquél cuando oye las desventuras por las que ha pasado la familia real:

BARAK: O nichts mehr! Eure Worte spalten mir!

Das Herz! Ein großer Fürst in solchem Elend!
 Docht sagt! Lebt mein Geliebter noch, und lebt
 Elmaze, meine Königin?
 (Schiller 2004b: Acto I, escena I, vv. 69-72, 825).

BARAK: Nicht weiter, Prinz. Vergessen wir das Elend.
 Da ich Euch jetzt in kriegerischem Schmuck
 Und Heldenstaat erblicke. Sagt, wie endlich
 Das Glück Euch günstig ward?
 (Schiller 2004b: Acto I, escena I, vv. 99-102, 826).

En la producción dramática de Schiller la acción se desarrolla en torno a las circunstancias que rodean a un personaje. Por ello, la culpa individual aparece muy relativizada en sus obras. En el primer acto de *Turandot* la imagen que el espectador tiene de la princesa es absolutamente negativa: “Furie”, “Sphinx”, “grausenvoller Anblick”, “stolze Schöne”, “Tiger”, “kalt” und “herzlos” son algunos de los calificativos y apelativos con los que Barak se refiere a Turandot. Sin embargo, bajo esa belleza cruel que enamora a todo príncipe que llegue a contemplar su retrato o su rostro, hay un alma que sufre. La cruel y sangrienta ley que hizo promulgar a su padre tiene su fundamento en la falta de libertad que tiene la mujer en la sociedad de la época. La misma Turandot dirá:

Der Himmel weiß, daß jene Zungen lügen
 Die mich der Härte zeihn und Grausamkeit.
 – Ich bin nicht grausam. *Frei will ich leben*
 (Schiller 2004b: Acto II, escena IV, vv. 773-775, 849).

Altoum es igualmente víctima de las circunstancias, pues, aun siendo la máxima autoridad de China, la actitud de su hija le ha llevado a convertirse en un emperador cruel, incapaz de derogar el cruel edicto que conduce a una decapitación tras otra:

O zwingen du mich nicht, Tyrann zu sein!
 Schon schwer genug drückt mich der Völker Fluch,
 Das Blut der Prinzen, die ich hingeopfert
 (Schiller 2004b: Acto II, escena III, vv. 648-650, 845).

No obstante será Kalaf quien apostille, siguiendo los presupuestos ilustrados y clásicos del autor:

Beruhige dich, Sire. Der Himmel weiß
 Wie ich im tiefsten Herzen dich beklage.
 Nicht wahrlich von so mildgesinntem Vater
 Hat Turandot Unmenschlichkeit geerbt.
 Du hast nicht Schuld.
 (Schiller 2004b: Acto II, escena III, vv. 657-661, 845).

Por su parte, Kalaf intentará someterse a la cruel prueba ante la necesidad de recuperar su honor de príncipe, su reino, y de restituir la dignidad a su pueblo. Más tarde, al contemplar la imagen de Turandot, quedará hechizado de amor:

Tod oder Turandot. Es gibt kein Drittes
(Schiller 2004b: Acto II, escena III, v. 671, 845).

Tales circunstancias le llevan a presentarse ante el *Diwan* y ante Turandot, dispuesto a resolver los enigmas. No obstante, solicita al emperador Altoum que le permita no desvelar su identidad hasta no haber superado las tres pruebas que suponen los enigmas, contraviniendo así uno de los preceptos fundamentales para realizar la prueba, pues, en efecto, solo aquellos pertenecientes a nobles estirpes podían aspirar a poseer la mano de la princesa. Se trata, pues, de promulgar valores universales, tales como la libertad y la justicia, algo muy característico del drama clásico alemán, y especialmente de los dramas schillerianos.

La *Turandot* de Schiller pretende presentar mucho más que la crueldad de una princesa. Persigue, ya desde el inicio, mostrar el caos y el desorden a partir de los cuales se produce el conflicto: en primer lugar, el príncipe Kalaf ha tenido que huir, junto a sus progenitores, de su reino, lo que le ha hecho llegar a pedir y servir como esclavo, para sustentar al rey y a la reina, y tener que abandonarlos, hasta llegar a Pekín, donde encuentra a su fiel servidor Barak. La ciudad vive presa del terror que produce cada nueva ejecución, dadas las condiciones que Turandot impone a cada uno de sus pretendientes. Se trata de una situación convulsa, que tiene al pueblo pequinés sumido en una eterna tristeza. Testigo de la crueldad son las múltiples cabezas que penden de las lanzas que hay a las puertas de la ciudad. El hombre, pues, no forma parte del todo armónico: la diferencia entre el equilibrio ético, religioso, y espiritual y la realidad reinante queda patente desde el inicio de la obra. El transcurso de la acción deberá, pues, conducir al restablecimiento del orden que ha de imperar. Y ello significará que habrá que reencontrar el equilibrio y la armonía. En este sentido, *Turandot*, *Prinzessin von China* representa la *Ideendramatik* tan característica de los dramas clásicos alemanes:

Nicht die Form als solche, sondern erst ihre geistige Erfüllung ergibt den Maßstab des Klassischen. Das geschlossene Weltbild des Idealisten, das den Menschen innerhalb einer größeren Ordnung sieht, stellt das individuelle Erleben in den objektiven Rahmen eines ethisch-religiös orientierten Ganzen. Aus der Dissonanz dieser geistigen Wertewelt und der diesseitigen Wirklichkeit ergibt sich die Grundfrage und der Konflikt des klassischen Dramas (Wirsich-Irwin 1992: 263).

Schiller ofrece al espectador un imperio propio de la *Aufklärung*: frente a la crueldad de Turandot, sólo cabe la tolerancia y la medida. De esta forma, se pone de manifiesto una actitud ponderada, equilibrada, lejos de la sangrienta revolución que fue la acontecida en Francia. El marco en el cual se desarrolla la acción y la cruel ley promulgada por el emperador a instancias de Turandot ofrece a Schiller el entorno perfecto para, una vez más, transmitir los valores clásicos, y conseguir la catarsis del público.

Por otra parte, son los personajes secundarios quienes denuncian con vehemen-
cia las injusticias perpetradas por los poderosos. Así, Ismael, siervo del príncipe de
Samarcanda, lamenta y maldice a la malvada Turandot, causante de la cruel muerte
de su señor:

Verhaßtes, ewig fluchenswertes Bild!
Liege du hier, zertreten, in dem Staub!
Könnt ich sie selbst, die Tigerherzige,
Mit diesem Fußtritt so wie dich zermalmen!
(Schiller 2004b: Acto I, escena II, vv. 300-303, 832).

Barak lo hace cuando tiene conocimiento de las penurias sufridas por Kalaf, su
señor, del mismo modo que en *Maria Stuart*, fuera Hanna Kennedy, quien denun-
ciara las vejaciones a las que se ve sometida María de Escocia (Acto I, escena I, vv.
69-70). Esta cualidad la tienen también los protagonistas y personajes pertenecien-
tes a clases sociales elevadas. Así, Altoum no puede evitar la admiración que siente
por Kalaf, aun sin saber su origen ni su nombre, y el dolor que siente al imaginar su
fatal destino:

Welcher Adel
In seinen Worten!
Wie beklag ich ihn!
– Doch wie, wenn du die Rätsel nun gelöst,
Und nicht von würdger Herkunft
(Schiller 2004b: Acto II, escena III, vv. 623-626, 884).

Se trata, en definitiva, de la configuración perfecta del drama aristotélico, a cu-
yos preceptos pertenece el drama clásico alemán. Y Schiller configura su obra em-
pleando el marco que ofrece Oriente y la materia y el argumento empleado por
Gozzi, dotando con la belleza del lenguaje a la obra de un sello genuino y particu-
lar, propio únicamente de los grandes dramas schillerianos.

3. *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher*

Acérrimo detractor del teatro aristotélico, Brecht crea una nueva forma de teatro
moderno que influirá en numerosos autores dramáticos posteriores. Mientras el
teatro nacido de las concepciones aristotélicas hace ver al espectador que lo presen-
tado en el escenario responde a la vida real, lo que le lleva a identificarse con lo
presenciado, y por lo tanto participa de la obra a través de sus emociones, Brecht
postula que es misión del drama despertar la actitud crítica del público, quien debe-
rá enjuiciar lo que está siendo representado. La función del teatro, pues, no puede
ser la catarsis aristotélica, como ocurre en los dramas de Schiller².

² Brecht ataca duramente a los máximos exponentes de la dramática aristotélica en sus *Tui-Fragmente*, median-
te los personajes de Si-Yen (Schiller) y Go-teh (Goethe).

Con ello, Brecht crea una estética novedosa, llevando a su máximo apogeo al teatro revolucionario. No en vano, en el centro de sus preocupaciones se encuentra el hombre y su destino, el desamparo y la maldad imperantes en la sociedad de su época, lo que lleva a la alineación y la ausencia de moral, contra las que es necesario que rebelarse. Veamos como ejemplo el pasaje en el que Turandot declara su rebeldía:

[Schiller]

TURANDOT:

Ich bin nicht grausam. Frei nur will ich leben...

Ich sehe durch ganz Asien das
Erniedrigt, und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht:

An diesem stolzen Männervolke, dem
Kein andrer Vorzug vor dem zarten Weibe
Als rohe Stärke ward

(Schiller 2004b: Acto II, escena IV, vv. 775 y 780-785, 849).

[Brecht]

TURANDOT: [...] Und was halten Sie von Frauen?

GOGHER GOGH: Die chinesische Frau ist treu, fleißig und gehorsam. Aber man muß sie so behandeln wie das Volk, nämlich eiserne. Sonst läßt sie nach.

(Brecht 1973: Bd. 5, 2239).

Si bien ambos pasajes tienen puntos en común desde una perspectiva literaria, Brecht concede a la princesa un carácter revolucionario que no está presente en la Turandot schilleriana: el motivo último de su actuación es la venganza en nombre de todas las mujeres de China, cuya desgracia es identificada con la desgracia del pueblo alemán; a ambas se las maneja con dureza y se las oprime (“eisern behandeln wie das Volk”). Mientras Schiller habla de “la mujer asiática” (“ich sehe durch ganz Asien das Weib”), y con ello lo equipara a un carácter cuasi-universal, Brecht habla de “la mujer china” y “del pueblo”, lo que conlleva una concreción y una localización, fácilmente identificable por el público como un problema cercano y real.

Como también hiciera Schiller, es de suponer que Brecht conoce la materia de Turandot a través de la lectura de la literatura que refleja la historia de la princesa china, esto es, los cuentos, la *fiaba* de Gozzi y el drama schilleriano. Esta alusión al origen literario de la protagonista queda reflejada en su drama:

TURANDOT: Und was halten Sie von mir?

GOGHER GOGH: Sie sind ein rätselhaftes Wesen, wenn ich so sagen darf. Übrigens muß ich schon einmal die Ehre gehabt haben Sie gesehen zu haben.

TURANDOT: Ich kann Ihnen helfen: in literarischer Umgebung (Brecht 1973: Bd. 5, 2239).

Podemos decir, pues, que la Turandot brechtiana participa de las características de su homóloga italiana y aquella otra nacida de la pluma de Schiller:

Brecht hat seine Turandot wieder auf die ursprüngliche Figur der Commedia dell'arte zurückgeführt. Sie gleicht der Heldin Gozzis in ihrer launenhaften Sinnlichkeit, ihrer Raffinesse, ihrem kindlichen Trotz, aber sie ist nicht in naiver

Weise Gozzis Turandot gleich, sondern enthält die Figur Schillers „aufgehoben“ in sich (Schulz 1972: 175).

El carácter de Turandot queda definido en las notas que Brecht elabora al escribir su obra³:

Karakter der turandot, sie ist ein grosses, faules stück, sinnlich und langsam, eine schlampen. ganz indifferent. ihr urteil über die baumwolle, die das herrscherhaus an den abgrund bringt: sie kranzt. als über sie (in I/3) verfügt wird, sagte sie nur: ich hatte eigentlich den jenfo heiraten wollen. das ist den pferdeknecht. um einen miesen tui zu treffen läuft sie (in II/6) in das goldene ma-ul, wo sie versetzt wird [...] während der großen tuikonkurrenz (III/7) freut sie sich auf jeden ehgatten aufs neue zieht unaufhörlich hochzeits- und trauerkleider an, unaufhörlich schokolade schleckend. am schluss wird es ihr zu viel, sie weigert sich, sich noch einmal umzukleiden, so geht sie im witwenkleid zu ihrer trauung mit gogher goh (499/17).

Originariamente como pieza complementaria a *Galileo Galilei*, en *Turandot oder Der Kongress der Weißwäucher* Brecht presenta bajo la forma externa de cuento de hadas satírico en el que la princesa mata y decapita a sus rivales con total ligereza un contexto histórico real: el de la Alemania que vive el ascenso al poder de Hitler, simbolizado por el matrimonio de Turandot. Resulta pues fácil reconocer en la obra los acontecimientos que tuvieron lugar en 1933, como lo demuestran los siguientes fragmentos:

gogh, gelähmt durh legalität er blättert im BGB, kann nicht lesen [...] gogh leute: ein goering der leutnant, ein goebbels, der verkommene tui (499/9).

gogner gogh bereitet sich zu seinem 8. examen vor, er vernachlässig darüber seine liga zum schutze der kleinen geschäftsleute (499/23).

Gogher Gogh es el personaje que rememora una caricatura del dictador nazi; el otrora ladrón callejero, ahora gobernante de China, siembra el temor y la pobreza en el reino. Como hiciera Hitler, persigue a sus enemigos, destruye libros e incendia casas.

Finalmente, y relacionado con la realidad que como acabamos de exponer pretende representar el drama, Brecht sustituye el *Diwan* de Schiller por un congreso de intelectuales, a los que denomina *Tuis* (acrónimo de *Tellekt-Uell-In*). “Wenn ich heirate”, había declarado Turandot, “dann heirate ich einen Tui”. La cosecha de algodón había desaparecido misteriosamente, y el emperador promete a Turandot que contraerá matrimonio con aquel *Tui* que pueda averiguar dónde se encuentra el algodón. Se convoca un congreso, en el que todos los *Tuis* disimulan y mienten, no desvelando al pueblo lo que realmente sospechan: que es el propio *Kaiser* quien ha robado la cosecha. Son, pues, los “blanqueadores”, los disuasores y los hombres de

³ Este y todos los fragmentos aquí relacionados pertenecen a los *Fragmentenmappe* inéditos del Bertolt-Brecht-Archiv (BBA), y han sido tomados del estudio realizado por Schulz (1972).

confianza del emperador; son los encargados de mantener el orden establecido. Han de lavar la ropa sucia para ganar a la bella princesa como esposa, que no es más que una mercancía. He aquí la denuncia de Brecht: Turandot –o lo que es lo mismo: Alemania–, no es más que una mercancía carente de alma, que se entrega al mejor postor, a aquel que siga los designios del régimen imperante, maquillando la realidad, y ocultándosela al pueblo.

Esta es otra de las variaciones significativas de la obra brechtiana: si Schiller tomaba como jueces supremos a los sabios del *Diwan*, Brecht delega esta función, unida a la reacción que han de tomar, a los intelectuales. En este sentido, *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher* ha de entenderse dentro de un complejo literario en el que el papel del intelectual es fundamental, y al que también pertenecen la novela *Untergang der Tuis*, las narraciones publicadas bajo el título *Tuisgeschichten*, pequeñas piezas o *Tuischwänke* y el librito *Die Kunst der Speichelleckerei und andere Künste*. En todos ellos, Brecht pone de manifiesto el mal uso del intelecto que ha tenido lugar durante decenas de años.

4. Conclusiones

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, y tomando como referencia el punto de partida que inicia este estudio, es posible colegir, en primer lugar, la innegable existencia de una relación de intertextualidad entre las obras de Gozzi, Schiller, Brecht y Puccini. En efecto, la materia de Turandot es el hilo conductor entre todas ellas, posibilitando al lector la comprensión de la obra, aun cuando, como es el caso de la ópera italiana, se produce un fenómeno de transducción, y la consiguiente variación de códigos semióticos. Podemos afirmar, pues, que desde el punto de vista de la recepción literaria, el lector o el espectador de las obras dramatizadas es capaz de completar el sentido del texto o de la dramaturgia, precisamente gracias a la intertextualidad, pues los elementos presentes en todas ellas –la princesa déspota y cruel que no duda en decapitar a sus pretendientes; el valeroso príncipe dispuesto a conquistar su amor; el consejo de sabios e intelectuales– le permiten “construir” un argumento similar, y al mismo tiempo distinguir entre la Turandot schilleriana –la princesa asiática incapaz de aceptar el papel que le ha sido otorgado desde la cuna– y la brechtiana –aquella que representa a todas las mujeres, y que en rebeldía, pretende vengarse en nombre de toda fémina de la tiranía del hombre, constituyendo al tiempo una metáfora de la tiranía a la que el pueblo alemán está sometido por el régimen nacional socialista–; entre el *Diwan* oriental de Schiller –los sabios consejeros del emperador– y los *Tuis* brechtianos –que simbolizan el mal uso del intelecto, al servicio de la mentira y la opresión del pueblo–; la realidad medieval del oriente milenario que presenta el drama schilleriano frente a la realidad actual que ofrece el drama de Brecht.

En segundo lugar, la aprehensión de estos elementos intertextuales, así como la de aquellos otros novedosos presentes en ambos dramas, conducen a la determinación de la función de cada uno de ellos: si bien Schiller otorga a la mujer un valor hasta el momento no reconocido, y persigue, como en todo drama clásico, restablecer el orden perdido –claro ejemplo es la trama mediante la que Kalaf recupera su condición de hijo de rey–, Brecht pretende provocar a través de la figura de la prin-

cesa la reacción del pueblo frente a la opresión nacionalsocialista, situación ésta absolutamente anti-natural. Los personajes de Brecht son sujetos alienados –la actuación de Turandot no nace de su condición de princesa, sino del sistema que la rodea, y de la falta de moral nazi, representada en el abuso del emperador, y la opresión y el miedo que sufre su pueblo–, frente a los de Schiller, que responden, en gran medida, a la situación que les corresponde –Turandot es princesa, y como tal debiera actuar; Kalaf es príncipe derrocado, y como tal actúa para recuperar su autoridad, al tiempo que lograr el amor de quien por nacimiento es digna de ser su esposa–; por ello, la transformación que tiene lugar en lo referente a la figura de Turandot, fundamentalmente en el drama brechtiano, no supone obstáculo alguno para la comprensión del núcleo argumental de la obra por parte del público, aun cuando se trate de dos manifestaciones dramáticas con concepciones opuestas desde su gestación. En definitiva, la intertextualidad, que favorece la recepción de los textos, contribuye al mismo tiempo a que el espectador y el lector puedan percibir la función que persiguen sus autores en sus respectivos dramas: el *compromiso emocional* de Schiller –la catarsis– frente al *compromiso racional* –el enjuiciamiento crítico y como consecuencia la reacción del público– que ofrece Brecht.

Todo ello conduce a una última reflexión final: mientras los cuentos persas, así como las obras de Gozzi, Bolsoni o Puccini se centran en el papel de la mujer y el significado que en él tienen los acertijos propuestos por Turandot, Schiller y Brecht emplean dichos elementos para centrarse en cuestiones mucho más profundas, transmitidas a través de los personajes y de la acción para revelar el comportamiento del individuo, ligado siempre a la realidad social en la cual está inmerso. Mientras Schiller plantea estos presupuestos como valores universales, Brecht por el contrario persigue el estudio de los comportamientos personales estimulados, sin duda, por las circunstancias sociales, económicas, políticas e históricas.

Referencias bibliográficas

- Brecht, B., *Gesammelte Werke. Band 5. Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
 Brecht, B., *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher*. Berlín: Henschelverlag 1971.
 Brecht, B., *Turandot. Das Tui-Roman-Fragment*. Berlín: Weimar 1968.
 Busoni, F., *Turandot. Eine chinesische Fabel nach Gozzi in zwei Akten*. Worte und Musik von Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1920.
 De Baugrande, R. A. / Dressler, W. U., *Introducción a la Lingüística del Texto*. [Trad. de S. Bonilla]. Barcelona: Ariel 1997.
 Doležel, L., «Semiotics of Literary Communication», *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press 1990, 167-175.
 Fischer, B. D., *Puccini's Turandot*. Serie Opera Classics Library. Palmwood Terrace [Florida] 2005.
 Gozzi, C. / Perrone, C. (eds.), *Turandot*. Roma: Salerno Ed. 1990.
 Gozzi, C. / Vollmöller, K. (eds.), *Turandot*. Berlín: S. Fischer 1911.
 Guthke, K. S., «Schillers "Turandot" als eigenständige dramatische Leistung», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 3 (1959), 118-141.
 Maffei, A., *Opere. Macbeth. Turandot*. Florencia: Felice Le Monnier 1863.
 Martínez, M., «Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis», en: Arnold, H. L. / Detering, H. (eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv 1996, 430-445.

- Martínez Fernández, J. E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra 2001.
- Puccini, G., *Turandot*. Stuttgart: Reclam 2006.
- Schiller, F., *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, en: *Sämtliche Werke. Band V: Erzählungen – Theoretische Schriften*. München: dtv 2004a, 818-831.
- Schiller, F., *Sämtliche Werke. Band III: Fragmente – Übersetzungen – Bearbeitungen*. Ed. de J. Robert y A. Meier. München/Viena: Carl Hanser 2004b.
- Schulz, G., *Die Schillerbearbeitungen Bertolt Brechts. Eine Untersuchung literarhistorischer Bezüge im Hinblick auf Brechts Traditionsbegriff*. Tübingen: Max Niemeyer 1972.
- Tan, Y., *Der Chinese in der deutschen Literatur: unter besonderer Berücksichtigung chinesischen Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier 2007.
- Wirisch-Irwin, G., *Die Deutsche Literatur in Text und Darstellung. Klassik*. Stuttgart: Reclam 1992.