

La novela de Stefan Zweig *Carta de una desconocida* (1922) en etapas contemporáneas francófona, italoófona e hispanófona.

HÉLOÏSE ELISABETH MARIE-VINCENT GHISLAINE DUCATTEAU

Phd. Doctrice en civilisations catalanes, germaniques et balkaniques. Lectrice d'allemand à l'Université de Haute-Alsace

Filiación institucional: Universités Gustave Eiffel, Paris-Cité et de Haute-Alsace

ORCID: 0000-0002-0129-9679

Mail contacto: heloise.ducatteau@uni.gustave.eiffel.fr

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Patrimonio-Intervenciones

Stefan Zweig's Novel

Letter from an Unknown

Woman (1922) on

francophone, italoophone

and hispanophone

contemporary stages.

2026. Vol 19. N° 30

Páginas: 256-268

Recepción: diciembre 2025

Aceptación: marzo 2026

RESUMEN

La novela de Stefan Zweig *Carta de una desconocida* se representó no solo en los países de habla alemana, sino también en numerosos países romances. Las tres actuaciones consideradas provienen de Italia (Pia di Bitonto), España-Uruguay (Fernando Gilmet Dermit) y Francia (Sandrine Saffré). La primera y la tercera han prescindido del encuadre narrativo y todas están puestas en escena con una sola actriz: el foco está en la feminidad y la soledad. Mientras que Fernando Gilmet Dermit ha optado por contextualizar la obra en el último período de la vida del escritor utilizando la samba y el trasfondo histórico, las otras dos producciones han añadido música romántica para mostrar el sufrimiento del duelo.

Palabras clave: carta, teatro, Rumania, novela, trágico

ABSTRACT

Stefan Zweig's novel *Letter from an Unknown Woman* has been theateralized not only in the Germanophone countries but also in Romanophone countries. The three considered come from Italy (Pia di Bitonto), Spain-Uruguay (Fernando Gilmet Dermit) and France (Sandrine Saffré). The first one and the last one renounce the framework story, and all of them are played with only one actress: the accent is set on femininity and solitude. Whereas Fernando Gilmet Dermit decided to contextualize the piece in the last time of the writer with samba and historical background, the two others privileged Romantic music to show the mourning's dolor.

Keywords: letter, theater, Romania, short story, tragic.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5275>

1. INTRODUCCIÓN

El hecho de que Stefan Zweig fue un autor europeo es casi indiscutible. Ya durante su vida, Romain Rolland lo describió así: *grand écrivain autrichien, qui représente, dans les lettres allemandes, avec le plus d'éclat et une fidélité constante, l'esprit européen* (Rolland 1926 según Hausser, 1991, p. 10); Anne-Elise Delatte (2006, pp. 7, 26, 40) como «*lance[ur] de ponts*», «*intermédiaire*», «*passeur*»; Ariane Charton (2012, p. 54) como «*penseur de l'Europa*» que formó través de sus manuscritos recopilados una «*Europe du texte*»; Aliocha Wald Lasowski (2013, p. 48) lo define como «*embajador de las letras europeas*». Stefan Zweig, incluso, había redactado el proyecto de una *Bibliotheca Mundi* que contendría obras maestras de todo el mundo (Kerschbaumer, 2005, p. 121). Dado que en el 2013 se cumplió el setenta aniversario de su muerte y debido a la expiración de los derechos de autor, pudieron aparecer nuevas traducciones, como la traducción de Jean-Pierre Lefebvre de la *Pléiade*. Varias adaptaciones cinematográficas de *Carta de una desconocida* han demostrado el poder y el alcance de este trabajo fuera de Austria. La más conocida procede de Estados Unidos, que se trata de la adaptación cinematográfica de Max Ophüls, de 1948, basada en la idea de Williams Dozier (Mac Cabe, 2011, p. 81). Esta se analizó y se comparó con una adaptación cinematográfica china de hace 56 años de Xu Jinglei realizada sobre la base de la traducción de Han Taocheng (cf. entre otros Darbellay, 2013, pp. 645-653). A principios del siglo XXI, Jacques Deray también realizó una adaptación cinematográfica francesa. En 1980 se publicó el cuento albanés *Neta* del autor Sterjo Spasse, fuertemente inspirado en la novela (Mrasori, 2019, pp. 76-83).

Desde hace varios años, los directores, particularmente en Francia y Alemania, se han interesado por esta narrativa epistolar. Este trabajo trata de encontrar la riqueza de interpretaciones posibles a partir del análisis transcultural de tres producciones. En el contexto de esta comparación, es interesante ver si se trata de «*indigenización*», es decir, de «*acomodación intercultural*», ya que las diferencias culturales a menudo resultan en problemas de comprensión y adaptación del texto fuera de su país de origen (Hutcheon, 2006, p. 149).

Primero, se analiza la obra pura desde una perspectiva teatral para justificar la relevancia de una producción para esta novela. La investigación nombrará, primero, la traducción de cada grabación, luego, la edición del texto, seguido de la actuación de la actriz bajo la lupa usando escenarios y grabaciones. Algunas capturas de pantalla de las grabaciones permiten que la escenografía, el vestuario y el peinado se vean como personajes en curso (Kotte, 2010, pp. 126-127). En todas las producciones seleccionadas hay una sola actriz que expresa su estado emocional pasado y presente. Por eso, la voz fue considerada desde varios aspectos: las condiciones fisiológicas, el timbre, la entonación, el volumen, el estilo del habla, la velocidad del habla y la (in)claridad de la articulación. También se analizan otros elementos de la semiótica teatral: signos transitorios como proxémicos, mímicos y gestuales, así como también los sonidos y la música (Kotte, 2010, pp. 126-127). La puesta en escena también se hace más comprensible por las declaraciones de los directores. La puesta en escena puede verse como un hiperónimo del resultado (es decir, la representación), del ensayo, del diseño, etc. (Wilpert, 2001, p. 53).

2. EL ASPECTO TEATRAL DE LA OBRA

Desde la época romántica, las obras literarias se han clasificado en tres géneros principales: narración (o épica o novela), teatro y poesía. Sin embargo, las fronteras son permeables, ya que muchas obras corresponden a varios géneros. En consecuencia, *Carta de una desconocida* podría clasificarse en varios géneros y denominarse texto transgenérico. Dado que la mezcla de géneros es diferente para cada obra, se podría decir que cada obra crea su propio género. La obra no se presenta como una obra de teatro. Stefan Zweig utiliza el término *Novelle*, que proviene de novella= «suplemento de una ley», cuando menciona *Carta de una desconocida* en su epítexto privado¹ (Genette, 1987, p. 374) (cf. Carta a Joseph Roth: 1929, capítulo 14 de *El mundo de ayer*). *Carta de una desconocida* también es referida así por Romain Rolland en el peritexto del editor (Genette, 1987, p. 21), más precisamente en su prólogo. La novela se llamó por primera vez *La carta de una desconocida* cuando apareció en la *Neue Freie Presse*. Romain Rolland también

¹ El epítexto es una rama del peritexto, que es un término genérico para paratexto y epítexto. El epítexto trata del texto, pero a diferencia del paratexto no está espacialmente muy cerca del texto.

informa a los lectores franceses que este texto forma parte de un ciclo de cuentos publicado en 1922, cuyo nombre es *Amok. Submundo de pasiones o Amok. Novela de una pasión*. Este ciclo contiene la novela corta *Amok*, pero también *La mujer y el paisaje*, *Noche fantástica*, *La calle del claro de luna* y *Carta de una desconocida*. Este ciclo es el segundo volumen de *Las Cadenas. Un círculo de novelas* que contiene también dos otros ciclos de novelas cortas: Primera Vivencia. Cuatro historias del país de la infancia (impresas en 1911, dedicadas a Ellen Key) y Confusión de sentimientos. Tres novelas (que se publicaron en 1927). El segundo volumen es el origen del éxito de Zweig (Hausser, 1991, p. 208). En el campo narrativo, a veces se utiliza el término genérico *narrativo*, que aparece en la falsa carátula bajo el título (p. 7). De vez en cuando, la forma plural *narrativas* se sugiere como título para varias de las obras de Zweig que se han publicado juntas (Genette, 1987, p. 64). La novela corta está más cerca del teatro que de la novela (Wilpert, 2001, pp. 566-567). Es la «hermana del drama» (Storm). La estrecha relación entre la novela y el drama ha sido destacada por muchos pensadores (cf. las *Conferencias sobre bella literatura y arte* de Spielhagen y Schlegel de los años 1803/1804, citadas de Rath 2008, p. 15). El interés de Zweig por el teatro es documentado por estudios (Apfelthaler, 2004, pp. 193-202), aunque Zweig es más conocido por sus cuentos. De hecho, escribió varias obras de teatro como *Jeremías* y *Volpone*. Desafortunadamente, casi todas sus obras están acompañadas de accidentes: el actor Matkowsky murió poco antes del estreno de *Thersite*, que fue escrita en 1908 como la primera obra de Stefan Zweig. Joseph Kainz murió tres años después, por *El comediante transformado*. Alfred Burger, director del Burgtheater, donde se estrenó *La casa al bordo del mar*, murió ese mismo año. *El cordero del pobre* corrió la misma suerte porque murió el actor Moissi. Otro signo de la francofilia teatral de Zweig: quería poner en escena *El pán*, de Henri Léon Vangeon Ghéon (1973, pp. 252-263).

2.1. LO TRÁGICO

Para ser más precisos, la novela se ocupa de una categoría del teatro: la tragedia. Está anunciado en el mismo libro: ¿Pero por qué contar todo esto, este furor, este enfado consigo mismo, este fanatismo trágico y desesperanzado de un niño abandonado, por qué decírselo a alguien que nunca lo sospechó, que nunca lo supo? (p. 42, en cursiva por mí) Algun@s investigador@s también han caracterizado la novela como trágica: (Sellier, 1992, p. 514; El-bah, 1999, p. 161; Hoeffle, 2014, p. 119). La gravedad del tema entronca con la tragedia. Cabe destacar que los apóstrofes «(mi) amado» (pp. 24, 40, 59, 73, 89, etc.) son característicos del patetismo inherente a la tragedia. La unidad de lugar, acción y tiempo es quizás desdibujada en el marco narrativo, ya que el escritor maneja desde el aeropuerto hasta su casa, no se especifica su tiempo de lectura y

no se prueban sus posibles actividades paralelas. Estos tres elementos (lugar, trama, tiempo) son, sin embargo, cuidadosamente observados en la narración interior, en la que la narradora permanece escribiendo durante unas horas de la noche sobre un escritorio junto a la cama de su hijo. El número tres es un número clave que aparece a lo largo de la novela. La epistolaria pasó *tres* noches al lado de su hijo; tenía *trece* años cuando conoció al escritor al *tercer* día de su entrada en el edificio; la joven recuerda *trece* años antes (p. 41); *tres* años tuvo la oportunidad de ser su vecina; *tres* noches pasan el escritor y la joven junt@s; *tres* o cuatro veces un conde le ha propuesto casarla; después de su última noche juntos hace un año, R. anunció que se iría al norte de África durante dos o *tres* meses. Además, los cinco actos, una de las características principales de la tragedia, son reconocibles dentro de la historia interior. Cinco partes se pueden distinguir por una línea en blanco cada una. Comienzan con la frase «Mi hijo murió ayer» (pp. 10, 39, 59, 67, 88), que suena como una letanía. Al comienzo del tercer acto, la paternidad se revela con «-era tu hijo también». Un acto después, el pronombre posesivo cambia al plural: «Nuestro hijo murió ayer». En última instancia, los dos pronombres se combinan por un hipérbaton, la corrección del protagonista: «Mi hijo murió ayer, nuestro hijo». El trágico desarrollo con su forma piramidal y cerrada se puede mostrar con más detalle por medio de un resumen (Freytag, 1983).

2.2. RESUMEN DE LA OBRA

La historia comienza *in medias res*. En contraste con las largas novelas de Balzac del ciclo llamado *La comedia humana*, que comienzan con información muy detallada sobre los personajes, el lugar y la época, inmediatamente y directamente te encuentras en la historia. Un novelista, indicado solo por la primera letra R, recibe un sobre de cumpleaños sin dirección de remitente ni firma. Es el marco narrativo, el «*récit-cadre*», que puede funcionar como prólogo. La carta, descrita como la narrativa interna, «*récit encadré*», «*nouvelle enchâssée*», «*lettre quinaire, pas nue, [mais] enveloppée*» (Verstraten, 1993, pp. 33-60), «*narrativa interna*» (Turner, 1981, p. 117) comienza con la expresión de desesperación de una mujer. Ella lamenta la muerte de su hijo que murió de gripe a pesar de intentar salvarlo. El escritor de la carta también se dirige al lector, enfatizando su importancia. Según ella, él es incluso la quintaesencia de su vida. Anuncia programáticamente el contenido de la carta: contará toda su vida. Ella es una exvecina de él. La mudanza de R. contrastaba con la de los últimos vecinos toscos, pues este escritor tenía un criado cortés, pero también poseía obras de arte, libros, etc. Es por eso que se trata del momento emocionante después de la exposición. El primer encuentro ocurre cuando la niña medio huérfana le abre la puerta. Luego ella lo vigila y hace todo lo posible por reconciliarse con él. Un traslado a Innsbruck,

forzado por el matrimonio entre la madre adolescente y un comerciante relacionado de Innsbruck, no disminuye su atracción por él. Así que la protagonista decidió volver a Viena con el pretexto de que quería independizarse y empezó a trabajar para un familiar como dependiente en una tienda de ropa. La trama llega a un punto crítico cuando la joven y el hombre mayor se reencuentran en la calle frente a la casa del escritor. Pasan tres noches juntos. El tercer acto marca un punto de inflexión ya que el escritor es informado de su paternidad. De esta manera, la posición de partida se conecta con la analepsis. La crisis culmina con el parto en la clínica de maternidad. Esto parece un descenso a los infiernos, ya que la narradora sólo se encuentra allí con prostitutas y médicos codiciosos. Después de este clímax, la narradora explica por qué le oculta este nacimiento, incluso toda la existencia de este hijo: para no escuchar un rechazo, para que no la ayude por piedad y para no dañar la ligereza de este amante. Ella comparte el único medio que tenía para criar a su hijo: la prostitución de lujo². Ha entrado en la «esfera tabú de lo libidinal» (Strelka, 1982: 141). Con su belleza, logró recibir dos veces propuestas de matrimonio de un conde tirolés y un industrial de Brno. Por amor eterno a la escritora, los rechazó a ambos. El momento de retraso es cuando ella lo nota en la ópera sin que él la vea. La narradora es tan propensa a tocar su mano que, temerosa de hacerlo, abandona la ópera antes del final del evento. Un segundo momento retardador aparece más tarde con motivo del cumpleaños del escritor, que ella celebra todos los años en secreto enviándole rosas blancas, y acude a la repostería *Dehmel*. Después de cenar con amigos en un restaurante, sugiere ir al salón de baile *Der Tabarin*. Allí conoce al escritor, que no la reconoce. Él piensa que ella es una puta, así que le paga después de pasar la noche juntos. Sólo la ha reconocido Johannes, el criado que está al servicio de la escritora desde que era una niña y a quien ella le devuelve el dinero. La catástrofe es el resultado de esta tensión final: el narrador ya no tiene ninguna razón para vivir y le pide a R. que le compre rosas blancas para su cumpleaños todos los años. Después de leer la carta en su totalidad, el lector intenta recordar a esta mujer que ahora se ha convertido en una niña. Pero la imagen de esta mujer está borrosa. Por lo tanto, el concepto de epifanía no es muy apropiado. Esto originalmente denotaba la aparición de una deidad, luego el término se aplicó a la aparición de la memoria que desafía la lógica y la racionalidad (Zainer, 1995, pp. 15, 62, 24, 12, 338). El término «anagnórisis», que tradicionalmente describe la escena del reconocimiento, tampoco puede aplicarse plenamente aquí (Wilpert, 2001, pp. 566-567). Al final de la novela, el destacado autor está bastante enojado.



>> Figura 1. Retrato de Stefan Zweig, 1927. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Stefan_Zweig#/media/Archivo:Zweig_Setzer_1927.jpg (commons Wriqth)

² El término se usaba poco en la época de Stefan Zweig. Era preferida, por ejemplo, la denominación *La Dama de las Camelias* (El-bah, 1999, p. 102).

2.3. UNA TRAGEDIA PSÍQUICA

Más específicamente, esta novela se puede caracterizar como una novela psicológica o una tragedia psíquica. La novela no enumera una secuencia de eventos. La apariencia de los personajes se describe muy escasamente: en cuanto a la protagonista principal, todo lo que se sabe es que es «hermosa» (Łatciak, 2002, pp. 496-503). Se sumerge en la psique de la narradora, que no pertenece a ningún tipo preestablecido, pero tiene una fuerte individualidad. Se trata de «la lucha interior del hombre hasta el punto de la acción» (Rath, 2008, p. 18). Por cierto, el texto puede verse como una «*monodie épistolaire*» (Sellier, 1992, p. 514), «*tragédie à une seule voix pour une seule spectatrice*». Hay una dimensión religiosa en el texto que puede no ser evidente a primera vista. Antes de que el novelista se mudara, había gente «vergonzosa» viviendo en la casa. Por lo tanto, el nuevo inquilino contrasta esto al ser descrito como un «Mesías». Lleva un «nimbus» (p. 18) como si ya estuviera en el cielo como un ángel. «Llevabas un [...] vestido deportivo precioso», «que joven, que bonito, que *vivaracho-delgado y elegante eras*» (p. 21) «un joven, elegante» (p. 22). La desconocida no se presenta como una mujer emancipada, pues reitera varias veces su amor eterno y acrisolado por el novelista. A menudo usa la preterición, también llamada paralipsis: ella «no lo acusa» (pp. 56, 58, 61, 66, 89), pero de hecho acusa: «Hacía mucho que estabas atrás, lo vi Tus ventanas iluminadas, y no me escribiste» (p. 56), «Me tomaste por una de estas mujeres, por la venal una tarde» (p. 79). Se puede hacer un contraste en el metalenguaje, que se anuncia neutral, en relación con la palabra realizada, que tiene un tono mordaz. Estas alegaciones pueden verse como declaraciones, pero el contexto y sus repeticiones muestran que se trata de una culpa. A lo largo del texto enfatiza su dicotomía: está extremadamente concentrado en sus libros, pero le falta la seriedad para la vida cotidiana: «un chico tranquilo completamente entregado al juego y la aventura, y al mismo tiempo en tu arte un implacablemente serio, obediente, infinitamente bien leído y educado» (p. 21, en cursiva por mí).

Se puede detectar un ligero celo en el momento en que la autora de la carta percibe que está con otra mujer. La narradora se esfuerza por estar a solas con él. Mantiene la misma actitud con varias mujeres, como lo acentúa el pronombre indefinido: «Le das esa mirada integral (...) toda mujer, (...) a toda criada toda criada (...)» (pp. 24-25). Es indiferente a las personalidades de las mujeres, «emocionalmente frío» (El-bah, 2000, p. 142). Se comporta como un «Don Juan», un «*mujeriego*» (MacCabe, 2011, p. 82), un «*libertino*» (MacCabe, 2011, p. 76), un «*homme fatal*» (Spörk, 2008, p. 143), un «espíritu masculino egocéntrico y vanidoso» (Schmidt, 1998, p. 209), un «*médiocre, un jouisseur superficial*» (Sellier, 1992, p. 514). Según la narradora, debe cruzar este puente entre su vida laboral

precisa y su vida frívola. La palabra campo de la infancia con «pueril» (pp. 21, 22) tiene una connotación negativa en el contexto. El mujeriego no cumple con sus deberes. La escritora de la epístola no solo expresa sus pesares; ella insta a sus antiguos vecinos a ser conscientes de esto. Tiene el deber de revisar su vida al menos una vez y simpatizar con su sufrimiento. Esta epístola tiene como objetivo no solo informar sobre un amor desesperado sino ayudarlo a conocerse a sí mismo ya que sus dos vidas están entrelazadas. La fórmula del Templo del Oráculo en Delfos podría encajar aquí «*Gnōthi seautón*». Los verbos modales y el imperativo indican: «Toda mi vida debes saber que siempre que sido tuyo y que nunca supiste. Pero debes saber mi secreto [...]» (p. 13) «No tengas miedo de mis palabras» (p. 13) La conjunción final también lo indica: «Te diré todo esto (...) para que entiendan (...)» (p. 18, en cursiva por mí).

2.4. ¿UNA VERDADERA TRAGEDIA?

Otros aspectos de la novela dificultan discernir la tragedia en la obra. Al principio el lenguaje no es particularmente sofisticado; algunas palabras coloquiales se pueden encontrar «rugido» (p. 16), «muecas» (p. 17), «limpio» (p. 28). Por su parte, la heroína no es una heroína noble, sino una antiheroína que proviene de la pequeña burguesía. Por eso, se tiende a presenciar un ascenso social, aunque la protagonista no puede ser realmente descrita como una advenediza o una trepadora, ya que sólo traiciona su medio de origen en favor de su hijo. El punto álgido de la caída, que suele afectar a los nobles, aquí es físico, ya que ella es víctima de la gripe. Cabe entonces preguntarse si se pretende una *catarsis*, una purificación de los afectos, es decir, si el relato tiene una función moral. ¿Advertiría ella de los peligros del amor y provocaría «lloriqueos y estremecimientos»? En este caso, el texto pretendía enfatizar los pecados para que la audiencia no los repitiera. Pero la narración fue escrita en la época freudiana, en la que la acción humana se entiende en términos de la dualidad de lo consciente e inconsciente. Por eso el hombre pierde responsabilidad porque su comportamiento está en el campo de tensión entre las instancias del ello, etc.

2.5. EL PROBLEMA DEL PASO DE LA NOVELA CORTA A LA OBRA DE TEATRO

La novela corta tiene la ventaja de tener pocos personajes esenciales. Sin embargo, el director mismo debe elaborar una lista de personas. Depende de los personajes que interprete. Algunos personajes como los vecinos, el compañero de la escuela, el suegro, los médicos, la enfermera y las parteras de la maternidad son sólo mencionados brevemente. Los extras actúan casi exclusivamente como telón de fondo y sustituyen su mención verbal. Otros protagonistas como la madre de la narradora, Johann y el hijo de la narradora son más significativos: mientras la madre, que se ha mudado a Innsbruck, aleja al escritor de la epístola de su amor, Johann y el niño conectan a la joven con su amante. Sin embargo,

aparte del anuncio de la mudanza «No, nos mudamos a Innsbruck, Ferdinand tiene una hermosa villa allí» (p. 34), sus intenciones solo se expresan indirectamente. Se pueden hacer algunas preguntas escénicas: ¿Cómo pueden actuar los actores? ¿Es la acción en el teatro una «expresión de movimiento emocional» (Rath, 2008, p. 18)? El director está obligado a convertir el texto original en didascalias y monólogos/diálogos. De modo que la siguiente pregunta de Darbellay (2013, p. 646) también se puede aplicar al teatro: «*Que filmer - le content, la rédaction ou la reader de la lettre?*» La cuestión es tanto más complicada cuanto que la historia tiene tres niveles temporales: primero, R., que lee la carta, segundo, la epístola, que escribe su carta, y tercero, el contenido de la carta.

Una primera posibilidad es considerar la narración encuadrada como didascalia, ya que se trata de un «*encuadre en tercera persona*» cuyo «*narrador primario*» es un narrador extra heterodiegético (Turner, 1981, pp. 117-118). Así, la narración que enmarca sería el subtexto y la epístola sería el texto principal. El escritor sería el primer actor en el escenario. Entonces, el conductor del coche de alquiler y el sirviente Johann pueden actuar como personajes secundarios. El escritor usaría así la «*voz post-mortem*» (Jukić, 2009, p. 205), la «*voix épistolaire d'outre-tombe*» (Darbellay, 2013, p. 648) de lo desconocido. Por supuesto, de vez en cuando una actriz podría representar a la mujer ya fallecida al escribir. Las dos voces podrían incluso superponerse aquí y allá para que las dos relaciones con la letra, es decir, la escritura y la lectura, se perciban simultáneamente. «*À l'épistolaire monodique de Zweig répond[rait] un épistolaire polyphonique*». Se podría añadir una tercera voz correspondiente al tercer nivel. Sin embargo, la didascalia al principio y al final de la historia también podría verse reforzada por una *voz en off*. El escenario sería el apartamento del escritor.

Una segunda opción sería no fijarse en el marco narrativo para centrarse en el personaje más esencial. Se podría omitir el hecho de que es una carta: «en la que os escribo» (p. 12), «si debo seguir viviendo, romperé esta carta y seguiré callando, como he hecho. siempre ha estado en silencio.» (p. 13), «*donde tienes esta carta, mi último aliento de vida, en tus manos*» (p. 14), «*incluso ahora mi mano tiembla cuando pienso en ello*» (p. 34), «Perdóname si alguna vez se me cae una gota en la pluma, perdóname» (p. 61). Por lo tanto, el personaje principal podría representarse escribiendo o actuando. En el primer caso se trataría de *diégesis* y un *teatro di narrazione*; en el segundo caso con *mimesis*. La época dentro de la novela no se indica exactamente. Después de todo, debido a la gripe y al *Tabarin*, inaugurado en 1894, se puede situarla en los años veinte. Se deben considerar algunas limitaciones del análisis, ya que se basa en video. Se pierde la cuestión de ver y oír los rostros de l@s espectador@s, sus gestos, sus susurros. La perspectiva 3D también se elimina. Uno de los cinco sentidos: No se puede oler el perfume de los actores. El teatro en sí también tiene

un olor que se suma a la atmósfera. Los fondos también pueden tener un olor del que se prescinde. Además, las puestas en escena se han realizado varias veces, por lo que se trata más de «re-escenificación[es], re-cita[s]», cada una de las cuales es única (Kolesch, 2001, p. 261). Por estas razones uno puede atreverse a decir que una grabación de una actuación es una actuación dañada. Generalmente se recomienda una grabación de video si se ha visto la producción varias veces. Ya no se trata de representaciones teatrales, es decir, de un hipermedio con multimedialidad, la «yuxtaposición de varios medios en un mismo objeto», sino de una actuación (Kattenbelt, 2008, pp. 125-132).

3. LA PUESTA EN ESCENA FRANCESA DE SANDRINE SAFFRÉ

Francia es aparentemente el país donde más se representa la novela corta. La razón de esto es probablemente que este país era el «*pays de prédilection*» de Stefan Zweig (Delatte, 2006, pp. 27, 51). Ya ha demostrado su francofilia, que probablemente fue introducida por su padre, entusiasta de Francia (Hausser, 1991, p. 197), al obtener su doctorado en 1904 con una disertación sobre la filosofía de Hippolyte Taine (Brancy, 2014, p. 11). En el mismo año se mudó a París por 7 meses y regresó a menudo a partir de entonces. En una carta fechada el 27 de octubre de 1941, escribe a su primera esposa: «Todo mi pensamiento y observación está ligado a una mentalidad europea, incluso latina». Esta sentencia fue producida por «*Une mentalité latine acquise principalement au contact de la France et de ses écrivains*» (Dumont, 1967, p. 381). También quería traducir una traducción de Jean-Christophe de Romain Rolland. La mayoría de las cartas intercambiadas entre Zweig y Rolland están en francés (Brancy, 2014, pp. 13-24). Stefan Zweig también ha participado en varias entrevistas en el lenguaje de Molière: «*La véritable littérature ne sera jamais asservie à la politique*» el 12 de diciembre de 1933 con Henri Philippon para *L'Intransigeant* in Paris y «*L'histoire pour comprendre le présent*» el 4 de enero de 1934 con André Rousseaux para *Candide* en París (Zweig, 2011, pp. 451, 156 y 159). La lista es larga: Philippe Honoré, Jacques Weber, Denis Lefrançois, Christophe Lidon, Véronique Boutonnet de la *Compagnie Les âmes libres*, William Malatrat, Yann Bonny, Paul Barge, Danielle Latroy-Fuster, Anne-Laure Pommier e Isabelle Ramade de la *Compagnie Fées et Gestes*, Jean-Paul Bazziconi. Desafortunadamente, no hay grabaciones disponibles y la única puesta en escena disponible, que se estrenó en 2016, proviene de la *Compagnie Théa* con Sandrine Saffré como directora y Angéline Díaz como actriz. El 6 de junio de 2016 tuvo lugar el estreno en Le Havre en *L'Atrium*. Desde entonces, la producción también se ha exhibido en la *Maison de l'étudiant* en la sala Raymond Queneau y en el *Théâtre des Bains Douches*. La traducción que se ha elegido es la más antigua. Stefan Zweig nombró traductores a Alzire Hella, cuyos nombres de nacimiento eran Alzire Léonce Guillaume Hella, y Olivier

Bournac, originalmente Louis, Marie, Jean-Baptiste Angé y más tarde también Comfort (Sigot, 2001). Alzir Hella no sólo desempeñó este papel, sino que también fue casi un agente literario, amigo y un «*stakhanoviste*» de la traducción (Delatte, 2006, p. 82). Por lo tanto, se puede suponer que sus traducciones corresponden a los deseos de Zweig, que Zweig las leyó de nuevo y las debatió con Hella y Bournac. Zweig ha escrito el prefacio de las ediciones traducidas de *princesa Brambilla* (Alzir Hella y Olivier Bournac) y *La silla eléctrica* de Schalom Asch (Alzir Hella e Isa Altkaufer). Según Jean-Pierre Lefebvre (Wald Lasowski, 2013, p. 60) y Anne-Elise Delatte (2006, p. 575), Alzir Hella se distanció del texto original para priorizar la preservación del sentido sobre la traducción literal.

3.1. REVISIÓN DEL TEXTO

Tras la traducción de Alzir Hella y Olivier Bournac, el texto apareció en tres versiones realizadas por Sandrine Saffré con la colaboración de Angélica Díaz. Muy rara vez cambian el texto original, sino que lo acortan. La primera versión se acorta en 106 secciones en comparación con el texto original. Los tres cortes más grandes se refieren a la descripción de los vecinos (pp. 110-111), la de los invitados (p. 115) y la del hijo (p. 145). La plantilla de texto también se destaca por la duración de dieciocho escenas. Cada uno contiene un título recapitulativo para que puedan ser asimilados como intertítulos (Genette, 1987, p. 297). La puntuación también se afrancesó, a veces reemplazando el guion con un punto y coma. Se pueden encontrar 31 cambios léxicos que no modifican el significado: «*reslendissants*» en lugar de «*très colorés*», «*pris posesion de l'appartement*» en lugar de «*vins t'installer*», «*ce ne fut que cela*» en lugar de «*ce fut tout*», «*je n'eus aucun soupçon*» en lugar de «*je n'avais pas idée*», etc. Cabe destacar dos cambios: «*Jean*» en lugar de «*Johann*» y «*modificas de fond en comble*» en lugar de «*métamorphosas*». La primera es contraria a la tendencia habitual de mantener los nombres propios: de esta manera la historia se adapta al destinatario. La segunda es metafórica: parece como si la narradora fuera una casa. Por eso también se señala en el discurso la importancia del espacio. La segunda versión proporciona dieciséis breves omisiones como «*demande mon amie. Je ne pus pas lui répondre tout de suite.*» o «*C'était ma destinée dans la vie; qu'il en soit de même dans la mort.*». A partir de la tercera versión desaparece el marco narrativo. También se eliminó una escena completa. Se trata de la escena 13 en la clínica de maternidad. Un total de catorce omisiones son notables. El texto hablado se libera del escrito. Estas diferencias son principalmente sintácticas: las palabras se intercambian varias veces: «*tendre*» y «*petite*», «*je passai*» y «*de nouveau*», «*que tu me repousserais*» y «*tu me dédaignerais*», etc. Algunas se reemplazan: «*là*» en lugar de «*ici*», «*aujourd'hui*» en lugar de «*encore*», «*enfin*» en lugar de «*puis*», «*instants*» en lugar de «*quelques secondes*», etc. Otras palabras desaparecen: «*à cette heure effroyable*», «*inconsciente*», «*exactitud*», «*et pour toujours*» etc.

3.2. JUEGO DE LA ACTRIZ

La actuación comienza con música al piano. Este instrumento pronto estará acompañado por una canción cantada por un cantante de ópera. Al principio, la actriz parece resignada. No expresa ira ni gritos. Ella yace completamente arrugada, como un caracol en el suelo. Entonces ella se sienta. Ella habla con calma. Se levanta cuando dice «*J'ai pris le cinquième cierge*». Ella parece aceptar su destino, que está sellado. *Alea jacta est*. Según ella, una rebelión sería inútil. La actriz lleva un vestido largo, claro, de color caqui-beige, probablemente de lino. Por eso no parece una *femme fatale*, sino una mujer vulnerable/humilde. Sus gestos paralingüísticos ilustran sus palabras al final de la segunda sección «*Et qui à pourrais-je m'adresser, sinon à toi, toi qui a été tout pour moi et qui l'es encore?*» y el comienzo de la tercera sección «*Je ne sais si je m'exprime assez clairement*». De hecho, lo escribe en un papel, que luego fija en un marco. La luz proyectada sobre el papel transparente permite que su sombra se expanda. Por un lado, se concreta la esencia de su intención: la tinta negra que se acumula es como su sombra: es real. Por otro lado, la sombra simboliza el título: si bien permite reconocer a una persona cuyos únicos contornos son visibles, en realidad se trata de una persona desconocida. Cuando dice «*N'aie pas peur de mes paroles*» en otro papel *amor* y lo arregla también. A partir de la segunda escena la luz se hace más intensa y por tanto contrasta con la primera escena. Su voz se suaviza, incluso casi alegremente. Se pueden distinguir los cuatro marcos. Luego tira de uno hacia adelante para separar las habitaciones. Ella interpreta el papel de los artesanos que amueblaban el apartamento del escritor en ese momento, y también el papel de Johann. Otro marco también se empuja hacia adelante para crear otro espacio a la izquierda. Entonces, los apartamentos de la niña y el escritor están separados por el pasillo. Ella también interpreta el papel de la niña que era en ese entonces. Para la tercera escena, los fotogramas se vuelven a dibujar uno al lado del otro. Solo se antepone un marco para simbolizar la puerta exterior de la casa. Empuja la puerta para recordar la pasada emoción de ver al escritor por primera vez. También imita la voz burlona de su amiga. En la cuarta escena, se acerca al marco de otra y se desliza hacia el estrecho espacio. Se gira para reflejar el encantamiento como si alguien le hubiera caído encima. Este cuadro se adelanta en la quinta escena, como en la segunda escena, de modo que se vuelve a formar el apartamento del narrador. Un solista toca el violín acompañado de una orquesta. Todos los marcos se configuran al mismo tiempo como fichas de dominó. En la sexta aparición, la actriz se desliza de un espacio a otro para reflexionar sobre la conversación con la madre. Al rotar estos marcos de manera desordenada, la repentina confusión del joven amante se desarrolla. Los cantos corales, sustituidos paulatinamente por un piano y luego por instrumentos de percusión, acompañan el rediseño de un nuevo espacio. En la séptima escena, ella

está en el centro de la nueva habitación, donde los marcos ahora forman un cuadrado. La puesta en escena juega con la sinestesia, en la que el oír se convierte en ver. Esta transición se muestra en el sonido de un tono, que continúa con el parpadeo de una luz (TC: 00:19:50). Las canciones acompañan nuevamente un cambio de habitación: los marcos se colocan uno al lado del otro. La octava escena presenta algo nuevo: la actriz ya no es visible; está a la derecha del escenario. En cambio, las sombras parecen representar a la mujer de dieciséis a dieciocho años y sus admiradores (TC: 00:25:37). Estas sombras se petrifican y la actriz emerge del reverso del papel. Entonces el escenario se oscurece y las sombras desaparecen.

Para el noveno acto, la actriz utiliza dos cuadros a modo de tranvía. Luego, también se aproximan otros dos marcos más a la derecha. Debido a la orientación de la luz, los seis marcos se ven muy diferentes (TC: 00:29:10). Pueden representar las fachadas de comercios y la casa del escritor ya que es la observación. En la décima escena, la voz de la mujer se eleva, enfatizando su lamento. La actriz se arrodilla en la undécima escena como recordatorio de la cena. Piano y travesuras acompañan un escenario negro mientras los marcos aún se mueven. La actriz grita, transmitiendo la profundidad de sus sentimientos cuando entra al departamento del escritor. Este nuevo espacio, a modo de plaza, consta de cuatro marcos. Cada marco tiene una función: uno para la puerta, otro para la escalera, otro para la mirilla. La utilería aparece por la mañana: flores y papeles. Al mismo tiempo, el escenario se vuelve más brillante para reflejar el crepúsculo. La actriz sigue hablando a pesar de traspasar los límites del espacio. Por lo tanto, este espacio puede considerarse más como un espacio virtual, simbolizando la intimidad entre los dos personajes. La duodécima aparición no muestra mucha diferencia con la última. La decimotercera aparición la introducen los instrumentos de percusión. Una vez más el escenario está negro incluso cuando la actriz está hablando. Algunas notas de piano son audibles al mismo tiempo. Un tamborileo concluye este tercer acto. La escenografía de la decimocuarta escena es similar a la de la octava. Se alegra y levanta un brazo al pronunciar *tabarin*. Baila girando al son de la música del violín (TC: 00:48:32). La voz fuerte y la música se intensifican, haciendo que el ruido y la emoción sean reales. Al mismo tiempo, reorganiza los marcos para crear un salón de baile. El marco de la derecha simboliza la mesa del escritor R... y sus amigos. Detrás está el vestíbulo en el que se deslizan la joven y su mantra. Esto hace que a la audiencia le gusten las personas en un *tabarin*, ya que la escena en el vestíbulo está parcialmente oculta. En la decimosexta escena el escenario es muy oscuro: lógicamente se representa la noche, pero también representa la oscuridad de su mente, que refleja la profundidad de la decepción. La música electrónica sirve como transición del Acto IV al Acto V. Expresa la alienación,

la pérdida de pistas. La escisión con su presencia se concreta con el rasgado del papel. Por última vez, el amor sólo puede ser leído por la mujer. El público solo ve *rleil*. Esta acción destructiva se extiende por todo el escenario cuando la mujer tritura no solo este papel crepé, sino todo el papel crepé del escenario. Así se produce su masoquismo, que ya ha sido interpretado por Mirjam Schmidt (1998, pp. 209-210), Glynis Kinnan (2003, p. 58) e Ingrid Spörk (2007, p. 185). Esta patología mezcla reacciones antitéticas como el amor y la repulsión, lo sagrado y lo profano. Proviene de una falta de reconocimiento e identificación por parte de R... Cuando destruye su amor, también se destruye a sí misma al mismo tiempo, ya que sólo existe a través de este amor. Esta puesta en escena interpreta el final de lo desconocido como suicidio (Tunmer, 2011, pp. 67-74; Heyer, 2007, pp. 437-456) porque lo provoca activamente como sujeto. La hipótesis es matizada por Mohammed El-bah (1999, p. 109): quizás la mujer muere simplemente porque estaba infectada. Más precisamente, quizás el cortador representa el cuchillo con el que se corta.

4. PUESTA EN ESCENA ITALIANA DE PIA DI BITONTO

Aunque las relaciones entre Zweig y el mundo italiano rara vez se destacan, Stefan Zweig dominaba el italiano, que había aprendido de su madre judía nacida en Ancona, Ida Brettauer (Hausser, 1991, p. 197). Aplicó este conocimiento a la traducción de Jacopo da Lentino, que se llamaba Giacomo da Lentini, ya Pirandello (Delatte, 2006, p. 40). La puesta en escena de Pia di Bitonto es casi la única puesta en escena itálfona de la novela. También hay otra de Marco Maltauro. El presente espectáculo se presentó los días 20 y 21 de febrero de 2015 en la Galleria degli Stucchi del Palazzo Pianetti en Jesi (región de las Marcas). Este lugar fue particularmente adecuado ya que es el único lugar en Italia con un estilo rococó y una influencia centroeuropea. Los cincuenta actores permitidos siguieron a la actriz a cada habitación. El 14 de marzo, la producción también se implementó con cambios en el Teatro Paolo Ferrari Marcello. Ambos lugares pertenecen a la Fondazione Pergolesi. El director trabajó con la última traducción al italiano de la novela. Es la traducción de Ada Vigliani, germanista italiana.

4.1. REVISIÓN DEL TEXTO

La traducción no solo fue realizada por la directora Pia di Bitonto, sino también por Annabella Cerliani, como explica Pia di Bitonto en un correo electrónico del 16 de mayo de 2017. El texto se ha dividido en seis partes llamadas *stanze*. Sólo las tres últimas, *Il bambino*, *In società* e *Il mio bambino*, corresponden exactamente a los cinco actos. Después de la *stanza L'Infanzia*, la *seconda stanza Innsbruck* conserva el final del Acto 1 y el comienzo del Acto 2, que se prolonga hasta la tercera *stanza Viena*. La revisión del texto se caracteriza particularmente por el uso de tiempos especiales, a saber, el *passato remoto* è sustituido por el

passato composto: «*ho trovato*» en lugar de «*trovai*», «*Ho visto*» en lugar de «*Percepì*», etc. A veces se usa el *presente storico* en lugar del *passato remoto*: «*mi avvicinò*» en lugar de «*mi avvicinai*», «*gli offro il mio aiuto*» en lugar de «*mi offrii di aiutarlo*», «*si addormenta*» en lugar de «*prese sonno*», «*spengono*», etc. Así es como el pasado del presente cercano. El autor de la carta no siente que el sufrimiento haya sido hace mucho tiempo. Se pueden notar algunos cambios léxicos: «*vergogna*» en lugar de «*imbarazzo*», «*impegno*» en lugar de «*perseveranza*», «*speciale*» en lugar de «*mistica*», «*buttando*» en lugar de «*spezzando*», «*incontrata*» en lugar de «*raccattata*», etc. Desde una perspectiva narratológica, falta el marco narrativo, el punto de partida al principio (comienza *in medias res* con «*Avevo tredici anni quando sei entrato nella mia vita*»), la mudanza de los vecinos, la reacción de la amiga, la descripción de su atracción en su juventud, la comida en el restaurante solo se menciona de pasada, la anécdota del mendigo, el regalo de rosas cada año y la descripción del niño.

4.2. JUEGO DE LA ACTRIZ

Desafortunadamente, no se puso a disposición ninguna grabación. Por lo tanto, el análisis se basa esencialmente en el testimonio de la directora. Al comienzo de cada *stanza* hay indicaciones escénicas sobre los sentimientos que deben expresarse a su vez. Para la primera tiene «*goffagine, timidezza, stupore, innamoramento infantile, entusiasmo preadolescenziale*»; para la segunda: «*Caparbietà, irritazione, nervosismo, ostinazione, negazione, attesa, sospensione del tempo, nebbia, emia*»; para la tercera: «*rabbia contro se stessa, dolore trattenuto, si giudica, si accusa di stoltezza*»; para la cuarta: «*felicità per la maternità, condivisione della gioia, bonarietà, tristezza*»; para la quinta: «*Consapevole della propria femminilità, determinata, orgogliosa, donna del gran mondo*»; para la sexta: «*dolor sordo, rassegnato*». Por cierto, la actriz se cambia de ropa en todas las escenas: al principio lleva «*un grembiule grigio da scolare*», luego otro pero «*da ragazza*», luego un «*abito anni 20, bianco*», luego «*una camicia da notte di lino grezzo*» (ver fotos), en el quinto un «*sottoveste grigia e stola rossa*». Ella se quita esta bufanda en la última escena. Así es como el público percibe el desarrollo físico y económico de la mujer. Las piezas musicales utilizadas son *Noche Transfigurada* de Gustav Mahler *Sinfonías* y también una música creada para el evento por Stefano De Meo. La música dodecafónica muestra la pérdida de puntos clave. Se proyectaron imágenes del artista Rorschach, considerado como un artista degenerado por los nazis, y también de la época de Zweig. Así describe Stefan Zweig su huida.

5. PRODUCCIÓN HISPANO-URUGUAYA DE FERNANDO GILMET

La relación de Zweig con el mundo hispanohablante es menos conocida que su relación con la francofonía. Después de todo, dio conferencias en español en Argentina (Hausser, 1991, p. 219). También pensó en un título en español para sus memorias, a saber, *Vida de un europeo* (Niemitz, 2013, p. 72). Pocos directores hispanohablantes tuvieron la idea de poner en escena *Carta de una desconocida*. Además de Fernando Gilmet Dermitt, sólo FJ Martín García en 1995, Ricardo Romanos seis años después, el español Francisco Ortega, el colombiano Manuel Orjuela en 2005 y JL Pérez Martín dirigieron la novela (Serrano Bertos, 2013, pp. 200-202). Un caso especial es el de José Sanchis Sinisterra, que se basó en la película de Max Ophüls para escribir su propia obra *La raya del pelo de William Holden* y para montarla en 2001. Este préstamo metafílmico fue analizado por Marie-Élisa Franceschini-Toussaint (2012, pp. 99-119). Ortega incluso sugirió mostrar la producción en casa. Esta producción ha sido catalogada como hispano-uruguaya porque el director y la actriz Soledad Gilmet, su hija, son de nacionalidad uruguaya. Sin embargo, llevan mucho tiempo viviendo en España y el estreno se realizó en junio de 2014 en Madrid en la Casa del Lector del Matadero. La producción también se presentó en Montevideo, la capital de Uruguay, en el Teatro La Gringa, el Teatro Solís (Sala Zavala Muniz), el Centro Cultural Florencio Sánchez y el Teatro El Galpón. El texto fue traducido por Berta Conill. El hecho de que la traducción ya haya aparecido en su decimotercera edición demuestra su calidad.

5.1. REVISIÓN DEL TEXTO

Se notan cortes entre la traducción de Berta Conill y el texto de la representación. La mayoría son menores: dentro de la oración o dentro de un párrafo. Algunas son más grandes: la descripción de los vecinos, la vigilancia por la mirilla, la maternidad, su encuentro en la ópera. También se pueden encontrar algunos añadidos: «*Todos llegaron a casa*», «*haciendo algún recado*», «*seguramente*», «*más de mujer*». Aparecen modificaciones léxicas: «*su frente*» (Berta Conill) vs. «*su hirviente sien*», «*carpinteros*» vs. «*tapiceros*», «*benévolo*» vs. «*bondadoso*», «*cortés*» vs. «*amable*», «*una garza*» vs. «*un nativo*», «*afable*» vs. «*varonil*», «*juego*» vs. «*diversión*», «*cogida*» vs. «*agarrada*», «*manguito*» vs. «*bolso*», etc. Además de la comprensión del texto se observa frases que se intercambiaron: «*Estuve esperando toda la noche*» es posterior a «*No me abrigaba ninguna manta [...] a dormirme y no oír tus pasos*», «*Era mi destino en la vida; que lo sea también en la muerte, pues*» es después de «*me voy sin que conozcas mi nombre ni mi cara*» etc. Al original se le agregaron explicaciones biográficas, pasajes de varios libros de Zweig y de la declaración al final de su vida. La distinción entre el texto original y los suplementos se puede notar mediante encabezados en negrita y

mayúscula (ACTRIZ: vs. LA DESCONOCIDA:). Para que la audiencia, que no tiene copia del texto, también entienda esta diferenciación, en las partes de la ACTRIZ, el autor real está siempre mencionado: «Stefan Zweig [...] -dice en su autobiografía-», «confiesa Zweig», «Según Zweig», «-escribe Stefan Zweig al final de sus memorias-». Entonces Soledad habla de «desdoblamientos».

En la producción examinada se sugiere fuertemente el suicidio, aunque también otra posibilidad: «aunque algunas fuentes apuntaban a que pudo tratarse de un asesinato ordenado o cometido por la Gestapo». Su suicidio fue una sorpresa porque, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, como Ernst Weiss, no sufrió ninguna dificultad financiera o religiosa (Frischer, 2011, p. 12). Era a saber «né avec une cuiller d'argent dans la bouche» (Hausser, 1991, p. 194). Se sugieren varias causas: la pérdida de la ciudadanía austriaca en cuanto a Lotte, que fue sustituida por la británica un año después, las dudas sobre su talento, el libro quemado el 10 de mayo de 1933, en Berlín, por los nazis (Hausser, 1991, pp. 213-223) y provocada por la prohibición de sus libros en 1940 (dicho en esta producción), su impotencia sexual, que resulta ser un signo de vejez, impulsando su creciente dificultad para conquistar mujeres (Frischer, 1991, p. 333), la fascinación por el doble suicidio de Heinrich von Kleist y su esposa Henriette Vogel (Frischer, 1991, pp. 181-184). La pérdida de su doctorado (Delatte, 2006, p. 29) y el horror de la guerra también fueron detonantes. Después de su muerte, informada por el amigo de Zweig, Ernst Feder (Zohn, 1981, pp. 139-140), se organizaron varios eventos, a saber, un funeral de Estado y un servicio conmemorativo. El Dr. Altmann, el hermano de Lotte, se convirtió en heredero universal. Esta muerte parece haberse convertido en un mito, ya que recientemente apareció, incluso, un cómic sobre ella. Se trata de *Les derniers jours de Stefan Zweig*. La historia comienza con su salida de Nueva York en septiembre de 1941 y termina con su suicidio. Fue diseñado por Laurent Seksik y Guillaume Sorel (Peillon, 2013, pp. 82-83). Laurent Seksik también escribió una novela con el mismo título y posteriormente una adaptación teatral. Una película, un *biopic*, recorre su vida entre 1936 y su suicidio: *Vor der Morgenröte* (Schrader, 2016). Un complemento metaliterario —quizás podamos usar el término *metanovélico* en este punto— fue inserido en el centro de la narración-cuadro: «Eché un vistazo a los titulares y se marchó a su casa en un coche de alquiler. Así comienza «Carta de una desconocida», un relato corto escrito por Stefan Zweig y publicado con gran éxito allá por 1918».

Otro añadido que menciona la tumba de Tolstoi se encuentra entre los Actos I y II: «Ninguna cruz, ninguna lápida, ningún epitafio. El viento sopla como palabra de dios sobre la tumba del hombre anónimo; se podría pasar por delante de ella sin saber otra cosa sino que allí yace alguien, un ruso enterrado en tierra rusa». Probablemente este

texto provenga de *Tres poetas en sus vidas*, que fue en el mismo año de su viaje a la URSS, es decir, en 1928. Stefan Zweig había pedido la tumba de Tolstói en Yásnaia Poliana (Hausser, 1991, p. 212). En el tercer acto se da información cultural-antropológica o socio-histórica: «Según Zweig, en su juventud, se pensó lícito que un hombre sintiera impulsos sexuales; pero, al mismo tiempo, se había impuesto como un axioma que una mujer no podía tener ninguna clase de deseo físico». La reacción de la mujer cuando aceptó con entusiasmo la invitación del hombre admirado es natural hoy en día. Sin embargo, como explica la narradora, tal respuesta se limitó a las prostitutas. Mohammed El-bah (1999, pp. 7, 102-104) confirma esta opinión al hablar de un «doble rasero en la educación de ambos sexos»: los niños eran más libres sexualmente que las niñas, vivían una «vida libre de conflictos». Zweig, por otro lado, fue vanguardista porque «abogó por la igualdad de género» (El-bah, 1999, pp. 7, 102-104). El último añadido procede de *El mundo de ayer*: «Pero toda sombra es, al fin y al cabo, hija de la luz y sólo quien ha conocido la claridad y las tinieblas, la guerra y la paz, el ascenso y la caída, sólo éste ha vivido de verdad». La sombra cristaliza la decadencia del escritor, así como la muerte de la mujer fallecida. Estos oxímoron representan la tragedia y el conflicto de la mujer que ha experimentado el lujo con los hombres y también la pobreza en la maternidad.

5.2. EL JUEGO DE LA ACTRIZ

Al principio, solo se perciben pequeñas luces en el escenario oscuro. Luego se ve un espejo, una mesa, una silla en la que está sentada una mujer joven maquillándose y un perchero. La mujer lleva un vestido largo de noche negro con un cinturón blanco. Como cortesana, irá a menudo a la ópera o al teatro y dedicará tiempo a cuidar su apariencia. La samba brasileña con instrumentos de percusión, voz y flauta recuerdan los últimos años de Stefan Zweig en este país y «el reciente carnaval que, un año más, había invadido la capital con desenfadada alegría». Se pone de pie y se acerca al borde del escenario y declara el final de vida de Zweig. Luego se sienta, pero siempre mira en dirección al público. Por lo tanto, tiene una función didáctica. Habla claramente, en voz alta y bastante neutral como una maestra. Para adentrarse en la historia interior, la actriz se pone un pañuelo: así oculta su elegancia y se convierte en una mujer desconocida. Al mismo tiempo, se puede suponer que tiene frío porque le ha pillado la gripe. Cuando empieza a hablar de su infancia, se quita la bufanda y se pone un cuello blanco. Ella levanta su vestido un poco al nivel de sus caderas. Se pone las manos en los muslos: la hace parecer más infantil y ansiosa. Ella habla de una manera más alegre que antes. Hay un toque de comedia cuando dice «Muchas gracias, señorita» con una voz grave de hombre y luego levanta los ojos y deja la boca abierta por unos segundos. Se pueden escuchar risas de la audiencia.

La silla también le sirve de silla escolar cuando menciona el «*colegio*» y levanta la mano para ilustrar sus palabras (ha llegado la primera de la clase). También ilustra su preocupación por su ropa, sus besos en el pomo de la puerta, sus miradas desde la calle a las ventanas, el mayordomo que traía las maletas al departamento. Cuando se supone que debe hablar con su madre, ella se acerca a la silla con la cabeza gacha y las manos atadas (TC: 00:20:48). Esto muestra la aversión de la narradora por su madre. Después de escuchar la noticia de la mudanza a Innsbruck, parece estar paralizada y tiene dificultad para levantarse debido a los calambres en las manos. Al mismo tiempo, se escucha un sonido que imita la lluvia (como sugiere la didascalia «*Sonido tormenta, lluvia.*»), pero también imita al tren. Por eso se puede sentir un tono romántico, porque en esta corriente el clima reflejaba los movimientos interiores. Ella les da la espalda al público cuando menciona que el apartamento fue vaciado en su ausencia cuando estaba en la escuela secundaria. El escenario se oscurece cuando habla de la última tarde en Viena.

Cuando, por una segunda vez, ella hace el papel de la ACTRIZ, el escenario se vuelve a oscurecer. Se tira del vestido para alargarlo y se quita el puño. Su voz vuelve a ser alegre. Al final de este *intermedio*, el sonido de las campanas enlaza con la muerte de Tolstoi y la muerte de su hijo. Para el regreso de la fórmula ritualizada «*Mi hijo murió ayer*», vuelve a vestir su mantón (TC: 00:28:17). Después de decir «*allí estabas tú, allí estaba mi mundo*», suspira. De esta manera, el público puede sentir los latidos acelerados de su corazón. La desaceleración en el punto «*La noche se me hizo interminable*» enlaza con los años de expectativa de la mujer y contrasta con la velocidad del pasaje anterior. Se vuelve a escuchar la risa cuando dice «*-Me encantaría-dije con toda naturalidad*», ya que la frase acompañada de una sonrisa parece una broma o una afirmación ingenua. La misma reacción de la audiencia ocurre cuando la ACTRIZ cuenta la historia de una esposa recién acuñada. Cuando se torna en la DESCONOCIDA, el pequeño espejo adquiere una función antes poco utilizada: refleja los movimientos de la actriz que redescubre el apartamento del escritor. La silla sirve entonces como una cama en la que ella se acuesta y se acaricia. Al comienzo del tercer acto, el viento sopla. Se muestran nuevamente los sufrimientos de la mujer. Su rostro también expresa el sufrimiento físico del parto. La palabra «*gritar*» se vuelve performativa a través de la puesta en escena. Al final del acto, tose y llora con la cabeza gacha. El cuarto acto también es muy oscuro. Su gripe se puede reconocer cuando se pone la bufanda en el cuerpo como si tuviera frío. Luego pone su bufanda en el perchero. Se calza tacones al mencionar su encuentro en la ópera (TC: 00:54:15). Se quita el cinturón y se pone otro pañuelo en los brazos. El Tabarin es introducido por música de cabaret y luces rojas (TC: 00:56:15). Soledad está bailando y luego el espejo desaparece (TC: 00:59:10)

cuando llega al apartamento del escritor. Al comienzo del quinto acto, que se acompaña de música con caballos, la luz vuelve a atenuarse y Soledad vuelve a ponerse el mantón. El círculo de luz al que se acerca simboliza las velas que rodean el lecho del hijo difunto, pero también el remanente de vida que está a punto de desaparecer. Un violín toca al final, sacando a relucir el lado romántico de la historia.

6. RESUMEN

Este análisis confirma que la novela es muy adecuada para el teatro porque se centra en la trama y mantiene pocos personajes centrales. Además, el propio Stefan Zweig tenía interés en este género. Por eso, en las producciones, que duran todas alrededor de una hora, se han eliminado pocos hechos esenciales de la historia. De las tres producciones analizadas, el marco narrativo se omite en dos casos. La presencia de una sola actriz sobre los escenarios refuerza el aspecto de soledad de la protagonista, que no ha podido comunicarse con su único amante a lo largo de su vida. Fernando Gilmet Dermit añade un aspecto didáctico a sus actuaciones al embellecerlas con indicaciones contextuales literarias. Estas indicaciones no se dan verbalmente sino visualmente gracias a proyecciones en la performance de Pia di Bitonto. La música utilizada separa las escenas, que no siempre coinciden con los cinco actos reconocibles de la novela. La mayoría de las producciones tuvieron lugar en los teatros. Una excepción es la de Pia di Bitonto, representada frente al Teatro Marcello en la Galleria degli Stucchi.

BIBLIOGRAFÍA

- Apfelthaler, V. (2007). Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital bei Stefan Zweig. En Gelber, M. H. (Ed.), *New perspectives on Stefan Zweig's Literary & Biographical Writings* (pp. 193-202). Berlin: Niemeyer. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/9783110931402.193>
- Brancy, J. Y. (2014). Introduction. R. Rolland, S. Zweig. *Correspondance 1910-1919*. Paris: Albin Michel.
- Cap, B. (1973). Stefan Zweig as Agent of Exchange between French and German Literature. *Comparative Literature Studies*, 10-1, pp. 252-262. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40468009>
- Charton, A. (2012). Stefan Zweig ou "l'esprit de l'Europe". *Villa Europa*, 3, pp. 47-54.
- Darbellay, L. (2013). *Lettre d'une inconnue: la puissance de l'épistolaire*. CRITIQUE. *Revue générale des publications françaises et étrangères*, 795/796, pp. 645-653. Recuperado de <https://doi.org/10.3917/criti.795.0645>
- Delatte, A.-E. (2006). *Übersetzer der Geschichte, Übersetzungsgeschichten: drei biographische Schriften Stefan Zweigs übertragen von Alzir Hella (Fouché, Marie-Antoinette, Maria Stuart)*. Universidades Nantes/Düsseldorf (Tesis doctoral). Recuperado de <https://www.theses.fr/2006NANT3009>
- Dumont, R. (1967). *Stefan Zweig et la France*. Paris: Didier.
- El-bah, M. (1999). *Frauen- und Männerbilder in den Novellen Stefan Zweigs*. Freiburg i. Br.: Hochschulsammlung Philosophie/Literaturwissenschaft (Tesis doctoral).
- Franceschini-Toussaint, M.-É. (2012). La mise en abyme chez José Sanchis Sinisterra. *reCHERches*, 9, pp. 99-119. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/cher.11504>
- Freytag, G. (1983). *Die Technik des Dramas*. Stuttgart: Klaus Jeziorkowski.
- Frischer, D. (2011). *Stefan Zweig: autopsie d'un suicide*. Paris: Écriture.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hausser, I. (Ed.) (1991). Stefan Zweig et le monde d'hier. En id., Zweig, S., *Amok suivi de Lettre d'une inconnue*. Paris: Librairie Générale Française-Le livre de poche.
- Heyer, A. (2007). Suicide in the Fiction of Georges Bernanos and Stefan Zweig: The Death of Two Female Adolescents. *Christianity and Literature*, 56-3, pp. 437-456. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/014833310705600304>
- Hoefle, A. J. (2014). Habsburg Nostalgia and the Occidental Other: Chinese Perspectives on Stefan Zweig's Novellas. *Journal of Austrian Studies*, 47-2, pp. 105-130. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43947312>
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge/Taylor & Francis. Recuperado de <https://doi.org/10.4324/9780203095010>
- Jukić, T. (2009). Letter from an Unknown Woman and the Melancholia of Philosophy: Cavell, Austin, Derrida. *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia*, 54, pp. 203-219. Recuperado de <https://hrcak.srce.hr/file/92250>
- Kattenbelt, C. (2008). Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. En Schoenmakers H. et al. (Ed.), *Theater und Medien* (pp. 125-132). Bielefeld: transcript. Recuperado de <https://doi.org/10.25969/mediarep/12539>
- Kerschbaumer, G. (2005). *Stefan Zweig, der fliegende Salzburger*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kinnan, G. (2001). His Story Next to Hers: Masochism and (Inter)Subjectivity in *Letter from an Unknown Woman*. *Style/Themes & Means*, 35-2, pp. 258-269. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.2.258>
- Kolesch, D. (2011). Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen. En Früchtel, J. & Zimmermann, J. (Ed.), *Ästhetik der Inszenierungen* (pp. 260-276). Frankfurt: Suhrkamp.
- Kotte, A. (2010). *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Köln: Böhlau.
- Łatciak, M. (2002). Die Charakteristik der Gestalten in den Novellen Stefan Zweigs: Der Amokläufer, *Der Brief einer Unbekannten* und *Die Schachnovelle* unter der Berücksichtigung der Bauform dieser Werke. *Studien zur Deutschkunde*, 24, pp. 491-505.
- MacCabe, C. (2011). *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford University Press.
- Mrasori, N. (2019). Das Echo der Übersetzung von Stefan Zweigs literarischem Werk ins Albanische (1939-2004). En Philipp, H., Weber, B. & Wellner, J. (Ed.), *Kosovarisch-rumänische Begegnung. Beiträge zur deutschen Sprache in und aus Südosteuropa* (pp. 74-83). Universität Regensburg. Recuperado de <https://doi.org/10.5283/epub.41108>
- Niemitz, S. (2013). Mémoires d'un spectre. *Le Magazine littéraire*, 531, pp. 72-73.
- Peillon, P.-É. (2013). Les cases entre la vie et l'œuvre-. *Le Magazine littéraire*, 531, pp. 82-83.
- Rath, W. (2008). *Die Novelle: Konzept und Geschichte*. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht/UTB.
- Schmidt, M. (1998). *Frauengestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig*. Bern: Lang.
- Sellier, P. (1992). Sur le tragique épistolaire. en Leiner. En Leiner, W. & Ronzeaud, P. (Ed.), *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne* (pp. 513-519). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Serrano Bertos, E. (2013). Un déficit documental en la historiografía de la traducción en España: consideraciones acerca del teatro (austriaco) representado y no editado. *MonTI (Monografías de traducción e interpretación)*, 5, pp. 193-211. Recuperado de <https://doi.org/10.6035/MonTI.2013.5.7>
- Sigot, J. (2001). *Traduction de Briefe einer Unbekannten de Stefan Zweig: La poésie retrouvée: étude de la traduction d'Alzir Hella et d'Olivier Bournac (1927) reprise dans les éditions successives*. [trabajo de fin de grado, Universidad de Genève].
- Sorel, G., Seksik, L. (2012). *Les derniers jours de Stefan Zweig*. Bruxelles: Casterman.
- Spörk, I. (2012). »Mit einer finsternen, einer schwarzen Liebe« Zu Liebesdiskursen in Stefan Zweigs erzählerischem Werk. En Gelber, M. H. (Ed.), *Stefan Zweig Reconsidered New Perspectives on his Literary & Biographical Writings* (pp. 175-192). Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/9783110931402.175>
- Spörk, I. (2008). Ich spürte, wie das Dämonische ihres Willens in mich eindrang“. Fatale Liebesbeziehungen bei Stefan Zweig. En Matjaž, B., Fischer, T. et al. (Ed.), *Stefan Zweig und das Dämonische* (pp. 143-156). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Strelka, J. (1982). Psychoanalytische Ideen in Stefan Zweigs Novellen. *Literatur und Kritik*, 169/170.
- Turner, D. (1981). The Function Of The Narrative Frame In The «Novellen» Of Stefan Zweig", *Modern Language Review*, 76-1, pp. 116-128. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/3727015>
- Tunner, E. (2011). Der Freitod im Erzählwerk Stefan Zweigs. En Battiston, R., Renolder, K. (Ed.), *„Ich liebte Frankreich wie eine zweite Heimat.“ Neue Studien zu Stefan Zweig* (pp. 67-74). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Verstraten, P. (1993). Tragique de sexes, tragique de textes: l'esthétique spéculaire chez Stephan [!] Zweig et Max Ophüls. *Littérature et cinéma/La licorne*, 26, pp. 33-60.
- Wald Lasowski, A. (2013). Un cœur désormais parfaitement universel: Stefan Zweig. *Le Magazine littéraire*, 531, p. 48.
- Wald Lasowski, A. & Lefebvre, J.-P. (2013). Un siècle après Goethe, Zweig réinvente la nouvelle. *Le Magazine littéraire*, 531, p. 60.
- Wilpert, G. (2001). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Zohn, H. (1981). Aus unbekannten Briefen von und über Stefan Zweig. *Modern Austrian Literature*, 14-3/4, pp. 136-145. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/24647098>
- Zweig, S., (1991). *Amok suivi de Lettre d'une inconnue* [Traducido por A. Hella, O. Bournac]. Paris: Librairie Générale Française-Le livre de poche.
- Zweig, S. (2009). *Lettera di una sconosciuta* [Traducido por A. Vigliani]. Milano: Piccola Biblioteca Adelphi.
- Zweig, S., Roth, J. (2011). *Jede Freundschaft mit mir ist verderblich: Briefwechsel 1927-1938*. Ed. de M. Rietra & R. J. Siegel, Göttingen: Wallstein.
- Zweig, S. (2014). *Briefe einer Unbekannten*. Frankfurt: Fischer.
- Zweig, S. (2017). *Carta de una desconocida* [Traducido por B. Conill]. Barcelona: Acantilado.
- Zweig, S. (1942). *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm: Bermann-Fischer. Recuperado de <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/14>