

## FACTORES CONDICIONANTES EN LA TRANSPOSICIÓN LITERATURA – MÚSICA

Juan Miguel González Martínez  
Universidad de Murcia<sup>1</sup>

### Resumen:

Cuando se parte de una obra literaria para crear una obra musical se puede hablar de un proceso de transposición. Este trabajo pretende reflexionar sobre algunos de los factores que determinan este tipo de procesos y que definen la naturaleza semiótica del resultado. Por un lado, se tiene en cuenta los condicionantes extradiscursivos y, desde una perspectiva pragmática, se plantea la importancia del contexto socio-cultural, de la situación de enunciación y de los agentes implicados (autores, destinatarios, intérpretes, sociedad...). Por otro lado, se considera los condicionantes que actúan desde el interior del propio discurso, especialmente los relacionados con factores estructurales como la organización macroestructural del discurso, el esquema actancial y el tratamiento de aspectos como el tiempo y la acción en el desarrollo del proyecto narrativo. Como ejemplo se toma la ópera *Rigoletto* con música de Verdi y libreto de Piave sobre el drama *Le roi s'amuse* de Victor Hugo.

### Palabras clave:

Música – literatura – ópera – teatro – semiótica – heterosemiosis – transposición – intertextualidad – hipertexto – *Rigoletto*.

### Abstract:

When we depart from a literary work to create a composition it is possible to speak about a process of transposition. This article attempts to reflect on some of the factors that determine this type of processes and that define the semiotic nature of the result. On the one hand, the extra-discursive determinants are born in mind, and, from a pragmatic perspective, there comes the importance of the sociocultural context, of the situation of enunciation and of the agents implied (authors, recipients, performers, society...). On the other hand, the determinants that act from inside the discourse itself are considered, especially those related to structural factors such as the macrostructural organization of the discourse, the actancial scheme and the treatment of aspects as time and action in the development of the narrative project. Opera *Rigoletto* with Verdi's music and Piave's libretto on Victor Hugo's drama *Le roi s'amuse* is examined.

### Key-words:

Music – literature – opera – theatre – semiotics - heterosemiosis – transposition – intertextuality – hypertext – *Rigoletto*.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia* (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

Cuando se estudian las relaciones entre música y literatura llama inmediatamente la atención el fenómeno de la *transposición*, entendido como la transformación de una obra literaria en una obra musical, normalmente de música vocal. Este fenómeno resulta, a nuestro modo de ver, muy interesante, no sólo por el inmenso corpus de obras a las que atañe, sino especialmente por la manera en la que permite comprender cómo funcionan ciertos procesos de composición y nos ayuda a saber algo más de la naturaleza semiótica de la música.

No vamos a entrar ahora en sus fundamentos teóricos<sup>2</sup>. Baste decir que situamos la transposición dentro del ámbito general de las relaciones textuales, vinculada especialmente con la *intertextualidad* y la *hipertextualidad*<sup>3</sup>. Ésta última hace referencia a aquellos casos en los que habitualmente decimos que una obra “está basada” en otra. En virtud de esta circunstancia podemos considerar la obra en cuestión un *hiper-texto* y estudiar la relación que la une con su *hipo-texto*, es decir, con la obra en la que encuentra su origen. Esta relación puede establecerse de maneras muy diversas (derivación, transformación, imitación, etc.) y en grados también muy diferentes, pero sin considerar dicha relación no puede explicarse el origen de ese hiper-texto ni algunas de sus características estructurales básicas, como tampoco podrá comprenderse plenamente su sentido.

La complejidad del fenómeno de la transposición es evidente. No se trata de un proceso unidimensional sino de una serie de posibilidades que el texto ofrece al compositor. Es posible recurrir a muy diversos tratamientos sobre la base de procedimientos y mecanismos transformacionales muy diferentes. Además, son muchos los factores implicados. Hay que tener claro, no obstante, que, cuando se construye una obra musical sobre la base de una obra literaria, la música no puede nunca ser considerada como un mero “añadido”. Ni siquiera se debe hablar de la “suma” de palabra y música. Hay que entender que se trata más bien de la confluencia e interacción de ambas para crear una realidad artística nueva, dentro del amplio ámbito de la *heterosemiosis*<sup>4</sup>.

En relación con esto, se trata ahora de reflexionar sobre algunos de los factores que determinan y condicionan los procesos transformacionales que subyacen al fenómeno de la transposición tal y como ha sido definido.

2 Recientemente hemos tratado la cuestión en GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: “Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición”, en *Revista de Musicología*, XXIX/1 (2006), pp. 163-189.

3 Sobre el fenómeno de la intertextualidad en la música cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 84-86, 162 y ss. Allí tratamos aspectos ya considerados en GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996. Cfr. también el trabajo citado en la nota anterior, donde se considera la relación entre *intertextualidad* e *hipertextualidad*.

4 Sobre la unión de música y literatura y nuestro concepto de *heterosemiosis*, cfr., GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos”, en AA.VV.: *Homenaje al profesor Luis Rubio*. Murcia, Universidad de Murcia, («Estudios Románicos», n.º 4, 1987-1988-1989), Vol. I, pp. 501-506; *La heterosemiosis..., op. cit.*; “La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario”, en *Imafronte*, 12-13 (1998), pp.151-162.; *El sentido..., op. cit.*; y *Semiótica de la música vocal*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

## 1. CONDICIONANTES EXTRADISCURSIVOS

En primer lugar cabe considerar aquellos condicionantes, externos a la propia obra, pero que de un modo u otro influyen en ella en la forma de sobredeterminación. Son aquellos condicionantes de índole pragmática, es decir, los que se hacen patentes cuando se tiene en cuenta las condiciones de actualización de los signos, los contextos y las situaciones en las que actúan, y sus relaciones con los agentes implicados, destinadores y destinatarios.

En este sentido podemos recordar que la semiótica pragmática o la dimensión pragmática de la semiótica, según el modelo planteado por Morris sobre la base de los postulados de Peirce, implica una consideración de la significación como resultado de un proceso social<sup>5</sup>. Toda producción de sentido tiene un componente social y no se puede explicar satisfactoriamente un proceso significativo sin explicar sus condiciones sociales productivas<sup>6</sup>. La estructura social actúa en cada caso como interpretante, como “marco constituyente de sentido”<sup>7</sup> en relación con los actos comunicativos y con los objetos culturales. De hecho, Gino Stefani considera el de las “prácticas sociales” como uno de los niveles de producción de sentido del discurso musical<sup>8</sup> y caracteriza “l’osservazione dei comportamenti e delle pratiche sociali” como un mecanismo válido para la delimitación de fenómenos musicales y para la explicación de sus funciones<sup>9</sup>. En palabras de Leonard B. Meyer:

“Musical meaning and significance, like other kinds of significant gestures and symbols, arise out of and presuppose the social processes of experience which constitute the musical universes of discourse”<sup>10</sup>.

Siguiendo a Jean Molino, podemos, además, considerar el objeto cultural como producción, como objeto, y como recepción. En cada caso entrarían en juego tres niveles de aproximación o análisis: *poïétique* (estudio de las condiciones de producción), *esthésique* (estudio de la recepción) y *neutre* (análisis inmanente del mensaje). Esta distinción ha revelado su interés en la concepción y puesta a punto

5 MORRIS, Charles: “Fondements de la théorie des signes”, en *Langages*, 35 (1974), pp. 15-21. (Traducción de los tres primeros párrafos de «Foundations of the Theory of Signs», en *International Encyclopedia of Unified Science*, 1, 2 (1938), University of Chicago Press. Trad. esp. en NATTIEZ, Jean Jacques (comp.): *Problemas y métodos de la semiología*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, pp. 21-28.) Cfr. también TORDERA SÁEZ, Antonio: “Teoría y técnica del análisis teatral”, en AA.VV.: *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid, Cátedra, 1978, pp. 155-199; p. 166.

6 Cfr. VERÓN, Eliseo: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa, «Colección el mamífero parlante», 1987, p. 125.

7 GUMBRECHT, Hans Ulrich: “Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie”, en *Poetica*, 7 (1975), pp. 388-413. (Trad. esp.: “Consecuencias de la estética de la recepción, o la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, en MAYORAL, José Antonio (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 145-175, por donde cito); p. 153.

8 STEFANI, Gino: “Una teoria della competenza musicale”, en *Il segno della musica. Saggi di semiótica musicale*. Palermo, Sellerio, 1987, pp. 15-35.

9 STEFANI, Gino: “La melodia: una prospettiva popolare”, en *Il segno della musica... op. cit.*, pp. 125-144; p. 129 y *passim*.

10 MEYER, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, The University of Chicago Press, 1956. (Trad. esp.: *La emoción y el significado de la música*. Madrid, Alianza, 2001); p. 60.

de modelos de análisis y procesos analíticos concretos<sup>11</sup>. En el caso que nos ocupa cabe plantearse la superación de un análisis neutro o inmanente para pasar a considerar las condiciones concretas en las que tiene lugar la práctica significativa, tanto desde el punto de vista de la producción como de la recepción, y de la relación entre ambas.

Esto supone pensar los textos en relación con la sociedad y la historia (con sus textos). Podemos entenderlos en tanto que *ideologemas*, según la definición de Julia Kristeva:

“El encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será llamado un IDEOLOGEMA”<sup>12</sup>.

El ideograma es una “función intertextual” que puede verse materializada en los diversos niveles de la estructura de cada texto a lo largo de toda su trayectoria y que determina sus coordenadas históricas y sociales. El ideograma es lo que con vierte al texto en una totalidad y lo integra, como tal, en el texto histórico y social, en la cultura.

Una ópera, como una obra de teatro, es más que una obra de arte, con unos valores estructurales y estéticos. Es un objeto cultural y, como tal, un producto social y un objeto de comunicación. Es algo que alguien crea en un momento determinado, condicionado por unas circunstancias concretas que determinan en mayor o menor grado su labor. Y lo hace pensando en un destinatario más o menos concreto que va a asistir a la interpretación de esa obra en unas condiciones determinadas<sup>13</sup>. En nuestro caso, al estudiar el fenómeno de la transposición, debemos considerar de qué forma influye el papel de los agentes implicados y el del contexto social en la relación dialéctica entre ambos planos, literario y musical.

Quede claro que no se trata ahora de considerar el reflejo en la obra de la sociedad de la época ni las significaciones sociales de la música, en el sentido marxista. No pretendemos hacer una sociología de la música, sino plantear la cuestión desde una perspectiva semiótica. Consideraremos lo extratextual en la medida en que funcione en el texto. Estudiar el tipo de público que va a una sala de conciertos, por ejemplo, será de nuestro interés en la medida en que los datos que ofrezca dicho estudio sirvan para explicar la producción del discurso musical<sup>14</sup>.

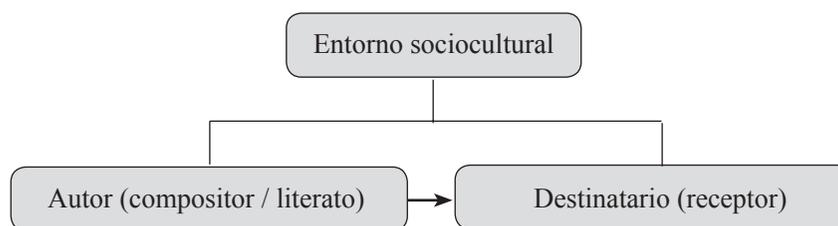
11 Cfr. MOLINO, Jean: “Fait musical et sémiologie de la musique”, en *Musique en Jeu*, 17 (1975), pp. 37-62; pp. 46-47; y “Fondement symbolique de l’expérience esthétique et l’analyse comparée: musique-poésie-peinture”, en *Analyse musicale*, 4 (1986), pp. 11-18; pp. 12-13. Esta concepción tripartita ocupa un lugar fundamental en la base de la teoría semiótica desarrollada por autores como Jean-Jacques Nattiez. En relación con este aspecto hay una abundante bibliografía. Remitimos a GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *Semiótica de la música vocal...*, *op. cit.* (apartado 2.1).

12 KRISTEVA, Julia: *Σημειωτική Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969. (Trad. esp.: *Σημειωτική (Semiótica 1)* y *Σημειωτική (Semiótica 2)*. («Espirale, Ensayo, 25 y 26»), 2ª edic., Madrid, Fundamentos, 1981, por donde cito); p. 1-148. Cfr. también *Le texte du roman*. La Haya, Mouton & Co. N.V., 1970. (Trad. esp.: *El texto de la novela*. («Ensayo. Palabra en el tiempo, 108»), Barcelona, Lumen, 1974, por donde cito); p. 15 y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: “Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición...”, *op. cit.* Julia Kristeva toma el término del post-formalismo ruso, en concreto de Pavel Medvedev, aunque precisa y redefine su significación.

13 En relación con el oyente implícito, cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *El sentido...*, *op. cit.*, pp. 256-259.

14 Cfr. TALENS, Jenaro: “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”, en AA.VV.: *Elementos para una semiótica del texto artístico...*, *op. cit.*, pp. 17-60; p. 52.

Buscamos, en la relación autor-obra-receptor, de qué manera la consideración de los receptores y del contexto social en el que se desarrolla todo el proceso influyen en el autor y en su labor de producción; de qué manera las respuestas, previstas y efectivas, que tales receptores dieron a su propuesta cumplieron una función de retroalimentación<sup>15</sup>. El autor busca como respuesta más inmediata el aplauso<sup>16</sup> pero, además, su acierto radica, en buena medida, en la manera en que es percibida y entendida su obra. “Seule la société confère au donné la qualification esthétique”<sup>17</sup>. No se puede negar el carácter social de la norma y su influencia en el proceso de creación. El autor construye buena parte de su obra sobre los códigos estilísticos de base y éstos vienen determinados por el contexto cultural en el que desarrolla su labor productiva. Su originalidad, en la mayoría de los casos, surgirá de la manera en la que asimile, interprete e incluso cuestione dichos códigos. En cualquier caso, buscará garantías de la aceptabilidad de su obra. Y para que sea aceptable, la música debe ajustarse a ciertas prácticas y criterios estéticos adoptados por determinados grupos<sup>18</sup>. “El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez la producción de los autores”<sup>19</sup>.



Según esto, cabe aquí plantearse, en primer lugar, el papel del autor. En el caso de la música vocal se da la circunstancia de que el autor es doble, compositor y literato, lo que implica que son al menos dos las personas que participan en el proceso de creación, o que una sola persona asume una doble función. Mucho se ha hablado sobre esto y muchos son los casos particulares que nos cuenta la Historia sobre las siempre peculiares relaciones entre poetas o autores teatrales y músicos. Muchas veces estas relaciones han estado marcadas por el conflicto, si bien no siempre planteado en un sentido poroso. Algunas veces este conflicto se ha materializado en una especie de lucha dialéctica, por la diferencia de perspectiva entre músico

15 *Ibid.*, p. 52.

16 BOULEZ, Pierre: *Points de repère*. París, Christian Bourgois Éditeur, 1981. (Trad. esp: *Puntos de referencia*. Barcelona, Gedisa, «Colección hombre y sociedad. Serie Mediaciones», 1984, por donde cito); p. 33.

17 FRANCÉS, Robert: *La perception de la musique*. 2ª edic., París, Vrin, 1984, p. 382.

18 Cfr. ETZKORN, K. Peter: “Sociología de la práctica musical y de los grupos sociales”, en *Revista internacional de ciencias sociales*, xxxiv/4 (1982), pp. 619-635; p. 631; CHARLES, Daniel: “Semiotics of Musical Time”, en TARASTI, Eero (ed.): *Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*. («The Semiotic Web», 1986). Berlín - Nueva York - Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, pp. 468-483; p. 470; y TARASTI, Eero: *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki, Suomen Musiikkiteollinen Seura, «Acta Musicologica Fennica 11», 1978. (Vers. fr.: *Mythe & Musique. Wagner - Sibelius - Stravinsky*. París, Michel de Maule, 2003, por donde cito); p. 71.

19 JAUSS, Hans Robert: “Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur”, en *Poetica*, 7 (1975), pp. 325-344. (Trad. esp.: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en MAYORAL, Jose Antonio (ed.): *Estética de la recepción...*, op. cit., pp. 59-85, por donde cito); p. 73.

y literato. Incluso cuando ha habido una cordial colaboración en la labor, ha sido necesario negociar, ceder, luchar contra las imposiciones de unos u otros y buscar compromisos. Es por todos conocida la peculiar y estrecha relación que mantuvo Mozart con los libretistas al componer sus óperas, especialmente con Da Ponte, pero también con Stephanie y Schikaneder. Y lo mismo cabe decir de la colaboración entre Verdi y Somma o Piva, bien documentada, y marcada siempre por las exigencias del músico. Menos conocido, aunque ciertamente interesante, es el caso de Monte verdi. Este autor compuso todas sus óperas junto con el libretista y supo aprovechar la vecindad, en algunos casos, para trabajar juntos.

Curiosamente, la tradición crítica parece haber desarrollado cierta aversión a la figura del libretista. Parece como si reconocer algún mérito al autor del libreto supusiera automáticamente un menosprecio hacia el músico<sup>20</sup>. Resulta curioso que cuando el músico toma un poema para hacer una canción adopte una actitud de reverencia hacia los versos, mientras que cuando debe poner música a un drama se vuelva muy exigente. Los condicionantes genéricos son ciertamente diferentes pero por sí solos no justifican esta actitud. Además, el libretista, en aquellos casos en los que su obra consiste en la adaptación de una obra literaria previa, ha de sufrir la comparación de ambas desde una situación realmente difícil. El autor del libreto se verá en la necesidad de adaptar la novela o el drama a las nuevas circunstancias de acuerdo con las exigencias del músico pero habrá de pagar un alto precio por ello. Cualquier cambio le será reprochado como un intento de desvirtuar el original pero, al mismo tiempo, cuanto más “respetuoso” sea con el hipotexto más se le acusará de falta de originalidad. A esto se une el que en la mayoría de los casos se le haga trabajar sobre obras de grandes autores (Hugo, Byron, Schiller, Shakespeare, Voltaire, Dumas...) ya conocidas y admiradas por el público (*Hernani*, *The bride of Lammermoor*, *Norma*...).

En cuanto a éste, al público, su papel en el proceso es más importante del que tradicionalmente se le ha reconocido. Ya hemos hablado de él como parte integrante del proceso en cuanto que forma parte del contexto social, cultural, estético e ideológico. Pero, además, es uno de los agentes implicados directamente, en cuanto que receptor. Por un lado entra en juego su competencia o capacidad perceptiva. Diferentes materias musicales exigen un comportamiento perceptivo determinado<sup>21</sup>. Por otro lado cabe plantearse la influencia efectiva del público en el autor y en la producción de la obra. Esta influencia es anterior, en la medida en que el autor prevé e incluso busca y, a través de la obra, define un modelo de receptor<sup>22</sup>. Pero también es posterior, e incide en el trabajo ulterior del creador, en otras de sus obras o en modificaciones de la misma obra, algo bastante habitual en el ámbito operístico, muy susceptible, por razones comerciales e evidentes, a la crítica y la opinión de los espectadores<sup>23</sup>. Sin ir más lejos, en

20 COE, Richard N.: “Méli-mélo-drame ou Dramaturges français et libretistes italiens”, en BERTHIER, Philippe & RINGGER, Kurt (eds.): *Littérature et Opéra. Colloque de Cerisy 1985*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, pp. 55-68.

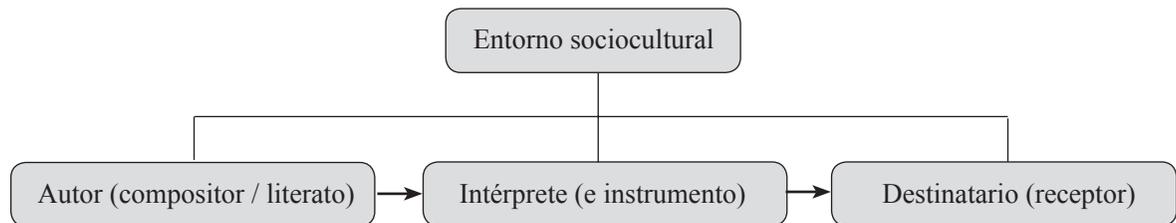
21 Cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *La heterosemiosis...*, *op. cit.*, pp. 233 y ss. (“Proceso perceptivo y actividad hermenéutica. La dimensión pragmática”). Cfr. también GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *El sentido...*, *op. cit.*, pp. 245-255 (“La competencia receptiva”).

22 *Ibid.*, pp. 256-259.

23 ROTHE, Arnold: “Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine”, en *Littérature*, 32 (1978), pp. 96-109. (Trad. esp.: “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en MAYORAL, Jose Antonio (ed.): *Estética de la recepción...*, *op. cit.*, pp. 13-27, por donde cito); p. 15; y MOLES, Abraham: *Sociodynamique de la Culture*. París, Mouton, 1967. (Traducción esp. de la 2ª edición francesa de 1971: *Sociodinámica de la cultura*. BB.AA., Paidós, «Paidós Studio Básica, 21», 1978, por donde cito); p. 248.

la producción de Verdi se encuentra constantemente la marca del público al que iba dirigida. Aunque a veces mostrara abiertamente su desprecio por la actitud del público (como tras el fracaso inicial de *La Traviata* en La Fenice), lo cierto es que le importaba la reacción de su público. Desde los primeros estadios de la concepción de la obra hasta su estreno y en posteriores modificaciones tenía siempre en mente esta variable. Y no sólo por cuestiones económicas inmediatas. Verdi se propuso abolir las formas tradicionales del teatro musical italiano, e vitar los artificiosos convencionalismos que pesaban sobre la voz y el canto, realzar la pura sustancia dramática. Pero pretendió llevarlo a cabo siempre de forma que el público lo asimilase y aceptase. Frecuentemente hacía referencia a lo que “funciona” sobre un escenario y la única prueba del acierto de este o aquel procedimiento era la aceptación del público.

Además, hay otro elemento que debe ser considerado, y es la figura del intérprete.



No sólo se trata de la figura del intérprete como personaje individual, sino como instancia necesaria en la inmensa mayoría de la música de todos los tiempos <sup>24</sup>, como elemento fundamental del proceso, que se sitúa entre el autor y el destinatario y que participa de las funciones de ambos. En cierto sentido el intérprete es co-creador de la obra y , además, modelo de receptor . El intérprete debe decidir sobre la amplia serie de parámetros y posibilidades que no vienen precisados en la partitura, por la propia naturaleza de ésta. Debe de alguna forma “completar” lo que no viene indicado y , de esta manera, cada vez que interpreta la obra se puede considerar que la re-crea. No hablamos de “intérprete” por casualidad. Interpretar es dar sentido a algo. No se trata de un mero reproductor de sonidos sino que en su labor hay un componente hermenéutico fundamental. Lo que perciben los oyentes no es sólo lo que el compositor dejó escrito sino también lo que el intérprete ha entendido sobre la obra del compositor. Además, al hablar del intérprete como una instancia del proceso se incluye la consideración del instrumento, es decir , el medio del que se vale para dotar de sustancia sonora al discurso musical (voz, orquesta, etc.). Esto resulta importante en relación con el fenómeno de la transposición. Bien es sabido que la composición operística, desde el siglo XVII, estuvo marcada por los intérpretes con los que se contaba para ejecutarla, de manera que los autores no sólo componían para un público sino también y fundamentalmente para unos cantantes determinados. Por un lado, desde que el *bel canto* eleva a ciertos cantantes (*prime donne, castrati...*) a la categoría de estrellas del espectáculo, éstos van a imponer sus intereses o caprichos de manera más o

24 Si exceptuamos las obras elaboradas en el laboratorio y que prescinden del intérprete.

menos arbitraria. Un caso curioso pero representativo de las relaciones entre cantante y compositor y su influencia en el proceso de composición aparece recogido en la correspondencia de Mozart con su padre sobre el *Idomeneo*<sup>25</sup>. Por otro lado, desde el sigloXVII los compositores desarrollan la escritura idiomática, Son conscientes de que no es lo mismo escuchar la música interpretada por uno u otro instrumento y lo tienen en cuenta en el momento de la composición, tanto en lo que respecta a los instrumentos como a las voces. En la ópera de la primera mitad del siglo XIX tiene lugar un cambio significativo en este sentido. Los compositores toman conciencia de que sus intérpretes, en el momento en el que se alce el telón, serán personajes. Dejarán de ser entes abstractos para convertirse en una persona de carne y hueso, con un perfil fisiognómico concreto, definido fundamentalmente, es cierto, por aquello que canta y condicionado por la situación escénica, la manera en la que viste, etc., pero determinado también por las peculiaridades de su voz y, aunque en menor medida, por otros rasgos como su físico o su carácter. En este sentido conocemos múltiples opiniones de Verdi sobre la idoneidad de ciertos cantantes para representar determinados papeles no sólo por las cualidades de su voz sino también por su propio aspecto físico. Además, desde el punto de vista estrictamente musical, desde que el compositor conocía el intérprete que iba a cantar cada papel, lo habitual es que fuera tenido en cuenta para que el material se adaptase a sus potencialidades, buscando el mejor resultado musical y dramático.

Y ya que hablamos de la interpretación musical, conviene destacar su carácter social. La interpretación musical es básicamente una práctica social. Ya hemos visto que el papel del intérprete no se limita a reproducir sonidos. Al ejecutar la obra se inserta, como parte integrante, en el conjunto de manifestaciones que definen el marco cultural de una comunidad<sup>26</sup>. Podríamos hablar, entonces, no de una relación lineal, como la que hemos representado más arriba, condicionada por factores más o menos externos, sino más bien de un proceso de globalidad en el que tanto la obra como su autor, los intérpretes y los destinatarios están presentes como elementos constituyentes y definitorios del proceso. Tales elementos son los que, junto con otros, definen eso que podemos llamar el “contexto social”. Es la realidad social la que confiere sentido último a los fenómenos culturales, pero no se puede olvidar que, al mismo tiempo, son tales fenómenos culturales los que constituyen en buena medida dicha realidad social.

Pierre Boulez habla de una “sociología del concierto”<sup>27</sup> y justifica un estudio de los diferentes tipos de públicos, de la manera de organizar el espacio de la interpretación (sala de conciertos, teatro, estadio...), del lugar que ocupa el concierto en la cultura, de los medios de llegar a los diversos públicos. En definitiva se trata de reconsiderar la relación obra-músico-público para llegar a comprender “la justificación colectiva del proyecto estético individual”<sup>28</sup>. Ahora bien, no se trata de sacar adelante una teoría de un sociologismo integrista que reduzca la realidad musical a su papel en la superestructura social. Se trata más bien de ver cómo en los procesos de transposición hay elementos transformacionales que responden a una motivación

25 HARNONCOURT, Nikolaus: *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona, Paidós, “Paidós de Música”, 2003, pp. 255 y ss.

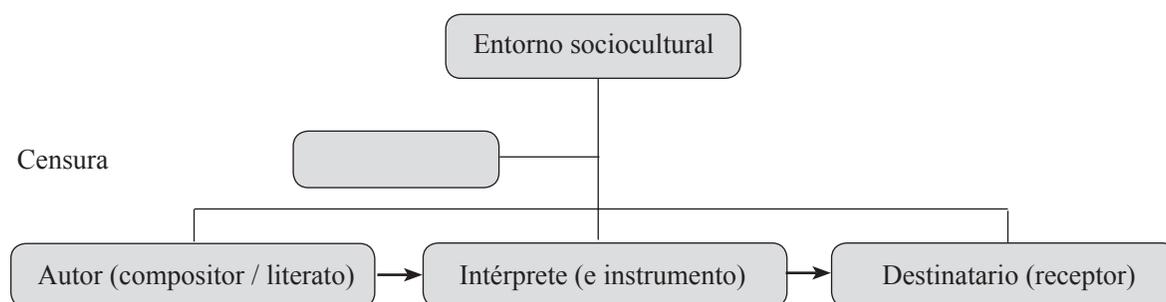
26 HOSOKAWA, Shuhei: “Technique/Technology of Reproduction in Music”, en TARASTI, Eero (ed.): *Basic Concepts of Studies in Musical Signification...*, op. cit., pp. 536-555; p. 545.

27 BOULEZ, Pierre: *Points de repère...*, op. cit., p. 438.

28 *Ibid.*, p. 64.

externa a las obras implicadas y a su relación y pueden ser fácilmente explicados recurriendo a razones extramusicales.

Más arriba se ha comentado el carácter social de la norma y la determinación social de los códigos estilísticos musicales que rigen los valores funcionales de los elementos musicales y los procesos de generación de sentido. No obstante, el contexto social actúa como condicionante del hecho artístico en algunos casos de forma más agresiva, por caracterizarlo de alguna manera. En el proceso de transposición seguido para obtener *Rigoletto* partiendo de *Le roi s'amuse* encontramos una serie de transformaciones que no pueden explicarse si no es atendiendo a razones totalmente extramusicales. Cuando Verdi decidió tomar el drama de Hugo sabía que probablemente se encontraría con problemas. Esta obra ya fue prohibida en París al día siguiente de su estreno e, independientemente de que hubiera otras razones políticas, no se puede negar que una obra dramática que trata abiertamente el libertinaje de un rey iba a resultar conflictiva, aún más si se considera que carece de un héroe, un personaje positivo que equilibre o compense dicho libertinaje. Verdi y Piave tuvieron que librar, pues, una dura batalla con la censura.



Verdi se negaba a ceder. Estaba en juego el fundamento de su dramaturgia. Lo esencial de *Rigoletto* es el personaje principal, que da nombre a la ópera, un personaje negativo muy diferente de los héroes al uso y de los estereotipos del malo propios del melodrama romántico. Un personaje, además, complejo, que combina en su personalidad defectos y virtudes, en lo que radica su interés y su modernidad. Finalmente cedió en toda una serie de aspectos accesorios, que no afectaban más que tangencialmente a su concepción dramática, porque conservó lo que realmente le interesaba. Así, los nombres y lugares del drama original fueron modificados y se “suavizó” la trama de alguna manera cambiando al rey y de Francia por un noble italiano. Con estos y otros cambios menores, que aparecen recogidos en el contrato firmado por Verdi, Piave y el secretario de La Fenice, la dirección del teatro consideró que se salvaba guardando el decoro necesario. El núcleo básico del drama, sin embargo, se mantuvo, según las pretensiones de los autores.

## 2. CONDICIONANTES DISCURSIVOS

Por otro lado hay que considerar aquellos condicionantes que dependen de necesidades estructurales, de fenómenos inherentes al propio discurso y que sólo pueden ser explicados por razones musicales o

músico-literarias. Ni que decir tiene que el peso de este tipo de condicionantes es mucho mayor. Se trata de los mecanismos que regulan los procesos de creación, la composición musical, los procesos transformacionales que tienen lugar en el paso del hipotexto al hipertexto. Incluso en aquellos casos en los que los cambios se deban a factores externos, como los comentados en el apartado anterior, será necesario encontrar una justificación estructural (literaria y musical) para ellos.

## 2.1. ORGANIZACIÓN MACROESTRUCTURAL

En primer lugar cabe considerar el esquema constructivo general de la obra, la macroestructura. En el caso de la canción que se compone partiendo de un poema el asunto es menos conflictivo. Normalmente la estructura poemática es lo suficientemente sólida y tiene las características necesarias como para servir de soporte estructural a la música. Lo habitual es que el compositor se adapte al esquema constructivo general del poema y la forma musical adopte dicho esquema. Ahora bien, en el caso de la ópera la cuestión se complica. Evidentemente mucho más si el hipotexto es una obra narrativa, por las enormes diferencias estructurales existentes entre, por ejemplo, novela y ópera<sup>29</sup>. Pero, aun cuando el hipotexto sea una obra dramática, la conversión de una estructura dramática en otra músico-dramática conlleva unos procesos que deben ser tenidos en cuenta como condicionantes transformacionales y determinantes del resultado final.

Podemos considerar la obra teatral como una sucesión de situaciones dramáticas. El desarrollo del proyecto narrativo se articula sobre una sucesión de lo que tradicionalmente se ha llamado escenas, momentos de la trama localizados en un tiempo y lugar determinados y caracterizados por unos personajes, sus acciones, sus relaciones, y, fundamentalmente, sus palabras<sup>30</sup>. Frente a esto, una ópera es básicamente una sucesión de momentos musicales, empezando con la propia obertura, que no tiene razón de ser en el drama literario. No quiere decir que lo que hemos apuntado para la obra teatral no sea válido para el drama musical. También se trata de los diálogos y las acciones de unos personajes en unas situaciones determinadas. Pero en este caso cambia tanto la sustancia expresiva como los interpretantes (en el sentido de Peirce). Al texto verbal y a la escena se añade la música con un valor semiótico que trasciende a la simple adición de signos y plantea un funcionamiento de la música y los elementos estrictamente teatrales sobre la base de una relación heterosemiótica, una relación dialéctica compleja, establecida en torno a los ejes de la interacción y la dominancia<sup>31</sup>. Evidentemente, los elementos constituyentes de la red de interpretantes que definen el sentido textual cambian de manera sustancial, a la vez que establecen unas relaciones jerárquicas peculiares, propias del nuevo entorno discursivo. Dicho de otro modo, y usando una

29 Sobre las relaciones entre las estructuras literarias y musicales cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: "Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias", en *Imafronte*, 18 (2005/2006), pp. 19-27.

30 Sobre la semiología de la obra dramática cfr. BOBES NAVES, M<sup>a</sup> Carmen: *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, «Persiles, 180, Serie Teoría y Crítica Literaria», 1987.

31 Cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *Semiótica de la música vocal...*, op. cit., "Relaciones particulares entre palabra y música" (apartado 2.3). Cfr. también GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: *La heterosemiosis...*, op. cit., pp. 1-350 y ss.

terminología que se remonta a los orígenes del género, en la ópera no se trata de drama “con” música sino de drama “en” música. No es teatro adornado con elementos musicales sino de drama puesto en música, hecho música. La música es pues la que define, en buena medida, el desarrollo narrativo. Proporciona a la obra dramática un estatus semiótico diferente y pone en funcionamiento una serie de condicionantes fundamentales. Éstos implican ciertos procesos generales como la idealización o la simplificación, que se traducen de manera concreta en cambios estructurales, cambios en el contenido y en las posibilidades de interpretación, o en la introducción de ciertos estereotipos característicos<sup>32</sup>.

Aunque en principio pueda parecer que aspectos básicos de la estructura dramática, como la división en actos y la repartición de las escenas, no se verán afectados por la música, lo cierto es que la transposición trae consigo un proceso de reformulación estructural completo. La música no sólo va a destacar los momentos de mayor tensión dramática, los va a definir. La obra necesita ante todo una organización coherente desde el punto de vista estrictamente musical. La sustancia dramática, por tanto, debe adaptarse a la estructura musical de la obra o, más exactamente, debe integrarse junto con la música en una estructura textual totalmente nueva.

Sería ciertamente simplista decir que la anécdota dramática debe adecuarse a una sucesión de números musicales. Casi nunca es así y cuando se ha hecho lo que se ha obtenido como resultado son obras de enorme belleza musical y escaso interés dramático (los *ballets de cour* del barroco francés, por ejemplo). Pero sí es cierto que el compositor debe buscar un equilibrio musical general y ese equilibrio ha de ser no sólo compatible sino coherente con la estructura dramática. En esto se basa el planteamiento del proyecto narrativo. En otros niveles el compositor habrá de buscar, asimismo, otro tipo de equilibrios, como puede ser el equilibrio vocal/instrumental, entendido no sólo como el que se ha de establecer entre las secciones vocales e instrumentales sino entre la sustancia vocal e instrumental, entre voces e instrumentos, solistas y orquesta, a lo largo de toda la obra, al igual que buscará una relación ponderada entre solistas y coro, entre arias y pasajes de grupo o entre las distintas tesituras vocales.

Del mismo modo sería un error no tener en cuenta el hecho de que las grandes óperas de todos los tiempos lo son porque sus autores han sabido crear con la música grandes dramas. Imaginemos a Mozart suprimiendo el aria «Torna la pace» del *Idomeneo*, un aria fabulosa que había costado mucho componer. Fue difícil obtener de Varesco el texto que precisaba y fue más difícil aún con vencer a Raaf para que la cantara. Cuando había conseguido convencer y contentar a todos, una vez ensayada la ópera, decide suprimirla. El motivo, exclusivamente dramático. Para Mozart el interés dramático primaba sobre el estrictamente musical. También se puede decir que el interés de la música para él residía en la manera en la que con ella se podía construir un drama, por lo que no importaba la belleza del fragmento aislado sino su valor dentro del conjunto de la obra. Bien mirado se trata de una razón musical<sup>33</sup>.

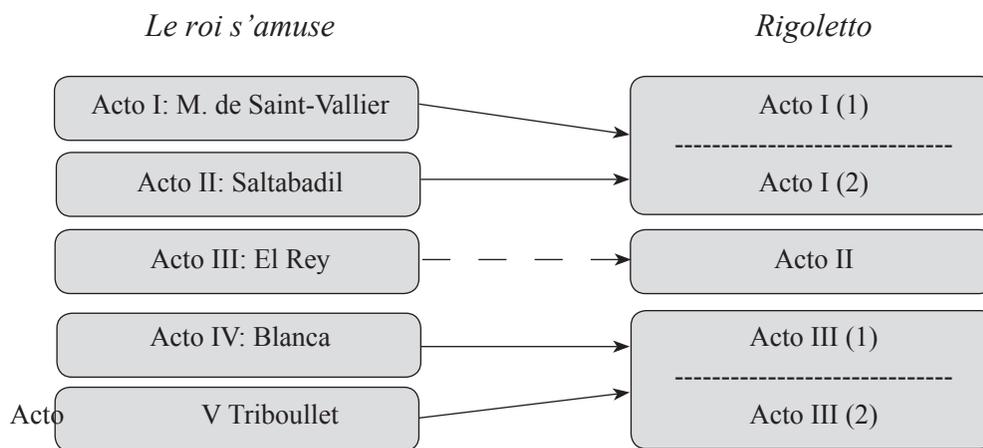
---

32 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: “Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición...”, *op. cit.*

33 HARNONCOURT, Nikolaus: *El diálogo musical...*, *op. cit.*, p. 259.

Cuando planteamos los fundamentos teóricos de la transposición <sup>34</sup> ya comentamos cierto proceso de simplificación textual que tiene lugar en el paso del drama al drama musical y los mecanismos de compensación que aporta a su vez la música. En el caso de *Le roi s'amuse* y *Rigoletto* tenemos el siguiente esquema transformacional:

### Organización macroestructural



En primer lugar llama la atención la reducción de cinco a tres actos, especialmente cuando se considera que los cinco bloques permanecen claramente diferenciados. Es evidente que esto supone un cambio importante. La reducción del último acto, que comentaremos más abajo, propicia el que se integre con el anterior. El primer acto por su parte sufre un profundo proceso de reducción y se une entonces con el segundo por motivos de simetría, a pesar de que hay un cambio de escenario entre ellos. Pero hay más. Asistimos, por un lado, a un proceso de simplificación y condensación dramática. La estructura es más sencilla y, además, se marca claramente la diferencia entre los tres momentos dramáticos tradicionales: planteamiento, nudo y desenlace. Por otro lado, la atención deja de estar repartida entre diferentes personajes, uno para cada acto, y se dirige hacia el protagonista, quien, como ya hemos comentado, se convierte en el elemento dramático esencial hasta desplazar al rey/duque del propio título.

Pensamos que esto es significativo porque hay momentos en los que Verdi y Piave no creen necesario introducir ningún cambio. La escena de la ópera sigue el mismo planteamiento, incluso supone un calco sobre la escena del drama, y se introduce sólo aquellos cambios exigidos por la traducción y la nueva versificación. Incluso podemos ver que los momentos que presentan una mayor coincidencia estructural entre el drama y el libreto se corresponden con los momentos de mayor interés musical en la ópera, como en el caso de los actos II y IV de la obra de Hugo. Aquí tenemos los momentos musicales más brillantes,

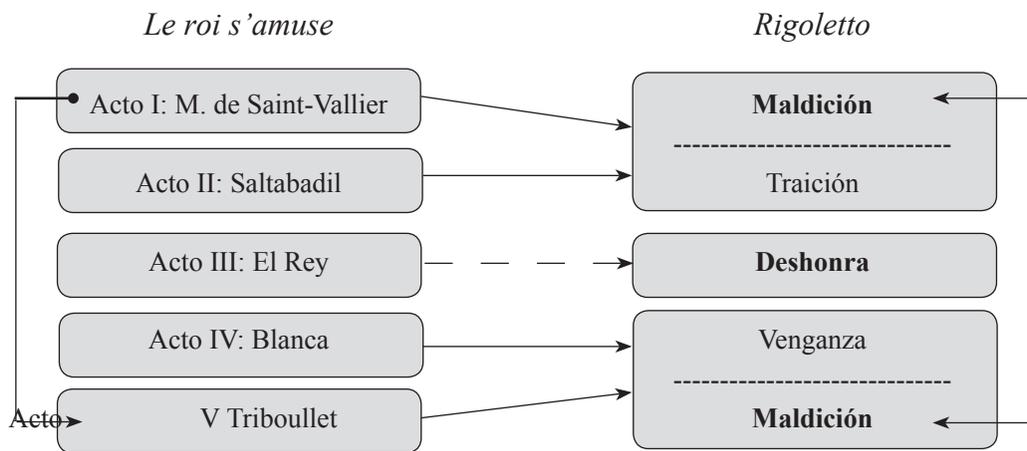
34 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: "Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición...", *op. cit.*

menos realistas y más idealizados también, y son los que menos alteraciones sufren al pasar al libreto de la ópera. Es como si Pia ve y Verdi hubieran aprovechado del drama de Hugo aquellos momentos con mayores virtualidades musicales y hubieran modificado aquellos otros que no aportaban tanto en este sentido, aun siendo necesarios para el desarrollo coherente del drama.

Así, destaca especialmente la parte que transcurre en el patio de la casa del b u fón. Aquí Pia ve sigue muy de cerca el drama de Hugo. La obra del dramatur go ofrece al libretista y al músico lo que necesitan para su drama musical y está claro que saben apro vecharlo. Parece como si la necesidad de reestructuración de ciertos elementos dramáticos condicionase y limitase su importancia precisamente al desarrollo del propio drama, mientras que otros encuentran su razón de ser (de “permanecer” podríamos decir) por sus posibilidades musicales.

Además, la transformación estructural parece responder en buena medida a un interés temático. Es como si se pretendiera cambiar la jerarquía de los temas tratados.

### Organización macroestructural



Lo que en la obra de Hugo es dictado, en cierto modo, por la Providencia, en la ópera sufre el implacable determinismo que emana de la maldición. El propio final de la ópera lo confirma. La obra termina cuando la maldición se cumple y se cierra el círculo. Ese final abrupto no sólo debe considerarse un acierto dramático por el efecto que crea inmediatamente antes del telón, es, además, consecuencia de la modificación de los pesos relativos de los diferentes elementos temáticos. La obra de Hugo tiene un carácter más lineal, desde el punto de vista del desarrollo narrativo. Por el contrario, en la ópera todo parece girar alrededor de lo mismo. Es curioso cómo la idea de la maldición atormenta a Rigoletto más que a Triboulet. Precisamente en la parte que se desarrolla en el patio de la casa de Rigoletto, antes comentada,

la ópera insiste en ello, y sigue insistiendo después. Rigoletto recuerda y menciona constantemente la maldición.

Además de ese final abrupto hay otros momentos en los que la ópera supone una condensación del drama que, lejos de suponer un empobrecimiento, aumenta incluso el efecto dramático. “La textura dramática se simplifica y al mismo tiempo se condensa en unos puntos de mayor intensidad.” La aparición totalmente imprevista de Monterone es un ejemplo. En *Le roi s’amuse* se conoce con antelación la historia de Saint-Vallier. En *Rigoletto* el conde es un completo desconocido. La propia deshonra que ha sufrido y la consecuente maldición adquieren así mayor relevancia. Y en relación con ésta es significativo que se acorte el amplio parlamento de Saint-Vallier con la larga explicación y justificación de su actitud. En la escena vi de *Rigoletto* el conde directamente pide venganza y maldice. Todo resulta más tenso y directo.

Por otro lado, siguiendo con el comentario de la macroestructura, se aprecia que la deshonra como motivo temático adquiere especial relevancia al ser la que define el acto II de la ópera y abundar en el tema de la maldición. Recordemos que ésta encuentra su causa precisamente en una deshonra. Este segundo acto resulta muy interesante porque aquí la transposición no implica un proceso de simplificación sino todo lo contrario. La primera escena es original de Verdi/Piave y hace que el personaje del Duque resulte más complejo. Habla de Gilda como si realmente la quisiera. Habla de “costanti affetti” y reconoce que casi le lleva a la virtud. Esta idea se completa con el aria “Possente amor...” de la escena siguiente. Estamos ante las diversas facetas del vínculo erótico, ante el amor como afecto, deseo, etc. Esto es indudablemente una novedad frente al drama de Hugo. El Duque no es simplemente un depravado, como lo es el rey de Francia. Parece haber en su comportamiento una especie de fatalidad, una imposibilidad de controlar sus impulsos que nos recuerda, *mutatis mutandis*, a la *Carmen* de Bizet. Otro elemento llama la atención en este acto II de *Rigoletto*, y es la parte que se corresponde a la escena III del acto III del drama de Hugo. El hipotexto es especialmente rico en afectos. Triboulet expresa ira, dolor, rabia, desesperación. Pide perdón, amenaza, suplica. Todo esto se mantiene y se intensifica en la ópera. Piave y Verdi eran conscientes de las posibilidades que ofrecía a la música ese conflicto de afectos. Piave incluso carga de algún modo las tintas. Rigoletto llama asesinos a los cortesanos, aun cuando no han matado a nadie. La música de Verdi hace el resto.

El acto IV de *Le roi s’amuse* sufre también un cambio estructural muy interesante dentro del acto III de *Rigoletto*. La primera escena se mantiene sin cambios sustanciales, pero en la siguiente escena aparece un elemento estructural esencial. Ciertamente era una convención tradicional el que el tenor tuviera una gran escena en el acto II<sup>36</sup>, pero “La donna è mobile” es un acierto se mire por donde se mire. En primer lugar pone de manifiesto el engaño de Gilda. Además, sirve como elemento caracterizador del personaje que la canta, revelador de su auténtica personalidad. Tiene también un valor simbólico. El Duque canta una letra infame con una música sublime, del mismo modo que es un personaje despreciable a pesar de que su apariencia parece decir lo contrario. En esto se basa su mentira. Musicalmente plantea un fuerte

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> HOSOKAWA, Shuhei: “La manipulation maudite: Rigoletto”, en *Semiotica*, 74/1-2 (1989), pp. 1-24; p. 6.

contraste con la tensión que ha de venir después. Desde el punto de vista dramático a propiciar, además, un efecto magistral, cuando Rigoletto la oye más tarde y reconoce al Duque. Es innecesario decir que todo esto no sólo se consigue gracias a la integración de palabra y música sino que es un ejemplo paradigmático de lo que supone la música vocal, más allá de la mera suma de ambas.

El otro acierto músico-dramático de este acto lo constituye el Cuarteto “Bella figlia dell’amore”. Evidentemente no está en el hipotexto. Un recurso como éste no cabe en el teatro. Sólo la música permite crear algo así. Es algo más que una anécdota el hecho de que Víctor Hugo, no muy contento de la transposición de su drama a ópera, expresara, sin embargo, su admiración por la forma en la que se hace que cuatro personajes hablen al mismo tiempo de tal manera que el público percibe tanto sus palabras como su estado de ánimo y sus sentimientos, y se lamentó de no poder crear un efecto como éste en sus dramas.

A partir de aquí el carácter de la música cambia. Se convierte en un sobrio *parlando* que aporta cierto patetismo realista a la vez que hace avanzar la acción. No cabe, pues, la canción de Magdalena, que sí aparece en el drama de Hugo, y mucho menos si pensamos la música que con vendría al texto que aparece en el drama. Sí tiene sentido el motivo que simboliza la muerte y cuyo ritmo imprime todo el fragmento. Llegado este punto se entiende que el telón rápido de Hugo se sustituya en la ópera por un instante de silencio y oscuridad que da paso al corto desenlace sin romper la tensión dramática conseguida.

## 2.2 ESQUEMA ACTANCIAL

Antes hemos hablado de una tendencia a la simplificación estructural en los procesos transformacionales que constituyen la transposición del drama a la ópera. Esta tendencia también afecta a los personajes. En la ópera se prescinde de todos aquellos que no son esenciales. El número de actores se ajusta al de actantes y unos personajes determinados asumen las funciones que antes se repartían entre varios<sup>37</sup>.

En la transposición de *Le roi s’amuse* a *Rigoletto* se mantienen inalterados en su valor funcional los seis personajes fundamentales (cuadro 1), mientras que los personajes complementarios (cuadro 2) se reparten las funciones secundarias y asumen las de otros personajes que, de esta manera, resultan prescindibles (cuadro 3). En este sentido destaca la figura de Marullo, quien sintetiza el papel de dos de los personajes del drama de Hugo: M. de Pieune y Clemente Marot.

---

<sup>37</sup> Cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: “Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición...”, *op. cit.* Sobre los conceptos de *actante* y *actor*, cfr. GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J.: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París, Hachette, 1979. (Vers. esp.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* Madrid, Gredos, «Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios, 10», 1982, por donde cito); y GREIMAS, Algirdas Julien: *Du sens II. Essais Sémiotiques*. París, Éditions du Seuil, 1983. (Vers. esp.: *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid, Gredos, «Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 370», 1989); pp. 57 y ss.

|                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| <i>Le Roi s'amuse</i> | <i>Rigoletto</i>   |
| El rey Francisco I    | Duque de mantua    |
| Triboulet             | Rigoletto          |
| Blanca                | Gilda              |
| M. de Saint-Vallier   | Conde de Monterone |
| Saltabadil            | Sparafucile        |
| Magdalena             | Maddalena          |

**Cuadro 1.** Personajes fundamentales.

|                                |                    |
|--------------------------------|--------------------|
| <i>Le Roi s'amuse</i>          | <i>Rigoletto</i>   |
| M. de Cossé                    | Conde de Ceprano   |
| Madame de Cossé                | Condesa de Ceprano |
| M. de la Tour-Landry           | Borsa Matteo       |
| <i>M. de Pieune / C. Marot</i> | <i>Marullo</i>     |
| Madame Berarda                 | Giovanna           |
| Un gentilhomme de la Reina     | Paje de la Duquesa |
| Un paje del rey                | Ujier de la corte  |

**Cuadro 2.** Personajes complementarios.

|                                  |                   |
|----------------------------------|-------------------|
| <i>Le Roi s'amuse</i>            |                   |
| M. de Pardaillau                 | M. de Montmorency |
| M. de Gordes                     | M. de Montchenu   |
| M. de Brion                      | Un médico         |
| Señores, pajes, gente del pueblo |                   |

**Cuadro 3.** Personajes prescindibles.

El esquema actancial resulta ser necesariamente sumario y esto implica transformaciones en los personajes. No quiere decir que tenga que haber menos en escena, quiere decir que se reduce el número de individualidades. La multiplicidad de individuos tiende a diluir sus diferencias y a convertirlos en una masa indiferenciada. Esto explica la aparición de un nuevo actor en *Rigoletto*: el coro, un elemento

colectivo que supone una síntesis de voces sin que se pierda su valor funcional. Así, diversos caballeros del drama de Hugo pasan a constituir el coro de la ópera, los amigos del Duque, una masa indefinida que, sin embargo, mantiene su función de comentarista e interlocutor.

A veces este proceso de condensación resulta especialmente llamativo. Por ejemplo, Frits Noske se plantea por qué en *Las bodas de Fígaro* Da Ponte y Mozart, al adaptar la obra de Beaumarchais, restan tanta importancia al personaje de Don Curzio (Don Guzmán y Doblemain). Puede que la excesiva duración de la ópera o el miedo a la censura imperial, como siempre se ha dicho, sean las causas. Pero resulta extraño que Mozart renunciase a las posibilidades que ciertas escenas del original ofrecían para la composición de un número de conjunto con carácter *buffo*, y en cuanto a la censura esta cuestión no parece que pueda haber presentado ningún problema especial. Según Noske lo más probable es que Mozart y Da Ponte realizasen una reducción de los personajes fundamentales a los estrictamente pertenecientes al grupo familiar, entendiendo “familia” en un sentido amplio del término. En este caso Don Curzio resulta perfectamente relegable a un papel sin importancia<sup>38</sup>.

La reducción del número de voces viene exigida por la naturaleza esencialmente musical del nuevo medio. Es difícil soportar musicalmente la multiplicidad de voces que se pueden suceder en una obra teatral. Y si se hace será precisamente a costa de restarles interés musical en aras de la inteligibilidad y del equilibrio general. En este sentido viene al caso considerar lo que afirma Kierkegaard:

“La situación musical reposa en la unidad de los estados afectivos y en la pluralidad diferenciada de las voces. Ésta es cabalmente la peculiaridad de la música, el saber conservar la pluralidad de voces dentro de la unidad de los estados emocionales”<sup>39</sup>.

Efectivamente, la música permite mantener la pluralidad de las voces, pero dentro de los límites que marca el compromiso con cierta unidad afectiva. Es la consecuencia inmediata de la simultaneidad. En el drama las voces se suceden, se alternan. En la ópera, en la medida en que se superponen, irremediablemente se integran en la unidad que constituye la audición simultánea de todo el conjunto sonoro.

En la ópera hay que tener en cuenta, además, que cuando un personaje habla, canta, y lo hace con su propio idiolecto, con sus temas y formas personales, con lo cual el equilibrio de las intervenciones de los personajes es esencial para garantizar también el equilibrio musical. Esto trae consigo el que la transformación frecuentemente suponga también una *transvalorización*, esto es, un cambio de importancia en el sistema de valores del hipertexto en relación con el que tenía en el hipotexto<sup>40</sup>.

Otro elemento condicionante es la necesidad de respetar el decoro de los personajes en la elección de los timbres vocales. En la tradición lírica hay unos convencionalismos sobre los tipos vocales

38 Cfr. NOSKE, Frits R.: *The Signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1977, p. 20.

39 KIERKEGAARD, Søren: “Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical”, en *Estudios estéticos*. I, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 223.

40 GENETTE, Gérard: *Palimpsestes*. París, Éditions du Seuil, 1982. (Trad. esp.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, «Serie Teoría y Crítica Literaria. Persiles-195», 1989, por donde cito); p. 432.

que es importante tener en cuenta, en la medida en que desempeñan un papel muy importante en la caracterización de los personajes y en los procesos de atribución de sentido que se realizan sobre sus enunciados. El respeto o la adaptación a esos elementos convencionales implica el reconocimiento de los diferentes valores culturales, estéticos, descriptivos, afectivos y simbólicos que llevan asociados. Esto, indudablemente, va a implicar cambios importantes en los personajes y la necesidad de poner en funcionamiento transformaciones pragmáticas o psicológicas para garantizar que el perfil que se obtiene de cada personaje sea el previsto.

Por último, hay que considerar las consecuencias que trae consigo la transposición cuando se lleva a cabo una transformación en la distribución del discurso propiamente dramático, es decir, del discurso de los personajes. Como ejemplo concreto tenemos el que frecuentemente un diálogo en la obra dramática pase a ser un monólogo en la obra dramático-musical. En el teatro el monólogo ocupa un lugar ciertamente excepcional. El personaje necesita normalmente un interlocutor en la escena para configurar su discurso. Por el contrario, el personaje de la ópera necesita parlamentos que sirvan como texto a sus arias. Así, parte de lo que se nos transmite a través de la conversación entre La Tour, el rey y Triboulet en la primera escena de *Le roi s'amuse*, lo expone el Duque de Mantua en su *ballata* "Questa o quella"<sup>41</sup>. Esto implica la disminución del discurso de unos a favor del de otros, lo que trae consigo la modificación de la acción puesto que, "textualmente, en el teatro, la acción se reduce a la palabra"<sup>42</sup>.

### 2. 3. TIEMPO Y ACCIÓN

Finalmente, entre los condicionantes que determinan los procesos de transposición destacan, por su relevancia, aquellos que están asociados con la temporalidad del discurso. En el caso de las obras dramáticas existe la necesidad de ajustar la temporalidad de la acción a la de la representación y esto, claro está, se tiene que hacer de manera diferente en una obra narrativa, dramática o lírico-dramática. Así, cuando se transforma un drama preexistente para hacer el libreto de un drama lírico es necesario poner en juego una serie de procesos transformacionales que redefinan el tiempo en sus diferentes dimensiones. La temporalidad es esencialmente diferente en uno y otro género, aun tratándose en ambos de obras dramáticas<sup>43</sup>.

Como ejemplo tenemos nuevamente *Rigoletto* de Piave como hipertexto y *Le roi s'amuse* de Víctor Hugo como su hipotexto. Cuando comparamos ambas obras apreciamos enseguida que, desde el punto de vista dramático, el libreto de *Rigoletto* plantea un desarrollo más ágil que el drama de Víctor Hugo. En la ópera el interés dramático así lo exige y se suprime todo lo que no es estrictamente necesario para

41 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: "Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición...", *op. cit.*

42 GENETTE, Gérard: *Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 364.

43 "A menudo, encontraremos valores conflictivos como resultado de, por ejemplo, una composición que es un éxito como pieza con estructura musical, que puede no obstante resultar pesada para una escena dramática demasiado larga (el ajuste del tiempo emocional de ambas artes requiere cuidadosos compromisos)." LARUE, Jan: *Guidelines for Style Analysis*. W.W. Norton & Company, 1970. (Trad. esp.: *Análisis del estilo musical*. Barcelona, Labor, 1989, por donde cito); p. 154.

compensar los momentos de reflexión que detienen la acción, como es el caso de las arias, y el ritmo narrativo impuesto por la declamación y el canto, en general más lento. Llama la atención la simplificación que sufre el acto I de *Le roi s'amuse* cuando se transpone a la ópera. En la escena II la conversación del rey con La Tour y Gordes se reduce a las palabras que el Duque tiene con Borsa al principio de la ópera. Las apreciaciones sobre la belleza de las diferentes damas se resumen en una exclamación general. ("Quante beltà!... Mirate.") La alusión a Saint-Vallier y su historia desaparece, como hemos visto antes. El momento en el que el rey corteja a varias mujeres de la fiesta se reduce al breve encuentro con la Condesa de Ceprano. Su función ya ha sido cumplida por la *ballata* de la escena anterior. Basta un par de frases de Rigoletto en la siguiente para describir el episodio con el marido celoso. ("Or della Contessa l'assedio gli avanza. / E intanto il marito fremendo ne va"). La escena III de *Le roi s'amuse* se reduce notablemente y se pasa directamente a las noticias de Marullo. La actitud de los nobles, que quieren que el rey esté contento, no aparece explícitamente. Asimismo, desaparece todo aquello que no aporta algo directamente al asunto principal, como la reflexión sobre los sabios y los poetas<sup>44</sup>.

Vemos, pues, que el equilibrio acción/reflexión es diferente en uno y otro género. Ya Aristóteles<sup>45</sup> caracterizó la tragedia como mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida. En el drama, salvo excepciones, de una forma u otra predomina la acción. De hecho, todo se muestra como acción: los caracteres psicológicos, los estados emocionales se revelan a través de las acciones. Incluso la reflexión introspectiva se muestra como monólogo exterior. La palabra es en sí misma acción. El habla constituye un acto performativo. En la ópera, en principio, sucede algo similar, pero lo verdaderamente importante aquí es la dimensión lírica. El drama en sí se transforma en música. El habla se convierte en canto pero los personajes no cantan. (Un personaje no le pide a otro que le cante lo que ha sucedido.) Todo se impregna de la esencia musical. La acción ya no es la esencia sino el soporte de la música. Ambas se integran en una nueva realidad. En este contexto hay que redefinir el equilibrio tradicional acción/reflexión, porque lo que cambia es la naturaleza de ambas. Según las reglas tradicionales, cuanto menor sea la acción más relevante será la reflexión pero, además, hay que contar con la manera en la que la música sobredetermina a ambas. El interés dramático exige un avance rápido pero la ópera casa mal con la precipitación. Citando a Kierkegaard nuevamente "la ópera por naturaleza consiste en una cierta demora muy peculiar y en un cierto alargamiento en el tiempo y en el espacio"<sup>46</sup>. Los estados afectivos no quedan sublimados en los caracteres y en la acción sino en la música y esto determina el sentido que atribuimos a cada elemento del discurso. Digamos que acción y reflexión buscan el equilibrio, pero tanto por razones dramáticas como musicales, y esto porque la vivencia que tenemos del tiempo en la ópera es muy diferente a la que experimentamos en el teatro.

Como ejemplo vale lo que hemos observado antes sobre el monólogo. Hemos dicho que el monólogo es algo excepcional en el teatro. Supone, en cierto modo "una violación de la situación dramática"<sup>47</sup>. Sin

44 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: "Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición...", *op. cit.*

45 ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU: *Poéticas*. Madrid, Editora Nacional, 1982.

46 KIERKEGAARD, Søren: "Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical...", *op. cit.*, p. 223.

47 *Ibid.*, p. 243.

embargo, no es así en la ópera, porque en la ópera, se gún hemos visto, lo que se plantea son situaciones musicales. En la ópera es necesario el monólogo que sirve de texto al aria por razones estructurales, como decíamos más arriba, pero por encima de eso viene exigido por la propia naturaleza dramático-musical del discurso.

Digámoslo de otra manera. De lo que se trata es de una redefinición y reevaluación de los elementos constituyentes del discurso. Cuando se habla de suprimir elementos de la acción para agilizar el desarrollo narrativo y compensar los momentos de reflexión que suponen las arias, se está adoptando una postura que permite explicar de manera más sencilla los procesos transformacionales que tienen lugar en la transposición, pero, sin pretenderlo, se está cayendo en cierto reduccionismo.

Está claro que ópera no es igual a drama más música, sino que se trata de un discurso de naturaleza semiótica diferente, en el que cada uno de los elementos integrantes adquiere un valor determinado precisamente como parte de esa realidad heterosemiótica compleja. Es así como se explica la diferencia que señala Kierkegaard: “el monólogo tiende a convertir lo universal en individual, mientras el aria convierte lo individual en universal”<sup>48</sup>.

Recibido: 18/09/2007

Aceptado: 10/07/2009

---

48 *Ibid.*, p. 227.