



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**La Trilogía Mozart-Da Ponte: Análisis Estructural de
los Libretos desde la Base Semiológica de los
Paradigmas Narrativos Cinematográficos**

D. David Monrabal García

2018



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

La trilogía Mozart-Da Ponte: análisis estructural de los libretos desde
la base semiológica de los paradigmas narrativos cinematográficos

Realizada por

D. David Monrabal García

Dirigida por el

Dr. Juan Miguel González Martínez

2018

Resumen

Dentro del género que más amó –compuso un total de 22 óperas– Wolfgang A. Mozart no consiguió alcanzar un resultado artístico tan completo, valorando su conjunto, como el logrado en colaboración con Lorenzo Da Ponte en *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. Compositor y libretista manifestaron abiertamente que la piedra angular de sus creaciones escénicas debía estar contenida en los libretos –en su calidad de construcción dramática– de manera que el valor de integración entre éstos y la música estuviese mucho más equilibrado y fuese más coherente desde el punto de vista narrativo de lo que se venía haciendo habitualmente en la época. Desde la base metodológica que nos proporciona la semiótica, observamos la calidad dramática de los libretos de la trilogía Mozart-Da Ponte, analizando la estrecha relación entre los factores de estructura narrativa y temporalidad desde la perspectiva del cine, arte donde tradicionalmente más se ha apreciado la concreción de sus paradigmas narrativos, entendidos como modelos universales para la construcción de historias. La posibilidad de observar la estructura narrativa de las óperas desde la óptica de los paradigmas cinematográficos se fundamenta en la existencia de notables homologías estructurales, definidas en ambos casos por elementos dramáticos comunes que desarrollan y articulan su discurso narrativo. La integración de dichos elementos, en el caso de las tres óperas mencionadas, trasciende la función meramente estructural, posibilitando la articulación de un discurso flexible, generador de sentido y significado, definido por la disposición temporal, dinámica narrativa e interacción de sus componentes dramáticos, revelando el elemento diferencial de la trilogía: el paradigma Mozart-Da Ponte.

Palabras clave

Mozart, Da Ponte, libreto, semiótica, línea temporal, estructura dramática, guion, paradigma narrativo.

Abstract

Within the genre that he loved the most –he composed a total of 22 operas– Wolfgang A. Mozart did not manage to achieve such a well-rounded artistic result, as the one achieved in collaboration with Lorenzo Da Ponte in *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y and *Così fan tutte*. Both composer and librettist openly expressed that the cornerstone of their stage creations should be contained in the librettos –in their dramatic construction quality– so that the value of integration between them and the music would be much more balanced and more coherent, with regards to the narrative, than what was the practice at the time. From the methodological basis provided by semiotics, we observe the dramatic quality in the librettos of the Mozart-Da Ponte trilogy, analysing the close relationship between the factors of narrative structure and temporality from the perspective of cinema, artistic discipline in which the concretion of narrative paradigms, understood as universal models for the construction of stories, has traditionally been appreciated the most. The possibility of observing the narrative structure of the operas from the perspective of the cinematographic paradigms is based on the existence of notable structural homologies, defined in both cases by common dramatic elements that develop and articulate their narrative discourse. The integration of such elements, in the case of the three mentioned operas, transcends the merely structural function, making the articulation of a flexible discourse possible, generative of sense meaning and defined by the temporal disposition, narrative dynamics, and interaction of its dramatic components, thus revealing the differential element of the trilogy: the Mozart-Da Ponte paradigm.

Keywords

Mozart, Da Ponte, libretto, semiotics, timeline, dramatic structure, screenplay, narrative paradigm.

AGRADECIMIENTOS

Con la finalización de esta tesis concluye una de las etapas más intensas de mi carrera. Un tiempo dedicado a uno de los trabajos más apasionantes que he acometido nunca. Un recorrido vital que bien podría significar mi propio viaje del héroe. Una aventura intensa, no exenta de incertidumbre y preocupación, pero de principio a fin impregnada de ilusión y fe. Sentimientos alimentados por la confianza de alumnos, compañeros de trabajo, amigos y todos aquellos que me han brindado su apoyo durante todo este tiempo. Para todos, mi más sincero agradecimiento.

No puedo dejar de referirme particularmente a personas que, por diferentes motivos, han resultado muy importantes, incluso cruciales, en el impulso de este trabajo de investigación. Debo mencionar al Dr. Fernando Martínez Vallvey; Catedrático de la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, al Dr. Pedro Sangro Colón; Catedrático de la Universidad Pontificia de Salamanca y director del “Máster de guion de ficción para cine y TV” de la UPSA, a la Dra. María Belén Molina Giménez; profesora en el I.E.S Mariano Baquero de Murcia, a la Dra. Carola Strohschen; profesora de la Universidad de Murcia, a Don Lorenzo Coppola; profesor de la Escuela Superior de Música de Cataluña y, muy especialmente, al Dr. Juan Miguel González Martínez, mi director de tesis y mi mentor.

Debo agradecer también la excelente predisposición de los autores, o de las editoriales, que me han permitido reproducir parte de las obras más utilizadas para la realización de esta tesis, especialmente a Chris Huntley, por permitirme incluir en este documento su adaptación de los gráficos de los paradigmas, sin olvidar la extraordinaria amabilidad de Linda Seger o Michael Hauge, la buena predisposición de John Truby, Ken Lee de *Michael Wiese Productions* y Luke Lyon-Wall, director de marketing de los seminarios de Robert McKee.

Quiero dedicar este trabajo a mi familia, cuyos miembros, conocedores de mi proyecto, de mis desvelos y, sobre todo, de mis ausencias, no han dejado de entenderme y apoyarme. Para finalizar, no puedo olvidar –ni lo haré nunca– la comprensión de mis hijos, a pesar de su corta edad y, muy especialmente de mi mujer, compañera incondicional que me ha esperado durante este tiempo, como lo ha hecho siempre. A ella en especial va dedicada esta tesis. Concluida la aventura, a punto de regresar a mi mundo ordinario, mi único deseo es volver con un elixir capaz de iluminar sus vidas.

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. El arco de transformación del personaje y su relación con las etapas del viaje del héroe (Vogler, 2002).....	280
Figura 1. <i>El paradigma</i> de Syd Field (Huntley ¹ , 2007).....	327
Figura 2. <i>Las seis etapas de la estructura de tramas</i> de Michael Hauge (Huntley, 2007).....	329
Figura 3. <i>La trama central</i> de Robert McKee (Huntley, 2007).....	334
Figura 4. <i>La búsqueda</i> de Robert McKee (Huntley, 2007).....	335
Figura 5. <i>La columna vertebral de la historia</i> de Linda Seger (Huntley, 2007).....	348
Figura 6. <i>Los 22 bloques de construcción</i> de John Truby (Huntley, 2007).....	350
Figura 7. <i>El viaje del héroe</i> de Christopher Vogler (Huntley, 2007).....	354
Figura 8. <i>La estructura de actos</i> de <i>Dramatica</i> (Huntley, 2007).....	358
Figura 9. El paradigma narrativo de <i>Le nozze di Figaro</i>	405
Figura 10. El paradigma narrativo de <i>Don Giovanni</i>	440
Figura 11. El paradigma narrativo de <i>Così fan tutte</i>	466
Figura 12. El paradigma narrativo de <i>La clemenza di Tito</i>	491
Figura 13. Los paradigmas narrativos comparados.....	500

¹ Todas las figuras adaptadas por C. Huntley están incluidas en esta tesis con el permiso del autor.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	1
1.1 El problema de investigación: origen y justificación	8
1.2 Antecedentes y estado actual de la investigación	16
1.3 Metodología de investigación	27
1.4 Objetivos de la investigación	30
2 SEMIOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA	33
2.1 Semiótica y semiología	36
2.2 Retrospectiva histórica	40
2.2.1 La representación escénica como sistema de signos: la semiología del teatro	53
2.2.1.1 La construcción de la estructura dramática: la narratología	61
2.2.1.1.1 <i>Fábula y trama</i>	68
2.2.2 La comunicación teatral	71
2.2.2.1 El signo dramático	73
2.2.2.2 Código y sistema	74
2.2.2.3 Tipos de código	80
2.2.2.4 Música y texto	89
2.2.2.4.1 <i>La transposición literaria</i>	93
2.2.3 El análisis de la representación escénica	97
2.2.3.1 División y jerarquización de los signos: Las unidades mínimas en la semiología de la representación escénica	100
2.2.3.2 El código catalizador de la representación escénica	110
2.2.3.2.1 <i>El código de los conflictos</i>	119
2.2.4 Conclusiones	126
3 LA TRILOGÍA MOZART-DA PONTE	133
3.1 Introducción	133
3.2 La ópera italiana del siglo XVIII	134
3.2.1 <i>La opera buffa</i>	142
3.2.2 La reforma de Gluck	148
3.3 Mozart y Da Ponte	151
3.3.1 Wolfgang Amadeus Mozart	151
3.3.2 Lorenzo Da Ponte	154
3.3.3 Compositor y libretista: principios dramáticos y testimonios	157
3.4 La trilogía	171
3.4.1 <i>Le nozze di Figaro</i>	175
3.4.2 <i>Don Giovanni</i>	181
3.4.3 <i>Così fan tutte</i>	186

3.5 Conclusiones	192
4 LA NARRACIÓN DE HISTORIAS DESDE LA PERSPECTIVA DEL GUION CINEMATOGRAFICO	199
4.1 El paradigma narrativo cinematográfico	201
4.1.1 El estudio comparativo de Huntley como punto de partida	203
4.2 La construcción de historias	206
4.2.1 Los personajes	209
4.2.1.1 Consideraciones del estudio comparativo	209
4.2.1.2 Syd Field	210
4.2.1.3 Michael Hauge	212
4.2.1.4 Robert McKee	216
4.2.1.5 Linda Seger	218
4.2.1.6 John Truby	225
4.2.1.7 Christopher Vogler	227
4.2.1.8 Dramatica	228
4.2.2 Los arquetipos: la trascendencia del mito	229
4.2.2.1 Consideraciones del estudio comparativo	229
4.2.2.1.1 <i>La trascendencia del mito</i>	229
4.2.2.2 Syd Field	232
4.2.2.3 Michael Hauge	232
4.2.2.4 Robert McKee	233
4.2.2.5 Linda Seger	233
4.2.2.6 John Truby	235
4.2.2.7 Christopher Vogler	237
4.2.2.8 Dramatica	245
4.2.3 El arco de transformación del personaje	251
4.2.3.1 Consideraciones del estudio comparativo	251
4.2.3.2 Syd Field	255
4.2.3.3 Michael Hauge	255
4.2.3.4 Robert McKee	256
4.2.3.5 Linda Seger	256
4.2.3.6 John Truby	259
4.2.3.7 Christopher Vogler	262
4.2.3.8 Dramatica	286
4.2.4 Las tramas	287
4.2.4.1 Consideraciones del estudio comparativo	287
4.2.4.2 Syd Field	290
4.2.4.3 Michael Hauge	291
4.2.4.4 Robert McKee	292

4.2.4.5	Linda Seger	296
4.2.4.6	John Truby	298
4.2.4.7	Christopher Vogler	314
4.2.4.8	Dramatica	314
4.2.5	Los paradigmas narrativos: el diseño de la estructura	319
4.2.5.1	Consideraciones del estudio comparativo	319
4.2.5.2	Syd Field	323
4.2.5.3	Michael Hauge	328
4.2.5.4	Robert McKee	333
4.2.5.5	Linda Seger	340
4.2.5.6	John Truby	349
4.2.5.7	Christopher Vogler	353
4.2.5.8	Dramatica	356
4.2.6	Conclusiones	359
5	EL ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA	365
5.1	El instrumento de análisis dramático	365
5.2	<i>Le nozze di Figaro</i>	373
5.2.1	Referencias argumentales	373
5.2.2	Personajes	379
5.2.2.1	Los arquetipos	380
5.2.2.2	Características de los personajes principales	381
5.2.3	Estructura dramática	388
5.2.3.1	Dinámica de escenas	388
5.2.3.2	La perspectiva de las tramas: los ojos del público	398
5.2.3.3	Las siete etapas esenciales de la de trama general	398
5.2.3.4	Las tramas secundarias	400
5.2.3.5	La estructura de los actos: el paradigma	403
5.2.3.6	Valoración de resultados y conclusiones	406
5.3	<i>Don Giovanni</i>	412
5.3.1	Referencias argumentales	412
5.3.2	Personajes	414
5.3.2.1	Los arquetipos	414
5.3.2.2	Características de los personajes principales	416
5.3.3	Estructura dramática	422
5.3.3.1	Dinámica de escenas	422
5.3.3.2	La perspectiva de las tramas: los ojos del público	432
5.3.3.3	Las siete etapas esenciales de la trama general	433
5.3.3.4	Las tramas secundarias	435
5.3.3.5	La estructura de los actos: el paradigma	437

5.3.3.6	Valoración de resultados y conclusiones	441
5.4	<i>Così fan tutte</i>	447
5.4.1	Referencias argumentales	447
5.4.2	Personajes	449
5.4.2.1	Los arquetipos	449
5.4.2.2	Características de los personajes principales	450
5.4.3	Estructura dramática	453
5.4.3.1	Dinámica de escenas	453
5.4.3.2	La perspectiva de las tramas: los ojos del público	460
5.4.3.3	Las siete etapas esenciales de la trama general	461
5.4.3.4	Las tramas secundarias	462
5.4.3.5	La estructura de los actos: el paradigma	464
5.4.3.6	Valoración de resultados y conclusiones	467
5.5	Un punto de comparación: <i>La clemenza di Tito</i>	471
5.5.1	Referencias argumentales	474
5.5.2	Personajes	475
5.5.2.1	Los arquetipos	475
5.5.2.2	Características de los personajes principales	477
5.5.3	Estructura dramática	480
5.5.3.1	Dinámica de escenas	480
5.5.3.2	La perspectiva de las tramas: los ojos del público	486
5.5.3.3	Las siete etapas esenciales de la trama general	487
5.5.3.4	Las tramas secundarias	488
5.5.3.5	La estructura de los actos: el paradigma	488
5.5.3.6	Valoración de resultados y conclusiones	492
5.6	Los paradigmas comparados	497
6	CONCLUSIONES	501
7	REFERENCIAS	513

1 Introducción

To say that Mozart has fulfilled his task in an admirable way is merely a truism. Much more intriguing is the question of *how* he achieved it². (Noske, 1977, p. 40)

Con la *première* de la ópera *Così fan tutte*, en enero de 1790, se cerraba una trilogía, fruto de la estrecha colaboración entre Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da ponte, que había comenzado con los estrenos de *Le nozze di Figaro* en mayo de 1786 y *Don Giovanni* en octubre de 1787. A la luz de la Viena del emperador José II, compositor y libretista regalaron al mundo un monolito artístico absolutamente vigente hasta nuestros días, paradigma de la integración de las diferentes disciplinas que forman parte del arte de la ópera.

Aun teniendo en cuenta el reconocido nivel general de su producción operística –compuso un total de 22 óperas– Mozart no consiguió alcanzar un resultado artístico tan completo e íntegro como el de la trilogía objeto de estudio de nuestra investigación. En el caso de Da Ponte, sus textos fueron utilizados por compositores como Antonio Salieri o Vicente Martín y Soler, sin conseguir llegar al nivel artístico de las óperas creadas en colaboración con Mozart³.

A través de las fuentes históricas; referencias documentales directas, como por ejemplo, las cartas de Mozart o las memorias de Da Ponte, sabemos que ambos autores sentían la necesidad de crear óperas donde el componente de integración entre partitura y libreto estuviese mucho más equilibrado y fuese más coherente, desde el punto de vista dramático, de lo que habitualmente se venía haciendo en la época. No obstante, la idea de reformar el arte de la ópera, en aras de otorgarle una dimensión más amplia a la interacción de los factores dramáticos que proporcionaban texto y música, no representaba ninguna novedad en la historia de la música.

Veinte años antes del estreno de *Don Giovanni*, en el prefacio del libreto de la ópera de Gluck *Alceste*, el libretista Ranieri de' Calzabigi (1777⁴) escribía sobre la necesidad de despojar a la

² La cita de Noske se refiere concretamente a *Le nozze di Figaro*.

³ Bien es cierto que en algunos casos gozaron de un éxito de público sin precedentes en la época. Es el caso de las óperas *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà*, *Il burbero di buon cuore*, ambas estrenadas en 1786, y *L'arbore di Diana* estrenada en 1787. Todas ellas con música de Martín y Soler.

⁴ Al igual que en la primera edición de 1767, la versión del editor Giovanni Tommaso de Trattern de 1777, también incluía el prefacio de Calzabigi que, como en el primer caso, también venía firmado por Gluck. Según Menéndez Torrellas (2016, p. 130), Calzabigi escribía tanto para sí mismo como a instancias del compositor, que se limitó a estampar su firma.

ópera de todos los abusos que la hacían enojosa y deplorable, excesos debidos sobre todo a la vanidad de los cantantes y el servilismo de compositores. En opinión de Calzabigi, la música debía situar al público en el contexto argumental, secundando al texto en el entorno dramático de hechos y sentimientos y manteniéndose en coherencia con la dinámica de los acontecimientos de la historia y las acciones de los personajes, debiendo prescindir de todos los adornos o artificios que pudiesen afectar al desarrollo de la acción.

Tutta la riforma del melodramma, d'altronde, rappresenta un inno all'ordine, alla simmetria, all'equilibrio strutturale, scandito secondo proporzioni perfette: un ordine che può anche trasformarsi in un vincolo se l'interprete non intende il fuoco interno che lo percorre, il "cri de la passion" per dirla con Diderot, che sgorga dal seno dalla natura e, entro l'argomento mitico esaltato nei suoi valori ideali, s'infrange contro le bianche colonne dei palazzi e dei templi. (Gallarati, 2015, p. 5)

Sobre las bases dramáticas de simetría, equilibrio estructural y orden, Mozart y Da Ponte no solo consiguieron asentar muchos de los preceptos de la reforma de Gluck, ante todo proporcionaron un nuevo modelo –un paradigma– dramático de indudable repercusión en la producción operística que se desarrollaría posteriormente.

Considerando el nivel de excelencia alcanzado y, como comprobaremos, las intenciones artísticas de los autores de la trilogía, resulta inevitable pensar en las cualidades, características, o elementos diferenciales, que hicieron brillar con luz propia a las óperas de la trilogía Mozart-Da Ponte⁵ convirtiéndolas en obras incontestablemente geniales. Como investigadores no debemos conformarnos con intuiciones o generalidades sobre la calidad de los libretos, o con explicar los elevados resultados artísticos en función exclusivamente de la genialidad de Mozart. Como hemos señalado, Mozart trabajó con otros libretistas y, a excepción de Da Ponte, prácticamente ninguno supo proporcionarle textos del nivel que demandaba.

Obviamente, la primera razón que explica la excelencia de la trilogía la encontramos en la música de Mozart. Sin embargo, como veremos, no se trata de la razón o clave fundamental. Como hemos apuntado arriba, de entre toda su creación operística, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* sobresalen de manera especial. Evidentemente, podríamos referirnos

⁵ Por cuestiones de tradición y de incontestable peso artístico de la figura de Mozart, optamos por no utilizar la forma Da Ponte-Mozart, más adecuada por el orden alfabético.

también a otras óperas de Mozart como *El rapto en el serrallo* o, especialmente, *La flauta mágica*. Sin embargo, carecen de la integridad monolítica de la trilogía⁶. Podríamos considerar también la posibilidad de que la calidad de la trilogía respondiese a un proceso natural de evolución del artista, un proceso que hiciese llegar a Mozart a su máxima plenitud creativa en el momento de abordar su composición. Sin embargo, esta posibilidad quedaría descartada por el nivel artístico de su penúltima ópera *La clemenza di Tito*. Obra, como podremos comprobar, muy alejada en su tratamiento y estructura dramática⁷ de cualquiera de las tres óperas de la trilogía.

Históricamente, las corrientes de investigación que se han ocupado de las óperas de Mozart, en especial de la trilogía creada en colaboración con Da Ponte, han experimentado un proceso de evolución que ha llevado a un aumento progresivo en la consideración del papel del libretista italiano en la creación de las tres óperas. Actualmente se reconoce en la figura de Da Ponte una relevancia proporcional a la trascendencia del trabajo realizado, a la par que se reconoce también el talento dramático de Mozart más allá del plano estrictamente musical. Sin embargo, a pesar de la aparición de numerosos estudios y publicaciones al respecto, hoy en día seguimos sin saber exactamente qué hace de la trilogía Mozart-Da Ponte un acontecimiento artístico único.

Hay algo muy enigmático en las óperas con libreto de Da Ponte. [...] Pero no sabría decir dónde está concretamente el enigma. Creo que los musicólogos no deberían atreverse a desentrañarlo. Me parece muy bien que no se intente revelar ese enigma para llegar a conclusiones banales que ni siquiera logran desvelar el secreto. (Harnoncourt, 2016, pp. 302-303)

Mozart y Da ponte no firmaron ninguna declaración de intenciones al estilo de Gluck y Calzabigi, sin embargo, sí manifestaron con meridiana claridad que la piedra angular de sus creaciones escénicas debía estar contenida en los libretos. Para ambos, su trabajo debía fundamentarse necesariamente sobre la estructura dramática de los textos, más allá de su valor poético y de la calidad de las partituras. No obstante, compositor y libretista no llegaron a detallar en función de qué parámetro, o de qué elementos diferenciales, debía generarse la estructura dramática de cada ópera.

⁶ Como veremos durante el desarrollo de nuestra investigación, las tres óperas muestran características estructurales muy parecidas.

⁷ En el contexto de nuestra investigación, entendemos estructura dramática como la forma en que se disponen los hechos narrados sobre la línea temporal de su puesta en escena o proyección.

Considerando el conjunto de elementos dramáticos contenidos en los libretos, descartamos su valor poético como elemento diferencial crítico de la calidad de las óperas de la trilogía: Mozart trabajó con textos de poetas de la talla de, por ejemplo, Pietro Metastasio (en varias ocasiones) sin conseguir resultados tan completos como los alcanzados en las óperas de la trilogía. No pretendemos afirmar que el factor poético carezca de importancia en el contexto de cualquier ópera. De hecho, para el propio Mozart era el principal problema con el que tenía que enfrentarse a la hora de ajustar su música al ritmo poético de los libretos, hasta el punto de afirmar⁸ que “la poesía debía ser la hija obediente de la música”. En este caso, Mozart no se refería, como se ha interpretado en infinidad de escritos, al libreto en general, sino a su valor poético. Además de la “coherencia poética” que debía darse entre texto y música, o música y texto, Mozart necesitaba que los libretos tuviesen una estructura dramática específica y bien planificada, llegando incluso a abandonar algunos proyectos por problemas con la adecuación de textos.

También descartamos como posible elemento diferencial crítico, la calidad u originalidad de los libretos en relación a su contenido argumental. Con la excepción de *Le nozze de Figaro*, donde Da Ponte adapta de forma casi literal la excelente comedia homónima de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (2011), para *Don Giovanni* y *Così fan tutte* el poeta italiano recurre a fuentes de menor entidad literaria. Para la segunda ópera de la trilogía, Da Ponte adapta el texto de Giovanni Bertati (2015) utilizado por Giuseppe Gazzaniga para *Don Giovanni Tenorio*. Para la tercera, recurre a un libreto que podemos considerar original, aunque inspirado en diferentes obras de autores como Ovidio, Ludovico Ariosto o Miguel de Cervantes.

Ni Mozart ni, sobre todo Da Ponte, buscaron especialmente la creación de historias que sorprendiesen o destacasen por su originalidad argumental. Como hemos señalado, la fidelidad de *Le nozze de Figaro* al texto original francés es casi total. En el caso de *Don Giovanni*, la cercanía al libreto original de Bertati es considerable. Además, en este caso se trata de una historia –la que relata el mito de Don Juan– utilizada con diferente fortuna en numerosas adaptaciones de teatro o de ópera. En el caso de *Così fan tutte*, nos encontramos ante un caso, como veremos, tan desconcertante como revelador, pero en ningún caso destacable desde el punto de vista de su contenido argumental.

⁸ Recogido en la carta, dirigida a su padre, del 13 de octubre de 1781. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1199&cat=>.

Si el elemento diferencial crítico del alto nivel de la trilogía no está exclusivamente en las partituras de Mozart, en la originalidad de los argumentos, o en la elaboración poética de los textos, la clave –siguiendo la opinión de los propios autores– debe hallarse pues en los elementos dramáticos que a nivel estructural constituyen la narración, en lo que podríamos llamar su calidad de construcción dramática, lo que Mozart denominaba *plan*, y Da Ponte, en un sentido metafórico, quería ver como piedras preciosas perfectamente dispuestas en orden y simetría. Como veremos durante el desarrollo de nuestra investigación, situaremos estos elementos en la estructura subyacente al contenido argumental de los libretos, en un nivel dramático esencial, capaz de modificar o condicionar todos los elementos –sistemas de signos– que forman parte de la representación escénica de una ópera.

Para poder comprobar la solidez de las estructuras dramáticas subyacentes a los libretos de la trilogía, deberemos comprobar cuál es la disposición y el funcionamiento de los elementos que las conforman. Para ello, plantearemos una base teórica que nos permita dar razón a la identificación de esos elementos y precisar en función de qué parámetros tienen un funcionamiento narrativo determinado y una distribución concreta sobre la línea temporal de la representación, dando lugar a su estructura dramática.

El capítulo de nuestra investigación dedicado a la *semiología de la representación escénica* se centrará en la contextualización del proceso de investigación y en el establecimiento de sus bases metodológicas desde el punto de vista de la *semiótica*, más concretamente desde la perspectiva de la *semiología de la representación escénica*, fundamentada a nivel teórico en la *semiología del teatro*. La *semiótica* o *semiología*, como disciplina científica, se ocupa del estudio de los signos, de los elementos más pequeños que forman parte de cualquier realidad significativa, cuya interpretación más profunda dependerá de la percepción y análisis de los signos que la integran y de los procesos que posibilitan y definen su interacción con los signos que la contextualizan.

La búsqueda de la *unidad mínima* significativa representa la base de la práctica totalidad de estudios y teorías referidas al campo de investigación de la semiótica teatral. Una búsqueda estrechamente relacionada con la *lingüística*, disciplina clave y punto de partida de los estudios de semiótica vinculados a prácticamente cualquier campo de investigación. Siguiendo la naturaleza de la representación teatral, caracterizada por la coexistencia y heterogeneidad de diferentes sistemas de signos dentro de un mismo código, trataremos de identificar la unidad

esencial o elemento catalizador capaz de determinar, o condicionar significativamente, el funcionamiento de todos los sistemas de signos de su puesta en escena. Argumentando que ese elemento esencial en el contexto de una representación escénica o audiovisual se centra en el concepto de *conflicto*, y que su desarrollo sobre las tramas acaba definiendo la estructura dramática de cualquier historia, será uno de los objetivos principales de nuestra investigación el diseño de un instrumento de análisis que, siguiendo las bases de la *semiología de la representación escénica*, nos proporcione resultados validables respecto a los elementos clave, funcionamiento y disposición, que deben caracterizar a la estructura dramática de una representación escénica⁹ o audiovisual paradigmática.

Desde la óptica que nos ofrecen los modelos para la creación de historias tradicionalmente más utilizados en la narrativa cinematográfica; disciplina artística donde más se ha desarrollado el valor de la temporalidad del discurso, en este caso, audiovisual, y la disposición y funcionamiento de sus elementos dramáticos constituyentes, diseñaremos un instrumento de análisis con el que poder comprobar las cualidades de construcción dramática de las óperas. El paralelismo entre cine y ópera, y la posibilidad de observar la estructura dramática de las óperas desde la óptica de los paradigmas cinematográficos, lo fundamentaremos y justificaremos en la existencia de homologías estructurales, definidas en ambos casos por los elementos comunes que desarrollan y articulan su discurso narrativo sobre la línea temporal de la representación.

El tercer capítulo de la tesis, titulado *La trilogía Mozart-Da Ponte*, se centrará en la contextualización histórica de su proceso de creación y el análisis de las referencias documentales directas de sus autores en relación a la producción de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, concretamente en referencia a la conciencia de compositor y libretista sobre el valor de la configuración dramática de los libretos. Desde las fuentes primarias que representan básicamente la correspondencia de Mozart y el material autobiográfico de Da Ponte, observaremos las pretensiones artísticas de compositor y libretista con respecto a la creación de la trilogía, con el objetivo de identificar las claves o fundamentos artísticos que les llevaron a alcanzar la excelencia artística.

⁹ Siempre nos referiremos a una representación escénica en el sentido clásico o tradicional, descartando tendencias de vanguardia donde, además de otros elementos, se transgrede el parámetro formal. No por considerarlas poco importantes, al contrario, pero para llegar hasta su análisis y comprensión óptima, consideramos necesaria la observación en primera instancia de las formas tradicionales.

El cuarto capítulo de nuestra investigación, titulado *La narración de historias desde la perspectiva del guion cinematográfico*, incluirá una visión sobre los modelos para la construcción de historias más representativos del séptimo arte. De sus paradigmas narrativos extraeremos el funcionamiento y disposición común de los elementos que generan las historias e identificaremos las homologías estructurales con respecto a los libretos de la trilogía.

Según lo señalado en el párrafo anterior, resulta necesario precisar que la utilización de los paradigmas narrativos cinematográficos, desde el punto de partida que supone el estudio comparativo realizado por Chris Huntley, virtualmente no excluye ningún tipo de planteamiento narrativo vinculado al séptimo arte (véase p. 26). Sin embargo, desde la perspectiva de todos los autores observados, los paradigmas más utilizados y considerados como más efectivos, convergen en un patrón estructural muy similar. Una arquitectura dramática o *arquitrama*; siguiendo la terminología de McKee (véase pp. 292-293), que representa la base fundamental de la mayor parte de producciones cinematográficas que se han estrenado, y se estrenan, en todo el mundo.

La arquitrama es la carne, las patatas, la pasta, el arroz y el cuscús del cine mundial. Durante los últimos cien años ha sido la base de la gran mayoría de películas que han encontrado un público internacional. (McKee, 2011, pos¹⁰. 1024).

Por otra parte, como veremos, los siete paradigmas comparados, aunque muy relacionados con el ámbito norteamericano, no se circunscriben exclusivamente a producciones estadounidenses, y tampoco se ciñen estrictamente al formato cinematográfico. Por el contrario, prácticamente revisan, y son aplicables, a cualquier tipo de modelo narrativo; desde las producciones del llamado cine de autor, hasta los *blockbusters* de mayor repercusión comercial, independientemente de su época o país de producción. No obstante, como hemos explicado en el párrafo anterior, a excepción de las historias basadas en el modelo narrativo de la *antitrama* (véase pp. 292-293 y pp. 301-302), la mayor parte de las películas que se producen están narradas según un modelo en el que, con mínimas diferencias, confluyen todos los autores de la comparativa, y que tiene en la calidad del diseño de su estructura dramática su pilar fundamental.

¹⁰ Posicionamiento del texto según el formato Kindle de libros electrónicos.

En el capítulo quinto de esta tesis, titulado *Análisis de la estructura dramática*, diseñaremos, a partir de los resultados obtenidos en el capítulo cuarto, un instrumento de trabajo que posibilite un análisis dramático completo de los libretos de las óperas. Identificar las homologías estructurales de los libretos de la trilogía en relación a los paradigmas narrativos que nos proporciona el guion de cine, además de justificar en parte la utilización de la perspectiva de la narrativa cinematográfica, nos llevará a alcanzar diferentes conclusiones: desde poder responder a la cuestión clave de esta investigación; demostrando que el elemento común a toda la trilogía y distintivo respecto a casi todas las óperas de Mozart, es el tipo de estructura dramática subyacente al contenido argumental de los libretos, hasta poder añadir un nuevo valor a la apreciación del hecho artístico, pasando por redimensionar la figura de Da Ponte y el talento dramático del propio Mozart.

Con la trilogía Mozart-Da Ponte, compositor y libretista rompieron con la rancia tradición de crear óperas con poca consistencia dramática. A través de tres de las creaciones más importantes de la historia de la ópera, Mozart y Da Ponte ofrecieron al mundo una forma diferente de entender el espectáculo de la ópera con obras cimentadas sobre estructuras narrativas elaboradas con un nivel de concreción sin parangón en la época. Una trilogía cuya integración de elementos dramáticos trascendió la función meramente estructural, dando paso a una estructura narrativa flexible generadora de sentido y significado¹¹, definida –precisamente– por la disposición, dinámica e interacción de sus elementos dramáticos.

1.1 El problema de investigación: origen y justificación

El tratamiento de la temporalidad que el film introduce no carece, ciertamente, de efectos en la cultura contemporánea: ha propuesto de una forma tan violenta un nuevo modo de entender la sucesión y la contemporaneidad de los acontecimientos que incluso las demás artes han reaccionado ante esta provocación. (Eco, 1970, p. 197)

Durante el siglo XVIII, la ópera, y más concretamente la ópera italiana, llegó a ser el espectáculo preferido por el público de casi toda Europa. Las representaciones de ópera,

¹¹ En opinión de Fischer-Lichte (1999), mientras “significado” puede referirse a elementos aislados, a partes de una estructura o al texto completo, el término “sentido” sólo debe referirse al texto completo. Para la teatrológica alemana (1999, p. 634) abordar el análisis de una representación significa buscar la reconstrucción de su orden fundamental para dar un significado a sus elementos y sentido a su totalidad.

originalmente financiadas por reyes, emperadores, o la más alta nobleza, fueron adquiriendo progresivamente una mayor dependencia de la respuesta de un público cada vez más exigente con la variedad y calidad de los espectáculos. Esta situación impulsó a compositores y libretistas hacia la búsqueda de creaciones con una mayor dimensión comercial. Una búsqueda que pasaba ineludiblemente por disponer de textos más elaborados a todos los niveles, algo que, en relación a nuestro objeto de estudio, anhelaban tanto Mozart como Da Ponte y que en general ya habían reclamado autores y reformistas entre los que podemos mencionar al ya citado Gluck y otros de menor trascendencia como Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta o Antonio Sacchini.

En tiempos de Mozart, o en los de Weber o Bellini, la mayoría de los responsables de los teatros de ópera, al igual que su público, esperaban con gran interés la producción de óperas de nueva creación todas las temporadas, al igual que ocurre hoy día en la industria del cine, lo “nuevo” se vendía mucho mejor que lo “antiguo”. (Snowman, 2016, pos. 9946)

Preguntarse por la disposición y el funcionamiento de los elementos que debían caracterizar a los libretos que anhelaban Mozart y Da Ponte resulta inevitable y absolutamente necesario de cara a pormenorizar los condicionantes dramáticos que han hecho de la trilogía un acontecimiento artístico absolutamente vigente hasta nuestros días. Mozart colaboró con otros libretistas y Da Ponte con otros compositores: en ambos casos no obtuvieron el mismo nivel de excelencia y reconocimiento artístico que el logrado con su trilogía. Bien es cierto, como hemos comentado antes, que Da Ponte obtuvo un gran éxito, sobre todo con *Una cosa rara*, llegando a ser una verdadera celebridad en la Viena de la época. Sin embargo, insistimos, el libretista italiano nunca alcanzó el nivel de calidad, en sus trabajos con otros compositores, de las óperas creadas en colaboración con Mozart.

La necesidad de disponer de un texto bien estructurado desde el punto de vista dramático es algo que ya desde su *Poética* planteaba el mismo Aristóteles. Desde entonces, podríamos afirmar que en cualquier época resolver esta necesidad dramática ha significado el buen funcionamiento –y virtualmente el éxito– de las obras dotadas de esas características. Hoy en día, después de siglos de tradición teatral y operística, de más de 100 años de cine, de más de 80 años de emisiones de televisión, y después de todo tipo de estudios, análisis y estadísticas, seguimos observando el mismo problema de investigación: la necesidad de hallar una estructura dramática paradigmática, un modelo sobre el que se pueda seguir contando historias, buscando la permanente integración y evolución artística como ingrediente clave del éxito.

La apreciación completa del hecho artístico pasa indefectiblemente por su observación desde todas las perspectivas posibles que forman parte de sus procesos de creación, percepción y, en su caso, reproducción. En este sentido, una visión analítica, aplicada a una representación escénica o audiovisual, debe ser necesariamente flexible y creativa, ya que los diferentes sistemas de signos que forman parte de ella interactúan desde niveles de significación muy heterogéneos. En el caso del objeto de estudio de esta tesis, no debemos quedarnos con la simple consideración por la que, al tratarse de Mozart, estamos ante la obra de un genio y eso, aunque evidentemente tenga mucho que ver, lo explique todo en términos artísticos. Precisamente por ese nivel de genialidad y por representar la trilogía, como hemos comentado anteriormente, una referencia incontestable de las artes escénicas, debemos observarla desde el punto de vista que representa cada uno de sus sistemas de signos con el objetivo de identificar el parámetro, o elemento esencial, capaz de influir de una forma trascendente en el código global de su representación escénica.

Alguna vez he utilizado el símil del escarabajo o de la hormiga que trepan por la colina. Eso somos nosotros, y la colina sería Mozart. Podríamos lograr la interpretación verdaderamente correcta si estuviéramos alejados dos metros de esa colina y pudiéramos verla entera. Eso sería la obra completa, sería el todo (así podría haber dirigido el mismo Mozart sus propias obras). (Harnoncourt, 2016, p. 316)

La *semiología del teatro* nos proporciona una sólida base teórica, ya que se fundamenta en el análisis de los sistemas de signos que integran una representación teatral, desgranándolos en busca de la unidad mínima con significación propia capaz de semiotizar a los diferentes sistemas de signos que forman parte del código global de la representación. Ser conscientes del valor dramático de las óperas en toda su dimensión, al margen de proporcionar una apreciación más completa del hecho artístico, también debe llegar a influir en la propia interpretación de músicos y cantantes, además de todos los creadores de los sistemas de signos del conjunto de la producción y representación; *casting*¹², vestuario, maquillaje, iluminación, etc., que deben ser perfectamente coherentes con los elementos que definen sus características dramáticas.

Para analizar el contenido argumental y la estructura dramática de los libretos, aplicaremos la perspectiva que nos proporciona la narrativa cinematográfica, a través fundamentalmente de la relevancia de la disposición temporal de sus elementos estructurales. Las diferencias entre cine y

¹² Elección de la totalidad o parte del elenco de actores, cantantes o bailarines.

ópera pueden parecer insalvables –básicamente técnicas y de formato–, sin embargo, las homologías estructurales que observamos entre libreto y guion cinematográfico son a efectos narrativos absolutamente evidentes. Además, tienen un elemento común de importancia cardinal en su percepción como hecho artístico: tanto cine como ópera se desarrollan sobre la línea temporal de su proyección¹³ o representación. Por otra parte, su devenir narrativo se estructura, como veremos, a partir del concepto de *conflicto* como elemento detonante y catalizador de toda la acción dramática.

...la proximidad mutua entre el cine, la narrativa y el drama tiene la importancia de posibilitar la comparación. En esta tríada de artes estrechamente entrelazada se puede aplicar ventajosamente la regla metodológica general, de que la comparación de materiales que tienen muchos rasgos comunes es científicamente interesante, ya que, por un lado, las diferencias ocultas se hacen patentes justamente sobre el telón de fondo de numerosas coincidencias y, por otro lado, permite llegar a conclusiones generales fiables sin el riesgo de generalizaciones apresuradas. (Mukařovský, 2000, p. 336)

Lógicamente, podríamos pensar también en la aplicación de modelos teatrales o literarios, ya que parten de los mismos mecanismos narrativos esenciales. Sin embargo, como hemos apuntado anteriormente, el factor de su temporalidad tiene un funcionamiento sensiblemente diferente. A pesar de su desarrollo lineal, y tener una estructura en actos bien definida, el teatro¹⁴ no ha tenido una necesidad tan marcada de plantear una duración tipo de, por ejemplo, los noventa minutos de duración media de un largometraje y la distribución en actos dramáticos¹⁵ que ello implica, como sí ha tenido la narrativa cinematográfica. Esta búsqueda de patrones –paradigmas– ha representado tradicionalmente para el cine uno de los caminos por dónde buscar la piedra angular de la calidad artística e incluso el éxito comercial.

El caso de la novela es más claro, ya que aunque su lectura se estructura tradicionalmente, al igual que el teatro, sobre los pilares narrativos de planteamiento, nudo y desenlace, su formato no

¹³ En referencia tanto a proyecciones de cine como de ópera.

¹⁴ En el ámbito de otros formatos audiovisuales; como puedan ser la televisión o los videojuegos, las historias –completas– que se cuentan durante una serie de capítulos, o se crean con el desarrollo del juego, tampoco están pensadas para tiempos de reproducción concretos. Se trata de una diferencia muy sensible y de gran trascendencia en la definición de su estructura dramática.

¹⁵ *Planteamiento, desarrollo y resolución.*

está pensado normalmente para apreciarse en una única lectura¹⁶. El desarrollo narrativo sobre una línea temporal representa una de las asignaturas pendientes dentro de las investigaciones sobre *semiología del teatro*, siendo ya en la misma enunciación de sus teorías un parámetro que prácticamente no se ha tenido en cuenta.

Confrontemos ahora el drama con la narrativa. Aquí también la acción está dada como una serie temporal, pero la relación del tiempo de la acción con el fluir del tiempo vivido por el receptor (lector) es muy diferente o, más precisamente, no existe. Mientras que en el drama el transcurso del tiempo de la acción está ligado con el transcurso del tiempo del espectador, hasta tal punto que la duración misma de una pieza teatral está limitada por la capacidad normal de atención concentrada por parte del espectador, en la narrativa no interesa en absoluto cuánto tiempo pasamos leyendo; lo mismo da si leemos una novela sin interrupción o con interrupciones, durante una semana o dos horas. (Mukařovský, 2000, p. 338)

Autores como Umberto Eco (1970) justifican la base teórica de una investigación de este tipo en “la posibilidad de identificar homologías estructurales entre fenómenos netamente diferentes, pero descriptibles e interpretables recurriendo a modelos¹⁷ de estructura análogos” (p. 196). El autor italiano pone como ejemplo la observación de homologías estructurales en campos como la historia del arte. Por ejemplo, los estudios realizados por Erwin Panofsky (1987) sobre el modo de organizar los elementos en la planta de una catedral gótica en comparación con la organización de los electos de un tratado teológico; los estudios sociológicos de Claude Lévi-Strauss (1995) sobre las homologías entre las estructuras de la familia y las estructuras lingüísticas en determinadas civilizaciones; o incluso las homologías estructurales que se dan entre ciertos minerales y los cristales de hielo.

No sólo es importante conocer si ciertos artistas o ciertas épocas tuvieron tendencia o no a ajustarse a un sistema de proporciones, sino también conocer el modo en que eventualmente llevaron a efecto dicho esquema. [...] Si al considerar los varios sistemas de proporciones que conocemos intentamos comprender su significación interna, más bien que su apariencia externa, si

¹⁶ En palabras de Genette (1989a): “El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura” (p. 90). Para el teórico francés (1989), “los tiempos de lectura varían según los casos singulares y, a diferencia del cine o la música, nada permite establecer una ‘velocidad’ normal de ejecución” (p. 144).

¹⁷ “Before we can make sense of how theories, which refer to unobservable states of affairs, are constructed and experimental projects to investigate them are planned, we need to go somewhat further into the nature, uses and sources of models” (Harré, 2002, p. 43).

concentramos nuestra atención no tanto sobre la solución obtenida, como sobre la formulación del problema planteado, dichos sistemas se nos revelarían entonces como expresiones de aquella misma “voluntad artística” (*Kunstwollen*), que cristalizó en la arquitectura, en la escultura y en la pintura de una época determinada o de un artista concreto. (Panofsky, 1987, pp. 77-78)

Lévi-Strauss considera todo sistema cultural¹⁸ como un sistema de signos, de manera que los métodos de la lingüística estructural pueden ser aplicados por homología a otros ámbitos, entre ellos el del análisis del relato. Siguiendo la opinión de Eco (1970), las relaciones entre cine y narrativa pueden producir al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar. En palabras del autor italiano (1970): “En ambos casos estamos ante artes de acción, entendiendo “acción” con el mismo significado que le da Aristóteles en su *Poética*: una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducidos a una estructura base” (pp. 196-197).

Para Erika Fischer-Lichte (1999), el texto teatral no debe ser entendido únicamente como un sistema de signos específico de la representación escénica, también debe poseer una dimensión multimedia, pudiéndose comparar en ese aspecto con textos multimedia característicos del mundo del cine, los comics, el circo o (añadimos nosotros) el actualmente consolidado mundo del videojuego. En este sentido y a modo de precedente histórico de la postura de Fischer-Lichte, queremos reseñar las declaraciones de Thomas A. Edison, que en mayo de 1893, mientras se encontraba promocionando el kinetoscopio¹⁹, manifestaba que gracias a su trabajo en un futuro se podrían ver óperas en el Metropolitan de Nueva York, sin diferencias con el original y con artistas que probablemente ya habrían fallecido.

I believe that in coming years, by my own work and that of Dickson, Muybridge, Marey, and others who will doubtless enter the field, grand opera can be given at the Metropolitan Opera House at New York without any material change from the original, and with artists and musicians long since dead. (Lewis Dyer y Commerford Martin, 2012, p. 171)

¹⁸ “En general entendemos por cultura (en contraposición a la naturaleza que es independiente en su creación de la acción humana) lo creado por el hombre” (Fischer-Lichte, 1999, p. 14).

¹⁹ Inventado por Thomas A. Edison y William K. L. Dickson, el kinetoscopio está considerado como la primera máquina de proyección de cine.

“To attain a certain plateau of stability a fairly long period of trial and error first had to pass (this is essentially what ‘early cinema’ was). In the final decade of the nineteenth century and a little beyond, a few hundred so-called ‘film pioneers’ (all cinematographic neophytes, naturally) applied their wits to this task, drawn to the charms of the new device and to what had been made possible by individual viewing (with the Kinetoscope) or public projection (with the Cinématographe) of illuminated moving pictures” (Gaudreault, 2012, p. 16).

De las palabras de Edison no podemos extraer en modo alguno una justificación a la aplicación de los paradigmas cinematográficos como modelos de instrumento de análisis, pero sí podemos constatar que indudablemente los avances tecnológicos permitieron a las artes escénicas fusionarse con los formatos cinematográficos, aunque sin transgredir la naturaleza del mensaje original y manteniendo un elemento esencial común: su estructura dramática.

Admitiendo la posibilidad de encontrar diferencias sustanciales entre ópera y cine, sobre todo, como hemos comentado, referidas a cuestiones técnicas y de formato, los aspectos estrictamente relacionados con su contenido dramático, sitúan, sin embargo, a la narrativa operística y la cinematográfica mucho más cerca de lo que podría revelar una apreciación superficial. Debemos tener en cuenta una cuestión cardinal; la finalidad esencial de ambos espectáculos, independientemente de los recursos técnicos utilizados para su puesta en escena o proyección, es la misma: contar historias. Éstas, al contrario que sus formatos o canales de transmisión, han permanecido, desde sus raíces mitológicas, esencialmente inalterables. Desde el paralelismo que podemos establecer entre la obertura de una ópera y los títulos de crédito iniciales de una película, hasta el paralelismo que podemos apreciar en el saludo y despedida de los artistas de una ópera respecto a los títulos de crédito finales de una película, las historias subyacentes son las mismas, y la forma en que se disponen los hechos narrados –la estructura dramática– se desarrolla de forma análoga sobre el soporte temporal de su representación o proyección.

El hecho de partir de un elemento argumental común, capaz de impulsar y desarrollar estructuras narrativas análogas, ha propiciado también el fenómeno de la transposición de ese elemento y esas estructuras entre diferentes formatos artísticos. Esto es algo que, a nuestro modo de ver, justifica plenamente la posibilidad de utilización de los paradigmas cinematográficos como modelo de estructura dramática y como base para la elaboración de un instrumento de análisis aplicado al contexto narrativo de una ópera. En definitiva, observar las homologías estructurales que se producen entre los modelos narrativos cinematográficos y los libretos de la trilogía, nos proporcionará los criterios de análisis que nos permitirán identificar, a partir de las unidades mínimas esenciales, todos los elementos que forman parte de su estructura, su funcionamiento y sus interconexiones, así como su disposición sobre la línea temporal de la representación.

En las últimas décadas, tal como preconizaba Edison, el arte de la ópera y el del cine han intercambiado elementos hasta llegar a fusionar sus formatos. Hoy en día, por ejemplo, no es difícil poder asistir a estrenos de producciones operísticas en salas de cine de cualquier ciudad. Por otra parte, desde la segunda mitad del siglo XX hemos visto también adaptar óperas en soporte cinematográfico. Prestigiosos realizadores como Otto Preminger (*Porgy & Bess*, 1959), Joseph Losey (*Don Giovanni*, 1979), Ingmar Bergman (*La flauta mágica*, 1985), Franco Zeffirelli (*Tosca*, 1985. *Otello*, 1986), Kenneth Branagh (*La flauta mágica*, 2006), han filmado óperas expresamente para la gran pantalla.

Como veremos, nuestra investigación tendrá en el trabajo de Huntley (2007); *A comparison of seven story paradigms*, uno de sus pilares fundamentales. El autor norteamericano centra su estudio en siete modelos –paradigmas– diseñados para la elaboración de historias dentro del ámbito cinematográfico. Sin embargo, ninguno de los autores comparados circunscribe el objetivo de su planteamiento al ámbito estrictamente norteamericano, representando, en casi todos los casos, modelos para la construcción de historias de alcance universal²⁰.

No obstante, no podemos obviar el peso que la industria del cine estadounidense ha tenido desde sus inicios –que son prácticamente los del propio cine– en el contexto internacional²¹. Un peso asociado lógicamente a una exigencia comercial y a una elaboración de productos audiovisuales en gran medida estandarizados. Un fenómeno que podría asociarse con un alejamiento del concepto artístico del autor, pero que en ningún caso, en nuestro criterio, debería servir de justificación para no valorar su verdadero alcance al proponer un modelo narrativo.

No obstante, insistimos, para los autores de los siete paradigmas, el modelo narrativo que proponen no se ajusta ni atiende a razones comerciales, aunque en gran medida sea resultado de su proceso de estandarización, siendo aplicable desde siempre a las más diferentes corrientes estéticas independientemente de la época o incluso de su contexto cultural. Una forma, un

²⁰ Robert McKee (2011), autor de uno de los paradigmas comparados, incide especialmente en esta cuestión y pone como ejemplo de películas bien estructuradas a títulos tan diferentes como *El gabinete del doctor Caligari*, *El acorazado Potemkin*, *M*, *La gran ilusión*, *Ciudadano Kane*, *Breve encuentro*, *Los siete samuráis*, *El séptimo sello*, *2001: Una odisea en el espacio*, *El año pasado en Marienbad*, *Persona*, *Carretera perdida*, etc.

²¹ Según el estudio realizado por Olaskoaga (2015), Estados Unidos es actualmente el tercer mayor productor mundial de películas, únicamente superado por la India y Nigeria, habiendo estrenado 707 largometrajes en 2014. Según Olaskoaga (2015), “su cine se ha consolidado como hegemónico y es en consecuencia el que más ha calado en el imaginario colectivo global, estableciendo los cánones del lenguaje audiovisual, la estética visual y acaparando las carteleras alrededor del globo” (p. 8). Solo en el 2013, las producciones de Hollywood supusieron un 70% del mercado europeo.

modelo, para estructurar las historias desde sus cimientos narrativos, no para condicionar el contenido de su mensaje o su calidad estética.

1.2 Antecedentes y estado actual de la investigación

Tradicionalmente, las líneas de investigación sobre las creaciones operísticas de Mozart han girado casi exclusivamente en torno a su figura como compositor. Algo, por otra parte, totalmente lógico. Sin embargo, esta situación ha impedido en cierto modo la posibilidad de observar la trilogía Mozart-Da Ponte desde otras perspectivas. La gran mayoría de los estudios aparecidos durante el siglo posterior a la muerte de Mozart, prácticamente obvian la incidencia del factor dramático que en general puede y debe aportar el libreto al conjunto de la ópera. Incluso podemos afirmar que desde comienzos del siglo XX, hasta nuestros días, la situación no ha cambiado sustancialmente. Seguimos sin poder responder a la cuestión planteada por Frits Noske (véase p. 1) en relación a las claves del proceso de creación de la trilogía: reconocemos el problema de investigación, pero no sabemos con exactitud qué claves o características de sus elementos dramáticos llevaron a la trilogía Mozart-Da Ponte a tal grado de excelencia.

No puede ser suficiente hablar de “buenos libretos” cuando, desde la perspectiva de su estructura dramática global, no se llega más que en contadas ocasiones, y parcialmente, a hacer referencia a los elementos dramáticos que conforman sus textos. De la misma manera que se analiza una partitura a partir de los motivos melódicos, armónicos o rítmicos más pequeños o esenciales, y se llega indefectiblemente a considerar la forma musical en su globalidad, con los textos de los libretos debe ocurrir lo mismo. Sin embargo, en líneas generales, de los libretos de la trilogía casi se ha llegado a “despreciar” su valor argumental²² y se ha hablado poquísimos de su valor poético. Sobre su estructura dramática y la disposición de sus elementos sobre la línea temporal de la representación, sencillamente no hay más que “pinceladas” que no atienden –en ningún caso– ni a la individualidad de cada ópera, ni al conjunto de la trilogía. Paradójicamente, compositor y libretista, no solo hicieron referencia a este conjunto de factores, además los consideraron esenciales. Aunque no especificaron de qué manera, para ellos, texto y música debían fundirse sobre un molde narrativo concreto.

²² En el caso de *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, fundamentalmente por tratarse de adaptaciones bastante parecidas a obras ya estrenadas.

Conocer de la forma más detallada posible todos los elementos relacionados con la génesis de la trilogía Mozart-Da Ponte, se revela como un factor clave para abrir nuevos caminos en la investigación relacionada con la creación operística de Mozart. Una cuestión tan actual en nuestros días como lo fue durante el propio proceso de creación de la trilogía. Mozart y Da Ponte tenían perfectamente claro lo que pretendían conseguir. Además, sus ideas sobre cómo debían ser los espectáculos de ópera trascienden al momento en que crearon la trilogía. Compositor y libretista, antes de conocerse, ya habían manifestado abiertamente, su idea de escribir óperas a partir de elementos dramáticos elaborados de una manera muy determinada.

En definitiva, podemos afirmar que la figura de Mozart ha eclipsado tradicionalmente casi cualquier posibilidad de observar la trilogía desde otro punto de vista que no sea el musical. Situación, que unida a la poca consideración que se ha tenido hasta hace relativamente poco tiempo de los libretos de Da Ponte; esgrimiendo, como hemos señalado, argumentos como la falta de originalidad argumental, en el caso de las dos primeras óperas de la trilogía, o la debilidad general del texto de *Così fan tutte*, ha propiciado que durante mucho tiempo no se haya sentido la necesidad de investigar en profundidad sobre las motivaciones y razones que convirtieron a la colaboración entre Mozart y Da Ponte en una de las más fructíferas de la historia de la ópera.

Durante el siglo XIX comienzan a aparecer los primeros trabajos de investigación, sobre todo en forma de biografías. Ejemplo de ello son los estudios publicados por Georg N. Nissen²³ (2012) y posteriormente Ludwig Nohl (2015), basados fundamentalmente en las fuentes de investigación directa que representan el amplio epistolario de la familia Mozart y, en menor medida, las memorias de Da Ponte.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, autores como Hermann Abert (2007), Oskar Bie (1913), Jean Chantavoine (1948), Edward J. Dent (1947), Alfred Einstein (1962), Bernhard Paumgartner (1991), etc., publican trabajos de entidad donde se aborda el contexto de la producción Mozartiana y su repercusión en la época de forma relativamente amplia. Sin embargo, en general, aún son estudios, como los surgidos a partir de la muerte de Mozart, donde

²³ “Ciertas historias sobre Mozart, frecuentemente repetidas, tienen su origen en la biografía iniciada por el segundo marido de Constanze Mozart, Georg Nikolaus Nissen, completada tras la muerte del propio Nissen y publicada originalmente en 1828” (Snowman, 2016, pos. 11205-11206).

predomina la reconstrucción biográfica del compositor. O trabajos como, por ejemplo, los de Abert o Bie, donde podemos apreciar una tendencia marcadamente pronunciada de atribuir a Mozart casi toda la responsabilidad –y el mérito– sobre el valor dramático de sus óperas.

Durante la segunda mitad del siglo XX, las líneas de investigación establecen planteamientos cada vez más desarrollados. Así, Dent (1947) hace un amplio estudio de las óperas de Mozart observando sus textos desde una óptica más global, otorgando al libreto una mayor relevancia dentro del proceso de creación de las óperas. Dent, por ejemplo, compara *Don Giovanni* con los textos originales de Tirso de Molina, Molière y Bertati, entre los que se basa su libreto. El autor británico llega también a comparar *Don Giovanni* con *Le nozze di Figaro* atendiendo a su contenido argumental y a aspectos superficiales de sus tramas, pero no establece una relación directa con su estructura dramática general.

Figaro had the advantage of being taken from one of the most brilliant comedies ever written, so far it has a far better plot than almost any opera ever composed. Don Giovanni falls far short of Figaro in construction of plot; its plot, indeed, is rather its weak point –its originality lies in its fantastic imagination, in its exciting rapidity of movement, and in its fascinating studies of feminine frailty. (Dent, 1947, p. 191)

La anterior cita de Dent es especialmente gráfica en cuanto a la percepción que durante buena parte del siglo XX se tenía sobre la trilogía, concretamente sobre *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*. Como hemos comentado, el autor británico ofrece una estimable panorámica sobre la creación operística de Mozart, pero no acomete un análisis profundo de su factura dramática, lo que le lleva a afirmar –sin argumentarlo– que *Don Giovanni* queda lejos de *Le nozze di Figaro* en cuanto a la construcción de su trama general²⁴, o afirmando que la segunda ópera de la trilogía nos ofrece un fascinante estudio sobre la fragilidad femenina. Como veremos, según los resultados de nuestra investigación, Dent está equivocado en ambos casos: la construcción dramática de *Don Giovanni* es tan sólida como la de *Le nozze di Figaro* y, sobre el papel de la mujer, podríamos afirmar que Dent confunde fragilidad con indefensión, ya que las mujeres, como podremos comprobar, son las verdaderas protagonistas de la trilogía Mozart-Da Ponte²⁵.

²⁴ Osborne (1978) se sitúa en una línea de opinión similar (véase p. 19).

²⁵ “The women, as so often in Mozart, are so much wiser and shrewder and more civilized than the men, and Susanna, who takes part in every ensemble, is of all of them the Pearl” (Cairns, 2007, p. 123).

Otros autores, como, por ejemplo, Wolfgang Hildesheimer (1991), Joseph Kerman (1956), Charles T. Osborne (1978), Stanley Sadie (1987) o Volkmar Braunbehrens (1990), también mantienen la tradición de considerar a Mozart como el responsable principal de la creación de la trilogía. Sin embargo, comienzan a observar el valor del libreto como un elemento importante en la interacción dramática de los personajes y en la estructura dramática general.

Even more so than with his other two operas composed to libretti by Da Ponte, Mozart is primarily responsible for the stature of the completed work. Da Ponte's *Le nozze di Figaro* and *Così fan tutte* are amusing and well-planned, but he has to admitted that his *Don Giovanni* is more primitively structured, and less successful in bringing the characters to life on the page. (Osborne, 1978, p. 260)

En esta época se reconoce también la profesionalidad de Mozart como un factor decisivo en el mantenimiento de la calidad de sus creaciones frente a los reveses y altibajos de su vida privada. En opinión de Nikolaus Harnoncourt (2016), quizá lo más interesante del punto de vista de autores como, por ejemplo, Hildesheimer, es la idea de que los elementos puramente biográficos y la creación de Mozart son aspectos independientes: “El compositor puede escribir la música más alegre incluso estando tristísimo, y la música más profunda y conmovedora aun estando muy alegre” (p. 160).

Al contrario que la grafía de sus cartas, que delatan un estado depresivo, perceptible entre otros detalles en la cada vez más marcada inclinación hacia abajo del final de la línea; la escritura musical es clara, animada como siempre, [...] con las barras perfectamente derechas. Nada aproximativo, todo regular y controlado, trazado por un pensamiento lúcido, en absoluto turbado por enfermedad o estado de alteración alguno. Aquí de cualquier modo, nada da a entender que Mozart, veinte días antes de morir, estuviese siquiera indispuerto. (Hildesheimer, 1991, p. 295)

En los años 70 del siglo XX, Noske (1977) se revela como uno de los primeros autores que, a través de una perspectiva semiótica, tiene en cuenta elementos tradicionalmente ignorados, como, por ejemplo, el ritmo dramático y su relación con la temporalidad de la representación. Noske centra el concepto de análisis estructural aplicado a la ópera atendiendo a principios de relación, coherencia y continuidad en relación a los procesos de interacción del texto y la música.

Questions concerning both verbal and musical drama, as, for example, manipulation of time, point of attack, monologue and dialogue, dramatic rhythm or audience participation are almost always ignored in scholarly writings on opera. Even specific operatic problems (e.g. what is the exact

function of a libretto?) are evaded or overlooked. It seems as if musicology is overpreoccupied with the opera history, to the neglect of its phenomenology. (Noske, 1977, p. V)

Aunque esencialmente basado en el estudio de la teoría del drama, el estudio de Noske aborda las óperas de Mozart de la trilogía en función de la música como un instrumento dramático, siguiendo una línea parecida a la utilizada por Chantavoine (1948) en su obra *Mozart dans Mozart*. En palabras de Noske (1977): “My approach to the topics discussed in this book is essentially based on the study of the theory of drama. Although, in general, dramatic criticism through the ages has been concerned with music only marginally” (p. VI).

Noske (1977) introduce el concepto de *music quotations* como elementos de la partitura directamente relacionados con la estructura dramática de la obra; desde su contribución a definir los personajes, situaciones de tensión, relajación y resolución de escenas, hasta la propia vinculación del público con la acción²⁶. En el capítulo de su libro *The signifier and the signified: studies in the operas of Mozart and Verdi* titulado *Social tensions* (1977), el musicólogo holandés observa la temática de *Le nozze di Figaro* profundizando a nivel argumental en las *tensiones sociales* que se producen entre las viejas y las nuevas tendencias de la sociedad del siglo XVIII y su reflejo en los personajes de *Le nozze di Figaro*, buscando el grado de afectación que éstas tienen sobre su expresión musical.

Noske (1977) llega a observar la incidencia de la interacción de los personajes en la definición de la estructura dramática de los libretos. Por ejemplo, en el capítulo titulado *Don Giovanni: musical affinities and dramatic structure*, el autor holandés aprecia el grado de elaboración del libreto de Da Ponte, pero lo hace fundamentalmente desde una perspectiva musical, sin llegar a definir el contexto general de su estructura dramática. Noske ejemplifica, en ocasiones con bastante detalle, la construcción musical de las escenas y ciertas connotaciones dramáticas de los personajes, pero tampoco las relaciona con la estructura dramática del libreto de forma global. No obstante, para Noske (1977), “el libreto invita a la creación de una partitura coherente e integrada con su contenido dramático²⁷” (p. 40).

²⁶ “Mozart gave each of the characters a specific musical configuration, which remains recognizable during the whole drama. These sonorous individualities reveal themselves most clearly in the emotional response to the dramatic action” (Noske, 1977, p. 19).

²⁷ “It’s hardly surprising that Mozart never fails to accept the opportunities offered by Da Ponte to further the musical continuity” (Noske, 1977, p. 41).

Ya en las postrimerías del siglo XX, para autores como Paolo Gallarati, la figura de Da Ponte adquiere una especial relevancia. Según el autor italiano (1989), Da Ponte, entre diferentes modificaciones, altera la relación numérica tradicionalmente establecida entre arias y piezas de conjunto. En *Le nozze di Figaro* llega a invertir esa relación: solo 14 de las 28 piezas son arias, y éstas están continuamente interrumpidas por duetos o conjuntos más grandes; en *Don Giovanni*, 15 de 27; en *Così fan tutte* solo 11 de 31. La investigación de Gallarati reconoce en las modificaciones de Da Ponte un elemento clave en la evolución dramática de los personajes.

And the ensembles (duets, trios, quartets, quintets, sextets and finales) multiply the occasions on which characters confront one another, thus furnishing the composer with an indispensable opportunity to display their reactions in widely differing situations. Everything is susceptible to change, movement and contrast. (Gallarati, 1989, p. 227)

En la misma línea que Gallarati, Carolina Martín López (2007) también otorga un mayor grado de relevancia al trabajo de Da Ponte.

El texto del *Figaro* dapontiano constituirá un importante legado para los mejores libretistas que sucedieron al poeta de Ceneda, los cuales aprenderán de él, a dosificar los personajes y las escenas, y a unir recitativo y aria sin pausa melódico-rítmica, haciendo que el aria sea el punto de llegada de una tensión estilística y escénica que se seguirá desarrollando dramáticamente en el curso de la obra. (Martín López, 2007, p. 137)

En opinión de Gallarati (1989), la amplia variedad de contrastes internos que plantea Da Ponte proporcionan a Mozart la oportunidad de cohesionar las escenas como series de acontecimientos dinámicos rigurosamente conectados: “Life unfolds through the music. The dramaturgical principle governing these three scenes is that of a tranche de vie, the realistic representation of daily life” (p. 227). Gallarati se revela como uno de los pocos autores que hace referencia a los elementos dramáticos de la ópera –especialmente la música– y su relación con las características temporales de su representación. Así, la medida del tiempo en la música depende mucho más de las relaciones internas de los elementos dramáticos que del simple transcurso del tiempo, dependiendo la percepción de duración de una pieza de su factura musical.

In Mozartian theatre there is a constant internal tension between the rhythmic, melodic, harmonic, phraseological dynamic proportions participate fully in the psychological reality of real time occurrences and actions. [...] This tension, which makes even extremely extended forms seem

quick and fluid, finds its structural and expressive motivation in Da Ponte's texts. (Gallarati, 1989, pp. 230-31)

Otros autores, entre los que podemos citar a Stefan Kunze (1990), se han ocupado de un análisis de la trilogía en su totalidad, pero desde un punto de vista que, aun pretendiendo integrar todos los elementos participantes del proceso dramático de las óperas, está impregnado de una perspectiva eminentemente musical.

En este libro, dirigido al conocedor y al amante de la música mozartiana, se emprende el intento de concebir las óperas como teatro a través de la música. Estamos incluso convencidos de que en definitiva el conocimiento únicamente se logra manejando intensamente las partituras de Mozart. (Kunze, 1990, p. 12)

Mención especial merecen los estudios de Martín López (2000 y 2007) en relación a los factores lingüísticos de la trilogía Mozart-Da Ponte, y que actualmente representan una de las poquísimas líneas de investigación que se ocupan del valor poético de los libretos y la coherencia en la relación de las figuras gramaticales y los acentos métricos establecidos por el libretista, con respecto a la interpretación del músico o cantante que se enfrenta a la ejecución de las partituras de las óperas. Aunque la atención a los factores lingüísticos no forme parte de nuestra tesis, debe formar parte indudablemente del análisis que desde una perspectiva semiológica observen futuras líneas de investigación.

Uno de los estudios más recientes y completos de la trilogía lo desarrolla Andrew Steptoe (2001). El autor británico hace una revisión de las tres óperas desde el punto de vista de la música, pero atendiendo también a su contexto cultural y, sobre todo, a la coherencia dramática que debe existir entre texto y partitura. En el episodio dedicado a la forma musical y la cohesión dramática, y refiriéndose al caso concreto de *Don Giovanni*, Steptoe afirma que posee una estructura dramática menos satisfactoria que *Le nozze di Figaro*.

It lacks the poise of the earlier work, and Act II possesses a looseness of form that can lead to disturbing *longeurs* in an uninspired performance. Yet these imperfections are more than compensated for by a musical and emotional thrust of overwhelming energy. (Steptoe, 2001, p. 185)

Steptoe habla de ritmos, compases, tonalidades y procesos cadenciales, pero no los relaciona con el desarrollo concreto de las tramas. El autor británico, llega a poner en duda la construcción

dramática de algunas partes de *Don Giovanni*, achacándole a la segunda ópera de la trilogía, al igual que hacían autores como Dent u Osborne (véase pp. 18-19), cierta debilidad dramática procedente de la falta de invención del libretista.

The weaknesses of Act II stem from Da Ponte's failure of invention. He may have been pressed for time, so unable to devise any more compelling dramatic motifs for expanding de plot before the graveyard scene. However, one crucial factor that easily overlooked makes the developments in Act II more comprehensible. (Steptoe, 2001, p. 200)

Los planteamientos de Steptoe, indudablemente valiosos en el análisis de la trilogía, suscriben líneas de investigación que, si bien han ido otorgando cada vez más importancia a la labor desempeñada por Da Ponte, no han llegado a profundizar ni en la estructura dramática de cada ópera; sobre todo en referencia a la integración de todos los elementos dramáticos que forman parte de la narrativa de la ópera, ni en la consideración de las tres óperas en conjunto.

Autores anteriores y contemporáneos a Steptoe, además de los ya citados, como por ejemplo Peter Gay (2004), Mary Du Mont (2000), Jean y Brigitte Massin (2003), Dirk Böttger (2006), Brigid A. Brophy (2013), David Cairns (2007), Howard C. Robbins Landon (1991), Maynard Solomon (2009), John A. Rice (2009), Jessica P. Waldoff (2006), etc., han llevado sus investigaciones hasta un estado de la cuestión donde, además de la actualización de su biografía, se reconoce la integridad de la trilogía Mozart-Da Ponte en cuanto a la coherencia de su vertiente musical con respecto al contenido argumental y viceversa. De la misma manera, en general también se valora el talento de Da Ponte como libretista y la trascendencia de su colaboración con Mozart, al que, por otra parte, también se le reconocen unas estimables aptitudes dramáticas a la hora de entender la relación entre texto y música.

La bibliografía exclusivamente dedicada a Da Ponte la encontramos básicamente en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Entre los estudios más destacables se encuentran los realizados por Rodney Bolt (2010), Sheila Hodges (2002), y Anthony Holden (2007). La información que se aporta sobre el libretista italiano procede fundamentalmente de sus memorias y de su correspondencia. Siempre observado con cierta controversia, el material autobiográfico de Da Ponte representa, sin embargo, una prueba fehaciente de sus intenciones

dramáticas y de la perfecta sintonía de éstas con los ideales operísticos de Mozart²⁸. No obstante, la línea narrativa general de sus memorias gira en gran medida alrededor de las peripecias y aventuras vividas durante sus casi noventa años de vida.

A pesar del indudable interés de las aportaciones de los autores arriba citados, los estudios que han llegado hasta nuestros días son en líneas generales considerablemente reiterativos en cuanto a resultados y, especialmente, en cuanto a planteamiento. Podemos concluir que desde la perspectiva histórica se ha llegado a reconocer la trascendencia de los textos en la elevada calidad de las óperas de la trilogía Mozart-Da Ponte, pero no se ha proporcionado una explicación satisfactoria en cuanto a las claves concretas o características específicas que hicieron de los libretos de Da Ponte un soporte ideal para la música de Mozart. En definitiva, no existen estudios pormenorizados sobre lo que Mozart, como veremos, reclamaba como pilar fundamental de un libreto: su *plan*.

En nuestra opinión, en la actualidad las líneas de investigación que se ocupan de la creación operística de Mozart deben confluir en la necesidad de replantear el estudio de cada ópera a partir de la estructura dramática de sus libretos, tal como demandaban Mozart y Da Ponte, y tal como a nivel metodológico propone la *semiología de la representación escénica* y, por extensión, la *semiología de la ópera*. Un estudio que, desde los cimientos dramáticos de cada ópera, nos permita implementar la observación detallada de cada uno de los sistemas de signos que forman parte de ella, los mecanismos que activan su interacción y, sobre todo, la comprensión del *conflicto* como elemento generador de la estructura dramática de los libretos y de su sentido argumental.

Hablar hoy en día de una *semiología de la ópera* es hacerlo de una disciplina incipiente, todavía poco desarrollada²⁹. Situación debida en parte a un cierto estancamiento de la *semiología del teatro*, propiciado por la tradicional tendencia al estudio monográfico de cada uno de los diferentes sistemas de signos que forman parte del código general del teatro, pero muy poco por

²⁸ “Mozart had dreamed of meeting an able poet, ‘that true phoenix’ whose his words his music would meld. The qualities of the mythological bird he was evoking were those of rarity and beauty [...]” (Bolt, 2010, pos. 3418-3419).

²⁹ “Resulta sorprendente que las artes del espectáculo, aun teniendo en común con los hechos artísticos la palabra, hayan permanecido, hasta estos últimos tiempos, prácticamente excluidas del ámbito del análisis semiológico” (Kowzan, 1992, p. 160).

un estudio de los elementos o procesos que activan la interacción de esos sistemas, en nuestra opinión, verdadera esencia de la *semiología de la representación escénica*.

Desde hace décadas, autores como María del Carmen Bobes Naves (1997), han manifestado que los conceptos y principios semióticos generales que se van formulando a nivel teórico, no han sido verificados significativamente en análisis concretos de obras dramáticas y, por lo tanto, no han probado su posible valor general. La semióloga española también expone la falta de acuerdo sobre lo que según ella debe ser el objeto de estudio en la *semiología del teatro*; el texto escrito o la propia representación. Otros autores como Keir Elam (2005), cuestionan directamente la viabilidad de un análisis semiótico del código del teatro que pueda llegar a englobar la heterogeneidad de los elementos integrantes de sus diferentes sistemas de signos, llegando a dudar de la posibilidad de poder plantear un proyecto coherente en ese sentido.

Para nosotros, el análisis semiótico de la representación escénica no solamente es viable. Además, resulta absolutamente necesario abordarlo y conseguir desarrollarlo de forma efectiva. La situación en que se encuentra hoy en día la *semiología del teatro* responde a un problema de perspectiva hacia el objeto de estudio. Actualmente, la gran mayoría de líneas de investigación, quizás demasiado enraizadas en los fundamentos de la lingüística, no consideran la posibilidad de identificar una unidad mínima común de la representación escénica entre sistemas de signos de naturaleza tan heterogénea. En nuestra opinión, parte del problema tiene su origen en la consideración de una unidad de medida o clasificación inadecuada. Podríamos estar buscando una unidad mínima cuando ante semejante coexistencia de sistemas de signos deberíamos referirnos a un tipo de unidad de convergencia, o parámetro esencial, capaz de producir un efecto catalizador en todos los sistemas de signos que forman parte de una representación escénica.

En la actualidad se impone la necesidad de interpretar los planteamientos de la *semiología de la representación escénica* de un modo más flexible y creativo, teniendo en cuenta al signo y todo lo que tiene una influencia sobre él, especialmente los elementos o parámetros que generan nexos de unión entre signos de diferentes sistemas englobados dentro de un código común. Nexos de unión que, además de permitirnos observar la estructura dramática global de una historia, nos permitirán comprender los propios mecanismos de formación de su estructura, así como entender el contenido argumental, su temática y su sentido, en su dimensión más amplia.

Respecto a la utilización de los paradigmas cinematográficos como instrumentos específicos para la construcción de historias, tomamos como punto de referencia el estudio *A comparison of seven story paradigms* realizado por Huntley (2007). Trabajo relacionado directamente con el proyecto de investigación creado junto a Melanie A. Phillips (2009) y plasmado en *Dramatica: a new theory of story*. Huntley plantea la comparación de los siete modelos narrativos – paradigmas–, entre los que se incluye *Dramatica*, más representativos e influyentes dentro de la narrativa cinematográfica, entre los que se encuentran los planteados por Syd Field (2002 y 2005), Michael Hauge (2013), Robert McKee (2011), Linda Seger (2017), John Truby (2011) y Christopher Vogler (2002). El desarrollo actual de estos paradigmas pasa en muchos casos por su actualización como aplicaciones informáticas, llegando a ser verdaderos instrumentos de análisis dramático en sí mismos. Es el caso citado de Phillips y Huntley (1999) con *Dramatica*, de Field (2014) con *Syd Field Scriptor*, o Hauge en su colaboración con *Movie Magic Screenwriter* (Schafer, 2002).

Es necesario señalar que para los creadores de estos paradigmas, aunque eminentemente vinculados a la narrativa cinematográfica, sus teorías e instrumentos para el diseño y construcción de historias no se ciñen a una utilización exclusiva en el ámbito del séptimo arte. Todos ellos se refieren a las bases teóricas que desde la *Poética* de Aristóteles han impulsado líneas de investigación que, con autores como, por ejemplo, Vladimir Propp (2011) o Joseph Campbell (2004), han confluído en la *narratología* como marco científico, siendo sus paradigmas narrativos entendidos como instrumentos con los que diseñar y crear historias, ya sea en el ámbito del teatro, del cine, de la ópera, de la televisión, o en el ya consolidado mundo de los videojuegos. Historias donde la verosimilitud y lógica en el desarrollo de sus acontecimientos puedan ser percibidas por el receptor del mensaje como un proceso natural con el que se pueda identificar por estar relacionado con su propia experiencia como ser humano.

La aplicación a los libretos de la ópera de un instrumento de análisis, basado fundamentalmente en las proporciones narrativas que se definen sobre la línea temporal de una representación, no tiene precedentes de investigación reseñables más allá de lo planteado en la transposición de una obra artística a un formato diferente donde, lógicamente, la línea temporal original se tiene que adaptar al formato de destino.

El estado actual de la cuestión no revela investigaciones apreciables aparte de los estudios que en el campo de la semiótica o sobre el contexto histórico de la trilogía Mozart-Da Ponte se realizaron en las postrimerías del siglo XX. Concretamente, en relación a la observación pormenorizada de las estructuras dramáticas de los libretos de la trilogía, no existen estudios reseñables; ni en el sentido que podría tener cada una de las óperas por separado, ni en el conjunto de la trilogía, ni mucho menos como punto de partida para la observación de homologías estructurales con otros fenómenos artísticos.

No obstante, el estado actual de la cuestión deja indudablemente una puerta abierta al desarrollo de estudios que aborden el problema de investigación de nuestro objeto de estudio. Un umbral que debe atravesar la *semiología de la representación escénica* como disciplina científica, evolucionando hacia un profundo estudio de los procesos de relación de los diferentes sistemas de signos que forman parte del código escénico, de sus elementos catalizadores, y de las leyes que gobiernan su interacción y su potencial integrador. Un umbral que, en el caso concreto de la trilogía Mozart-Da Ponte, debe cruzarse también desde una precisa contextualización histórica, atendiendo especialmente a las características precisas que compositor y libretista demandaban para sus libretos.

1.3 Metodología de investigación

Drama is essentially a matter of communication, and since on our planet communication is effected by means of signs, the study of the sign process is of vital importance for the student of opera. (Noske, 1977, p. VI)

El conjunto de procesos que vinculan un hecho empírico con sus fundamentos teóricos debe definir el hecho científico y su metodología de investigación. El establecimiento de los objetivos de la investigación deberá determinar el uso de una metodología concreta y el diseño de un instrumento de análisis que nos permita abordar el objeto de estudio atendiendo a los procesos que definen sus características estructurales.

As employed here, structural analysis is concerned with such concepts as ‘relationship’, ‘coherence’ and ‘continuity’, more or less in contrast to formal analysis which deals with measurable material. In other words, I have analysed the structure of an opera by seeking and exanimating *factors* in the musico-dramatic *process*, whereas analyst of form are generally preoccupied with the study of *elements* contained in the musical *object*. (Noske, 1977, p. V)

En un trabajo de investigación que considere el estudio y análisis de sistemas de signos heterogéneos coexistiendo simultáneamente, se impone la necesidad de diversificar el punto de vista metodológico, aplicando, como hemos señalado anteriormente, un enfoque flexible y creativo. La semiótica como metodología de investigación contempla la necesaria complementariedad de los puntos de vista de los paradigmas cualitativo y cuantitativo, tanto desde el punto de vista de los procesos de análisis, como desde la interpretación y validación de resultados.

La semiótica, como ciencia aplicada al análisis de las artes escénicas o audiovisuales, debe establecer una base metodológica capaz de contemplar el código de una representación, emisión o proyección, de forma global, a través del análisis del funcionamiento y organización de sus diferentes sistemas de signos sobre la línea temporal de su puesta en escena³⁰. En nuestra opinión (Monrabal, 2017, p. 14), es inherente a la *semiología de la representación escénica* la necesidad de considerar metodologías que aborden el análisis del hecho artístico desde un punto de vista comparativo e integrador, en el sentido estricto de buscar los nexos de unión entre los diferentes sistemas de signos que forman parte de él y su vinculación con la temporalidad de la representación. De esta manera, mediante el análisis de la disposición de sus elementos dramáticos podremos identificar la estructura dramática global que subyace bajo cualquier planteamiento escénico.

La *semiótica*, por lo tanto, nos proporciona la base teórico-metodológica sobre la que fundamentar nuestra investigación. Teniendo en cuenta que las características de la representación escénica vienen definidas por la interacción de los diferentes sistemas de signos que forman parte de ella, parte fundamental de nuestro estudio se centrará en determinar cuál es el parámetro o elemento catalizador común a todos los sistemas, la unidad capaz de gobernarlos y su nivel de influencia en el código global de la representación.

La identificación del *conflicto* como elemento dramático capaz de definir la organización de los diferentes sistemas de signos, con respecto al código general de una representación, nos proporcionará la clave reveladora de las leyes que rigen la disposición de la estructura dramática subyacente en cualquier historia. Además, la comprensión de estas leyes, también nos mostrará

³⁰ En adelante haremos referencia únicamente a “puesta en escena” o “representación escénica”, omitiendo las puntualizaciones de emisión o proyección, referidas fundamentalmente a su formato de difusión.

características dramáticas que trascienden a su propia configuración temporal, conteniendo, por ejemplo, información sobre la temática y el sentido parcial³¹ o general de la narración.

Si consideramos el conflicto como la unidad esencial significativa del proceso de simbiosis o interacción de los sistemas de signos que forman parte de una representación dramática, independientemente de su formato escénico o audiovisual, resultará pertinente plantear un proceso de investigación que parta precisamente del conflicto como concepto clave en su desarrollo metodológico. Por lo tanto, nuestro estudio se asentará sobre las bases de una herramienta de análisis que denominaremos *instrumento de análisis dramático*, diseñado a partir del conflicto como elemento catalizador de procesos dramáticos –o como clave para su interpretación– contenidos durante la narración de una historia. La aplicación del *instrumento de análisis dramático* a los libretos de la trilogía Mozart-Da Ponte nos permitirá verificar su nivel de coherencia dramática y estructural.

Una vez establecida su base teórica, para el diseño del *instrumento de análisis dramático* tomaremos como punto de partida el estudio comparativo de Huntley (2007) sobre los siete paradigmas más representativos de la narrativa cinematográfica. Del análisis de estos paradigmas extraeremos sus elementos esenciales comunes para el diseño y construcción de historias centrándonos en cuatro categorías: *personajes*, *evolución de los personajes*, *tramas*, y *estructura general*. Merecerá especial atención la definición de las tramas sobre la estructura general de la obra y la disposición de sus elementos dramáticos sobre la línea temporal de su representación.

La aplicación del *instrumento de análisis dramático* a los libretos de la trilogía en función de las cuatro categorías arriba señaladas nos revelará la disposición de su estructura y calidad dramática. La interpretación de los resultados obtenidos estará fundamentada en la observación del grado de concordancia de las estructuras de los libretos con respecto al paradigma temporal de los modelos cinematográficos y su contenido de elementos dramáticos relacionados con el concepto de *conflicto*: detonantes, tramas, puntos de giro, clímax, etc.; elementos vinculados a la acción de los personajes, a los acontecimientos de la historia y a su dinámica narrativa.

³¹ El sentido de cada trama por separado.

1.4 Objetivos de la investigación

El propósito fundamental de este trabajo de investigación es observar el valor artístico de la trilogía Mozart-Da Ponte a partir de las cualidades dramáticas de sus libretos, con el objetivo principal de demostrar que las características que han hecho de esta serie de óperas un referente incontestable en la historia del arte, están directamente vinculadas con la disposición temporal de la estructura dramática subyacente al contenido argumental de cada ópera. Para ello desarrollaremos los siguientes objetivos:

1. Plantear la base teórica de la investigación desde el contexto metodológico de la semiótica, de manera que podamos abordar el diseño de un instrumento de análisis específico aplicable al código dramático de los libretos de la trilogía Mozart-Da Ponte. Con ese fin y siguiendo fundamentalmente los planteamientos teóricos de la *semiología del teatro* –ampliando su consideración hacia una *semiología de la representación escénica*– nos propondremos determinar cuál es la unidad mínima significativa común al conjunto de sistemas de signos que integran el código de una representación escénica. Siguiendo esta premisa, demostraremos que probablemente no sea lo más exacto –ni lo que tenga más sentido– dada la heterogeneidad de los diferentes sistemas de signos, hablar de unidades mínimas, sino de unidades esenciales, de elementos catalizadores capaces de activar e impulsar todos los sistemas de signos de una representación escénica y condicionar su interacción.
2. Identificar en el concepto de *conflicto* el elemento catalizador que, formando parte del contexto argumental de una representación escénica, es capaz de funcionar como nexo de unión entre todos sus sistemas de signos. Definir y justificar el concepto de *conflicto* como elemento catalizador –calificable y cuantificable– de la representación escénica y establecer las bases para el desarrollo de una teoría que, en función de lo que denominaremos el *código de los conflictos*, justifique la coherencia dramática en la interacción que se produce entre todos los sistemas de signos que forman parte del desarrollo narrativo de una ópera sobre la línea temporal de su representación.
3. Una vez fundamentada la hipótesis de la existencia de un elemento esencial catalizador de la representación escénica, nuestra investigación se centrará en el diseño de un instrumento de análisis que nos permita determinar los parámetros o características que hacen de la trilogía

Mozart-Da Ponte un hito en la historia de la música y un referente dentro de la creación operística del propio Mozart.

4. Comprobar, a partir de las fuentes bibliográficas primarias, los hechos históricos que contextualizaron y condicionaron las intenciones artísticas de Mozart y Da Ponte en referencia a la creación de la trilogía. Ambos autores no solo crearon una trilogía operística sublime. Además, lo hicieron conscientemente, sabiendo que para desarrollar su arte debían hacerlo sobre un paradigma narrativo de proporciones muy concretas. Solamente sobre los sólidos cimientos de sus libretos pudieron construir óperas donde la integración del texto y la música llega a alcanzar cotas de verdadera excelencia.

5. Justificar la observación de las estructuras dramáticas de los libretos de las óperas de la trilogía a través de la perspectiva de la narrativa cinematográfica mediante la comprobación de las homologías formales existentes entre ambas manifestaciones artísticas y la disposición de sus elementos dramáticos sobre la línea temporal de la representación.

6. Elaborar y aplicar a cada libreto de la trilogía lo que denominaremos *instrumento de análisis dramático*. Una herramienta diseñada a partir de los paradigmas narrativos más representativos utilizados para la elaboración de guiones cinematográficos, con el objetivo de identificar sus planteamientos comunes y comprobar el grado de precisión formal de las estructuras dramáticas de los libretos de la trilogía en función de la disposición de sus elementos dramáticos sobre la línea temporal de su representación.

7. Interpretar los resultados del análisis y presentar las conclusiones obtenidas. Proponer nuevas vías de investigación a partir del proceso de investigación llevado a cabo y de la valoración de los resultados obtenidos.

2 Semiología de la representación escénica

La búsqueda del significado de las cosas, de los objetos, de fenómenos, de procesos, etc., viene precedida por la necesidad de conocimiento inherente al ser humano. Desde el elemento más pequeño del universo, hasta la quimérica búsqueda del sentido de la vida, todo lo que somos, lo que sentimos y lo que nos rodea, forma parte de un conjunto inabarcable de signos portadores de sentido.

Partiendo del concepto de *semiosis*; entendido como el proceso por el cual se le otorga un significado a un signo, podemos determinar cómo éste puede ser relacionado con otros elementos dentro de un mismo contexto de signos y de esa manera percibir e interpretar su sentido³² en la dimensión más amplia. Para la interpretación de los signos –y su creación– buscamos establecer códigos que posibiliten la identificación de un sistema de reglas general que defina su funcionamiento y organización. Solo de ese modo podremos ser capaces de comprender la trascendencia de los diferentes sistemas de signos que forman los códigos de significación de cualquier realidad.

La función de las artes escénicas y audiovisuales; teatro, ópera, ballet, cine, etc., como sistemas culturales –y procesos de comunicación– es también la de crear y transmitir significado. Su código interno, aun teniendo en cuenta el número de sistemas de signos que pueden formar parte, por ejemplo, de una representación escénica, determina lo que debe ser perceptible y válido como elementos o unidades portadoras de significado; cuáles son estas unidades –signos–, cómo se pueden combinar y qué significados y sentido se les puede atribuir, bien sea de forma aislada, o por su interrelación.

Un planteamiento semiótico aplicado a las artes escénicas, deberá considerar los diferentes sistemas de signos que integran una representación en función de sus elementos mínimos portadores de significado, llegando a identificarlos; o mejor aún, llegando a determinar cuál es la unidad esencial, el elemento catalizador por el que se rigen, o del que depende la codificación de todos sus sistemas de signos. Alcanzar este objetivo significará la posibilidad de desarrollar un

³² “El sentido es ante todo una dirección. [...] Decir que ‘algo’ tiene sentido es decir que tiende hacia alguna cosa. Esa ‘tensión’ y esa ‘dirección’ son constitutivas del sentido. La condición mínima para que una ‘materia’ cualquiera produzca un efecto de *sentido* es que se halle sometida a una intencionalidad” (Blanco, 2016, p. 177).

análisis coherente y completo, lo que sin duda posibilitará una mayor apreciación del hecho artístico desde de los procesos y estructuras que lo conforman, tanto para su estudio, su interpretación, como para la creación de nuevas obras.

La representación escénica tiene en el espacio donde se representa el canal desde donde se transmite el contenido dramático, la ventana por donde se conectan el mundo de ficción con los anhelos del mundo real, directamente reflejados en la interpretación del público. Desde el espacio escénico se desarrolla un proceso semiótico que engloba a todos sus códigos: la interpretación de los objetos, la apariencia de los actores, su actitud y disposición en escena, la iluminación, la música, etc. Dentro del marco teatral, cada elemento de la representación es un signo que debe ser percibido y decodificado adecuadamente por el receptor del mensaje: el público.

Siguiendo fundamentalmente la tradición lingüística, los estudios sobre la *semiología del teatro*³³ han planteado diferentes puntos de vista en relación a la búsqueda de las unidades más pequeñas portadoras de significado que debe contener cualquier representación escénica. No es únicamente cuestión de definir cuáles son los elementos estructurales más pequeños, o simplemente detallar lo que va apareciendo en cada instante de la representación, es necesario saber en función de qué procesos se estructuran los diferentes sistemas de signos dando forma a sus diferentes códigos, de qué forma interactúan, cuáles son sus bases de organización y de qué manera llegan al público, intérprete y juez imprescindible del sentido general de la obra. En nuestra opinión, y en línea con las principales corrientes actuales de investigación sobre la semiología teatral, resulta, cuanto menos complejo, justificar la identificación de unidades mínimas portadoras de significado dentro de sistemas de signos tan heterogéneos. En cambio, debemos considerar la posibilidad de encontrar un elemento esencial, un parámetro catalizador del que dependan, de una u otra manera, todos los signos integrantes de una representación escénica.

Cualquier representación escénica³⁴ o audiovisual debe disponer de un texto como punto de partida: un drama, un libreto o un guion. Puede incluso no haber texto en el sentido más clásico o

³³ En ocasiones, por cuestiones de tradición, haremos referencia a la *semiología del teatro* y no a la *semiología de la representación escénica*, ya que la mayor parte de los estudios de la semiótica referidos a este campo están basados en el formato teatral.

³⁴ En este caso hacemos referencia a representaciones teatrales de tipo estrictamente tradicional o convencional.

convencional, puede existir únicamente un guion técnico, algún tipo de tratamiento dramático que marque la disposición de todo lo que debe ocurrir en escena. En cualquier caso, debe existir una guía que estructure los acontecimientos de una historia sobre la línea temporal de su narración, capaz de desarrollar un *conflicto*³⁵ que debe envolver a todos los elementos de la escena y que debe llegar hasta el público, completando el proceso de comunicación.

Como veremos, dentro del proceso de heterosemiosis³⁶ que caracteriza a cualquier representación escénica, se desarrolla lo que denominaremos *código de los conflictos*, proceso por el cual todos los sistemas de signos que integran los diferentes códigos participantes de la representación interactúan coherentemente, de una forma determinada, e incluso previsible, en función de un catalizador dramático común.

Para Juan Miguel González Martínez (1999a), en el caso de aquellos discursos que integran diferentes sistemas de signos; ya se trate de canciones, teatro, ópera, ballet, cine, etc., y estén orientados por una misma intencionalidad comunicativa hacia un objetivo común, está implícita una concepción unitaria. En palabras del semiólogo español: “La consideración de estos fenómenos trae consigo la posibilidad de ampliar la perspectiva del estudio de los sistemas sgnicos para atender a los fenómenos de interacción que se dan entre los diversos sistemas coadyuvantes que intervienen en determinados textos” (p. 13).

A finales del siglo XX, Bobes Naves (1997) hacía alusión a la necesidad de que los conceptos y principios metodológicos que se van formulando teóricamente deben ser necesariamente verificados en análisis realizados sobre obras concretas, de manera que se pueda probar su posible valor general. Además, como hemos visto, se debería llegar a un acuerdo sobre el objeto de estudio, sobre qué parte de la obra dramática: el texto escrito, la representación, o ambas formas se focaliza la investigación, en cuyo caso sería necesario identificar los condicionantes de su interacción.

³⁵ Entendemos el concepto de *conflicto* como el elemento que activa, impulsa y condiciona la interacción entre los diferentes sistemas de signos de una representación escénica o audiovisual, yendo más allá del momento de la representación de la obra o del visionado de la película, influyendo también en todos los elementos de producción, como, por ejemplo, el *casting* de actores, cantantes o bailarines, etc.

³⁶ Concepto introducido por Juan Miguel González Martínez (1989).

“Cabe plantearse, entonces, la posibilidad de ampliar la perspectiva del estudio de los sistemas sgnicos planteada en el apartado anterior para atender a los fenómenos de interacción que puedan darse entre los diversos sistemas coadyuvantes que intervienen en determinados textos. Se podría hablar así de una *sinonimia heterosemiótica*, cuando las unidades consideradas como portadoras de un mismo significado, pertenezcan a registros semióticos heterogéneos” (González Martínez, 1989, p. 502).

Hoy en día, el estado de la cuestión, si consideramos la globalidad de una representación escénica, no ha experimentado un proceso de evolución significativo. La *semiología del teatro*, y por extensión la *semiología de la representación escénica*³⁷, continúa esencialmente anclada a los fundamentos de la tradición lingüística. Se impone, por lo tanto, el desarrollo de tendencias de investigación que consideren la necesidad de aplicar diferentes puntos de vista a un mismo objeto de estudio, de manera que, por ejemplo, pueda abordarse la “innegociable” búsqueda de las unidades mínimas de la representación escénica desde un planteamiento metodológico más flexible y creativo.

2.1 Semiótica y semiología

El uso de la noción de signo, σήμα (sêma), es frecuente en la filosofía y en la epistemología. Hipócrates, los estoicos, Platón, Aristóteles, San Agustín, Occam, Descartes, Leibniz, Locke, Hegel, Humboldt y Peirce figuran entre aquellos que la estudiaron con mayor perspicacia. A partir de la noción de signo se elaboraron una gran cantidad de disciplinas –semiótica, semiología, semasiología, semántica, sematología– que cambiaron de nombre y contenido en función de la época y a veces la moda, que desaparecieron para caer en el olvido y reaparecieron por impulso de algún pensador. (Kowzan, 1992, p. 155)

Para Eco (2000), “la *semiótica* se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. A su vez, signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente” (p. 22). Eco plantea una contextualización de la semiótica considerando los principios teóricos de sus dos precursores más importantes, Charles S. Peirce y Ferdinand de Saussure. El autor italiano otorga una especial relevancia al punto de vista de Saussure, ya que ha servido para desarrollar lo que él denomina una conciencia semiótica. Según Eco (2000), “la definición de signo de Saussure como entidad de dos caras –*significante* y *significado*–, ha anticipado y determinado o influido en todas las definiciones posteriores de la función semiótica” (p. 32).

³⁷ En nuestra investigación distinguimos entre *semiología de la representación escénica* y *semiología de la representación audiovisual*, entendiendo que la codificación general de sus sistemas de signos es netamente diferente. Patrice Pavis (2000), por ejemplo, utiliza la denominación *semiología del espectáculo* como disciplina fundamentada (como una reacción contra la literatura y la concepción literaria del teatro) en la visualidad, y definió sus unidades como signos de lo visible convertido en legible a través del lenguaje escénico.

Eco (1988) entiende la semiótica como una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funcionan los procesos de comunicación y significación. Procesos en los que el signo transmite una información a alguien sobre algo que otro conoce y quiere que conozcan también los demás. En palabras de Eco: “Más allá del signo definido teóricamente, existe el ciclo de la semiosis, la vida de la comunicación, y el uso y la interpretación que se hace de los signos; está la sociedad que utiliza los signos, para comunicar, para informar, para mentir, engañar, dominar y liberar” (p. 20).

Una de las primeras cuestiones o debates que se suscitan cuando hablamos de *semiótica* son los relacionados con su consideración de disciplina o ciencia. Algo que hizo que autores como, por ejemplo, Charles W. Morris, enmarcasen el concepto de semiótica dentro de los límites establecidos de las ciencias³⁸. Morris (1985) considera que la semiótica tiene un doble vínculo con las ciencias; “es una ciencia más y a la vez un instrumento de las ciencias” (p. 25). La trascendencia de la semiótica como ciencia se centra en el hecho de suponer un nuevo paso en la unificación de las diferentes disciplinas científicas, puesto que esencialmente aporta los fundamentos comunes a todas ellas.

Para autores como Vittorino Zechetto (2002), el propósito de Morris y de un considerable grupo de empiristas científicos, se centraba en lograr la formación de un lenguaje general para la unificación de las ciencias, y en ese sentido la semiótica debía desempeñar un papel muy importante. Para Zechetto (2002), “el conjunto de mundos reales o ideales es susceptible de ser analizado desde múltiples *puntos de vista*. También la semiótica tiene el suyo. Ella presta atención a la multitud de objetos, de seres y de hechos que llenan nuestra realidad, especialmente aquellos que son fruto de la cultura humana” (pp. 11-12).

En el prefacio de *La semiología*, Roland Barthes (1974) define *semiología* como la ciencia que tiene por objeto de estudio todo sistema de signos, independientemente de cual sea su sustancia y cualesquiera que sean sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos, etc. En definitiva, cualquier complejo de sustancias que forme parte de cualquier protocolo o

³⁸ “...de acuerdo con la división que de esta ciencia hace Charles Morris, nos encontramos con la existencia de tres tipos de relaciones a propósito del signo como vehículo comunicativo. Cada uno de estos tipos es objeto de estudio de una parte de la semiótica: la semántica se ocupa de las relaciones que existen entre el signo y el referente por él expresado; la pragmática tiene por objeto el tratamiento de las relaciones que mantienen el emisor o productor, el receptor, el signo y el contexto de comunicación, y la sintaxis estudia las relaciones que los signos mantienen entre sí y las relaciones que se dan dentro de los signos” (Albaladejo, 1986, pp. 16-17).

espectáculo, y aunque quizás no podamos llegar a la consideración de que constituyan verdaderos lenguajes³⁹, sí podemos sostener que son sistemas de comunicación.

Dualidad terminológica

Nos limitaremos a señalar que de los términos antes citados, “semiótica” y “semiología” (o semeiología) han tenido una trayectoria más larga y rica que otros. Fueron utilizados, desde la antigüedad griega, en dos campos aparentemente sin ningún punto en común: en la disciplina militar (para dirigir mediante señales las maniobras de las tropas) y en medicina, en la que en la mayoría de los países europeos se denomina tradicionalmente semiología o semiótica al estudio de los síntomas de las enfermedades. (Kowzan, 1992, p. 155)

En el prefacio de la obra de Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Thomas A. Sebeok (recogido en Morris, 1985, pp. 17-18) escribe una nota de introducción acerca de la dualidad terminológica existente entre *semiótica* y *semiología*. Etimológicamente, cualquiera de las dos acepciones procede de las palabras griegas *semeion* (*signo*) y *logos* (*estudio*). Saussure utilizó por primera vez el término *semiología* (*sémiologie*) en 1894. Peirce hizo lo propio con la denominación *semiótica* (*semiotics*) hacia 1897⁴⁰. En cualquier caso, aunque las dos denominaciones han hecho referencia a disciplinas dedicadas al estudio de los signos, por razones de influencia geográfica el término semiótica ha sido tradicionalmente más vinculado al ámbito anglosajón, estando la denominación utilizada por Saussure más relacionada con el área de influencia francófona⁴¹. Según Sebeok, (recogido en Morris, 1985, p. 18) el término *semiotics* se creó, sin duda alguna, por analogía a *pragmatics* (*pragmática*), *syntactics* (*sintaxis*), *semantics* (*semántica*). A partir de ese momento su uso se ha ido generalizando, aunque no en un ámbito que podamos considerar universal.

Such a theory must incorporate principles for deriving at least the complete syntactic, semantic, and pragmatic description of a sentence, a theory of speech acts, a theory of discourse, and a theory of natural logic. Although all of these are foci of a considerable amount of research activity today, I

³⁹ Este prefacio, aunque incluido en esta edición, fue escrito diez años antes. Posteriormente, en 1981, fecha de la primera edición francesa, Barthes (1985) afirma que “la *semiología* es fundamentalmente tributaria del lenguaje, que hay lenguaje en todos los lenguajes” (p. 52).

⁴⁰ Peirce y Saussure no llegaron a conocerse, ni a conocer sus respectivas obras. Sus conceptos de *semiótica* y *semiología* no llegaron a ser comparados hasta después de la muerte de ambos.

⁴¹ Según González Martínez (2015, p. 389), aunque la utilización más generalizada corresponde al término *semiótica*, se sigue utilizando la denominación *semiología* con cierta frecuencia, especialmente en el ámbito francófono.

know of no overarching theory which meets all of these demanding conditions. (Sebeok, 2001, p. 100)

En 1969 se funda en París la *Asociación Internacional de Estudios Semióticos*⁴², cuyo principal órgano de difusión es la revista *Semiotica*. Se acuerda entonces que los términos traducibles por *semiología* y *semiótica* sean equivalentes, aunque se prefiere a nivel internacional el término *semiotics*, variante de *semiotic*, introducido por Margaret Mead en 1962⁴³. Aunque la utilización indistinta de ambos términos ha sido la circunstancia predominante en las últimas décadas, también se han producido intentos de establecer algún tipo de diferenciación. Teóricos como, por ejemplo, los lingüistas Louis Hjelmslev o Algirdas Greimas⁴⁴, han abogado por matizar alguna forma de distinción en la significación de ambos términos. En este sentido, hay que tener en cuenta que actualmente, y con relativa frecuencia, ambos términos se utilizan con un valor diferencial. En opinión de González Martínez (2015), “en estos casos se suele hablar de semiótica con un valor más general, haciendo referencia a los sistemas de invariantes formales de la comunicación, mientras que se habla de semiología para referirse al estudio particular de lenguajes concretos (teatro, cine, etc.)” (p. 389).

Hoy en día podemos hablar de una mayor difusión del término semiótica pero, como decimos, siempre tendiendo hacia una utilización indistinta. No obstante, aunque inicialmente el término semiología se asoció con las corrientes europeas sobre el estudio del signo, y semiótica con el área de influencia americana, existe, como hemos señalado, una reconocida tendencia de hacer referencia a semiótica como ciencia general y a semiología como ciencia aplicada a campos o disciplinas más concretas. Por lo tanto, y teniendo en cuenta que la amplitud de campo en el estudio de los signos es de tal heterogeneidad que no se puede considerar una sola disciplina, quizás lo más adecuado sea considerar la semiótica como una ciencia multidisciplinar.

The breadth of the enterprise is such that it cannot be considered simply as a ‘discipline’, while it is too multifaceted and heterogeneous to be reduced to a ‘method’. It is –ideally, at least– a multidisciplinary science whose precise methodological characteristics will necessarily vary from

⁴² IASS-AIS (International Association for Semiotic Studies-Association Internationale de Sémiotique).

⁴³ Según Sebeok (Recogido en Morris, 1985, p. 18).

⁴⁴ Fundador de la *Ecole de Paris*.

“The Paris School is concerned primarily with the relationship between signs and with the manner in which they produce meaning within a given text or discourse. Importance is attached not only to the elaboration of theories but also to their application as methodological tools for textual analysis” (Martin y Ringham, 2006, p. 2).

field to field but which is united by a common global concern, the better understanding of our own meaning-bearing behaviour. (Elam, 2005, p. 1)

2.2 Retrospectiva histórica

Entre los precursores de la semiótica debemos referirnos en primer lugar a Platón y Aristóteles. Platón, en su diálogo *Crátilo*⁴⁵ (ca. 360. a. C.), reflexiona sobre el origen del lenguaje, considerando la posibilidad de que el significado de las palabras venga dado de forma natural o, por el contrario, dependa del designio arbitrario de los hablantes. Aristóteles, por su parte, teoriza sobre los sustantivos y su interpretación en su *Poética*, escrita entre el 335 a. C y el 323 a. C⁴⁶.

Calabrese (2001) señala al movimiento de los Estoicos (siglos IV-III a. C.) y su reflexión sobre el lenguaje como un elemento fundamental en la historia de la semiótica. Además, los Estoicos proporcionaron la primera forma de definir el proceso sígnico distinguiendo tres elementos fundamentales equivalentes a los conceptos de *significado*, *significante* y *referente*⁴⁷.

...gli Stoici danno per primi una chiara definizione del segno, che per essi è “ciò che sembra rivelare qualcosa”, e più propriamente “ciò che è indicativo di una cosa oscura”. Ricordiamo che per “oscuro” essi intendono ciò che non è presente nel momento della comunicazione. (Calabrese, 2001, p. 26)

El movimiento de los Escépticos (siglos IV-II a.C.) surgió en contraposición a los principios excesivamente dogmáticos de los Estoicos. No obstante, para Calabrese (2001), los escépticos esencialmente refutan la tesis de los Estoicos sobre los signos como fundamento del conocimiento, ya que conduce al descubrimiento de lo que no es obvio y observable. Autores como Epicuro, Filodemo, Cornificio, Cicerón, o Quintiliano, recogen el testigo de Estoicos y

⁴⁵ “Platone si occupa del linguaggio espressamente nel *Cratilo*, in maniera più occasionale nel *Teeteto* e nel *Sofista*, e in maniera ancor più sporadica nel *Gorgia*, nel *Timeo*, nella *Repubblica* e nell’*Epistola VII* (da alcuni ritenuta apocrifia)” (Calabrese, 2001, p. 16).

⁴⁶ “La tradición aristotélica, basada en las ideas fundamentales de la poética de Aristóteles, fue, como se sabe, tardíamente conocida. Su influencia técnica en la antigüedad aparece irreconocible, filtrada y difusa en el pensamiento estético de las escuelas morales de filosofía, en los sofistas y en la extensa tradición de los gramáticos y retóricos alejandrinos” (García Berrio, 1994, p. 29).

⁴⁷ “Posteriormente al período clásico, los estoicos también mostraron interés en el proceso de simbolización. El filósofo estoico Sextus Empiricus distinguió tres aspectos del signo: el significante, el significado y el referente” (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1999, p. 19).

Escépticos y nos llevan hasta los primeros pensadores cristianos, donde sobresale la figura de San Agustín⁴⁸.

San Agustín estableció las bases para el debate sobre el estudio de los signos que se desarrollaría posteriormente en occidente. Sin embargo, en opinión de Julia Kristeva (1988), las teorías medievales referentes al signo y la significación, han sido poco investigadas y son poco conocidas.

La falta de información, debida en parte a la complejidad de los textos, pero quizá, y sobre todo, a su vinculación con la teología cristiana (por ejemplo, las tesis de San Agustín) muy probablemente nos ha apartado de los estudios más relevantes que haya producido occidente acerca del proceso de significación, antes de ser censurados u obviados por el *formalismo*. (Kristeva, 1988, p. 125)

No obstante, las teorías medievales representaron un verdadero punto de partida en cuanto a la distinción de los signos que sirvió a teóricos como Guillermo de Ockham o John Locke para plantear una categorización capaz de englobar a signos naturales y signos convencionales. Locke⁴⁹, por ejemplo, teorizó sobre el estudio de los signos en un trabajo que recibió la denominación de *Semiotiké*. Bajo la influencia de Locke y Christian F. von Wolff, Johann H. Lambert⁵⁰ escribió un tratado llamado *Novum organon* cuyo tercer volumen estaba íntegramente dedicado a la semiótica como doctrina de la denotación de los pensamientos y las cosas.

Hasta el siglo XX no se puede hablar de una conciencia del fenómeno semiológico y de su consideración como disciplina científica. Algo que se llegó a conseguir, como ya hemos señalado, fundamentalmente a partir de los trabajos de Saussure y Peirce.

Saussure adquirió en la universidad de Leipzig una sólida formación en lenguas indoeuropeas, lo que le llevó a ser profesor de sánscrito, alemán antiguo, lingüística histórica, etc., en escuelas y universidades de París y Ginebra. Las teorías de Saussure se recogen fundamentalmente en su

⁴⁸ “Agustín fue un agudo pensador y trató el tema del signo sobre todo en dos obras: *De magistro (El maestro)* y *De doctrina christiana (La doctrina cristiana)*” (Zecchetto, 2002, p. 44).

⁴⁹ “Risale addirittura ai greci, e in un'accezione consapevolmente moderna è stato per la prima volta usato da John Locke nel *Saggio sull'intelligenza umana*” (Calabrese, 2001, p. 9).

⁵⁰ “La *Semiotica* di Lambert è dedicata, nel quadro di questo progetto di fondazione di un sapere *a priori*, allo studio dell'influsso determinante del linguaggio sulla conoscenza, e mira a stabilire le condizioni di scientificità dei sistemi di segni, in particolare delle lingue” (Calabrese, 2001, p. 121).

Curso de lingüística general, obra recopilada⁵¹ por dos de sus discípulos, Charles Bally y Albert Séchehayé.

Como consideración previa a todo paso ulterior, Saussure asignó los fenómenos de que se ocupa la lingüística a tres dominios claramente distinguidos, introduciendo los conceptos de *langue*, *parole* y (*faculté de*) *langage*, designados en español por los términos de “lengua”, “habla” y “facultad de lenguaje” (o simplemente “lenguaje”). (Bierwisch, 1972, p. 16)

Centrada en la naturaleza del signo lingüístico, la obra de Saussure establece la consideración de este tipo de signo como una entidad de dos caras, representadas por un *significante* y *significado* y contextualizadas desde la consideración del lenguaje como un sistema de signos. La semiología de Saussure, en su estudio de la estructura del lenguaje, representa el punto de partida y un modelo de investigación para gran parte de los estudios que sobre el estudio de los signos se desarrollarían posteriormente.

Otras ciencias operan con objetos dados de antemano y que se pueden considerar en seguida desde diferentes puntos de vista. No es así en la lingüística. Alguien pronuncia la palabra española desnudo: un observador superficial se sentirá tentado de ver en ella un objeto lingüístico concreto; pero un examen más atento hará ver en ella sucesivamente tres o cuatro cosas perfectamente diferentes, según la manera de considerarla: como sonido, como expresión de una idea, como correspondencia del latín (*dis*) *nudum*, etc. Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto, y, además, nada nos dice de antemano que una de esas maneras de considerar el hecho en cuestión sea anterior o superior a las otras. (Saussure, 1945, p. 36)

Saussure (1945) concibió la semiología como la ciencia encargada de estudiar los signos dentro del contexto de la vida social. Una ciencia que debería formar parte de la *psicología social* y, por consiguiente, de la *psicología general*. Para el autor suizo, el estudio de los signos no debía ceñirse exclusivamente a su consideración individual, también debía observarse su funcionamiento y las reglas por las cuales éstos se organizan. Saussure desarrolló su trabajo fundamentalmente sobre el estudio del lenguaje oral articulado. En su investigación sobre la

⁵¹ A partir de los tres cursos que Saussure impartió en la Facultad de Letras de Ginebra entre 1907 y 1911. “Sus ideas básicas sobre los fundamentos de la teoría lingüística, expuestas en tres cursos de sus últimos años, fueron compiladas, a base de los apuntes de los alumnos, en el *Cours de linguistique générale*, publicado en 1916 por Charles Bally, Albert Séchehayé y Albert Riedlinger” (Bierwisch, 1972, p. 102).

estructura de la lengua en el contexto de un entorno social, tomó conciencia de la existencia de sistemas de comunicación paralelos y equivalentes al fenómeno del habla⁵².

Saussure fue pionero en la investigación sobre el concepto de *signo*. Como unidad lingüística, el signo se caracteriza por tener dos caras: una cara material; considerada sensible y denominada *significante*, y que puede ser de tipo acústico (el sonido de las palabras), o visual (la grafía de las palabras), y una cara inmaterial; entendida como una idea o concepto evocado en nuestra mente y denominada *significado*. Saussure, en uno de sus ejemplos, utiliza la palabra árbol, su significante se correspondería con su forma física, siendo su concepto mental su significado. Las dos caras del signo son de componente psíquico y están unidas en nuestra mente por un vínculo de asociación.

Lo que el signo lingüístico no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla “material” es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. (Saussure, 1945, pp. 92-93)

En opinión de Zecchetto (2002), para Saussure, en los códigos lingüísticos, la relación entre el significante y el significado es arbitraria, ya que no está motivada por el objeto al cual se refiere, sino que está fundamentada en el consenso social por el que los grupos humanos deciden asumir esa asociación. Este fenómeno, por ejemplo, explica la gran cantidad de idiomas que hay en el mundo. Para Zecchetto (2002), “por sí solo un signo no tiene valor, es necesario juzgarlo dentro de un sistema o estructura que es la lengua. Allí entra en relación con otros signos y se vincula con los demás elementos de todo el sistema lingüístico” (p. 69).

Dentro de las corrientes de influencia que surgieron a partir de los estudios de Saussure, a grandes rasgos, podemos encontrar las teorías que el lingüista Hjelmslev elaboró en torno a un paradigma estructural, sentando las bases del posterior *estructuralismo*, o a los estudios de los

⁵² “La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc.; sólo que es el más importante de todos esos sistemas” (Saussure, 1945, p. 43).

también lingüistas Roman O. Jakobson y Ludwig Wittgenstein, creadores de los fundamentos de la *pragmática*⁵³.

Peirce desarrolló su carrera como científico en la agencia estatal *United States Coast Survey*, trabajando fundamentalmente como astrónomo y geodésico. Antes de retirarse fue profesor de lógica en la universidad *Johns Hopkins*. No hizo una recopilación metódica de sus pensamientos y teorías, pero dejó una gran cantidad de escritos posteriormente recopilados en ocho volúmenes donde se plasman sus planteamientos sobre filosofía y lógica, dentro de una obra sobre la teoría de los signos que él mismo denominaba *semiótica*.

Se ve con claridad que es indispensable comenzar con un amplio y exacto análisis de la naturaleza del Signo. Defino al Signo como algo que es determinado en su calidad de tal por otra cosa, llamada su Objeto, de modo tal que determina un efecto sobre una persona, efecto que llamo su Interpretante; vale decir que este último es determinado por el Signo en forma mediata. (Peirce, 1987, p. 139)

Como explica Walde Mosen (1990), Peirce entiende el signo como algo que para alguien representa a algo en algún aspecto o carácter. El hecho de representar a algo consiste en considerar la relación del signo con aquello a lo que refiere: su *objeto*. Representar se refiere a estar en lugar de otro, que para ciertas funciones, y por ciertas mentes, sea considerado como si fuera ese otro. Todo lo que representa alguna cosa recibe el nombre de *representamen*. El signo, en tanto está en lugar de un objeto, representándolo, es por consiguiente un representamen, y su acto o relación de representar es la *representación*.

Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este Objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces del Fundamento del representamen. (Peirce, 1987, pp. 244-245)

A diferencia de Saussure, el signo de Peirce tiene una concepción triádica: *signo, objeto e intérprete*. Peirce entendió la semiótica como una disciplina científica que tenía por objeto de estudio el conocimiento y comprensión de la realidad que nos rodea a través de un proceso de

⁵³ “La pragmática de la novela estudia las relaciones que el texto establece con su contexto, canalizadas a través de los sujetos reales del proceso de comunicación, el autor y el lector, y enmarcadas en los sistemas culturales que la envuelven y en los que adquiere sentido en el momento de su creación o de su lectura” (Bobes Naves, 1998, p. 247).

semiosis⁵⁴. Como explica Walde Molenho (1990), “el signo según Peirce determina un interpretante que se refiere de manera semejante al objeto que el signo representa. Pero como el interpretante también es signo (también representa a su objeto), determinará a otro interpretante, y así, *ad infinitum*” (p. 92).

Peirce sostenía que el sentido de sus estudios debía extenderse a la semiótica considerada en su dimensión más amplia, no debiendo limitarse su utilización a un campo o disciplina concreta⁵⁵. Para Peirce la ciencia se fundamenta en tres ramificaciones, ya que cada representamen a su vez está relacionado con tres elementos; el *fundamento*, el *objeto* y el *interpretante*. La primera ramificación tiene como objetivo revelar qué es lo que debe ser cierto del representamen, usado en toda su amplitud científica para que pueda incluir cualquier significado. La segunda ramificación⁵⁶, es la ciencia de lo que es casi necesariamente verdadero de los representámenes de cualquier inteligencia científica para que puedan abarcar cualquier objeto; en palabras de Peirce (1987): “La ciencia formal de las condiciones de la verdad de las representaciones” (p. 245). La tercera ramificación, denominada por el filósofo americano como *retórica pura* es la encargada de averiguar las leyes que rigen cada inteligencia científica: “un signo da nacimiento a otro y, especialmente, un pensamiento produce otro pensamiento” (p. 245).

Como explica Terry Eagleton (1998), Peirce también estableció una distinción entre tres clases básicas de signos: el *icónico*, donde de alguna forma el signo se parece a aquello a lo que representa; el *indexético*, donde el signo de alguna manera se asocia con aquello de lo cual es signo (el humo con el fuego, las manchas con el sarampión); y el *simbólico*, referido a aquellos signos en los que la relación entre representamen o significante y objeto o referente, no tiene una relación directa natural, de semejanza o de causa-efecto, sino convencional.

Peirce planteó inicialmente diez tipos de signos, más tarde llegó hasta 66, para alcanzar finalmente la cifra de 59049 signos. El proceso de generación de los diferentes signos pasaba por

⁵⁴ En opinión de Eco (2000), Peirce consideraba la semiótica como la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis, considerando semiosis como una acción, una influencia que implica la interacción de tres sujetos: un signo, su objeto y su interpretante.

⁵⁵ “Mis estudios deben extenderse a toda la Semiótica general. Pienso, querida Lady Welby, que tal vez usted esté en peligro de caer en algún error como consecuencia de limitar tanto sus estudios a los Lenguajes y entre éstos a algunos muy peculiares, como lo son todos los lenguajes arios, y en ese marco, dedicarse tanto a las palabras” (Peirce, 1987, p. 152).

⁵⁶ Peirce (1987, p. 245) denomina a esta rama de la ciencia, “lógica exacta”.

considerar el aspecto triádico del signo; *signo, objeto e interpretante*, con la correspondencia sobre tres aspectos formales respectivamente; *primeridad, segundidad y terceridad*. Aspectos formales que a su vez mantienen relación con los mismos aspectos de la existencia o de cualquier fenómeno en general. En el desarrollo de su teoría de los signos, Peirce (1987) defiende las ideas de primeridad, segundidad y terceridad, con el fin de dar al ser el más amplio sentido posible, incluyendo tanto las cosas como las ideas; las que imaginamos tener, y las que realmente tenemos. De esta manera, Peirce define primeridad como “el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa. La segundidad como el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de toda tercera cosa. La terceridad se define como el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí” (p. 110).

Las cualidades típicas de la Primeridad son cualidades del sentir, es decir, meras apariencias. [...] La Segundidad es *genuina* o *degenerada*. Hay muchos grados de genuinidad. En términos generales, la Segundidad genuina consiste en que una cosa actúa sobre otra: la acción bruta. Digo bruta porque en la medida en que aparece la idea de cualquier *ley* o *razón*, se presenta la Terceridad. (Peirce, 1987, pp. 111-112)

En opinión de Paul Copley y Litza Jansz (2003, pp. 27-28), el ámbito de la primeridad resulta difícil de imaginar, pero suele entenderse en términos de “sentimiento”. La segundidad es el ámbito de los hechos en bruto que surgen de una relación. Para Peirce, la categoría crucial es la terceridad, el ámbito de las leyes generales. Mientras que la segundidad implica hechos en bruto, la terceridad es el elemento mental.

En opinión de Crow (2010, p. 14), quizás la diferencia más significativa que podemos establecer entre los planteamientos de Saussure y Peirce, se sitúa en que las investigaciones de Saussure, más centradas en el estudio del lenguaje, mostraban poco interés en la participación del lector en el proceso. En líneas generales, Saussure; partiendo de la estructura del lenguaje, y Peirce; con la propuesta de un estudio capaz de abarcar todo tipo de signos, sentaron las bases teóricas sobre las que muchos autores crearon sus propias teorías a lo largo del siglo XX.

Saussure treated language as a system of signs –and both he and Peirce then extended the idea by painting out that, in fact, language is just one, among many, systems of signs–pictures, gestures, manners, movements, and a whole host of others –and that, to understand how humans begins

communicate about the world and themselves, as analysis of *all* these different systems of signs would be useful and productive. (Esslin, 1993, p. 17)

Charles K. Ogden e Ivor A. Richards (2013), en la obra publicada en 1923 *The Meaning of Meaning*, elaboraron un estudio sobre la influencia del lenguaje en el pensamiento y la ciencia del *simbolismo*. Influenciados por la teoría triádica de la *semiótica*, donde la estructura que dibuja el triángulo de los elementos *significante*, *referente* y *significado*, puede llegar a crear y configurar cualquier signo, plantearon, por ejemplo, que no solo la palabra fuese símbolo, sino que además también pudiesen serlo una imagen o un gesto.

Siguiendo planteamientos teóricos similares a los propuestos por Ogden y Richards, Morris desarrolló en 1938 un modelo triádico sobre una forma original de *pragmatismo*, llegando también a estar vinculado al *positivismo lógico* del Círculo de Viena. Uno de los elementos más relevantes de sus planteamientos se centra en otorgar a la figura del intérprete una mayor consideración. En referencia al concepto de signo, según Magariños (1983): “Morris elude formular una definición específica, considerando que las enunciadas en el ámbito del *conductismo* pecan de exceso de simplicidad, convirtiéndolo en mero sinónimo de ‘estímulo sustitutivo’, optando por formular *conjuntos de condiciones* bajo las cuales algo puede considerarse signo” (p. 115).

Morris (1985) define *semiosis* como el proceso por el cual una cosa funciona como signo. A sus tres componentes; el *vehículo del signo*, el *designatum* y el *interpretante*, se le puede añadir el *intérprete*. En opinión de Tadeusz Kowzan (1997, pp. 39-40), el filósofo americano distingue entre *interpretante* e *intérprete* de la siguiente manera: el primero representa las “bases del conocimiento”, el segundo es el “agente del proceso”. El interpretante es la disposición del intérprete para responder; el primero contiene el acto, el segundo el actor. A su vez, en su ensayo científico *Foundations of the theory of signs*, Morris (1985) distingue tres tipos de signos; *signos indéxicos*, *signos caracterizadores* y *signos universales*.

Resulta también muy interesante la clasificación⁵⁷ que hace Sebeok (2001) partiendo de las tres categorías de Peirce; *icono*, *índice* y *símbolo*, proponiendo que se precedan de la *señal* y el

⁵⁷ En una línea similar, una de las clasificaciones de signos más completas y claras tal y como aprecia Barthes en *Elementos de semiología* (1971, pp. 40-41), es la planteada por Henri Wallon, donde el autor francés distingue la *señal*, el *índice*, el *símbolo* y el *signo*, comparando los distintos niveles y tipos de simbolización.

síntoma. Según la definición de Sebeok (2001): “Signal is a sign which mechanically (naturally) or conventionally (artificially) triggers some reaction on the part of the receiver [...] a symptom is a compulsive, automatic, non-arbitrary sign, such that the signifier coupled with the signified in the manner of a natural link” (pp. 44-46). Kowzan (1997) explica el primero de los casos, la *señal*, cuando un signo suscita automáticamente o convencionalmente una reacción en el receptor. El segundo caso, el *síntoma*, queda definido como un signo compulsivo, automático, no arbitrario, que actúa de modo que el significante está naturalmente relacionado con el significado. A continuación, el semiólogo polaco añade una sexta clase de signo a la que denomina *nombre*, y que representa un modo de extensión para su *designatum*.

A partir de los años sesenta del siglo XX, la consolidación de planteamientos que servirían posteriormente de fundamento para el desarrollo de la semiótica como ciencia ya era un hecho ampliamente aceptado por lingüistas, filósofos y teóricos en general. Surgieron corrientes y tendencias semióticas en función del campo de estudio que observaban que dieron lugar a diferentes ramificaciones del *estructuralismo* y *formalismo*, corrientes de investigación surgidas algunas décadas antes. Una de estas tendencias resulta especialmente relevante por su trascendencia en las investigaciones semióticas fuera del ámbito estrictamente lingüístico, se trata de la *semiología de la comunicación*, corriente que a su vez retoma líneas de investigación cuyo objeto era estudiar sistemas de signos no convencionales, sistemas de comunicación que ampliasen las tradicionales investigaciones sobre la lengua natural.

Con el *Curso de lingüística general* de Saussure como punto de referencia principal, y las fuertes influencias de las escuelas de Moscú y Praga, el estructuralismo, introducido principalmente por el sociólogo Claude Lévi-Strauss, buscó la observación y el análisis de un campo específico mediante un método basado en la percepción psicológica de la forma (*Gestalt*), utilizado desde principios del siglo XX como un sistema complejo de partes que interactúan con el objetivo de identificar el significado de las estructuras dentro de un contexto cultural. Un significado que puede ser producido por cualquier tipo de fenómeno o acción.

...la finalidad es construir un modelo, estudiar sus propiedades y las diferentes maneras como reacciona en el laboratorio, para aplicar seguidamente esas observaciones a la interpretación de lo que ocurre empíricamente, y que puede hallarse muy alejado de las previsiones [...] En un nivel diferente de la realidad, el marxismo me parecía proceder como la geología y el psicoanálisis, entendido en el sentido que su fundador le había dado: los tres demuestran que comprender consiste

en reducir un tipo de realidad a otro; que la realidad verdadera no es nunca la más manifiesta, y que la naturaleza de lo verdadero ya se trasluce en el cuidado que pone en sustraerse. (Lévi-Strauss, 1988, p. 61)

Para Noël Mouloud (1970), el estructuralismo basa su premisa fundamental en que las estructuras son ante todo complejos de elementos sometidos a relaciones determinadas, que se pueden componer y transformar mediante procedimientos operatorios bien definidos. Una estructura se presenta así como un conjunto de elementos dotado de cierta generalidad, porque las relaciones que unen a sus componentes son consideradas independientemente de la naturaleza concreta o individual de éstos.

The premise that guides structuralist semiotics is, in fact, that the recurring patterns that characterize sign systems are reflective of innate structures in the sensory, emotional, and intellectual composition of the human body and the human psyche. (Sebeok, 2001, p. 5)

Surgido en la Rusia prerrevolucionaria, el formalismo se refiere al movimiento intelectual que supone el punto de partida para las diferentes corrientes de la *teoría literaria*. El formalismo tiene como premisa fundamental la observación de las propiedades esenciales de toda creación literaria, y tiene como principal pretensión proporcionar un método científico al estudio de la literatura. Esencialmente, el formalismo se opuso a las tendencias que observaban la historia desde el punto de vista de la psicología o la sociología. Inicialmente, el formalismo solo consideró el estudio del fenómeno literario desde la perspectiva de los procesos que ponen en marcha sus mecanismos internos, sin tener en cuenta todos los factores de su contexto, o de su contenido argumental, que pudieran tener influencia⁵⁸. La consolidación de estas posturas hizo que el planteamiento imanentista original tuviera que flexibilizarse y empezara a considerar los factores externos al objeto literario. En opinión de Todorov (1978, p. 8), la búsqueda progresiva de las leyes internas del arte ya no eliminaba de sus planteamientos de estudio los problemas complejos de la relación entre este arte y los otros sectores de la cultura y de la realidad social.

Los precursores y primeros teóricos del movimiento formalista se ocuparon de las diferentes facetas de la teoría literaria. Así, por ejemplo; Roman Jakobson, miembro fundador del Círculo

⁵⁸ “Redirecting attention from authors to verbal ‘devices’, they claimed that ‘the device is the only hero of literature’. Instead of asking ‘what does the author say here?’ we should ask something like ‘what happens to the sonnet here?’ or ‘what adventures befall the novel in this book by Dickens?’” (Culler, 2000, p. 122).

Lingüístico de Moscú⁵⁹ y uno de los miembros más influyentes del posterior Círculo de Praga⁶⁰, donde se fraguó el estructuralismo, centró su trabajo en la relación entre lengua emocional y lengua poética⁶¹. En palabras de Victor Erlich (1974): “Jakobson aunaba un vivo interés por el folklore y la etnografía eslavos con un espíritu altamente especulativo, atento a los últimos progresos de la teoría de la Europa occidental acerca del lenguaje y la filosofía” (p. 90). En este contexto cultural es necesario hacer mención, entre otros autores, a las figuras de Victor Shklovsky, que investigó sobre la percepción de las formas narrativas; Boris Eichenbaum, que se ocupó de la entonación melódica como principio constructivo determinante del valor poético del verso; Boris Tomachevsky, de la norma métrica, el ritmo en verso y en prosa; Yuri Tinianov, de la relación entre ritmo y semántica en poesía y la metodología de los estudios literarios; y Alexander Skaftimov, que se ocupó de las relaciones estructurales que se establecen entre la realidad de los cuentos rusos y su propia estructura, precedente directo de las investigaciones sobre la estructura del cuento fantástico ruso que realizó Propp.

Representante del último periodo del movimiento formalista, Propp fue un especialista en folclore cuyas investigaciones se centraron fundamentalmente en el análisis de una serie de cuentos populares rusos con el objetivo de identificar, desde el punto de vista morfológico, una estructura común subyacente a todos ellos. Su estudio le condujo a la observación de una serie de puntos recurrentes que definían estructuras muy similares en todas las narraciones analizadas. Las teorías de Propp significaron el germen del desarrollo de la *narratología*.

Sin negar la utilidad del estudio de los argumentos y de una comparación que tomaría en cuenta sus semejanzas, se puede también proponer otro método, otra unidad de medida diferente. Se pueden

⁵⁹ “En realidad, la finalidad de la actividad del Círculo era más amplia de lo que su nombre podría implicar. En los dos primeros años, su centro de atención lo constituyeron los problemas de dialectología rusa y del folklore. Pero con el tiempo su interés principal pasó de la recogida de datos lingüísticos a los análisis poéticos acerca del discurso tanto poético como ‘práctico’” (Erlich, 1974, p. 90).

⁶⁰ “Creado en 1926 por los lingüistas checos V. Mathesius, B. Havránek, J. Mukařovský, B. Trnka, J. Vachek, M. Weingart, el Círculo acogió también a lingüistas extranjeros, entre los que están los franceses L. Bruo, L. Tesnière, J. Vendryes, E. Benveniste, A. Martinet, y los rusos R. Jakobson y N. S. Troubetskoi” (Kristeva, 1988, p. 201).

⁶¹ De la última etapa del formalismo, Jakobson extrae el concepto de *dominante*, asociado inicialmente a la jerarquización de las funciones lingüísticas.

“Au cours de cette dernière étape, le concept de *dominante* fut particulièrement fécond; ce fut l’un des concepts les plus fonda mentaux, les plus élaborés, et les plus productifs, de la théorie formaliste russe. La dominante peut se définir comme l’élément focal d’une œuvre d’art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C’est elle qui garantit la cohésion de la structure” (Jakobson, 1977b, p. 77).

comparar los cuentos desde el punto de vista de su composición, de su estructura, y entonces su semejanza se nos presentará bajo una luz nueva. (Propp, 2011, pp. 190-191)

Lévi-Strauss (1995), que había realizado numerosos estudios sobre la naturaleza y la estructura del mito, también influyó notablemente en el ámbito de la narratología, anticipando corrientes de investigación que servirían a teóricos como Greimas o Claude Bremond como base para sus estudios sobre las estructuras narrativas. De la misma época son los trabajos que en disciplinas como la fotografía, cine o poética, desarrollaron autores como Christian Metz⁶², Barthes y Todorov.

La revolución estudiantil de mayo de 1968 dio lugar a una nueva tendencia que se estaba fraguando desde hacía algunos años, el *posestructuralismo*. Cobley y Jansz (2003, p. 67), señalan el posible origen de este movimiento en la obra *Écrits* de Jacques-Marie E. Lacan (1966), y la, hasta ese momento poco frecuente, publicación de la obra del filósofo francés de origen argelino, Jacques Derrida. Hasta entonces, el estructuralismo había tratado generalmente al sujeto como un reflejo o un generador de estructuras, o simplemente estaba condicionado por otras estructuras, por mitos, por relaciones de género, etc. Para Cobley y Jansz (2003), uno de los aspectos fundamentales del análisis crítico posestructuralista se centra en la preocupación por la función del sujeto humano en la significación⁶³. En este sentido, la aparición de eminentes teóricos como, por ejemplo, Émile Benveniste (1997, 1999) impulsan el desarrollo de nuevas líneas de investigación a partir de no considerar a todos los usuarios de los signos de la misma manera, ya que la conexión que establecen entre significante y significado⁶⁴ se produce a una edad muy temprana, no volviendo a experimentar una separación entre ambos.

Cuando se emplean signos lingüísticos. La relación entre significado y significante es tan sólida (necesaria, casi como una segunda naturaleza) que al usuario del lenguaje le parece estar muy cerca

⁶² Aunque realizó estudios en relación al mundo de la imagen, la figura de Metz está fundamentalmente vinculada a la *semiótica audiovisual* a través de las teorías cinematográficas, dedicando gran parte de su trabajo a aplicar las teorías de Saussure al análisis del lenguaje del cine. Metz (2002a, 2002b) centra sus líneas de investigación en la observación de los mecanismos de funcionamiento de la narratividad dentro del discurso cinematográfico.

⁶³ Según Bobes Naves (1998, p. 184), las teorías posestructuralistas, aunque desde diferentes ámbitos y a través de diversas metodologías, coinciden en una crítica general de los formalismos, precisamente por la incapacidad que éstos muestran para analizar los valores semánticos y las relaciones pragmáticas.

⁶⁴ “Si el estructuralismo separaba el signo del referente, el proceso al que ahora nos referimos –con frecuencia denominado ‘postestructuralismo’– da otro paso adelante, pues separa al significante y al significado” (Eagleton, 1988, p. 80).

de éste. Pero, en realidad, el sistema lingüístico está afuera del sujeto humano. El usuario del lenguaje está totalmente separado del sistema de signos. Lo que ese sistema le permite expresar está lejos de ser lo que la persona siente en realidad. (Cobley y Jansz, 2003, p. 76)

En la misma línea de la cita anterior, Eco (2000, p. 421) considera que el desarrollo de cualquier tipo de investigación semiótica, debe dejar de considerar al sujeto humano como un elemento secundario, haciéndole entrar definitivamente en escena. Para el autor italiano, si uno de los temas que debe tratar una teoría de la producción de signos es la relación pragmática que se establece entre emisor y destinatario –base para cualquier investigación sobre la naturaleza de los procesos de comunicación– podríamos llegar a la conclusión de que en épocas precedentes no se ha tenido suficientemente en cuenta al protagonista de esos procesos, se considere éste como entidad “trascendental”, o como presencia empírica.

Eco (2000) hace referencia a un artículo aparecido en el *Times Literary Supplement* (1973) donde Kristeva observa que estamos presenciando el fin de una fase de la semiótica; la que ha descrito sistemáticamente los marcos sociales de la práctica significativa, esa semiótica de los sistemas, de fundamento fenomenológico, que debería sustituirse ahora por una semiótica del sujeto hablante. Para la autora de origen búlgaro (1988), el sujeto no debe ser el *ego transcendental*, separado de su propio cuerpo y de su inconsciente, de su historia; al contrario, es el sujeto dividido, constituido por sus instintos y por sus constricciones sociales.

Now we can finally attend to this idea and go further: the subject is an effect of linguistic processes. In other words, we become who we are as a result of taking part in signifying processes. There is no self-aware self-prior to our use of language. At the same time, language is a signifying process because it is used by someone who is herself a process. Language as Kristeva studies it is inseparable from the beings that use it. (McAfee, 2004, p. 29)

En definitiva, la semiótica actual tiende a incluir la participación del sujeto dentro de cualquier proceso de comunicación, no solo por su función e interacción dentro de la estructura, sino también por todos los condicionantes que forman parte de su entorno; ya sea en relación a la realidad exterior con la que interactúa, como a la realidad de su mundo interior. En palabras de Eco (2000): “La semiótica tiene un solo deber: definir el sujeto de la semiosis mediante categorías exclusivamente semióticas: y *puede* hacerlo porque el sujeto de la semiosis se manifiesta como el *sistema* (continuo y continuamente incompleto) *de sistemas de significación que se reflejan el uno sobre el otro*” (p. 423).

2.2.1 La representación escénica como sistema de signos: la semiología del teatro

El teatro es un arte paradójico, por una parte producción literaria, y por otra representación concreta. Paradoja como arte del refinamiento textual, de la más honda poesía, de Esquilo a Lorca o Genet pasando por Calderón, Racine o Víctor Hugo. Arte de la práctica, o de una práctica de grandes rasgos, de grandes signos, de redundancias, para ser contemplado, para ser comprendido por todos. Abismo entre el texto, de lectura poética siempre nueva, y la representación, de lectura inmediata. Paradoja como arte de una sola persona, el gran creador, Molière, Sófocles, Shakespeare..., pero necesitado –tanto o más que el cine– del concurso activo, creativo, de muchas otras personas. (Ubersfeld, 1989, p. 11)

La *semiología del teatro*, tal como se entiende hoy en día, representa en gran medida la síntesis del proceso de evolución que se inició fundamentalmente con los movimientos intelectuales del formalismo ruso y el estructuralismo del Círculo de Praga (véase pp. 49-50). Sus planteamientos teóricos sentaron las bases para las propuestas metodológicas que revelaron los principios básicos del lenguaje teatral como sistema de signos. En consecuencia, no tardó en aparecer la necesidad de establecer una definición del concepto de signo teatral y del funcionamiento de los diferentes sistemas de signos integrantes del código general del teatro. Precisamente, de los estructuralistas de Praga; autores como Jan Mukařovský, Hans Heinz Hozl, Petr Bogatirev, etc., surgió la necesidad de buscar dentro del código de la representación escénica un signo común a todos sus sistemas capaz de transmitir significado, una unidad de significación mínima identificable desde la perspectiva de sus diferentes sistemas de signos.

Las generaciones de teóricos posteriores, sobre todo los vinculados con la escuela polaca de semiótica, con representantes como Kowzan o Irena Sławińska, buscaron resolver la ambigüedad de los diferentes planteamientos de análisis que podía ofrecer entonces la *semiología del teatro* en comparación con la precisión con que la lingüística observaba sus áreas de estudio. En opinión de Kowzan (1992, p. 155), la *semiología del teatro* posibilitaba una apertura de interesantes posibilidades en el estudio de las relaciones entre la obra no dramática y la obra dramática derivada, así como entre los diferentes géneros del arte del espectáculo.

La ambigüedad en el enfoque teórico que planteaba inicialmente la *semiología del teatro*, estaba provocada básicamente por la falta de unidad entre las diferentes propuestas metodológicas dedicadas al estudio de los diferentes tipos de representaciones escénicas.

Argumentos como el rechazo del concepto de *lenguaje teatral*, en favor de la consideración de un *texto teatral*, más allá de etiquetar el código de la representación escénica de forma diferente, no ayudaron a especificar como plantear una investigación concreta que permitiese abordar la heterosemiosis del código teatral, algo que, por otra parte, sí podía abarcar la lingüística.

La ausencia de un signo capaz de representar esencial y efectivamente el proceso de semiosis del teatro, ha supuesto un problema para la evolución de las líneas de investigación planteadas alrededor de la *semiología del teatro* y, por extensión, de la *representación escénica*. Un problema que ha llegado hasta nuestros días sin una resolución efectiva. Las tendencias actuales que se ocupan de la *semiología de las representación escénica*, proponen una síntesis o reinterpretación de los estudios estructuralistas y semióticos, que podríamos considerar como convencionales, con el objetivo de acercarse al teatro de un modo objetivo y científico con la premisa de, como afirman Aston y Savona (1994), “deconstruir los procesos dramáticos de manera que se reactiven nuestras percepciones sobre cómo está construido e interpretado el teatro como sistema de signos” (p. 10).

En opinión de Bobes Naves (1997), la semiología de la obra dramática no ha tenido un método de análisis claramente formulado, ni tampoco una identificación precisa de su objeto de estudio. Habitualmente se ha presentado como un conjunto de principios y de conceptos generales de los que se desprende una actitud de cierto rechazo hacia los métodos historicistas en un intento de superación de las limitaciones que el estructuralismo había impuesto a la investigación literaria al otorgarle un carácter marcadamente inmanentista⁶⁵.

En la mayor parte de los casos, los conceptos y principios semiológicos generales que se van formulando teóricamente no han sido verificados en el análisis concreto de obras dramáticas; los análisis que se han realizado sobre obras concretas no han probado aún su posible valor general; y, por otra parte, no hay un acuerdo sobre lo que es el objeto de estudio la obra dramática: si es el texto escrito, la representación o ambas formas, en cuyo caso sería necesario ver en qué relaciones se sitúan. (Bobes Naves, 1997, p. 7)

⁶⁵ “...to examine a play for its literary qualities alone ignores its fundamental function as blueprint for production, a theatrical event which is to be realized in two planes (time and space), not one” (Aston y Savona, 1994, p. 2).

Retrospectiva histórica

En los años 30 del siglo XX hacían su aparición las primeras corrientes del estructuralismo y el formalismo. A partir de sus diferentes tendencias metodológicas y epistemológicas, se fijaron los fundamentos de la *semiología del teatro* tal como los entendemos hoy en día.

En general, empieza a tenerse más en cuenta la globalidad de la representación escénica, considerándola desde la estructura que crean los signos que la integran. El teatro, por ejemplo, es un tipo de espectáculo resultado de integrar diferentes manifestaciones artísticas que solamente adquieren su dimensión más completa, o su máximo valor artístico, si se considera el conjunto de la representación. Esta nueva conciencia sobre el concepto de representación de la obra dramática, donde se imponen los procesos de interrelación que se producen entre los diferentes sistemas de signos, comienza a desarrollarse sobre todo a partir de los trabajos de investigación realizados por Otakar Zich⁶⁶.

Para Zich el lenguaje verbal no es el único sistema de signos utilizado en la obra dramática, ni necesariamente el más destacado; en la representación intervienen varios sistemas de signos entre los cuales se crea una tensión comunicativa muy diferente de la que se da en la lectura; cualquiera de los sistemas sémicos utilizados puede erigirse en el centro de las referencias para organizar el sentido de la representación, de la misma manera que en la lectura de cualquier texto artístico. (Bobes Naves, 2004, p. 498)

El estructuralismo, como hemos visto, tuvo su origen en la idea de aplicar las teorías lingüísticas a realidades diferentes del lenguaje propiamente dicho. En opinión de Eagleton (1998), “de este modo, puede estudiarse un mito, un evento de lucha libre, un sistema de parentesco tribal, la carta del restaurante o una pintura al óleo como un sistema de signos” (p. 62). Por lo tanto, un análisis estructuralista debe procurar aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos interactúan y forman significados. En gran medida no tiene en cuenta la significación de cada signo, concentrándose en los procesos de relación entre los signos.

El formalismo, en parte influido por las teorías de Saussure, centra sus planteamientos en la consideración estructural de los textos literarios. Como hemos visto, uno de sus principales

⁶⁶ “Al publicar su *Estética del arte dramático: Dramaturgia teórica* en 1931, Zich no hace sino sentar las bases para lo que después será la fértil investigación teatral por parte de diferentes miembros de la Escuela de Praga en los años treinta y cuarenta. Su influencia sobre la Escuela de Praga, a la que nunca pertenece nominalmente, adquirirá una nueva dimensión tras su fallecimiento en 1934” (Pérez-Simón, 2014, p. 209).

representantes, el lingüista Jakobson, representa el nexo de unión entre el formalismo y el estructuralismo⁶⁷. Jakobson fue uno de los fundadores del movimiento ruso y posteriormente uno de los principales teóricos del estructuralismo en Praga. Posteriormente, también sería miembro fundador del *Círculo Lingüístico de Nueva York* junto a André Martinet, Lévi-Strauss y Morris Swadesh, y en gran medida, responsable del desarrollo del estructuralismo moderno.

Los formalistas rusos abordaron el estudio de los textos literarios sobre sus aspectos más inéditos y olvidados en el momento de constituirse la escuela a principios del siglo XX, cuando centraron su atención en la estructura material lingüística del texto. (García Berrio, 1994, p. 41)

La *Escuela Lingüística de Praga*, con Jakobson a la cabeza, y otros teóricos de la talla de; por ejemplo, Vilém Mathesius, Mukařovský⁶⁸ o Felix Vodička, representó la transición entre el formalismo y el estructuralismo moderno. Tal y como señala Emil Volek, (2000, p. 15), Praga fue el eslabón clave entre el Petersburgo formalista, futurista y constructivista de las primeras décadas del siglo XX⁶⁹, y el París estructuralista y neo vanguardista de los años sesenta y setenta.

Trabajaron con las ideas de los formalistas, pero las sistematizaron con mayor firmeza dentro del marco lingüístico de Saussure⁷⁰. Se deberían considerar los poemas como “estructuras funcionales” en las cuales los significantes y los significados se rigen por un sólo conjunto complejo de relaciones. Los signos han de ser estudiados por propio derecho y no como reflejos de una realidad externa. (Eagleton, 1998, p. 64)

Los conceptos teóricos de Mukařovský (2000) están basados en la percepción del hecho artístico dentro de un contexto general de significaciones, donde cualquier modificación

⁶⁷ En opinión de Eagleton (1998, p. 63), en todos los aspectos del formalismo, del estructuralismo checo y de la lingüística moderna, se refleja la influencia de Jakobson. Su aportación más relevante a la poética, a la que consideraba como parte integrante de la lingüística, se centró en la idea de que lo “poético” consistía en que se colocara al lenguaje en una especie de incómoda relación consigo mismo.

⁶⁸ Según Bobes Naves (2004, p. 499), Mukařovský, en su conocida comunicación al VIII Congreso Internacional de Filosofía, celebrado en Praga, en 1934, *El arte como hecho semiológico*, reconoce que el arte es signo, estructura y valor; de donde deriva su carácter social, pues se objetiva como un sistema específico al que la sociedad concede unos valores determinados. Con este planteamiento se apunta ya hacia una *semiótica pragmática* en el estudio del teatro.

⁶⁹ Uno de sus representantes más destacados fue Bogatyrev, cuyo trabajo sobre el folclore ruso podemos considerarlo, junto a los estudios de Skařtimov, como precedente directo de la obra de Propp.

⁷⁰ El aspecto más trascendente de la influencia de Saussure se centra en la consideración de signo como una entidad que une el significante con el concepto mental o significado. Gran parte de los trabajos de investigación iniciales de los estructuralistas de Praga estaban condicionados a la observación e identificación de los signos teatrales y sus funciones.

reconfigura la percepción y la interpretación⁷¹ de la obra de arte hasta poder llegar a cambiar diametralmente su valoración. En la introducción de la obra *Signo, función y valor*, Volek (2000, pp. 31-32) describe cómo en torno a Mukařovský se agrupa una generación de investigadores donde, por ejemplo; René Wellek se ocupará de las cuestiones sobre historia literaria; Vodička confrontará el estructuralismo praguense con la *fenomenología* ingardeniana para desarrollar la problemática de la recepción de las obras literarias, tanto en su momento histórico como a lo largo de los contextos culturales en continuo cambio; Josef Hrabák trabajará la *versología* comparativa eslava; Jindřich Honzl, Jiří Veltruský y Karel Brušák se centrarán en la *semiótica* teatral⁷²; mientras Antonín Sychra investigará en relación a la semiótica y el lenguaje de la música.

Propp (2011) es uno de los autores que más claramente retoma las líneas de investigación de los investigadores mencionados en el párrafo anterior, consiguiendo aplicar un planteamiento metodológico coherente al análisis formal del cuento tradicional ruso. En su obra *Morfología del cuento* de 1928, se recopilan, a partir de un corpus de cien cuentos fantásticos⁷³ rusos, todos los elementos dramáticos en lo que el autor ruso denominó “siete esferas de acción” y treinta y un elementos fijos o “funciones”. Funciones y esferas de acción, presentes, en una u otra disposición, en cualquiera de los cuentos analizados.

Greimas (1987) plantea sus investigaciones sobre la *semiología del teatro* desde un concepto más abstracto que Propp. Introduce el concepto de *actante* como un elemento que no es contenido argumental específico ni personaje, sino una unidad estructural. Greimas, establece una clasificación de seis actantes: *sujeto y objeto, remitente y receptor, y ayudante y oponente*. Esencialmente, cualquiera de ellos podría asumir las funciones dramáticas o participar en las esferas de acción tal como las entiende Propp.

⁷¹ Mukařovský (2000) distingue entre *artefacto material* y el *objeto estético*, correspondiendo el hecho artístico en su aspecto físico al primer caso, y la interpretación del ser humano al segundo.

⁷² Para Honzl, el signo dramático no se vincula a ningún significado concreto, sino que se integra en el sentido general que describen el resto de signos escénicos. Veltruský se centra especialmente en la figura del actor, al que llega a considerar un sistema completo de signos. Brušák define sus líneas de investigación en torno al valor del argumento como elemento fundamental para la personalización del contenido del relato.

⁷³ Traducido para la edición en castellano como “cuentos maravillosos”.

En la misma línea, pero con un mayor nivel de concreción, Todorov (1973), aborda un “análisis gramatical⁷⁴” sobre *Il Decameron* de Giovanni Boccaccio. En este trabajo, el autor de origen búlgaro considera a los personajes como sustantivos, sus atributos como adjetivos, y sus acciones como verbos. Cada historia del *Decamerón* puede, por lo tanto, analizarse como una amplia oración, donde estos elementos interactúan aleatoriamente. De esta manera, como explica Eagleton (1998), la obra se convierte en su propia estructura. Para las corrientes estructuralistas, más estrechamente relacionadas con la narratología, toda obra literaria, en el acto en que describe una realidad externa, de alguna manera está observando sus propias características estructurales.

Gérard Genette (1990), en su *Discours narratif* de 1972, ofrece su punto de vista sobre la narratología estableciendo una clasificación sobre el orden en que se suceden los elementos argumentales de un relato. El teórico francés considera como *récit* el orden de los acontecimientos argumentales tal como son narrados; *histoire*, que se corresponde con el orden cronológico de esos acontecimientos; y *narration*, que hace referencia al acto mismo de la narración. En opinión de Eagleton (1998), las dos primeras categorías equivalen a la clásica distinción formalista que se establece entre *argumento (fabula)* e *historia (sjuzet)*: “Una novela o cuento de detectives por lo general comienza con el descubrimiento de un cadáver y luego da marcha atrás para exponer cómo ocurrió el asesinato: este argumento basado en los hechos invierte la ‘historia’ o cronología real de la acción” (p. 67).

Unos años antes, en 1966, Barthes (1991), en el ensayo *Introduction à l'analyse structurale des récits*, reflexionaba sobre la multiplicidad de puntos de vista desde los que se pueden observar los relatos; histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc., y la necesidad de extraer de la aparente aleatoriedad de los mensajes contenidos en cualquier tipo de relato, un modelo para su clasificación y una perspectiva general sobre su descripción. En opinión del autor francés (1991), “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos” (p. 65).

⁷⁴ “Todorov, aunque presta atención a las peculiaridades del nivel de discurso, se ocupa con mayor interés y extensión de la organización del nivel de la historia, llegando a construir una gramática narrativa por transposición al espacio textual narrativo de categorías gramaticales oracionales” (Albaladejo, 1986, p. 106).

Barthes reflexiona también sobre la esencia de los planteamientos teóricos de los formalistas; Jakobson, Propp o Lévi-Strauss, entre otros, considerando la necesidad de resolver el dilema del genio aleatorio del creador de un relato, frente a la estructura, concepto clave de todo relato. Para el semiólogo francés (1991), el relato, o es una repetición rutinaria de acontecimientos, o bien posee una estructura accesible al análisis, por muy complejo que resulte poder enunciarla, pues existe una gran diferencia entre lo aleatorio más complicado y la combinatoria más sencilla, y no es posible crear un relato sin tener como referencia un sistema implícito de unidades y reglas. Un planteamiento teórico que sigue, por ejemplo, Kowzan (1997), cuando diseña una tipología de los signos verbales y de los sistemas de signos que conforman una representación escénica, con el objetivo de establecer una codificación por categorías que proporcione un nuevo punto de vista al análisis de la actividad escénica⁷⁵.

Para Bobes Naves (2004, p. 503), la semiótica, como método de análisis de las obras de arte, establece sus propios presupuestos: el arte es un hecho semiológico, es decir, un producto humano significativo; la obra artística crea sus referencias, de modo que su verdad, referida a su verosimilitud y coherencia, no es una relación con la realidad empírica. El signo artístico es por naturaleza polivalente, no está asociado a un significado estable y, por tanto, no es codificable.

Una semiología de la obra dramática es en principio una teoría del género dramático realizada con una metodología semiológica y un modelo de análisis de las obras dramáticas consideradas como objetos significantes que dan lugar a un específico proceso de comunicación. (Bobes Naves, 1997, p. 7)

En la misma línea de opinión, Erika Fischer-Lichte (1999) considera al teatro como un objeto semiológico especialmente privilegiado, ya que no establece un proceso de comunicación a través de un único sistema de signos. Por el contrario, éste proceso se conforma desde la relación que se establece entre un gran número de signos heterogéneos: lingüísticos, paralingüísticos, mímicos, de vestuario, de decoración, de música, de iluminación, etc. Cada sistema de signos tiene una incidencia diferente en la significación, pero debe integrarse en el valor total del conjunto de la representación escénica.

⁷⁵ “¿Hay actualmente un objeto de investigación más adecuado para la semiología sincrética [en referencia a las comparaciones que no guardan semejanzas sustanciales], reclamado hoy por los teóricos más perspicaces, que el espectáculo teatral o la ópera?” (Kowzan, 1997, p. 23).

Teóricos como Elam (2005) centran sus estudios en relación a la necesidad de cambiar la forma de entender las representaciones escénicas en general, y las representaciones teatrales en particular. Elam considera al teatro como una de las formas más ricas y completas de comunicación, el macrosigno a partir del que el público crea sus propios mensajes. El teatro representa en gran medida un modelo de entorno cultural en el que, en el sentido más reflexivo, el espectador acaba viéndose identificado.

Pavis (2000), por su parte, considera la representación escénica o filmica desde una perspectiva general, atendiendo a los parámetros que organizan cada uno de sus elementos dramáticos: el actor, la voz, la música, el espacio, la línea temporal de la representación, el vestuario, la iluminación, etc. Y lo hace teniendo en cuenta la participación del público como agente activo en el proceso de comunicación. El espectador, como receptor del mensaje, es pues conducido desde un análisis puramente formal a una perspectiva semiótica en la que el objeto de investigación no es únicamente el actor en relación a su contexto, sino también la percepción del espectador.

Dentro de las tendencias actuales de la *semiología de la representación escénica*, donde el principal valor del fenómeno semiótico como signo se supedita al nivel de interacción que éste mantiene con signos pertenecientes a otros códigos, resulta inviable ceñirse a la búsqueda de un único código generador de significado, al menos en lo que podríamos considerar una formulación teórica tradicional. Como afirma González Martínez (1999b): “Resulta insostenible hablar de un código único para explicar los múltiples y complejos mecanismos de generación de sentido que tienen lugar, en general, en cualquier texto y, muy especialmente, en aquellos que pueden ser considerados como artísticos” (p. 71).

Las nuevas tendencias de investigación se centran en observar la representación teatral como una unidad semiótica que engloba a todos los signos que forman parte de ella, relacionados desde los diferentes códigos que forman sus sistemas de signos, de manera que la propia representación escénica en conjunto adquiere la consideración de significante, asociándose su significado al conocimiento colectivo del público. Esta tendencia, aunque representa un planteamiento totalmente vigente hoy en día, todavía se encuentra en proceso de desarrollo. En este sentido, autores como Elam (2005), sitúan necesariamente al público como decodificador y a la vez creador de sus propios significados dentro de la consideración de la representación teatral en su

globalidad. En palabras del autor británico (2005): “The performance text becomes, in this view, a macro-sign, its meaning constituted by its total effect” (p. 6).

2.2.1.1 La construcción de la estructura dramática: la narratología

Cualquier comunicación de carácter narrativo, independientemente del medio de difusión utilizado, contiene una estructura que puede ser aislada del contenido de su mensaje, pudiéndose observarse en ella un nivel de significación autónomo. Según Bremond (1974), para que esto ocurra es necesario que se relate una historia, ya que su estructura debe ser independiente de las técnicas que la definen y le dan formato. Se trata de transponer el relato de una técnica a otra sin perder ninguna de sus propiedades esenciales. En palabras del autor francés: “El tema de un cuento puede ser argumento para un ballet, el de una novela puede ser llevado a la escena, o a la pantalla, se puede contar una película a quienes no la hayan visto” (p. 71).

Para Aston y Savona (1994), el desarrollo del análisis estructuralista favoreció el establecimiento de la semiótica como disciplina de estudio aplicable a la elaboración del texto y a la explicación de sus procesos de funcionamiento. Trabajando desde la base de la lingüística, formalistas y estructuralistas procedieron a investigar los elementos estructurales de los textos; sus combinaciones, relaciones y codificaciones, con el objetivo de observar cómo se crea el significado a través de la identificación de reglas y convenciones.

En palabras de White (1992): “El enfoque semiológico general para el estudio de la narrativa ha dado lugar a un nuevo ámbito de estudio denominado narratología” (p. 48). Dicho de otra manera, a partir de la necesidad de ofrecer una base metodológica o teoría en ese campo, surgió la narratología como disciplina centrada en el estudio de los textos desde el punto de vista narrativo. La narratología analiza las características en su naturaleza, forma, y funciones dramáticas, inherentes a todo tipo de narraciones. El objetivo fundamental del análisis narratológico, a través de la valoración de la disposición y funcionamiento de sus elementos estructurales, es observar el relato desde el valor específico de su globalidad.

Los métodos de la teoría narrativa tradicional también se inspiran en las bases de la *lingüística* moderna. Para Monika Fludernik (2009), lo hacen a través de un análisis sincrónico del sistema de la lengua, al igual que el lenguaje se desarrolla de manera significativa en función de la oposición y combinación de elementos básicos (fonemas, morfemas, sintagmas, etc.). De

manera similar, las teorías narrativas más vinculadas al ámbito de la retórica⁷⁶ buscan explicar cómo, por ejemplo, las frases o los párrafos⁷⁷ se convierten en estructuras narrativas con sentido.

Fludernik (2009, p. 9) sostiene que las narraciones crean mundos de ficción en los que el ser humano existe e interactúa de modo prácticamente idéntico a como lo hace en el mundo real. Consecuencia de este ilusionismo, todas las tipologías narrativas se sistematizan en secciones que describen las figuras del *narrador* y *narratario*, la representación del espacio, el tiempo, los personajes y la estructura de la trama. Para la autora austriaca, el análisis de la relación entre historia –texto escrito– y discurso centra la mayor parte del debate dentro de las principales líneas de investigación enmarcadas en el ámbito de la narratología, representadas por autores como Genette, Gerald J. Prince, Seymour Chatman o Susan S. Lanser.

El origen de esta disciplina se remonta al estudio que realiza Propp de los cuentos fantásticos rusos y a las investigaciones sobre la significación del mito de Lévi-Strauss. La utilización por parte de Propp de un modelo de paradigma estructuralista aplicado al análisis de los cuentos, de la misma manera que Jakobson y los formalistas rusos lo aplicaron al análisis de la literatura, creó las condiciones previas que posibilitaron la clara evolución del estructuralismo que representa la narratología. En palabras de Albaladejo (1986, p. 100), la *Morfología del cuento* supuso un impulso inicial muy sólido al tratamiento formal del contenido narrativo, una contribución absolutamente necesaria para la constitución de la narratología.

Desde la perspectiva estructuralista, el análisis moderno de la narrativa tiene su punto de partida fundamental en los estudios que realizó Lévi-Strauss sobre el mito. El antropólogo francés, en su obra *Antropología estructural* (1995), consideró mitos aparentemente muy diferentes como variaciones de cierto número de temas básicos y universales, llegando a la conclusión de que detrás de la aparente heterogeneidad de los mitos, subyacen estructuras comunes a todos ellos. De este modo, los mitos constituyen una especie de lenguaje, pudiendo

⁷⁶ “El objeto de la Retórica es la comunicación discursiva cuya finalidad es influir en los receptores, persuadiéndoles de que actúen, o que no actúen en un sentido determinado o convenciéndolos de determinadas ideas. La Retórica surge como manifestación de la capacidad humana del lenguaje, empleado éste en una comunicación en la que se ofrece un razonamiento o conjunto de razonamientos en forma de argumentación” (Albaladejo, 2005, p. 9).

⁷⁷ “El estudio del párrafo ha constituido, antes del nacimiento de la lingüística del texto y de la noción de macroestructura, una muestra del interés de la lingüística por aquellas unidades que se sitúan más allá del límite de la oración, interés éste que forma parte de la tendencia a la ampliación del ámbito de estudio característica del desarrollo de la Lingüística en nuestro siglo” (García Berrio y Albaladejo, 1983, p. 163).

reducirse a estructuras universales donde es posible identificar unidades individuales a las que Lévi-Strauss denominó *mitemas*. Elementos que, como las unidades sonoras básicas del lenguaje (fonemas), solo adquieren significado al combinarse entre sí de una forma determinada⁷⁸.

En palabras de Lévi-Strauss (1995): “Si queremos dar cuenta de los caracteres específicos del pensamiento mítico, tendremos que establecer entonces que el mito está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje” (p. 232). Para el autor francés, la sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada. El mito es un lenguaje que opera en un nivel superior y cuyo sentido logra trascender al fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a desarrollarse.

Como hemos visto anteriormente, Propp, en su libro *Morfología del cuento*, analiza los cuentos fantásticos hasta llegar a una serie de puntos en común recurrentes que crean una estructura constante en todas sus narraciones. El folclorista ruso reduce todos los cuentos fantásticos a treinta y una funciones de los personajes y los agrupa en siete esferas de acción invariables: cualquier relato folclórico considerado particularmente combina esas esferas de acción. Según Propp (2011), “el resultado de este trabajo será una morfología, es decir, una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y una relación de esas partes entre sí y con el conjunto” (p. 29).

Propp recibió la influencia directa de los estudios que Alexandr Veselovsky (2010) había realizado a finales del siglo XIX sobre los cuentos populares rusos. Aunque Propp le achaca no tener una estricta clasificación sistemática e incluso una descripción de los cuentos entre sus prioridades de estudio, sí se hace eco y suscribe el alcance de las investigaciones de Veselovsky en relación a los elementos estructurales que identifica. A grandes rasgos, los planteamientos de Veselovsky se basan en la existencia de motivos inherentes al contenido argumental de una historia, defendiendo la posibilidad de relacionar un motivo con varios argumentos o temas diferentes. En opinión de Propp (2011): “Para Veselovsky, el motivo es primario y el tema secundario. El tema es un acto de creación, de conjunción. Por consiguiente, debemos emprender nuestro estudio necesariamente en primer lugar según los motivos, y no según los temas” (p. 22).

⁷⁸ Para Eagleton (1998), las reglas que estudian el funcionamiento de esta interacción podrían entonces considerarse como una especie de gramática, como un conjunto de relaciones subyacentes bajo la superficie de la narración y que constituyen el verdadero significado del mito.

Propp reconoce el valor de las investigaciones de Veselovsky y otros autores como Joseph Bedier, del que afirma que fue el primero en observar que dentro de un cuento existe algún tipo de relación entre sus valores constantes y sus valores variables. Sin embargo, en cualquier caso son planteamientos que no definen objetivamente la función de sus elementos, ni de qué manera se pueden aislar como unidades esenciales. Según Propp (2011), “el único estudio que puede responder a estas condiciones es el que descubre las leyes de la estructura, y no el que presenta un catálogo superficial de los procedimientos formales del arte del cuento” (p. 26). Como resultado de su estudio, Propp desarrolla una descripción de los cuentos en función de sus partes constitutivas, de la relación de esas partes entre sí y con respecto al conjunto. En todos los cuentos estudiados hay una serie de valores constantes y otros variables. Los nombres de los personajes pueden cambiar, pero el tipo de acción que desarrollan dentro del cuento permanece invariable. En definitiva, el cuento atribuye frecuentemente las mismas acciones a personajes diferentes. Situación que permite estudiar y clasificar los cuentos a partir de las funciones de los personajes.

Propp (2011) define las *funciones* como elementos fundamentales del cuento fantástico que, en número limitado, tienen una presencia constante en el relato, independientemente de qué personaje se trate o cómo desarrolle su función. Además, Propp aclara que no todos los cuentos presentan todas las funciones, pero su desarrollo o disposición en lo que él denomina *ley de sucesión*, sí es invariable. Por otra parte, el teórico ruso (2011, p. 105) explica que su estudio se aplica exclusivamente a las *funciones* como tales, no a los personajes que las llevan a cabo, ni a las consecuencias de éstas. No obstante, en ocasiones resulta necesario repartir las *funciones* entre los personajes según determinadas *esferas de acción*.

Muchos de los autores posteriores vinculados a la narratología encuentran en la obra de Propp el pilar maestro sobre el que apoyar sus teorías, a pesar de que la obra del folclorista ruso solo comenzó a tener repercusión internacional a partir de los años 60 del siglo XX⁷⁹. Los principios teóricos de autores como, por ejemplo, Todorov, Teun A. van Dijk, Lubomír Doležel, Prince, o Lotman⁸⁰, se corresponden en buena medida con las bases teóricas de los estudios de Propp.

⁷⁹ “...una obra que, sin duda por falta de una atmosfera favorable, no tuvo en su época, ni sobre todo en su país, la resonancia que merecía” (Bremond, 1974, p. 71).

⁸⁰ Lotman llegó a ser alumno de Propp.

David W. Fokkema (1992) sostiene que al aceptar el concepto de “estructura”, los formalistas rusos introdujeron una nueva dicotomía: la estructura organizada frente al material no organizado que podía observarse desde el punto de vista estructural, y que vino a reemplazar a la antigua dicotomía de forma y contenido. La estructura de un texto literario tiene un aspecto formal y otro semántico y lo mismo sucede con el material no organizado. En este sentido, Mieke Bal (1990) afirma que un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un texto narrativo será aquel en el que un agente relate una historia, considerando su narración como una fábula presentada en función de una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados, que unos actores provocan o experimentan. Para la autora holandesa (1990), “los actores son agentes, no necesariamente humanos, que asumen las acciones relatadas en la narración” (p. 13).

La fábula, entendida como el material al que se da forma de historia, se construye siguiendo una serie de reglas. Bal (1990, p. 14) denomina a esas reglas *lógica de los acontecimientos*. De clara influencia estructuralista, la relación de acontecimientos que se presentan en una historia debe responder a las mismas leyes que controlan el comportamiento humano, ya que de otro modo sería imposible considerar un texto narrativo en su dimensión más completa⁸¹. Entendiendo el comportamiento humano como modelo para la creación de la acción narrativa, resulta necesaria la consideración del funcionamiento de los *actores*⁸² como instrumentos de la acción.

Greimas (1987), en su *Semántica estructural*, plantea la descripción de los actores en su relación con los acontecimientos que se describen en una historia, considerando el modelo narrativo de Propp excesivamente empírico. El lingüista de origen lituano propone, mediante el concepto de *actante*, una unidad estructural que no es narración específica, ni personaje propiamente dicho, simplemente se remite a la esfera de acción en la que influye o participa (véase p. 57).

La división del texto en partes no es una simple segmentación sintagmática; es también una primera proyección sobre el texto de un orden sistemático y jerárquico. Ver un objeto poético bajo las apariencias del signo lingüístico complejo no es describir exhaustivamente este signo hasta agotar

⁸¹ Planteamiento muy similar al utilizado por Phillips y Huntley al desarrollar el concepto *story mind* (véase p. 228).

⁸² Concepto que engloba las facetas de actor y personaje.

sus articulaciones, sino realizar la construcción del *objeto* que emerge y toma forma a partir del estado de *cosa* en el que se ofrece a nuestros sentidos. (Greimas, 1976, p. 17)

Por otra parte, Todorov (1973), como hemos visto en su *Gramática del Decamerón*, considera a los personajes como sustantivos, sus atributos como adjetivos, y sus acciones como verbos. Una historia como el *Decamerón* puede, por lo tanto, leerse como una especie de amplia oración gramatical en la cual esas unidades se combinan de diferentes maneras.

En el plano sintáctico, las oraciones se descomponen en agente (sujeto y –facultativamente– objeto) y predicado. En el plano semántico, estas mismas oraciones se descomponen en nombres propios, sustantivos, adjetivos y verbos. Los dos grupos de subconjuntos entran en relaciones precisas y nada ambiguas: los adjetivos, los sustantivos y los verbos no pueden ser más que predicados; inversamente, todos los predicados están formados de adjetivos, sustantivos o verbos. (Todorov, 1973, p. 48)

De esta manera, una obra puede, desde la perspectiva lingüística, convertirse en su propia estructura. Para el estructuralismo toda obra literaria, desde el momento en que describe una realidad externa, está generando sus propios procesos de construcción. No obstante, en opinión de Fokkema (1992), y en línea con las ideas de Todorov, el objeto de estudio narratológico puede no llegar a coincidir exactamente con el texto literario, puesto que el hecho de la narración también puede ocurrir fuera de la literatura.

Aunque la repercusión e influencia de las ideas de Propp fue notable, también surgieron planteamientos complementarios o contrarios a sus ideas. Por ejemplo, en el estudio planteado en *De los motivemas a los motivos*, Doležel (1999) adopta el término *motivemas*⁸³ como concepto en cierto modo análogo a las *funciones* de Propp. Como aclara Fokkema (1992), Doležel quiso solucionar la ambigüedad que, a su juicio, se producía en la distinción que Propp establecía entre los conceptos de *fábula* y *tema*. Algo necesario, ya que en los cuentos que Propp investigó, la fábula y el tema están más o menos superpuestos: todos necesitaban el orden cronológico de los sucesos y, por ejemplo, nunca comenzaban con un final feliz. En palabras de Fokkema (1992): “Las críticas de Doležel sobre el trabajo de Propp son compartidas por otros teóricos como Lévi-Strauss, que aunque observó que los planteamientos de Propp permitían llegar a cierto nivel de abstracción, no permitían el camino inverso, de lo abstracto a lo concreto” (p. 49).

⁸³ Acuñado originalmente por Alan Dundes.

La aparición del formalismo francés⁸⁴, con teóricos como Barthes, Bremond, Genette o Kristeva, supuso (casi en exclusiva) la búsqueda de un método estrictamente literario no influenciado por disciplinas como la historia, el psicoanálisis o la sociología. La lingüística se erige de nuevo como el modelo a seguir para establecer un planteamiento metodológico. Sin embargo, será una propuesta metodológica alejada de los tradicionales intentos de identificación de homologías estructurales. El objeto de estudio a partir de ese momento se fundamentará en las reglas que articulan los textos en relación a su esencia literaria y no atendiendo exclusivamente a factores relacionados directamente con la lingüística.

En su obra *El mensaje narrativo* (1974, p. 71), Bremond considera un fracaso la aplicación de los métodos tradicionales de análisis de contenido. Fracaso referido a la imposibilidad de aislar los elementos de los mensajes y a no haber hecho más que sumar residuos insignificantes. Bremond plantea un tipo de análisis similar al utilizado por Propp, pero aplicable a cualquier tipo de mensaje narrativo, ya que las investigaciones de Propp tenían en el cuento ruso un objeto de estudio muy concreto. Un análisis donde se pudiese distinguir la estructura aislada del resto del mensaje: el relato.

En su *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Barthes (1991), siguiendo los modelos de Jakobson y de Lévi-Strauss, divide la estructura narrativa del relato en diferentes unidades y funciones. En opinión de Barthes (1991, p. 67), para describir y clasificar la infinidad de relatos que podamos llegar a observar, se necesita un planteamiento teórico. La elaboración de una teoría puede ser notablemente facilitada si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione una base teórica sólida. En este caso, el autor francés considera razonable tener a la lingüística como modelo inicial del análisis estructural del relato.

Para Bal (1990, p. 13), un texto narrativo es un conjunto finito y estructurado de signos lingüísticos en el cual se cuenta un relato. Una historia que representa el significado del texto narrativo. La teórica holandesa incide en que no han de confundirse los dos términos; el texto es un signo lingüístico, la codificación lingüística del relato, pero ese mismo relato podría considerarse bajo una codificación no lingüística. De esta manera, podría, por ejemplo, presentarse en forma de película, o de cómic. Parte de los elementos del relato, o su totalidad, si consideramos una representación sin diálogo (como por ejemplo una película muda), habrían

⁸⁴ Referido a autores que desarrollaron y escribieron sus investigaciones en francés.

sido expresados por medios no lingüísticos. A su vez, el relato, significado del texto narrativo, es el significante de la historia.

Los fundamentos semióticos de la narratología hacen inherente a esta disciplina que se encuentre imbuida en un proceso continuo de cambio y evolución. La interacción con otras ciencias o áreas del conocimiento hace que sus límites se redefinan continuamente, situándose en una constante expansión. Durante ese proceso, la consideración de los elementos constitutivos de las historias han trascendido a la tradición escrita, relacionándose con los componentes de otros sistemas de signos, definiendo las estructuras formales que contiene el relato y posibilitando una percepción más completa, una interpretación diferente, o incluso la creación de nuevas manifestaciones artísticas.

2.2.1.1.1 *Fábula y trama*

La diferenciación de los conceptos *fábula* (*fabula*) y *trama* (*sjuzet*), ha resultado desde su manifestación en el marco de los planteamientos del formalismo, uno de los conceptos clave para el desarrollo de la mayor parte de las teorías modernas de la narratología.

Fábula y trama no son una cuestión propia de un determinado lenguaje, son estructuras casi siempre traducibles a otro sistema semiótico contando cualquier fábula organizada en una trama idéntica en una paráfrasis lingüística o en una película, o un cómic. (Eco, 1996, p. 45)

En opinión de Bobes Naves (1997), “la *fábula* es un conjunto de motivos narrativos que adquieren unidad en la obra, caracterizándose además por tener coherencia interna y externa” (pp. 283-284). Es decir, son compatibles entre sí dentro del conjunto cerrado que forman, y cobran un sentido en el marco de las ideas de la época en que se crea o se interpreta la fábula. Además, en referencia directa al teatro, la fábula representa también un conjunto de motivos y su representación escénica, utilizando signos paraverbales y no verbales determinados que intensifican, contrastan o remarcan unos motivos frente a otros, o unas partes frente a otras⁸⁵.

⁸⁵ “La fábula está sujeta [...] a unos principios que con terminología actual llamaríamos de coherencia y completez; la fábula ha de estar formada por acontecimientos estrechamente enlazados entre sí y con el tema de la obra, y ha de ser una” (Aldaladejo, p. 137, 1983).

La fábula se define como la substancia que da forma a la serie de acontecimientos que estructuran una narración⁸⁶. Además, las reglas o leyes que regulan la *lógica de los acontecimientos*⁸⁷, son análogas a las que conforman y condicionan el comportamiento humano. Según Bal (1990, p. 15), podemos considerar diferentes procesos que determinan la organización de las historias. La disposición de sus elementos determina el efecto dramático deseado, sea éste el de conmover, convencer, el revulsivo o el estético.

Bal (1990) clasifica los diferentes procesos que dan como resultado una historia única y específica, en seis preceptos:

1. Los acontecimientos se pueden ordenar en una secuencia diferente a la cronológica.
2. La cantidad de tiempo que se asigna a los diversos elementos se determina sobre la base de la cantidad de tiempo que estos elementos ocupan en la fábula.
3. Se dota a los actores de rasgos distintivos característicos. De esta forma se individualizan y se transforman en personajes.
4. Los espacios en los que tiene lugar el desarrollo de la historia reciben también unas características distintivas pasando a ser lugares específicos.
5. Además de las relaciones necesarias entre actores, acciones, acontecimientos, lugares y el contexto temporal de la historia, pueden existir otras relaciones (simbólicas, alusivas, etc.) entre los diversos elementos dramáticos.
6. Determinación del punto, o puntos de vista, desde los que se va a enfocar el desarrollo de la narración.

De la misma manera, Bal (1990, p. 16) también propone tres características para la elaboración de un texto narrativo modélico.

1. La inclusión de dos tipos de portavoz de la narración: uno no juega un papel protagonista en la fábula, el otro sí. Una diferencia que puede mantenerse incluso cuando el narrador y el autor coincidan en el mismo personaje. Por ejemplo, en una narración contada en primera persona. En

⁸⁶ “La fábula es el conjunto de las acciones que se suceden, de modo que sin ella no puede existir tragedia. Ésta se ordena como una fábula completa y total que debe tener, por tanto, principio, medio y fin” (Bobes-Naves, 1997, p. 287).

⁸⁷ Recordemos, un desarrollo de acontecimientos que el lector experimenta como natural, en concordancia con el mundo y el comportamiento humano (véase p. 65).

este caso, el narrador es la misma persona, pero en otro momento y en otra situación distintos de los existentes cuando experimentó originalmente los acontecimientos.

2. La posibilidad de distinguir tres estratos en un texto narrativo: el *texto*, la *historia* y la *fábula*.

El texto, en el que un agente narra una historia; la historia, que se presenta como una determinada presentación de una fábula; y la fábula, que se dispone como una secuencia cronológica y lógica de acontecimientos.

3. La elaboración del diseño dramático del texto narrativo y su contenido argumental, consistente en una serie de acontecimientos interconectados que provocan o experimentan los actores.

Por su parte, Bobes Naves (1997), al considerar que la obra dramática presenta una historia, es decir; los hechos y relaciones humanas que cambian y son vividas por los personajes en un tiempo y espacio determinados frente al espectador, plantea cuatro categorías sobre las que se deben desarrollar los elementos dramáticos de una obra.

1. Las unidades horizontales, que se suceden en el texto dramático al igual que las funciones se suceden en el relato. Su identificación se logra por una operación de segmentación, que es más compleja que la correspondiente al relato, ya que la obra dramática además de ser leída, se representa.

2. Relación coherente entre el personaje y los conceptos dramáticos vinculados a él.

3. El tiempo, como elemento que se manipula para conseguir una determinada disposición de las acciones en relación con el espacio.

4. El espacio, tal como aparece en el texto dramático espectacular, y su relación con su organización en el ámbito escénico.

Para Bal (1990), el hecho de que los textos narrativos se puedan encontrar en cualquier cultura y cualquier época nos lleva a concluir, en la misma línea que autores como, por ejemplo, Barthes, que todos los textos narrativos en cualquiera de sus múltiples formas se basan en un modelo común, un patrón subyacente que hace que la narración sea reconocible como tal. La lógica en el desarrollo coherente de los acontecimientos y su disposición cronológica debe reflejarse en la estructura general de la fábula.

Entre los autores contemporáneos más representativos y que han formado parte del desarrollo de la narratología como disciplina destacan, además de los autores anteriormente citados; Jean-

Michel Adam, Lajos Egri, Shlomith Rimmon-Kenan, Anthony Newcomb o George Steiner, etc. Todos ellos representantes de la consolidación de la narratología y de su influencia en otros ámbitos. Una influencia que alcanza a disciplinas como, por ejemplo, la *musicología*, la *crítica artística* o las teorías cinematográficas. Podemos incluso encontrar vertientes estrechamente relacionadas con la filosofía o la sociología. Es el caso del trabajo de autores como, por ejemplo, Rom Harré (2002), y su análisis de los textos científicos desde la perspectiva de la *filosofía de la ciencia*, con el objetivo general de demostrar que la ciencia también es una forma de discurso.

2.2.2 La comunicación teatral

En opinión de Eco (1986), la *semiótica* no es solamente la ciencia de los signos reconocidos como tales. De la misma manera, puede considerarse como la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si se tratase de signos. Por lo tanto, podemos afirmar que esencialmente la cultura es comunicación.

Si todo fenómeno cultural es un acto de comunicación, y puede ser explicado mediante los esquemas propios de cualquier acto de comunicación, será conveniente individualizar la estructura elemental de la comunicación donde ésta se produzca –o mejor dicho– en sus términos mínimos. (Eco, 1986, p. 35)

Hablar de comunicación teatral es hablar del funcionamiento individualizado y conjunto de todos los signos relacionados con el proceso de *semiosis* teatral y su correspondiente representación escénica. Debemos considerar dentro de este proceso de comunicación, la necesaria presencia de elementos esenciales, como son el emisor del mensaje, su receptor, el mensaje, el canal y el código. Existe comunicación cuando un signo emitido de forma intencionada es percibido por un destinatario que se convierte automáticamente en receptor del mensaje. Según Kowzan (1997, pp. 140-141), la emisión de un signo artificial –intencionado– por parte del emisor, y la percepción del signo por parte del destinatario, representan las condiciones mínimas necesarias para que haya comunicación. Por lo tanto, no podemos hablar de comunicación teatral cuando un fenómeno se produce sin voluntad de significar, de establecer una comunicación.

En opinión Bobes Naves (2004), la *semiología del teatro* es en realidad una teoría general del teatro, de modo que más allá del texto literario con su lectura y del texto espectacular con su

representación, la semiología dramática tiene como objetivo englobar todos los elementos del proceso de comunicación dramática y todas las relaciones contextuales e históricas de una obra. En este sentido, la autora española se sitúa en la misma corriente teórica de autores como Marco De Marinis, Franco Ruffini o Pavis, al considerar la *semiótica*, “de entre todas las teorías y entre todos los métodos aplicados en las ciencias humanas, el más adecuado para una disciplina teatral, con funciones propedéuticas y epistemológicas” (pp. 502-503).

La semiótica nos ofrece una base metodológica capaz de aglutinar todas las teorías y puntos de vista sobre el teatro –o cualquier tipo de representación escénica o audiovisual– tanto desde una perspectiva interna; teniendo en cuenta cada código integrante de la representación, como desde sus procesos de interacción y la relación del total de la obra con el entorno; social, cultural, histórico, etc. Una base metodológica que proporciona al estudio de la obra dramática las herramientas necesarias para encontrar su significado –su sentido– como hecho artístico.

Cualquier manifestación artística debe aspirar a revelarse como un vehículo de transmisión de significado. Así, cualquier representación escénica debe cumplir esa función desde la base de un código propio. El rasgo común de toda representación escénica es que sus signos actúan como signos de otros signos. Cualquier elemento de la representación que actúe como signo, puede actuar (sin sufrir alteraciones) como signo teatral del signo que él mismo representa. En palabras de Fischer-Lichte (1999): “Los signos estéticos actúan como signos de signos, si en el proceso de la constitución de su significado no puede recurrirse a una dimensión semántica independiente. Su dimensión semántica solo puede deducirse y establecerse a través de la relación entre la dimensión sintáctica y pragmática” (p. 257). Además, los signos teatrales no solo tienen la capacidad de actuar como signos de signos a los que representan materialmente, también tienen la capacidad de significar en el contexto de los diferentes sistemas de signos de una representación escénica.

Hay que comprender los procesos de comunicación teatral como un caso especial de comunicación estética: en el escenario se crean signos con el fin de constituir significados, a los que los espectadores atribuyen a su vez significados que concuerdan en parte con los ideados por los productores y en parte difieren de estos. (Fischer-Lichte, 1999, p. 271)

Si entendemos un proceso de comunicación como la transmisión de una señal a un receptor a través de un canal, la comunicación se producirá si el emisor crea un signo recurriendo a un

código, al que el receptor le atribuirá un significado basándose en la misma codificación⁸⁸ que ha utilizado el emisor. Desde este planteamiento fundamental, podemos justificar la necesidad de identificar un elemento esencial dentro del contexto de una representación escénica, un elemento que pueda organizar la codificación de todos los sistemas de signos y que permita establecer una base sólida para su percepción e interpretación.

2.2.2.1 El signo dramático

No hay aprendiz que no sea “egiptólogo de algo”, no se llega a médico más que haciéndose sensible a los signos de la enfermedad. Todo aquello que nos enseña algo emite signos. Todo acto de aprender es una interpretación de signos o de jeroglíficos. (Deleuze, 1972, p. 12)

Creamos el conocimiento a través de la percepción y la interpretación de los signos. Éstos llegan hasta nosotros a través de cualquier situación, desde cualquier realidad, bien sea por medio de una persona, un objeto, una palabra, un sentimiento, etc⁸⁹. Signos que, para descifrar su contenido, necesitan de un proceso de interpretación que implica un aprendizaje. Por lo tanto, todo lo que se manifiesta y ocurre sobre un escenario puede ser objeto de aprendizaje, de interpretación por parte del público que presencia una obra.

El espacio escénico semiotiza todo su contenido y lo convierte en signos coherentes con el sentido del conjunto. Para Bobes Naves (1997), el signo dramático ha hecho tradicionalmente referencia a cualquier objeto presente en el escenario que sirviera de expresión sensible a algo ausente, material o conceptual. En opinión de la autora española, “todo lo que está en escena es representación de algo ausente, la manifestación de su signo de forma metonímica o sinecdótica” (p. 116).

La consideración actual del signo dramático no se limita a la identificación de un signo con su concepto ausente, sino que es resultante de un proceso de comunicación fundamentado en la interacción que se produce entre el emisor que produce el mensaje y el receptor que lo interpreta. De esta manera, como sostiene Bobes Naves (1997), “el signo es una unidad de manifestación,

⁸⁸ Proceso también denominado *transducción*, término introducido por Doležel en su artículo *Semiótica de la comunicación literaria* de 1986, para designar los procesos de transmisión dinámica que pueden afectar a las obras literarias.

⁸⁹ “En el teatro todo puede actuar como signo ya que nada lo es en sí mismo, sino que se convierte en tal por una actividad humana y esta actividad se produce tanto en el ámbito de la escena como fuera de ella, por la concurrencia de signos y formantes, verbales y no verbales, codificados o circunstanciales” (Brizuela, 2000, pp. VIII-IX).

resultado de un proceso de semiosis por el que un sujeto establece o concreta una relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido” (p. 117).

Bobes Naves (1997) distingue entre signo y formante de signo o formantes semánticos por paralelismo con los formantes morfológicos, las unidades sensibles que eventualmente adquieren un sentido sobre el escenario y se integran a través de él en la lectura general de la escena, en la percepción del sentido global que representa la obra de arte dramático.

Los formantes, de la misma manera que los signos, no se manifiestan en escena de forma aislada: son acompañados por la palabra, el gesto, la actitud corporal, el movimiento del actor, la distancia, los sonidos, la música, los ruidos, etc. Signos y formantes de signo, convergen simultáneamente hacia un sentido garantizando todo el potencial de su interpretación. (Bobes Naves, 1997, p. 136)

2.2.2.2 Código y sistema

El término “código” conlleva la idea de una estructura creada, artificial, e introducida con un acuerdo instantáneo. (Lotman, 1999, p. 15)

Para la semiótica moderna, comprender el concepto de *código* supone necesariamente establecer una diferenciación entre *señal* y *signo*. Según Zechetto (2002), la señal es un estímulo que surge de la naturaleza frente al cual reacciona el cuerpo animal: “El aroma de una flor, el color del plumaje de un pájaro, la brisa helada del viento, la dureza de una piedra, son *señales* que nos abren inmediatamente a la experiencia sensorial de la naturaleza” (p. 91). Por el contrario, el concepto de signo hace referencia al orden cultural. El semiólogo de origen italiano sostiene que se trata de una creación artificial, de un estímulo cuya realidad no está presente, pero que refleja a través de otra cosa que está en su lugar. Por lo tanto, el signo pertenece al orden cultural porque está investido de significado. Según Zechetto (2002), “el mundo de los signos funciona como un repertorio de significantes, cuya estructura reposa sobre una matriz que, en último término, es un sistema de diferencias o de oposiciones” (p. 92).

Para Eco (2000), una señal es la unidad de un sistema que puede convertirse en un sistema de expresión correlativa a un contenido, pero que puede mantenerse también como un sistema de elementos físicos carentes de función semiótica. Una señal puede no tener significación, pero puede influir en algún aspecto o parámetro pudiendo llegar a estar en lugar de su consecuente, ya sea para el emisor o para el destinatario. Siempre que se produzca una correlación de ese tipo,

admitida por una convención social, podemos hablar de signo. En opinión del autor italiano, “sólo en este sentido podemos aceptar la definición de Saussure según la cual un signo es la correspondencia entre un significante y un significado” (p. 83).

El *código* hace referencia al conjunto de reglas o leyes que permiten organizar desde el punto de vista semántico los valores de los significantes de un sistema de signos, de modo que se puedan interpretar o reproducir los procesos que activan o posibilitan su funcionamiento. La percepción e interpretación de los signos es únicamente plausible y coherente a partir de una convención del sistema significativo. En definitiva, a través de un código que nos permita descifrar el significado e interpretar el sentido de cualquier sistema significante.

Una teoría de los códigos deberá establecer más que nada a qué grado de “superelevaciones” connotativas puede llegar semejante entramado potencial de códigos; cómo y hasta qué punto puede una superposición de funciones de signos producir una especie de laberinto de significaciones enlazadas; si puede una situación con ese nivel de dificultad constituir todavía el objeto de una descripción en términos de semiótica estructural, o por el contrario una especie de “ovillo” dotado de propiedades topológicas que una teoría de los códigos puede definir en principio, pero nunca podrá reproducir efectivamente mediante un modelo finito. (Eco, 2000, p. 96)

Cualquier proceso de comunicación debe verificar su integridad formal y su eficacia comunicativa a partir de la existencia de un código, entendido como un sistema de significación capaz de relacionar realidades presentes y realidades ausentes, siempre que se trate de entidades perceptibles por parte del receptor del mensaje y representen, o hagan referencia a otras entidades. Sin embargo, la percepción por parte del receptor y su reacción no son condiciones *sine qua non* para establecer un vínculo de significación. Según Eco (2000), es suficiente con que el código establezca una correspondencia entre lo que representa y lo representado, correspondencia que debe ser válida para cualquier receptor potencial.

Un *sistema* debe entenderse como un complejo de signos o señales y las reglas internas que posibilitan y condicionan su combinación. La percepción de un sistema en su totalidad debe considerarse desde la perspectiva holística de la globalidad de su estructura y desde la individualidad de sus unidades independientes. (Eco, 2000, p. 25)

La comunicación en el ámbito de la representación escénica, más concretamente en el contexto teatral, depende de la codificación y decodificación de un conjunto de signos identificables e interpretables por actores y público⁹⁰. Para garantizar su proceso de comunicación, debemos ser capaces de establecer un código teatral global, común a todas las formas de representación escénica, capaz de observar los procesos que caracterizan a todos sus sistemas de signos, y capaz también de proponer reglas para comprender su organización como sistemas de códigos.

Basándonos fundamentalmente en el planteamiento teórico de Fischer-Lichte (1999), y su clasificación sobre los códigos⁹¹ del teatro, la primera tarea que deberemos abordar consistirá en identificar el repertorio de signos que conforman el código⁹² general de una representación teatral. Aunque la teatrológa alemana se refiere en todo momento a los códigos propios del teatro, por nuestra parte ampliaremos la consideración sobre el objeto de estudio a las representaciones escénicas (de tipo teatral) en general: ópera, zarzuela, musicales, etc., ya que comparten los mismos sistemas de signos que una representación tradicional de teatro.

Entendiendo el fenómeno de comunicación teatral como el proceso que se produce cuando un actor encarna a un personaje ante la presencia del público, Fischer-Lichte (1999, p. 38) sostiene que la acción del actor⁹³ puede realizarse a través de determinados movimientos de la cara, o del cuerpo. Fischer-Lichte denomina cinéticos a los signos generados por el movimiento del actor. De éstos se desprenden los signos mímicos, gestuales y proxémicos.

Uno de los elementos más característicos de las representaciones escénicas es el propio espacio donde tiene lugar el espectáculo. Sin embargo, los signos de la representación estarán presentes tanto en el espacio escénico; contenedor emisor del mensaje, como en el patio de butacas donde se ubica el público; receptor del mensaje. Por otra parte, el espacio escénico se

⁹⁰ “...there is a more fundamental form of competence required before the spectator can begin to decode the text appropriately: the ability to recognize the performance as such” (Elam, 2005, p. 78).

⁹¹ Entendidos, según Fischer-Lichte (1999, p. 19), como un sistema de reglas general, tanto para la creación e interpretación de signos, como también de sus contextos.

⁹² Para Fischer-Lichte (1999, p. 22), este código regula el signo que debe ser validado como unidad portadora de significado; cuáles son estos signos, cómo y de qué manera interactúan; y qué significados pueden ser añadidos a estos signos, ya sea desde su individualidad o en función del contexto.

⁹³ En adelante utilizaremos la denominación actor para incluir a los cantantes de ópera, de zarzuela, bailarines, y los propios actores de teatro.

dispondrá en torno a la escenografía formada por objetos, accesorios y la correspondiente iluminación.

Kowzan (1992) considera la posible participación de hasta trece sistemas de signos durante el trascurso de una representación escénica, clasificándolos en función de diferentes criterios como signos de actor y signos externos al actor; signos visuales y auditivos; signos pertenecientes al desarrollo temporal de la representación; y signos relacionados con el espacio escénico. Así, el semiólogo polaco distingue la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música, y los efectos sonoros, como los trece sistemas de signos integrantes de una representación escénica.

Martin J. Esslin (1993) amplía la aplicación de la clasificación de Kowzan al ámbito de las artes audiovisuales. El autor de origen húngaro propone una clasificación de los diferentes sistemas de signos comunes a cualquier representación dramática, añadiendo dos categorías más específicas, las correspondientes al cine y la televisión. Esslin sitúa en primer lugar a los signos que sirven como marco de la propia representación: la arquitectura del espacio escénico, el título de la obra, la publicidad previa, etc.; en segundo lugar el sistema de signos que crea la presencia del actor, su capacidad de interpretar el texto, personalidad y expresión facial, los gestos, el lenguaje corporal, el movimiento sobre el espacio escénico, maquillaje, peluquería y vestuario; en tercer lugar el conjunto de signos visuales, los accesorios, su configuración visual, la disposición de colores y la iluminación; en cuarto lugar el texto, su valor léxico, sintáctico y referencial, su estilo, su ritmo y el valor del subtexto; en quinto lugar se sitúa lo que Esslin denomina sistemas de signos aurales (*Aural sign systems*), la música y los sonidos de procedencia no musical. En relación a los sistemas de signos propios del cine y la televisión, Esslin (1993, p. 104) sitúa los derivados del movimiento de las cámaras de filmación o grabación: planos largos, panorámicos, medios, *travelling*, *crossfade*, etc., y los sistemas de signos derivados del proceso de montaje.

Bobes Naves (2004), por su parte, considera la organización de los signos del código dramático en cinco ámbitos: el texto oral (palabra y tono); la expresión corporal (mímica, gesto y movimiento); la imagen externa del actor (maquillaje, peinado y vestuario); el espacio escénico

(accesorios, decorado e iluminación); y los efectos sonoros no articulados (música y efectos sonoros).

El establecimiento de una clasificación donde se tenga en cuenta la interrelación y el significado potencial de todos los signos, pasa necesariamente por su identificación, enumeración general, codificación en un sistema, y la valoración de su efectividad en la percepción global de la representación escénica o audiovisual. Según Fischer-Lichte (1999), solo será posible calificar el rendimiento de cada signo, cuando esté suficientemente claro de qué manera se puede describir, analizar e interpretar los signos originales que se denotan en el teatro como iconos. Para la autora alemana (1999), “una semiótica del teatro tiene que fundamentarse necesariamente en una semiología de cada uno de sus sistemas de signos; una semiología del gesto, del vestuario, de la música, etc., es decir, en una semiótica de los sistemas culturales” (p. 42). Sistemas que deben ser también tenidos en cuenta en su función de creadores de significado. Por lo tanto, para poder estudiar su incidencia en la función teatral deberemos observar los sistemas culturales desde la perspectiva semiótica de la música, la lengua, la mímica, del movimiento de los actores por el espacio teatral, etc. De esta manera, los sistemas culturales incidirán también en la creación de significado, incluso teniendo en cuenta la heterogeneidad de todos los sistemas de signos integrantes de la representación.

En opinión de Bobes Naves (2004), los estudios que desarrolla y amplía la *semiología del teatro* durante su proceso de evolución como disciplina, se centran especialmente en el análisis del sentido del texto, el paratexto⁹⁴, el lenguaje dramático y el diálogo como formas de expresión específica del teatro, tanto en la escritura como en su realización escénica. No obstante, para la autora española, el análisis de los tiempos y los espacios dramáticos, representan categorías que tienen un tratamiento especial en el contexto de las artes escénicas y también pueden ser considerados como sistemas de signos y códigos. En definitiva, como sostiene Elam (2005), cuando entramos en una sala de teatro, aceptamos participar en el proceso de comunicación que se produce entre el intérprete y el espectador. Automáticamente aceptamos los códigos

⁹⁴ Conjunto de los enunciados que acompañan al texto principal de una obra.

específicos de la representación, que podemos denominar códigos del teatro, y que nos permiten la captación completa del mensaje⁹⁵.

Dentro del contexto de la representación escénica, los términos código y sistema se emplean frecuentemente como sinónimos. Según Elam (2005, p. 44), esta situación se produce al referirse a la vez al conjunto de signos junto a las reglas internas que regulan su combinación y las reglas encargadas de proporcionar un contenido semántico a los signos en cuestión. Dada la complejidad de la *semiología del teatro*, resulta tan útil como necesario establecer esta diferenciación. El código teatral debe garantizar la transacción de código entre intérpretes y espectadores, siendo su objetivo principal reflejar en toda su amplitud los procesos que tienen lugar entre los diferentes sistemas de signos y la trascendencia de su interacción.

...the precise formulation of the range of rules determining the encoding or decoding of texts is altogether another matter. It is the business of semiotics to make these rules explicit, so as to furnish a model of what we might designate the dramatic and theatrical *competence* exercised by experienced performers and spectators. (Elam, 2005, pp. 46-47)

Como hemos visto, la representación escénica está constituida por un conjunto de signos verbales y no verbales que se integran en un código global. Para Ubersfeld (1989), el mensaje verbal figura en el interior del sistema (código global) de la representación escénica con su materia de expresión propia, comportando dos especies de signos: los signos lingüísticos; componentes del mensaje lingüístico, y los signos acústicos propiamente dichos; voz, expresión, ritmo, tono, intensidad, timbre, etc. De este modo, el mensaje verbal viene denotado según dos códigos, el lingüístico y el acústico. A estos códigos se unen otros (visuales, musicales, proxémicos, etc.) que posibilitan la descodificación⁹⁶ de los diferentes códigos, permitiendo la interpretación del sentido del mensaje.

En definitiva, la comprensión del código general de una representación escénica, pasa necesariamente por el análisis de cada sistema de signos y la observación de sus procesos de interacción de cara a, como mínimo, extraer una visión diferente de la experiencia artística, ya

⁹⁵ “A code is what allows a unit from the semantic system (a signified) to be attached to a unit from the syntactic system. That is to say, it is an ensemble of correlational rules governing the formation of sign-relationships” (Elam, 2005, p. 45).

⁹⁶ En opinión de Ubersfeld (1989, p. 23), todo mensaje teatral (en un sentido global) exige de diferentes códigos para ser descodificado, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos esos códigos.

sea desde el punto de vista del creador, como desde la perspectiva de los intérpretes-emisores del mensaje, o sus intérpretes-receptores; es decir, el público⁹⁷. Una experiencia artística obtenida a partir de la interpretación del código general que la transmite y que, lógicamente, también dependerá del conocimiento previo que sobre cada sistema de signos tenga el público, y de los condicionantes pragmáticos que contextualicen su puesta en escena.

2.2.2.3 Tipos de código

La *semiología de la representación escénica*, como hemos podido comprobar, tiene en la identificación e interpretación de los signos escénicos uno de sus objetivos centrales de investigación. El estudio de la especificidad, comportamiento e interacción de los diferentes sistemas de signos en función del sentido del drama, nos revelará el funcionamiento de su código general. Un análisis semiológico completo deberá, por lo tanto, tener en cuenta los principios estructurales básicos del teatro como hecho artístico productor de significado en relación fundamentalmente a sus diferentes tipos de código.

*El código del espacio: relaciones proxémicas*⁹⁸

The first factor that strikes us when we enter a theatre is the physical organization of the playhouse itself: its dimensions, the stage-audience distance, the structure of the auditorium (and thus the spectator's own position in relation to his fellows and to the performers) and the size and form of the awaiting stage. The performance itself begins with the information-rich registering of stage space and its use in the creation of the opening image. (Elam, 2005, p. 50)

La adecuada interpretación de los signos que se producen en el espacio escénico exige la comprensión de una serie de normas de entrada, salida y situación de los actores en escena⁹⁹. Para Fischer-Lichte (1999), todo lo que hace el actor sobre el escenario no ocurre para crear la ilusión de un hecho real, sino para presentar al espectador un personaje ejemplar. En este sentido, la autora alemana (1999, p. 355), hace referencia a la tradicional participación de personajes

⁹⁷ "...this definitional constraint, whereby the actors' and spectators' roles are distinguished and the levels of reality (dramatic versus theatrical) are conventionally established, is the crucial axiom in the theatrical frame" (Elam, 2005, p. 79).

⁹⁸ Kowzan (1992, p. 175), señala la existencia de una nueva rama de la semiología, la *proxémica*, que estudia la distancia espacial entre las personas en sus relaciones personales y sociales.

⁹⁹ "Walking across the stage, standing still, increasing or diminishing the distance between two characters, the grouping of characters in significant patterns are all instances of the signifying power of the movement in space ('proxemics' in semiotic jargon) of the actors in drama" (Esslin, 1993, p. 67).

arquetípicos, poniendo como ejemplo las normas del teatro barroco en relación a la disposición de los actores en escena. Algo que no se hacía con la pretensión de crear una ilusión, sino de presentar signos –arquetipos– que debían percibirse con claridad para poder interpretarse adecuadamente. Resulta especialmente gráfico el caso del ballet barroco en cuanto a la disposición de los bailarines y su ordenación sobre el espacio escénico. Éstos representan tradicionalmente personajes de corte fundamentalmente alegórico y mitológico y les corresponde, ya desde su ubicación inicial en escena, un significado claro y reconocible.

En el ballet se combinaban entre sí signos con significados fijos, en los que está representada una verdad eterna o una idea, para realizar distintas figuras geométricas. Ya que a estas combinaciones, realizadas por varios bailarines, les correspondían a su vez significados fijos (como homenaje y agradecimiento, afirmación y negación, obstinación y concesión, etc.), en ellos ya se encontraban las relaciones que podían establecer entre sí las realidades e ideas representadas por los signos. (Fischer-Lichte, 1999, pp. 356-357)

Los signos proxémicos, especialmente característicos y determinantes en el ámbito del ballet, pero no menos importantes en otros tipos de representación escénica, funcionan básicamente como signos gestuales y, en principio, solo se les puede atribuir significado en función de su ubicación con respecto al espacio escénico. Fischer-Lichte (1999) clasifica este tipo de signos en dos grupos. Por una parte, los signos que representan la colocación de los actores cuando se ubican en escena, y las variaciones de esa colocación según se produce la interacción entre los personajes¹⁰⁰. Por otra parte, los signos que se revelan por el desplazamiento de cada actor a través del espacio escénico.

El código gestual: factores cinésicos

The kinesic components of performance –movements, gestures, facial expressions, postures, etc. – have been the object of much polemic but little research. Gesture, in particular, is regularly promoted to the status of the peculiarly ‘theatrical’ performance constituent (usually at the expense of language). Antonin Artaud dreamed of a ‘pure theatrical language’ freed from the tyranny of verbal discourse –‘a language of signs, gestures and attitudes’ having an ideographic value as they exist in certain unperverted pantomimes. (Elam, 2005, p. 62)

¹⁰⁰ En este primer caso la influencia del factor cultural es importante, pues puede hacer variar significativamente la distancia que se debe establecer entre los actores.

Se considera signos cinésicos¹⁰¹ a los que surgen de los gestos de la cara y los movimientos del cuerpo. Tradicionalmente se dividen en signos mímicos; movimientos de la cara limitados a revelar gestualmente emociones, resto de movimientos faciales y corporales sin cambio de posición del actor, y proxémicos; movimientos corporales que implican un cambio de posición del personaje. No obstante, Fischer-Lichte (1999) hace una importante matización¹⁰², ya que resulta imposible hacer una interpretación coherente de los signos cinésicos sin un conocimiento exacto de los procesos psíquicos que los activan¹⁰³. En palabras de la autora alemana (1999): “La clasificación de los distintos estados del alma en actividad tiene por eso que completarse con la elaboración y descripción de sus respectivos procesos regulares¹⁰⁴” (p. 482).

Para González Martínez (2008, p. 82), el comportamiento de los personajes refleja cómo se desenvuelven sobre el espacio escénico, independientemente de su discurso verbal. Éste es un *hacer pragmático* y tiene un sentido realizativo. Su carácter modal es fácilmente reconocible en un doble sentido. De esta manera, el semiólogo español distingue entre un *hacer operatorio*; en acciones que modifican las cosas, construyéndolas, transformándolas o las destruyéndolas, y un *hacer manipuladorio*; un *hacer factitivo* que manipula a los seres.

Códigos paralingüísticos

Tradicionalmente se distingue como signo paralingüístico a cualquier sonido vocal que no es producido como signo lingüístico, musical o icónico. Además de los signos no producidos por el hombre, como el ladrido de un perro o el canto de los pájaros. En opinión de Fischer-Lichte (1999), los signos paralingüísticos son los que, en general, menos valor significativo tienen como unidades consideradas de forma aislada, para obtener su significado en el sentido más completo

¹⁰¹ Kinésicos o kinestésicos.

¹⁰² Como veremos al desarrollar nuestra teoría sobre *el código de los conflictos*, no solo es necesario conocer los procesos psíquicos que activan los signos cinésicos para interpretarlos coherentemente, resulta imprescindible conocer por qué, o en función de qué, se activan estos procesos psíquicos y cómo afecta esta circunstancia a la totalidad de códigos de una representación escénica (véase pp. 119-126).

¹⁰³ Fischer-Lichte (1999, p. 499), cita a Constantin Stanislavsky al referirse a la autenticidad y profundidad de la emoción como la garantía más importante para la realización del signo natural más adecuado. A través del sentimiento se consigue por necesidad la reacción corporal, que actúa como reflejo natural de la emoción. La interpretación de estos signos pasa por un conocimiento pleno de todas las particularidades del sujeto que produce el signo.

¹⁰⁴ “...the particular importance of attitudinal markers to performance is that they permit a given interpersonal relationship within the drama to be kinesically embodied by the actors” (Elam, 2005, p. 68).

de su utilización, debemos tener necesariamente en cuenta a los otros sistemas de signos integrantes de la representación¹⁰⁵.

Signos lingüísticos

Los signos lingüísticos representan el sistema de signos tradicionalmente más investigado por la semiótica¹⁰⁶. Este tipo de signos frecuentemente ha representado el modelo o punto de partida para el desarrollo de investigaciones en el ámbito de cualquier sistema semiótico. Como hemos visto, Saussure (1945), en sus estudios sobre el signo lingüístico y la teoría de la división en dos planos de la lengua, plantea la existencia de unas unidades mínimas diferenciadoras, los fonemas, que según determinadas combinaciones dan lugar a las palabras: las unidades más pequeñas de una lengua portadoras de significado. Éstas, a su vez pueden modificarse según normas gramaticales y combinarse entre sí siguiendo las normas sintácticas.

El modelo lingüístico se revela como el sistema de signos con mayor capacidad significante, representando para cualquier cultura el sistema de comunicación más completo y también el más empleado. En su consideración dentro del contexto teatral, su trascendencia es, si cabe, aún mayor como elemento esencial para la transmisión del mensaje. Lógicamente, la afirmación anterior no afectaría a formatos escénicos como, por ejemplo, el ballet.

La imagen del actor

The actor is the iconic sign *par excellence*: a real human being who has become a sign for a human being. (Esslin, 1993, p. 56)

La simple presencia física del actor en escena proporciona una gran cantidad de información al público. Características como la edad del personaje, su sexo, raza, la pertenencia a una época concreta o a una clase social determinada, su actividad, profesión, etc., condicionan y determinan en gran medida la percepción y las expectativas del público. En opinión de Fischer-Lichte (1999), la apariencia del actor debe entenderse de forma simbólica, “actúa como un signo que

¹⁰⁵ “...en virtud de esas relaciones de intercorrelación se potencian considerablemente las posibilidades de creación de significado con signos paralingüísticos” (Fischer-Lichte, 2000, p. 68).

¹⁰⁶ “Hay, no obstante, una parte de la semiótica literaria que no es propiamente semiótica lingüística, pues afecta a un ámbito que trasciende lo lingüístico, como es el que corresponde a la disposición espacial y a la organización visual y gestual en la representación teatral o a la distribución en las páginas de imprenta de algunos textos literarios” (Albaladejo, 1986, p. 21).

representa las circunstancias trascendentales: representa la acción pasada y presente y posibilita anticipar las venideras” (p. 141).

Para Fischer-Lichte (1999) tanto el aspecto de la figura del actor como también la fisionomía de su rostro se engloban dentro del concepto de *máscara*, concretándose su aspecto con el peinado y vestuario. De la apariencia externa del actor, el vestuario¹⁰⁷; por encima de la máscara¹⁰⁸ y el peinado, se revela como el elemento predominante y el más importante de cara a su percepción por parte del público. El sistema de signos que integra el código del vestuario tiene una especial transcendencia en la transmisión de información hacia el público de una forma relativamente rápida y completa. Una información frecuentemente relacionada con el carácter arquetípico de los personajes y las expectativas de sus acciones potenciales.

Fischer-Lichte no hace referencia expresa al maquillaje como sistema de signos. Sin embargo, en opinión de Kowzan (1992), el maquillaje como sistema de signos está en interdependencia directa con la mímica de la cara, ya que ambos se refuerzan y complementan mutuamente. El maquillaje como máscara¹⁰⁹, puede formar parte, desde el punto de vista material, del vestuario, y desde el punto de vista funcional, de la mímica. Algo parecido ocurre con la clasificación del peinado. Según Kowzan (1992), “como producto artesanal, el peinado de los actores se clasifica a menudo como elemento del maquillaje. Como fenómeno artístico, pertenece al dominio del diseñador de vestuario” (p. 177).

To this symbolic function of make-up and costume must be added its deictic function: the more important characters are highlighted and attention is focused on them, by more spectacular or contrasting costume and make-up. [...] In addition, as already mentioned, make-up and costume can play in reinforcing the effectiveness of the sign system of facial expression, gesture and movement. (Esslin, 1993, p. 71)

Siguiendo con la opinión de Fischer-Lichte (1999), solamente cuando el reconocimiento del personaje nos revela una figura estable, aparente, entregada a la pasión, o variable, será capaz el

¹⁰⁷ En palabras de González Martínez (2008): “El vestido es un elemento fundamental para parecer-ser o aparentar, personajes vestidos según su condición, personajes travestidos, disfrazados, que se hacen pasar por otros, cambiando sus ropas o accesorios (Susana y la Condesa disfrazan a Cherubino). En este caso también se trata de un *hacer*. Éste es básicamente un *hacer cognoscitivo* y tiene un sentido semántico o descriptivo” (p. 83).

¹⁰⁸ Referida en este caso solamente al rostro del actor.

¹⁰⁹ Kowzan (1992, p. 176) se refiere al concepto de máscara como un tipo de maquillaje que inmoviliza parcialmente el rostro.

público de entender adecuadamente e interpretar los signos emitidos por el actor en la representación de un papel determinado. Un buen ejemplo de ello lo podemos encontrar en las figuras alegóricas¹¹⁰, habitualmente asociadas a un tipo de vestuario muy determinado.

Make-up and costume also employ a considerable element of symbolic signifiers, even in otherwise realistically iconic contexts –witness the convention of the black costume for the villain in the classical Western. Make-up and hair style tend to be more highly charged with symbolic signifiers in oriental drama, while they tend towards iconic realism in the West. But even there is often a symbolic subtext beneath the realistic surface. (Esslin, 1993, p. 64)

El vestuario es, por lo tanto, uno de los emisores de información más inmediatos e importantes del código teatral, llegando a transmitir mucho más que la información propia y esencial de un determinado personaje, pudiendo llegar a generar el nivel potencial de conflicto que se reflejará en las diferentes tramas y entre los diferentes personajes durante el desarrollo de una historia. En definitiva, el principal objetivo del vestuario como sistema de signos pasa fundamentalmente por proporcionar coherencia al personaje en función de sus motivaciones, conflictos y su interacción con otros personajes.

Espacio escénico y decorados

Elements of costume or decor that are not consciously noticed might contribute to the creation, in the mind of an individual spectator, of atmosphere, mood and other highly important aspects of the experience. After all: in our perception of situations which confront us in “real” life, we are also constantly responding to elements of mood, atmosphere and other subliminally absorbed impressions that underlie the consciously perceived elements of our experience. (Esslin, 1993, p. 20)

En opinión de Esslin (1993), la función predominante de los elementos que conforman el espacio escénico y los decorados es esencialmente icónica. Virtualmente, estos elementos crean el entorno sobre el que se va a desarrollar la historia y proporcionan gran parte de la información necesaria para un óptimo seguimiento por parte del espectador, indicando, por ejemplo, el emplazamiento donde se desarrolla la acción, la época, la posición social de los personajes y muchos otros aspectos relevantes.

¹¹⁰ Figuras como, por ejemplo, la calavera encapuchada portando una hoz, como símbolo de la muerte; o la mujer ciega portando la balanza, simbolizando la justicia.

De funcionamiento similar a los signos del vestuario, el espacio escénico y los elementos de decorado que puedan formar parte de una representación escénica, nos permiten percibir inmediatamente multitud de elementos del contexto argumental de la obra, e incluso buena parte de los condicionantes dramáticos de los personajes. En este sentido, como señala Elam (2005, p. 84), el marco teatral nunca es “puro”, ya que la representación escénica recurre en mayor o menor medida a referencias culturales, asumiendo diversos tipos de competencia extra narrativa por parte del espectador.

The performance space –whether it is the stage of the live theatre or the cinema and television screen¹¹¹– has a vital and truly fundament aspect: by its very existence *it generates meaning*. It transforms the most ordinary and everyday trivia of existence into carriers of significance. (Esslin, 1993, p. 38)

Siguiendo el esquema esencial del teatro planteado por Fischer-Lichte (1999), el espacio escénico se correspondería con el lugar donde A (el actor) actúa para representar a X (el personaje). Se trata, por lo tanto, de un elemento esencial e irreductible del código teatral. Además, el potencial de significación que establece puede prescribirse siempre. Siguiendo con la opinión de Fischer-Lichte, las posibilidades adicionales de significado del escenario mediante elementos de atrezzo o iluminación tienen un carácter eminentemente potencial¹¹².

En la misma línea que Fischer-Lichte, Kowzan (1992) sostiene que la función significativa de los elementos del decorado no se limita a los signos que éstos reflejan por separado. El modo de disponer el decorado, con sus variaciones durante la representación, puede aportar valores autónomos, pero también complementarios. En opinión del autor polaco (1992), “significa una cierta distancia con respecto a los acontecimientos representados sobre el escenario y constituye un elemento de lo que se denomina teatro dentro del teatro” (p. 182).

El público

Desde la perspectiva semiótica, el papel del espectador no se limita a un simple rol de decodificador de la información recibida desde el espacio escénico. Según Elam (2005), es el

¹¹¹ “The image presented by a dramatic performance, whether in the theatre, cinema or on television is always three-dimensional, even though the cinema and television screens are flat. There is always the dimension of depth also present through the operation of perspective” (Esslin, 1993, p. 39).

¹¹² “...la posición del decorado en la estructura jerárquica de un código teatral y la elección respectiva del repertorio de posibilidades semánticas existentes sólo se pueden interpretar y comprender por el contexto completo de este código teatral, sus prestaciones, finalidades, funciones e intenciones” (Fischer-Lichte, 1999, p. 216).

espectador el que inicia el proceso de comunicación teatral a través de una serie de acciones prácticas y simbólicas que empiezan por el acto de comprar la entrada para un espectáculo. En palabras del autor británico (2005): “Of all successive audience signals, the most significant is its simply presence, which constitutes the one invariable condition of the performance” (p. 86).

Aston y Savona (1994, p. 142) consideran la percepción de la puesta en escena por parte del público, como la etapa final de un proyecto que consta de cuatro fases:

1. El dramaturgo codifica el texto en función de su idea sobre lo que deberá ser la representación.
2. El director de escena decodifica el texto e inicia el proceso de colaboración con el equipo de producción.
3. El diseñador de producción recodifica el texto para la puesta en escena de sus elementos dramáticos en función de los condicionantes artísticos, materiales y económicos.
4. El espectador decodifica el total de la producción representando el último eslabón del proceso de comunicación integral inherente a cualquier representación escénica.

En opinión de Esslin (1993), el éxito de cualquier actuación dramática depende de su capacidad para despertar el interés y las expectativas del público mediante el incremento progresivo de la intriga. Dicho de otra manera, el éxito dependerá del deseo del espectador de seguir viendo lo que tiene que acontecer a continuación.

Los accesorios

Fischer Lichte (1999) clasifica los accesorios como objetos con los que el actor ejecuta acciones, o elementos hacia los que se dirigen sus gestos y su intención. Si los lleva puestos o sujeta, se consideran parte del vestuario, si los deja o utiliza de manera activa, se consideran accesorios.

Por su parte, Kowzan (1992), considera los accesorios como un sistema de signos autónomo, situándolo entre el vestuario y el decorado ya que, frecuentemente, el accesorio está vinculado a ambos sistemas. Cualquier elemento del vestuario puede pasar a ser un accesorio en el momento que desempeñe una función diferente a sus funciones semiológicas propias.

La función semiótica de los accesorios se centra en posibilitar la interpretación del objeto, u objetos, que representan. Estos objetos mantienen la efectividad de su función siempre que sean

reconocidos por el público como objetos determinados. De esta manera, tal y como afirma Fischer-Lichte (1999): “Hay que interpretar el accesorio como signo de un signo; no se trata únicamente de un signo del objeto interpretado, sino además de su posible significado” (p. 218). A partir de ahí se revela un matiz de gran importancia en la función semiótica del accesorio, referido al personaje que lo utiliza, actuando en este sentido como un signo del personaje. Resulta importante señalar que la función del accesorio como creador de un significado simbólico tiene mucho que ver con el entorno cultural en el que se desarrolla la representación de una obra y su vinculación con el contenido argumental.

Properties –furniture, tools, instruments and other movable objects present in the dramatic space and use by the characters– are basically part of the overall design. “Real” objects, such as tables, chairs, swords used in this context have the same dual aspect as the real people embodying the characters: a chair used in a performance of *Hamlet* is a sign for a fictional chair in a castle of Elsinore in a mythical past and thus has an “acting role”. (Esslin, 1993, p. 76)

La iluminación

The use of light plays an ever increasing role among the visual signifying systems of drama. It has an obvious iconic function –indicating day and night, sunny and gloomy conditions, etc., and also displays equally obvious symbolic aspects. (Esslin, 1993, p. 76)

La luz puede emplearse en el teatro en su función práctica; por su capacidad de hacer visible el espacio, y como signo de su función simbólica; determinada por los códigos culturales y su contextualización dramática. En opinión de Fischer-Lichte (1999), tanto la luz natural como la artificial pueden interpretarse con respecto a ambas funciones, de igual forma que los espacios creados natural y artísticamente. Además de cumplir con las funciones prácticas más básicas, la iluminación tiene la capacidad de desempeñar diferentes funciones simbólicas, definidas fundamentalmente en función de los diferentes sistemas culturales. En palabras de Fischer-Lichte (1999): “La luz convierte a un signo de un sistema semiótico en otro signo de ese sistema y logra nuevas posibilidades semánticas actualizables con respecto a ese sistema” (p. 226).

Para Esslin (1993), la función más importante de la iluminación en una representación es deíctica, ya que la luz puede señalar directamente a un punto concreto de la puesta en escena. Según Esslin (1993), “literalmente como un dedo índice apuntando al área de máximo interés” (p. 76). En este sentido, Kowzan (1992) considera que, por ejemplo, la luz de un proyector

permite también aislar a un actor o un accesorio. No lo hace exclusivamente para delimitar o señalar el lugar físico, también lo hace para resaltar un actor o un objeto con relación a su entorno, convirtiéndose entonces en signo del personaje o del objeto iluminado.

Los efectos de sonido no verbales

Si el entorno del hombre está constituido por música y ruidos y por elementos espaciales, entonces estos componentes están relacionados directamente y pueden remitir el uno al otro. (Fischer-Lichte, 1999, p. 231)

Los ruidos se clasifican dentro de la categoría de efectos sonoros del espectáculo que no forman parte ni del código lingüístico, ni del código musical. En opinión de Kowzan (1992, p. 186), son el resultado involuntario y secundario de la comunicación realizada gracias a otros signos, resultado que no se puede o no se quiere evitar. Efectos sonoros, que siendo naturales o artificiales en la vida real, son reconstruidos artificialmente para los fines del espectáculo.

Los efectos de sonido no verbales, ni musicales, han jugado un papel muy significativo dentro del conjunto de cualquier representación escénica en todas las épocas. Sonidos como los producidos por el silbido del viento, o el estruendo del trueno, han sido tradicionalmente imitados con la ayuda de sencillos mecanismos que, lógicamente, han ido evolucionando y adaptándose a las nuevas exigencias de la escena y a los avances tecnológicos.

Since the coming of recorded sound the scope of sound effects has been immensely widened. In the theatre stereophonic sound can simulate the whole gamut of natural sounds from bird songs to earthquakes, while in the cinema elaborate quadrasonic sound apparatus can flood the audience with sounds from all directions and produce veritable orgies of dramatic power in, for instance, 'disaster movies'. (Esslin, 1993, p. 90)

2.2.2.4 Música y texto

A dramatic text is a blueprint for such mimetic action, it is not yet itself, in the full sense, drama. A dramatic text, unperformed, is literature. It can be read as a story. This is the area where the fields of narrative fiction, epic poetry, and drama overlap. (Esslin, 1993, p. 24)

Con la descripción de los diferentes sistemas de signos que forman parte de una representación escénica no pretendemos afirmar o sugerir que exista un código de signos más importante o superior a otro, sin embargo resulta evidente que la temporalidad de una

representación escénica se fundamenta, como hemos visto, y como veremos al abordar el análisis dramático de la trilogía Mozart-Da Ponte, en la disposición de los hechos que conforman su discurso narrativo; acontecimientos y acciones de la historia que activan las diferentes tramas que, a su vez, definen el desarrollo del relato. Por lo tanto, hablar de cualquier efecto de sonido o de la utilización de la música, en definitiva, de cualquier sistema de signos, es hablar de su relación con el sustrato literario de la obra en referencia a su valor estrictamente argumental y narrativo. No obstante, el sentido de una representación –el mensaje que llega al público– solo puede contemplarse desde la perfecta simbiosis de todos los sistemas de signos en el marco del código global de su puesta en escena.

La música y el texto escrito¹¹³ son, en el ámbito de las representaciones de carácter teatral, los códigos con mayor capacidad de estructurar y alterar el desarrollo narrativo de una representación. La estructura dramática que se genera sobre la línea temporal de su puesta en escena viene definida por el desarrollo del contenido argumental y por la participación e influencia de la música. En una ópera, por ejemplo, son claramente los códigos con más trascendencia en la activación y organización del desarrollo narrativo de la representación. El espacio escénico se puede modificar¹¹⁴, la imagen del actor puede ser una u otra, el tipo de iluminación puede aplicarse de muchas formas, etc., sin llegar en ninguno de estos casos a tener la trascendencia que tienen las acciones y los acontecimientos de la historia que se cuenta durante la ópera. Por su parte, la música no tiene incidencia en la estructura dramática de la narración, ya que por sí sola no tiene capacidad para generar¹¹⁵ puntos de trama¹¹⁶. No obstante, la música sí tiene una especial trascendencia en la dinámica narrativa de las escenas y en la definición de su ritmo interno. En palabras de González Martínez (2008): “La música aporta una verdad especial en la manera de contar. Hay una franqueza esencial, consustancial al discurso musical. Y lo mismo sucede en el literario. Y la ópera, por definición, participa de ambas, a la vez que crea una nueva, propia y específica” (p. 76).

¹¹³ En referencia fundamentalmente a su valor argumental.

¹¹⁴ Nos referimos a las pequeñas modificaciones que se pueden producir durante una escena. Lógicamente, en los cambios de acto sí suele tener un valor significativo en términos estructurales.

¹¹⁵ Aunque sí puede llegar a anticipar su llegada o contexto dramático.

¹¹⁶ Como veremos, los *puntos de trama* (*plot points*) hacen referencia a los elementos dramáticos capaces de incidir de forma significativa en la estructura narrativa de una historia.

Según Esslin (1993), la música puede asumir una gran variedad de roles en el sistema significativo de una representación dramática. Puede proporcionar importantes elementos estructurales con la inserción de, por ejemplo, canciones dentro de su desarrollo dramático, dando especial relevancia a determinados acontecimientos o acciones. El autor británico pone como ejemplo las obras de Shakespeare, donde en ocasiones, el esqueleto rítmico de las escenas viene determinado por la utilización de la música y la danza. En el caso de artes audiovisuales como el cine o la televisión, la música es un elemento de presencia prácticamente permanente.

Cuando se incluye en el espectáculo, su función es subrayar, amplificar, desarrollar e invertir los signos de otros sistemas, o bien sustituirlos. La música puede desempeñar esta función cuando acompaña la acción dramática o cuando se sitúa fuera de ella (precediéndola, o intercalada en el espectáculo como interludio). (Kowzan, 1992, p. 185)

Si bien la esencia de la *semiología de la música* busca plantear unas bases de investigación lo suficientemente sólidas para poder dar sentido al valor semántico del discurso musical, desde el planteamiento de nuestra investigación, aunque no forme parte específica de nuestro objeto de estudio, tiene especial relevancia la relación que se puede establecer entre el texto de una ópera y la música compuesta para su libreto. González Martínez (1996, p. 786) nos habla de la necesidad de sustentar una descripción coherente de las virtualidades semánticas de la música y de su competencia ficcional. Algo que debe llevarnos directamente al estudio pormenorizado de los valores semánticos del discurso musical y a un análisis que permita obtener un inventario semémico y sémico lo suficientemente completo.

En el caso del ballet, y más aún en el de la ópera, la relación de los elementos dramáticos que forman parte de su puesta en escena con respecto a la música, va más allá de su utilización puntual o episódica, pasando a un nivel estructural de mayor relevancia del que habitualmente tiene en el ámbito del teatro clásico o convencional. Debemos entonces considerar al elemento musical como nexo directo entre la representación y el público, un elemento capaz de asociarse con los personajes, con los objetos, con las acciones, o con las situaciones, llegando incluso a establecer un tono dramático general determinado. Aun estando en función del conflicto global o tono dramático de la representación, la música tiene la capacidad de modificar totalmente –y de forma inmediata– el sentido del mensaje sin alterar, sin embargo, la estructura narrativa que los conflictos y acciones o acontecimientos de la trama generan. La música puede “envolverlo” todo, hasta los matices más pequeños del texto. Sin embargo, aunque de notable trascendencia

dramática, desde el punto de vista estrictamente narrativo, como hemos comentado, la música no afecta significativamente a la disposición de la estructura general de las tramas.

En el caso de la ópera, González Martínez (2008, p. 86) incluye la relación que se produce entre la música y la palabra dentro del ámbito general de la heterosemiosis que representa la interacción de sus diferentes sistemas de signos, puesto que integra en el mismo discurso signos de carácter heterogéneo. El objetivo de su observación pasa entonces por ver de qué manera los elementos musicales y verbales forman parte de las estrategias globales que forman los valores semánticos del texto. Elementos que pueden ser más o menos coincidentes, complementarse, alternarse o subordinarse el uno al otro. Lógicamente, resulta complicado determinar lo que pertenece a cada uno de los sistemas de signos y lo que cada uno de ellos aporta al conjunto de la obra. Situación que obliga a observar la naturaleza esencialmente múltiple del fenómeno proporcionando un enfoque coherente con su contexto dramático. En palabras de González Martínez (1990): “El ámbito de las relaciones existentes entre la música y la literatura constituye una faceta de los estudios semióticos que aún no ha recibido la atención que merece” (p. 149). Especialmente si consideramos el extenso corpus de obras que abarca y su presencia en cualquier época.

Abordar el análisis de una representación escénica requiere necesariamente tener en cuenta de qué manera –o mejor aún– en función de qué, adquiere sentido la interacción de los diferentes sistemas de signos que componen su puesta en escena. Como veremos, dentro de cualquier representación escénica –haya un texto, o no– se desarrolla sobre la línea temporal de la representación, como comprobaremos posteriormente, un verdadero *código de los conflictos* que, partiendo del contenido argumental y de la dinámica narrativa de su desarrollo, condiciona indefectiblemente al resto de sistemas de signos. De esta manera se justifica también el fenómeno de la *sinonimia heterosemiótica*¹¹⁷, por el cual unidades consideradas como portadoras de un mismo significado, pertenecen a registros semióticos heterogéneos. En opinión de González Martínez (1989, p. 506), dejar claro este aspecto resulta fundamental para determinar la incidencia de los planos verbal y musical en el proceso de generación del contenido textual en los niveles micro y macro-estructural, y la posibilidad de delimitar; en el primer caso, unidades

¹¹⁷ Concepto introducido por González Martínez (1989, p. 502).

equifuncionales desde el punto de vista de la coherencia textual y la interdependencia de ambos niveles y; en el segundo caso, cómo se llega a la constitución del sentido textual global.

Según González Martínez (1994, p. 499), no son pocas las razones que justifican la posibilidad de que muchas de las aportaciones de la semiótica literaria puedan ser aplicadas al estudio de las obras musicales. Códigos de comunicación diferentes, pero que comparten elementos que tienen un valor universal como procedimientos de creación de sentido en los diversos sistemas culturales, mediante los cuales el hombre establece sus relaciones de comunicación. Para el semiólogo español (1994), la coincidencia material de la sustancia expresiva, el carácter lineal, la existencia de homologías estructurales, la similitud de los procesos que organizan el discurso y permiten el desarrollo de un esquema narrativo, etc., plantean una perspectiva interesante para el desarrollo de la semiótica del arte.

2.2.2.4.1 *La transposición literaria*

Superar las fronteras del arte, traspasando los límites formales de sus diferentes manifestaciones, ha sido tradicionalmente una constante en su proceso de evolución. Mukařovský (2000), pone como ejemplo el simbolismo en la poesía; caracterizado frecuentemente como música de la palabra, mientras que la pintura surrealista; trabajando con los tropos poéticos, pretende asumir el nombre de poesía, con lo cual, en opinión del autor checo (2000), “no hace más que devolver las visitas que hizo la poesía al arte pictórico en la época de la llamada poesía descriptiva (siglo XVIII) y en la del parnasianismo (siglo XIX)” (p. 323). En opinión de Mukařovský, la trascendencia de tales traspasos en la evolución artística consiste en que el arte, en cierto modo, vuelve a tener conciencia de su naturaleza estructural y vuelve a ver sus elementos constitutivos desde una perspectiva diferente, pero al mismo tiempo mantiene su verdadera esencia, no se mimetiza con otras manifestaciones artísticas, sino que alcanza efectos diferentes con el mismo procedimiento, o los mismos efectos con procedimientos diferentes.

Abordar las relaciones entre música y literatura nos conduce en muchos casos a considerar el concepto de *transposición literaria*, entendido como la adaptación o transformación de una obra literaria en una obra musical, normalmente de carácter vocal. Para González Martínez (2009, p. 260), este fenómeno resulta muy interesante, no solo por el inmenso corpus de obras a las que atañe, sino por la manera en la que permite comprender cómo funcionan ciertos procesos de

composición, hecho que nos ayuda a saber algo más de la naturaleza semiótica de la música. Para el autor español, el fenómeno de la transposición se produce en función de dos condicionantes: los condicionantes extradiscursivos y los discursivos.

1. Condicionantes extradiscursivos

Condicionantes de índole pragmática, que se hacen patentes cuando se tiene en cuenta las condiciones de reproducción de los signos, los contextos y las situaciones en las que actúan, y sus relaciones con los agentes implicados en el proceso de comunicación; *destinadores* y *destinatarios*. Toda manifestación artística lleva implícito un componente social en su potencial de crear sentido. Por lo tanto, no es posible explicar su proceso significativo sin tener en cuenta su contextualización socio-cultural¹¹⁸.

2. Condicionantes discursivos

Mecanismos que regulan los procesos de creación, como son la composición musical y los procesos transformacionales que tienen lugar en el paso del hipotexto al hipertexto. Incluso teniendo en cuenta los casos en los que los cambios se deban a factores externos, resultará pertinente encontrar una justificación estructural (literaria y musical) para ellos. Una justificación que debe en primera instancia considerar la estructura formal completa de la obra, lo que González Martínez (2009, p. 268) denomina *macroestructura*. Considerando la canción, que se compone a partir de un texto poético, el proceso es mucho menos complejo que si hablamos, por ejemplo, de la puesta en escena de una ópera. Y más si tenemos en cuenta que el hipotexto sea una obra narrativa, debido a las grandes diferencias estructurales existentes entre novela y ópera¹¹⁹.

Los condicionantes que están vinculados a la temporalidad de la narración tienen una especial relevancia en los procesos de *transposición*. En el caso de las obras dramáticas, González Martínez (2009, p. 276) sostiene que existe la necesidad de ajustar la temporalidad de la acción a la de la representación, y se tiene que hacer de manera diferente en una obra narrativa, dramática o lírico-dramática. Así, cuando se adapta un drama preexistente para hacer el libreto de un drama lírico, es necesario activar una serie de procesos de ajuste que redefinan su estructura temporal,

¹¹⁸ En opinión de González Martínez (2009), “la estructura social actúa en cada caso como interpretante, como ‘marco constituyente de sentido’ en relación con los actos comunicativos y con los objetos culturales” (p. 261).

¹¹⁹ “En el caso de la ópera se trata de literatura y, más concretamente, de teatro” (González Martínez, 2008, p. 74).

ya que la temporalidad es esencialmente diferente en uno y otro género, aun tratándose en ambos casos de obras dramáticas.

La trasposición está ligada a los conceptos de *intertextualidad*¹²⁰; concepto de introducido en la teoría de la literatura por Mijail Bajtin¹²¹ y desarrollado por autores como Kristeva, Genette y Michael Riffaterre, e *hipertextualidad*¹²²; cuarto tipo de *transtextualidad* (trascendencia textual) en la teoría de Genette (1989b), como claros precedentes teóricos dentro del ámbito de las relaciones textuales. Genette (1989b, p. 17) considera hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta (imitación).

La hipertextualidad a su manera, se relaciona con el *bricolage*. Es un término cuya connotación es generalmente peyorativa, pero al que ciertos análisis de Levi-Strauss han dado algunas cartas de nobleza. No me detendré en ellos. Digamos solamente que el arte de “hacer lo nuevo con lo viejo” tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos “hechos *ex profeso*”: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. (Genette, 1989b, p. 495)

Si bien los conceptos de *transposición*, *intertextualidad* o *hipertextualidad* no observan o no abordan de forma exhaustiva el valor de la superposición de los textos en función de sus condicionantes temporales, sus planteamientos teóricos nos revelan los fundamentos dramáticos que subyacen a los procesos de simbiosis que se pueden dar al pasar un texto de un formato a otro. En cualquier caso acaban definiendo nuevas estructuras susceptibles de tener una lectura temporal, y lo que es más importante, nuevas formas capaces de revelar un determinado sentido.

Pero la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos formas antiguas. [...] a la hipertextualidad le

¹²⁰ “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989b, p. 10).

¹²¹ “Bajtin es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo es posible a partir de una concepción según la cual la ‘palabra literaria’ no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva, 1997, p. 2).

¹²² “Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (Genette, 1989b, p. 14). Genette (1989b) cita *La Eneida* y *Ulises* como dos hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*.

corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. (Genette, 1989b, p. 497)

La necesidad de ajustar la temporalidad de la acción, hace referencia a uno de los pilares fundamentales de nuestra investigación. Como decimos, dentro de una representación escénica solo hay dos sistemas de signos capaces de crear o modificar la percepción de la estructura dramática general de la obra interpretada, éstos son lo que podríamos denominar el *código argumental* o, como veremos posteriormente, el *código de los conflictos*, y el sistema de signos que representa el código de la música. De esta manera, ajustar la temporalidad de una representación pasará necesariamente por una reubicación de los puntos de trama que configuran su código narrativo, manteniendo en todo momento su sentido dramático. En este sentido, para González Martínez (2008, p. 77), resulta esencial la observación de los hechos, situaciones y circunstancias que constituyen el planteamiento y desarrollo de dicho proyecto, y de qué manera contribuyen a definir el conflicto general a la misma vez que aportan progresivamente las claves para su resolución. Un juego de coherencia y verosimilitud en el que el creador plantea el sentido de la obra y define su proyecto narrativo en función de lo que el autor denomina enigma fundamental.

A partir del concepto de *heterosemiosis*, donde, como ya vimos (véase p. 35), se considera la interacción de dos o más sistemas de signos dentro de un mismo código, González Martínez (2008, pp. 86-88) observa la interacción entre música y palabra a partir de dos mecanismos básicos: *focalización* y *convergencia*. La focalización se refiere a aquellos casos donde, siguiendo el concepto de Jakobson, la *dominante* (véase p. 50) se establece claramente por parte de uno de los dos lenguajes en juego, mientras que el otro se subordina o adapta al otro. El papel del ámbito subordinado no se limita a ser meramente un apoyo del subordinante, ni tiene por qué resultar menos importante en una valoración global sobre la aportación de los dos ámbitos al sentido textual. La convergencia hace referencia a los casos que, a diferencia de los referidos a la focalización, no se establece una clara diferenciación de funciones entre los elementos formantes de los dos lenguajes, verbal y musical. Para el semiólogo español (2008), en estos casos, lo que tiene lugar simplemente es una cooperación: “No hay rasgos que se constituyan como *dominante* semántica y que sirvan como clave en el proceso de decodificación, sino una serie de elementos significantes que, todos juntos y de manera complementaria, contribuyen a generar el sentido textual” (p. 88).

2.2.3 El análisis de la representación escénica

By approaching the dramatic media with some of the methods and tools that Semiotics has made available we can open up a down-to-earth, highly practical and concrete approach to the understanding and critical appreciation of drama. (Esslin, 1993, p. 16)

En opinión de Barthes (1971, p. 99), la investigación semiológica se propone reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación diferentes de la lengua de acuerdo con el proyecto propio de toda actividad estructuralista: el proyecto de construir un simulacro de los objetos observados¹²³. De este modo, la consideración de arte como lenguaje tiene como necesidad intrínseca la identificación, organización, y observación del funcionamiento de los elementos que lo integran. Según Lotman (1970, p. 18), todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su “vocabulario”, que se estructura en referencia a unas reglas determinadas de combinación de estos signos, y representa una estructura determinada ordenada de forma exclusiva y específica.

La idea de que el punto de partida de cualquier sistema semiótico no sea el simple signo aislado (la palabra), sino la *relación* por lo menos entre dos signos, nos hace pensar de manera diferente las bases fundamentales de la semiosis. El punto de partida no resulta ser el modelo aislado, sino el espacio semiótico. Este espacio está colmado de conglomerados de elementos, que se encuentran en las relaciones más diversas el uno con el otro: pueden aparecer en calidad de sentidos que se chocan, que oscilan en el espacio entre una plena identificación y una absoluta divergencia. (Lotman, 1999, p. 230)

Extrapolando el planteamiento de Lotman al objetivo de abordar el análisis del proceso de comunicación que representa el lenguaje teatral, debemos observarlo desde dos puntos de vista diferentes. Por un parte, tenemos que buscar las similitudes u homologías que se pueden dar entre el lenguaje teatral y otros lenguajes, e identificar las características en términos generales de sus diferentes sistemas de signos. Por otro lado, partiendo de esta identificación, debemos observar sus particularidades como código.

¹²³ En relación al discurso narrativo, Barthes (1991) sostiene que ya que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, “hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas” (p. 72).

The idea that the theatre –and by extension drama– being a system of signs could be treated as a language with its own grammar and syntax could be treated as a language with its own grammar and syntax and with the scientific rigour with which linguistics tackles verbal languages turned out to have been a misleading analogy, simply because of the complexity of dramatic performance. (Esslin, 1993, p. 19)

Como hemos visto anteriormente, el proceso de comunicación de una representación escénica refleja una permanente interacción entre los elementos de la escena y el público de la sala, produciéndose un intercambio activo de información. Un proceso de interacción que no se limita a las acciones de los actores y demás elementos emisores del mensaje, o a la reacción del público receptor del mensaje, que a su vez también transmite información a los actores influyendo en el desarrollo de la representación. A diferencia de la comunicación literaria, el proceso semiótico que se produce durante la representación escénica es mucho más complejo. De hecho, consta de diversos procesos de comunicación interconectados. Por ejemplo, los que se producen entre el autor del texto y el director de escena; entre el director de escena y los actores; la interacción entre los actores, ya sea de carácter gestual o contenida en su diálogo; y, como hemos apuntado, entre los actores y el público.

Thus, to analyse, understand and “decode” the multitude of signifiers unleashed by any dramatic performance we must look at them both *synchronously* –i.e. as they function simultaneously at any given moment of the performance– and *diachronically*, as the different types of signifiers coalesce into more complex structures *in time* as the performance proceeds. (Esslin, 1993, p. 108)

Los métodos de análisis de la *semiología de la representación escénica*, cuyos estudios con frecuencia han sido vinculados casi en exclusiva a la *semiología del teatro*, deben mucho a los empleados tradicionalmente por la *lingüística estructural* y a la fuerte influencia de los planteamientos de Saussure. La *semiología del teatro* busca esencialmente la elaboración de una descripción detallada de los métodos de representación tradicionalmente utilizados en las artes escénicas. Podemos afirmar que el hecho artístico, como parte de un proceso de comunicación, está sujeto a las leyes o posibilidades de funcionamiento e interacción de los sistemas de signos con los que se crea. Por lo tanto, el signo en la representación escénica tiene su principal valor,

trascendencia y significado, en la medida en que se relaciona¹²⁴ con los signos pertenecientes a los diferentes sistemas de signos de su código completo.

Uno de los pilares fundamentales de la semiótica y, por extensión, de la *semiología de la representación escénica*, se fundamenta en la necesidad de dividir o desintegrar el total de una estructura para realizar una clasificación de los elementos o unidades que forman parte de ella, con el objetivo esencial de encontrar una unidad mínima e indivisible portadora de valor significante. Una vez identificado este tipo de unidad, se podrá determinar su funcionamiento en relación a la estructura de la que forma parte para reconocer, a su vez, la configuración de la estructura general de la representación y, por tanto, poder tener una percepción completa de su sentido como hecho artístico. En otras palabras, el análisis semiótico de una representación escénica debe basarse en la identificación de sus elementos estructurales y en la observación de los condicionantes que activan, favorecen, permiten u organizan, su interacción como integrantes de los diferentes sistemas de signos y sus respectivos códigos. Condicionantes absolutamente imprescindibles de cara a determinar la trascendencia de su interacción en función del elemento estructural más pequeño con valor significante.

Como veremos, en el caso de la representación escénica, todos los intentos de identificación de sus unidades mínimas han desembocado en una búsqueda casi quimérica, donde la heterogeneidad de sus códigos ha conducido poco menos que a un abandono de la búsqueda más allá de los estudios propios del código que determina cada sistema de signos.

La representación teatral no se puede descomponer, como las lenguas naturales, en una serie limitada de unidades o fonemas cuya combinatoria produciría todos los casos posibles. Por lo tanto, no es posible transportar el modelo lingüístico de los fonemas y los morfemas al plano de lo que metafóricamente llamamos, desde Artaud, el 'lenguaje teatral'. Es inútil buscar en el *continuum* de la representación unidades mínimas que se definan como la más pequeña unidad localizable en el tiempo y en el espacio. (Pavis, 2000, p. 30)

¹²⁴ En palabras de Lévi-Strauss (1995), “los lingüistas estructuralistas saben bien que todas las unidades constitutivas, sea cual fuere el nivel en el que se las aísla, consisten en relaciones” (p. 234).

2.2.3.1 División y jerarquización de los signos: Las unidades mínimas en la semiología de la representación escénica

All the elements of a dramatic performance –the language of the dialogue, the settings, the gestures, costumes, make-up and voice inflections of the actors, as well as a multitude of other signs– each in their own way contribute to the creation of the ‘meaning’ of the performance. (Esslin, 1993, p. 16)

La *semiología del teatro* y, por extensión, la *semiología de la representación escénica*, como hemos visto, debe sus pilares fundamentales a las reglas de producción de significado sobre los que la lingüística¹²⁵ se desarrolló como disciplina científica. De la misma manera que el lenguaje desde sus unidades mínimas –los fonemas– define el significado de su mensaje, la representación escénica, por homología, también debe constituirse de unidades mínimas y reglas de funcionamiento que las gobiernen, con el fin de alcanzar el mismo objetivo. Desde los primeros estudios de corte estructuralista, éste ha sido el objeto de estudio sobre el que se han canalizado la mayor parte de las corrientes de investigación.

Según Joffre Dumazedier (1969, pp. 64), “el análisis lingüístico nos invita a constituir según cada criterio de selección *la más pequeña unidad significativa*”. Unidades que pueden estar presentes o ausentes y que constituyen lo que algunos autores denominan *predicados*. Pueden aparecer con una mayor o menor frecuencia de reiteración, y ordenarse unas respecto de otras constituyendo conceptos comparativos.

Benveniste (1997, p. 120) encuentra, dentro de lo que él denomina el nivel de las *unidades segmentables mínimas*, el nivel *fonemático* donde se encuentran los fonemas, y el nivel donde se definen sus rasgos distintivos, el nivel *merismático*. Benveniste define empíricamente la relación entre ambos niveles de acuerdo con su posición mutua, como la de dos niveles alcanzados sucesivamente, produciendo la combinación de los *merismas*¹²⁶. Sin embargo, para el lingüista francés la clave de la relación entre los dos niveles se centra en determinar cuáles son los condicionantes lingüísticos de esa relación.

¹²⁵ Resulta evidente que las bases que la lingüística proporciona al análisis de la representación escénica son tan efectivas como oportunas e incluso necesarias. En opinión de Bobes Naves (1997, p. 9), el objeto de la semiología dramática se centra en todo lo que interviene en la creación de sentido y en todas las etapas que definen el proceso de comunicación de cualquier representación: desde la creación del texto hasta la recepción del conjunto del espectáculo por parte del público.

¹²⁶ Rasgos distintivos de un fonema.

La encontraremos si llevamos el análisis más adelante y, en vista de que no podemos descender más, apuntando al nivel superior. Tenemos entonces que operar sobre porciones de textos más largas y averiguar cómo realizar las operaciones de segmentación y de sustitución cuando no se trata ya de obtener las más pequeñas unidades posibles, sino unidades de mayor extensión. (Benveniste, 1997, p. 120)

Como veremos, la perspectiva de autores como Benveniste sobre los condicionantes lingüísticos es en gran medida extrapolable a los condicionantes dramáticos que técnicamente deben revelar cuál es potencialmente el elemento catalizador del código global de la representación escénica. Así, por ejemplo, dentro del *código narrativo*, cuya función esencial es disponer el contenido argumental de una obra sobre su línea temporal, encontramos la perspectiva más adecuada para distinguir sus elementos catalizadores, precisamente en su nivel superior, desde la estructura de la trama general del relato.

El planteamiento de Benveniste, al igual que el de Mukařovský, que veremos a continuación, sugiere que para determinar eficazmente las unidades mínimas significantes que forman parte de la estructura lingüística, es necesario atender de forma específica al aspecto formal de dicha estructura. Es decir, la organización de la estructura es la que revela la calidad de las unidades mínimas en cuanto a su propio funcionamiento y a su relación con el resto de elementos estructurales. Algo muy parecido a lo que ocurre con la forma en la música occidental, donde la sucesión de tonos y semitonos¹²⁷ puede llegar a definir un fraseo¹²⁸ en función de un código rítmico y tonal. Un discurso musical que se articula en motivos, semifrases, frases, periodos, secciones, etc., hasta llegar a definir la forma total de la obra. En este caso, los elementos más pequeños revelan todo su sentido cuando son contemplados desde los niveles estructurales superiores¹²⁹.

Mukařovský (2000, pp. 111-112) sostiene que la *frase* no representa el último estrato en el orden jerárquico de las unidades semánticas que ocupan el espacio entre la palabra y la totalidad de la manifestación lingüística. El teórico checo señala como unidades de orden superior el

¹²⁷ La unidad mínima en el contexto de la música occidental tradicional.

¹²⁸ Entiéndase como parte del discurso musical.

¹²⁹ Para González Martínez (2007, p. 322), en el caso de la música el estudio del nivel de las unidades constitutivas mínimas realizado a priori, aporta inicialmente poca información, puesto que el momento fundamental del proceso de atribución de sentido no se realiza en el nivel de las unidades constitutivas mínimas, sino en el de la actuación discursiva, mediante estrategias textuales globales.

párrafo o el *capítulo*. Sin embargo, también se cuestiona si son todavía unidades lingüísticas, ya que su construcción no se ordena por leyes gramaticales, pues la unidad gramatical superior es la *oración*. La oración no es solamente una construcción sintáctica, sino a la vez semántica. Y todos los principios de construcción semántica de la frase o la oración se pueden aplicar a la construcción de estructuras superiores a la frase.

Para la teoría literaria¹³⁰, la congruencia de la construcción semántica de la frase con la construcción de unidades semánticas superiores, e incluso con la de todo el texto, es un presupuesto investigativo muy importante, ya que forma un puente para pasar del análisis lingüístico a la investigación de la construcción semántica general del texto. (Mukařovský, 2000, p. 112)

Mukařovský (2000) hace referencia a un tipo de unidades superiores, semánticamente concretizadas a las que denomina componentes temáticos de la obra literaria. Se trata fundamentalmente de los conceptos de *motivo*, *fábula* o *tema general*. El autor checo señala la costumbre tradicional de ubicar estos elementos fuera del ámbito del lenguaje, o simplemente de definir un vínculo pasivo en relación a él. El límite entre los elementos dramáticos y los elementos lingüísticos no debe suponer una frontera que no se pueda cruzar.

El significado lingüístico o verbal puede ser tematizado, y, viceversa, el motivo, que es una unidad de contenido, puede frecuentemente ser expresado con una sola palabra y así llegar a coincidir con el significado verbal. Así mismo es posible la lexicalización del motivo, es decir, su fijación en una unidad semántica convencional similar a la palabra, como muy bien lo muestran los motivos lexicalizados de los que se componen los cuentos de hadas. (Mukařovský, 2000, p. 114)

Como señala González Martínez (1999b, p. 74), teorías como las de Emilio Garroni (1977, 2005), y posteriormente las de Metz (2002a, 2002b), corroboran, desde manifestaciones artísticas como el cine, la música, el lenguaje verbal, etc., la imposibilidad de ofrecer un material significante reductible a un sistema homogéneo y global coincidente con una unidad de código. Resulta imposible organizar los diferentes elementos de un mensaje en un único sistema de oposiciones, algo que además implica la necesaria consideración de una única serie de unidades sintagmáticas. Estos elementos solo pueden ser identificados y entendidos coherentemente, considerando la participación de diferentes códigos.

¹³⁰ Disciplina general, constructiva, descriptiva y teórica que se ocupa de la literatura.

Los distintos sistemas de signos que forman parte de los códigos de la representación escénica deben quedar perfectamente definidos en cuanto a la forma en que producen significado. Por lo tanto, teniendo en cuenta su condición de sistema semiótico, deberemos identificar sus unidades mínimas significantes para poder diseñar un procedimiento de análisis adecuado y coherente. Para la gran mayoría de los investigadores sobre semiótica teatral, como hemos comentado, la clave metodológica principal de esta disciplina reside en precisar cuáles son estas unidades mínimas¹³¹.

Fischer-Lichte (1999, p. 261) sostiene que las principales corrientes de investigación sobre la *semiología del teatro* se dividen en dos tendencias principales. Para la primera de ellas, de influencia notablemente francesa; y donde podemos citar a Barthes como el principal exponente, se pretende, aun teniendo en cuenta la heterogeneidad de los signos, establecer una manera lógica de ordenarlos dentro del código general de la representación escénica. Se trata de unidades heterogéneas en lo concerniente a su forma específica, pero homogéneas en la creación de significado. La segunda tendencia, cuyos principales referentes han sido tradicionalmente investigadores polacos; y cuyo principal representante es Kowzan, parten de la idea de que signos simultáneos distintos pueden ser también portadores de diferentes significados. De este modo, como afirma Fischer-Lichte (1999): “el significado completo de todos los signos producidos a un mismo tiempo se diferencia del que produce cada signo por separado” (p. 262).

En el exhaustivo estudio que supone su obra *Semiótica del teatro*, Fischer-Lichte (1999) hace un amplio recorrido sobre la repercusión que supuso el desarrollo de las dos tendencias generales apuntadas en el párrafo anterior. De este modo, surgen propuestas de división de los signos teatrales, como la planteada por Ruffini (1974), en la que propone la clasificación de los signos teatrales en signos parciales y signos globales, siendo los segundos creados a partir de la acción simultánea de los diferentes signos parciales. Otros planteamientos, como el propuesto por Philippe Hamon (1977), sitúan al personaje como la unidad teatral más determinante desde el punto de vista significativo. Por su parte, Stefania Skwarcynska (1970) parte de la idea de que el teatro por definición no es posible sin el actor, y si el actor está presente siempre realizará gestos. De esta manera, para la teatróloga polaca el gesto se define como la unidad teatral mínima.

¹³¹ En opinión de Fischer-Lichte (1999, p. 261), para muchos teóricos de la semiótica teatral esta cuestión se considera como un verdadero “caballo de batalla”, afirmando que apenas hay un estudio semiótico del teatro que no se aventure al menos de pasada en la cuestión de las unidades mínimas.

Por otra parte, también encontramos planteamientos que tratan de identificar las unidades mínimas en función de las situaciones físicas que se producen en torno al espacio escénico. Por ejemplo, las salidas de los actores o los cambios de decorado. En esta línea podemos citar a autores como Georges Polti, Étienne Sorieau y, sobre todo, Steen Jansen. El autor escandinavo (1968) plantea una división de los planos textuales en partes que corresponden a grupos cerrados de los planos escénicos donde el espacio sustituiría, de alguna manera, a la propia narración. Pavis (2000), por su parte, defiende como unidad mínima la totalidad de la representación, que es susceptible de dividirse de manera que cualquier personaje puede funcionar simultáneamente como icono, índice o símbolo, planteando la cuestión del principio de división solamente en otro plano, porque incluso si se parte del signo global de la representación, tiene que definirse de forma general la manera en que debe analizarse la estructura de este signo global.

A partir de la consolidación de las tendencias estructuralistas y formalistas en relación al texto como objeto de estudio, especialmente en el ámbito de la narratología, destaca, como hemos visto anteriormente, la trascendencia de las investigaciones realizadas por autores como, por ejemplo, Veselovsky o Propp, y sus diferentes planteamientos para el análisis de la narración.

Todorov (1971, pp. 71-72) propone dos modelos de análisis para la organización de lo que él denomina *lógica de las acciones del universo representado*. En el primer modelo, el autor búlgaro admite la influencia de Bremond cuando afirma que “la narración entera está constituida por el encadenamiento o el encaje de micronarraciones” (p. 72). Cada una de estas micronarraciones se compone a su vez de dos o, más frecuentemente, tres elementos de obligada presencia¹³². Un modelo tríadico donde los acontecimientos que tienen lugar durante la narración son relativamente homogéneos y aislables de manera sencilla. Por otra parte, Todorov (1971, p. 73) propone un modelo homológico basado en la observación del folclore y los mitos; contextos culturales donde, en principio, el relato representa la proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas. De ese modo, descubrimos en el conjunto de una narración una vinculación necesaria entre todos o parte de sus elementos. El objetivo deberá centrarse entonces en explicar sus leyes de organización y su trascendencia en la sucesión temporal de la narración.

¹³² “Así, todas las narraciones del mundo estarían constituidas por las diferentes combinaciones de una decena de micronarraciones de estructura estable que corresponderían a un pequeño número de situaciones esenciales en la vida” (Todorov, 1971, p. 72).

Teniendo en cuenta la perspectiva integradora de sus planteamientos, para Barthes (1993), el análisis no debe reducirse a una identificación y distribución de las unidades mínimas. Resulta necesario que la determinación de su sentido sea desde el principio el criterio de unidad, siendo el carácter funcional de ciertos elementos de la historia lo que los convierte en unidades potencialmente integradoras. Según el autor francés, a partir de los formalistas rusos, se convierte en unidad todo segmento de la historia que se presente como resultante de una correlación.

Todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas; por ello, es necesario ante todo segmentar el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que pueden distribuirse en un pequeño número de clases; dicho en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas. (Barthes, 1993, p. 171)

El elemento fundamental de cualquier representación escénica viene definido por el proceso que le permite introducir en el relato una idea o circunstancia que deberá madurar posteriormente, ya sea en el mismo nivel dramático, o en un nivel diferente. En *La aventura semiológica* (1993), Barthes pone como ejemplo la novela de Gustave Flaubert *Un corazón sencillo*. En ella, el escritor francés nos informa en cierto momento y de forma sutil, de que las hijas del perfecto de Pont-L'Évêque poseen un loro, y es porque ese loro tendrá luego una gran importancia en la vida de Félicité, uno de los personajes protagonistas. El enunciado de ese detalle es considerado por Barthes como una función o unidad narrativa.

Por otra parte, Elam (2005) hace referencia a la necesidad de tener también en cuenta la percepción del público de cara a ordenar el contenido dramático que se presenta en escena¹³³. Para el autor británico, nuestra percepción del mundo está inevitablemente condicionada por nuestras creencias, fantasías, miedos y deseos. El mundo imaginario que se crea en un drama funciona de manera similar, está sujeto tanto a la proyección interior de los personajes como a su identificación por parte del público. Elam condiciona la construcción de lo que denomina submundos al continuo interés del espectador por predecir el desarrollo de la acción. Por lo tanto, el drama se estructura en función del conflicto que se suscita entre esos submundos.

¹³³ "...the effective construction of the dramatic world and its events is the result of spectator's ability to impose order upon a dramatic content whose expression is in fact discontinuous and incomplete" (Elam, 2005, pp. 87-88).

En nuestra opinión, la comprensión de la estructura básica de la acción y la cohesión lógica del drama es únicamente posible a través del análisis del texto escrito desde el punto de vista de su contenido argumental. En este caso, Elam no hace referencia a unidades mínimas, pero nos sugiere una de las claves del *código de los conflictos*, que describiéremos posteriormente, y que resulta esencial para entender la naturaleza semiótica de la representación escénica.

This is no merely a technical distinction but constitutes, rather, one of the cardinal principles of a poetics of the drama as opposed to one of narrative fiction. This distinction is, indeed, implicit in the Aristotle's differentiation of representational modes, namely *diegesis* (narrative description) versus *mimesis* (direct imitation). It has, as we shall see, important consequences for both the logic and the language of the drama. (Elam, 2005, p. 98)

Una de las principales características distintivas del drama es el método por el cual se organiza su contenido en bloques de texto. Mientras una novela tradicionalmente se estructura por capítulos, la obra dramática lo hace a través de actos y escenas que delimitan las unidades de acción con respecto al total de la obra. No obstante, para autores como Veltruský (1990) la forma en que se divide la obra dramática es meramente un problema de convención. Para el autor checo, la estructura de escenas y actos está en dependencia directa con el conflicto en que se basa la trama, de manera que las tradicionales divisiones del drama en escenas y actos están estrechamente ligadas a la conducción de la historia.

Así, la trama dramática aparece como un flujo continuo tras el lenguaje. Su progresión está ligada al flujo del tiempo: una vez que la trama dramática se pone en movimiento, el flujo del tiempo por sí solo es suficiente para hacer que el lector sienta que la trama avanza ininterrumpida e inexorablemente, incluso cuando el flujo del lenguaje se debilita o se detiene completamente de modo que el flujo temporal se vuelve el único vehículo de la progresión de la trama. (Veltruský, 1990, p. 107)

Se define, por lo tanto, un modelo de análisis que se centra en el conflicto o acontecimiento dramático. En su estudio sobre los condicionantes dramáticos de diálogos y tramas, Veltruský (1990) sostiene que la interacción de dos o más de sus contextos constitutivos en el diálogo se ve reflejada en el plano temático como un conflicto. En palabras del autor checo: “Producto de tensión variable pero continua entre los contextos en diálogo, el conflicto dramático posee su propia tensión intrínseca, que aumenta y disminuye pero nunca desaparece hasta que el conflicto

mismo se resuelve” (p. 104). Un conflicto cuyo desarrollo define el desarrollo de la trama general y las tramas secundarias.

Aunque Veltruský extrae el conflicto dramático fundamentalmente de las situaciones derivadas de los diálogos entre personajes, sin especificar la calidad de su incidencia sobre el desarrollo de las tramas, es de los pocos autores que contemplan la posibilidad de que un elemento dramático pueda incidir decisivamente en la generación de la estructura narrativa de un drama. Tampoco establece una clasificación de unidades formales entre las que se podría enmarcar el concepto de *conflicto*, pero es un claro precedente de lo que denominaremos en esta tesis *código de los conflictos*.

En referencia a otros planteamientos de análisis de la representación escénica, debemos hacer referencia a propuestas más relacionados con la acción o situación física de los personajes. Por ejemplo, los estudios de Alessandro Serpieri (1978) sobre la segmentación del texto dramático basado en el análisis del discurso, donde surgen propuestas como considerar unidad básica la orientación déctica individual adoptada por el personaje. Cada vez que el actor se dirige a un punto o personaje diferente, entra en una nueva relación con respecto a la situación escénica y al resto de los personajes.

Fischer-Lichte finaliza su recorrido por las teorías más relevantes relacionadas con la identificación de unidades mínimas propias de la representación teatral con una reflexión crítica de la mayor parte de los planteamientos teóricos analizados. La autora alemana (1999, p. 261), en referencia al presupuesto teórico de Barthes, objeta que ante la gran cantidad de significantes con el mismo significado, el conjunto de la representación teatral poseería un alto grado de redundancia, ya que cada significado se forma simultáneamente y de forma múltiple. Por lo tanto, para la constitución de significado únicamente sería necesario recurrir a uno de los sistemas de signos participantes.

Ante la propuesta de autores como Kowzan (1997), donde los significados son siempre la suma de significantes distintos, Fischer-Lichte cuestiona de qué forma puede llegar a dividirse el transcurso completo de una representación en unidades de significado mínimas y simultáneas. Además, en caso de poderse llevar a cabo, se produciría una fuerte fragmentación del código teatral y se comprometería la coherencia en la interacción de los diferentes sistemas de signos, sin la que no puede conformarse en ningún caso el significado completo, o el tono dramático, de

una representación. Respecto a la propuesta de Ruffini (1974), cuyo principal objetivo es descubrir y delimitar los posibles signos globales del teatro, el propio autor no llega a definirla.

Otros planteamientos, como los basados en la consideración de los personajes como unidades mínimas, de inicio podrían condicionar al resto de signos de la representación al supeditarse al signo global del personaje. Por otra parte, la división del código teatral en situaciones, dejaría a las representaciones sin cambios de decorado o movimiento de actores, en una hipotética consideración de la obra completa como unidad mínima, lo que limitaría sensiblemente cualquier enfoque de análisis de la estructura interna de ese único signo global. De la misma manera, las teorías que defienden los gestos de los actores como unidades mínimas, también caerían en importantes problemas estructurales cuando, por ejemplo, no hubiese personajes en escena.

Las diferentes propuestas actuales del análisis semiológico conducen a una fase globalizadora que observa el espectáculo como un fenómeno de síntesis. Según Pavis (2000), la puesta en escena se convierte en el concepto clave de una nueva teoría capaz de sintetizar las opciones de actuación, las elecciones dramáticas y las líneas de fuerza de la representación. En lugar de descomponer la percepción, seriar las sensaciones y multiplicar los sentidos y, por tanto, en lugar de segmentar arbitrariamente el significante para traducirlo en significados posibles, se concibe los significantes más bien como significados potenciales y se vuelve a considerar la noción de signo individual con el objetivo de definir series de signos que se agrupen según un procedimiento que Pavis describe como una vectorización¹³⁴.

Después de apuntar las teorías más relevantes sobre la clasificación de las unidades mínimas de la representación teatral, Fischer-Lichte (1999, p. 264) señala el origen de las dificultades, aparentemente insalvables, con las que se enfrentan la práctica totalidad intentos de identificar y clasificar estas unidades, en dos circunstancias básicas:

1. El código teatral se compone de múltiples signos heterogéneos, que proceden de distintos sistemas semióticos. Por lo tanto, no pueden analizarse en base a unidades homogéneas.
2. Ya que estos signos teatrales heterogéneos actúan como signos de signos y disponen de un alto grado de movilidad, distintos signos pueden adoptar las mismas funciones simbólicas. La

¹³⁴ Para el teatrólogo francés (2000), “la vectorización es un medio a la vez metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos” (p. 32).

constitución de un significado determinado no depende por tanto del uso de una clase determinada de signos, sino que se puede efectuar con ayuda de signos distintos. El mismo significado puede constituirse en base a unidades heterogéneas.

A partir de las circunstancias arriba expuestas, Fischer-Lichte (1999, p. 265) extrae una conclusión fundamental, considerando una empresa imposible el hecho de identificar algún tipo de unidad teatral homogénea, ya que el teatro se diferencia claramente del resto de sistemas culturales por la fuerte heterogeneidad de sus sistemas de signos, además de la necesaria vinculación con los elementos culturales que lo contextualizan. De este modo, la renuncia o abandono por parte de la *semiología del teatro* de alcanzar el objetivo de identificar unidades homogéneas bien puede atribuirse a esta singularidad.

This makes it almost impossible to arrive at a basic unit –analogous to the basic unit of meaning (a semanteme in linguistics or a bar in the notation of music) by which the multitude of signifiers unleashed upon the audience could be noted down for any given moment of the performance. (Esslin, 1993, p. 19)

Llegado el momento de plantear un procedimiento de análisis coherente aplicado a la representación escénica, es absolutamente necesario considerar las posibilidades de unión de las unidades heterogéneas para formar unidades mayores¹³⁵, renunciando, lógicamente, al ideal de encontrar unidades homogéneas a todo el código teatral. Ante la virtual imposibilidad de encontrar este tipo de unidades dentro del contexto global del teatro, Fischer-Lichte (1999, pp. 266-267) formula posibles reglas para la combinación y clasificación de unidades tan marcadamente heterogéneas. Por una parte, estas reglas pueden tener que ver con la relación en la que se encuentran los significados de dos o más signos observados simultáneamente o uno tras otro y, por otra parte, con la valencia cuantitativa y cualitativa de todos los signos clasificables.

Del primer caso surgen dos posibilidades: que los significados sean análogos o paralelos, o que no lo sean. Los significados análogos se apoyan y potencian entre sí, los no análogos aluden los unos a los otros de forma reconocible o irreconocible. Si es de forma reconocible, pueden

¹³⁵ Para Fischer-Lichte (1999), “trabajar con unidades heterogéneas para crear signos mayores, pasa por la consideración de que, al menos, las dos categorías, personaje y espacio, puedan remitir al resto de signos teatrales” (p. 266).

modificarse entre sí o contradecirse, si es de forma irreconocible, sus significados respectivos no se influyen entre sí, pero pueden complementarse.

En el segundo caso, los sistemas de signos utilizados pueden emplearse con una consideración de valor, de igualdad, o desde un planteamiento de estructura jerárquica. En condiciones de igualdad, hay que considerar de la misma valencia a los significados creados por signos de distintos sistemas, ya que ninguno es más importante que otro. Por el contrario, en una clasificación jerárquica, uno o varios de los sistemas de signos integrantes de la representación actúan como dominantes. Para la teatróloga alemana, es por lo tanto necesario considerar los significados creados a partir de estos signos como significados principales de los que dependen los constituidos con los signos subordinados. Un código puede resultar dominante, pero solo tiene validez para una representación concreta o para una parte de ella. También debemos tener en cuenta que durante el desarrollo de una representación puede modificarse su estructura jerárquica.

En el plano del sistema hemos concluido con la construcción del código teatral: hemos agrupado tanto las creaciones materiales que pueden actuar como sus unidades, como sus posibilidades potenciales de significado y dado las reglas generales de su combinación. Toda comunicación teatral tendrá lugar en base a ese código. (Fischer-Lichte, 1999, p. 268)

2.2.3.2 El código catalizador de la representación escénica

Nosotros la llamaremos semiología (del griego *sēmēion* ‘signo’). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. (Saussure, 1945, p. 43)

Como hemos visto, desde la narratología se han propuesto tradicionalmente teorías y modelos de análisis del relato con el fin de identificar sus unidades mínimas de significación; en forma de motivos argumentales, funciones de los personajes, actantes, etc. Teorías en muchos casos muy cercanas a los planteamientos dramáticos de la *Poética* de Aristóteles, donde la tragedia se construye a partir de la imitación de acciones y procesos de vida. Como sostiene González Martínez (2009), en el drama, salvo excepciones, de una u otra manera existe un predominio de la 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” (p. 277).

Una de las obras más trascendentales, de influencia clara en autores como Lévi-Strauss o Barthes, y pilar básico de la narratología actual es, como hemos reseñado anteriormente (véase p. 57), la *Morfología del cuento* de Propp (2011). De marcada influencia estructuralista, esta obra recoge el estudio detallado de un corpus de cien cuentos del folclore ruso con el objetivo de encontrar los elementos funcionales sobre los que se cimienta la construcción de sus relatos. Los resultados del análisis de Propp revelan la existencia de una estructura narrativa común subyacente a todos los cuentos. La elección de los personajes con los que se creaban los cuentos podía ser indistinta, el tipo de personaje se podía intercambiar, pero sus acciones eran básicamente las mismas, con lo cual se convertían, desde el punto de vista del análisis, en lo que Propp denominó *funciones*. En palabras de Lotman (1988): “La base del análisis de Propp no se constituye por la disposición sintagmática de los motivos, sino por la composición de los procedimientos” (p. 284).

Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son estas funciones las que en principio debemos aislar. Habría que definir las. Y esta definición debe ser el resultado de dos preocupaciones. En primer lugar, no debe tener nunca en cuenta al personaje-ejecutante. En la mayor parte de los casos, se designará por medio de un sustantivo que exprese la acción (prohibición, interrogación, huida, etc.). En segundo lugar, la acción no puede definirse al margen de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta el significado que posee una función dada en el desarrollo de la intriga. (Propp, 2011, p. 31)

Fokkema (1992, p. 47) considera que la tradición de examinar las posibles funciones de los personajes a la manera de Propp, o posteriormente Bremond (1970), con su teoría basada en la reproducción de la sintaxis de los comportamientos humanos, es necesario situarla en una época anterior, concretamente cuando se desarrollaron las investigaciones de Veselovsky¹³⁶.

El acontecimiento se admite como la mínima unidad indisoluble de la construcción argumental, unidad que A. N. Veselovski definió como *motivo*. En su búsqueda del rasgo fundamental del motivo, Veselovski recurrió al aspecto semántico: motivo es la unidad elemental indisoluble de la narración en correlación con un acontecimiento integral tipo del plano exterior (cotidiano). (Lotman, 1988, p. 284)

¹³⁶ Veselovsky o Veselovski.

Las semejanzas de *acción* que identificó Propp en las diferentes funciones de los personajes, pueden llegar a definirse también en términos puramente semánticos. Mientras que para Veselovsky el *motivo*, y no el tema (*sjuzet*¹³⁷), o el texto, era el elemento más importante, la investigación de Propp sobre la invariabilidad de los motivos, supuso una nueva etapa que se alejaba del texto y de su contenido argumental. No obstante, Propp no era ajeno a los planteamientos de Veselovsky¹³⁸, por los que detrás de un argumento hay siempre una compleja elaboración de motivos. Un motivo puede relacionarse con diferentes argumentos y acabar desarrollando un tema, entendido como el parámetro argumental que forman diferentes motivos.

Lotman, además de la aportación de Vesolovsky a la narratología, concretamente en su influencia sobre la obra de Propp, también reivindica la figura de Shklovsky. Según Lotman (1988), Shklovsky introdujo una definición de la unidad del argumento distinta a la de Veselovsky, una definición puramente sintagmática donde el cuento, el relato corto, y la novela corta, se construyen a partir de combinaciones de motivos.

Las profundas tesis iniciales de Veselovski no hallaron una total realización en sus obras. Sin embargo, la idea de Veselovski acerca del signo-motivo como primer elemento del argumento, así como el análisis sintagmático de V. Ya. Propp y el análisis sintagmo-funcional de V. Shklovski, preparaban desde diversos enfoques la actual solución del problema. (Lotman, 1988, p. 285)

Todorov (1971), cuyos planteamientos están visiblemente influenciados por la obra de Propp y Lévi-Strauss, propone un modelo homológico basado en la observación del folclore y los mitos, donde se supone que el relato representa la proyección sintagmática de un entramado de relaciones paradigmáticas¹³⁹. La sucesión de las acciones no debe ser arbitraria, por el contrario, debe seguir una cierta lógica. En palabras del autor de origen búlgaro (1971): “La aparición de un proyecto provoca la aparición de un obstáculo, el peligro provoca una resistencia o una fuga, etc. Es muy posible que estos esquemas de base sean en número limitado y que pueda representarse la intriga de toda la narración como un producto de sus combinaciones” (p. 75).

¹³⁷ Término ruso referido al concepto de historia en su sentido argumental.

¹³⁸ “Si la ciencia de los cuentos hubiera obedecido más al precepto de Veselovski que dice: «*separar el problema de los motivos del problema de los temas*», muchos puntos oscuros habrían desaparecido” (Propp, 2011, p. 22).

¹³⁹ En opinión de Barthes (1965), “Todorov centra el análisis a nivel de las *acciones* de los personajes, tratando de establecer las reglas por las que el relato combina y transforma un cierto número de predicados básicos” (pp. 26-27).

Valentin Voloshinov (1976) plantea, a través del concepto de *producto ideológico*, un elemento capaz de reflejar, aparte de objetos o realidades, el funcionamiento del “mundo interior” de los personajes: sus sentimientos y emociones. Un producto ideológico no solo constituye una parte de una realidad como cualquier cuerpo físico, como cualquier instrumento de producción o producto para consumo, sino que también, en contraste con estos fenómenos, refleja otra realidad exterior a él. En opinión del lingüista ruso (1976): “Todo lo ideológico posee *significado*: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él. En otras palabras, es un *signo*” (p. 19).

En el dominio de los signos –en la esfera ideológica– existen profundas diferencias: es, al fin y al cabo, el dominio de la imagen artística, del símbolo religioso, de la fórmula científica, de los fallos judiciales, etcétera. Cada campo de la creatividad ideológica tiene su propia manera de orientarse hacia la realidad y cada uno refracta la realidad a su modo. Cada campo domina su propia función especial dentro de la unidad de la vida social. Pero lo que coloca todos los fenómenos ideológicos bajo la misma definición es su carácter semiótico. (Voloshinov, 1976, p. 21)

Desde nuestra investigación, entendemos el concepto ideológico como el aspecto inmaterial que alude a la esencia dramática –tema– que debe subyacer bajo todo relato bien diseñado. En este sentido, autores como, por ejemplo, Campbell o Bruno Bettelheim, han apreciado en el valor del mito, o en el trasfondo psicológico de los cuentos de hadas, el sentido o significado necesario que debe reflejar una historia. Estos autores no profundizan exclusivamente en el ámbito de la narratología, sus estudios buscan la identificación de las fuerzas que impulsan a mitos similares de todas las culturas, o la comprensión del sentido de los mecanismos de la vida a través de la psicología de los cuentos de hadas¹⁴⁰.

Barthes (1991, p. 72) propone clasificar la obra narrativa en tres niveles descriptivos: el nivel de las funciones; en relación al concepto desarrollado por Propp y Bremond, el nivel de las acciones; en el sentido por el cual Greimas se refiere a los personajes como *actantes*, y el nivel de narración; similar al *discurso* de Todorov. Tres niveles relacionados desde un componente de integración progresiva: una función solo tiene sentido si se ubica en la esfera de acción de un

¹⁴⁰ “A través de los siglos (si no milenios), al ser repetidos una y otra vez, los cuentos se han ido refinando y han llegado a transmitir, al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos; han llegado a dirigirse simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana y a expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado” (Bettelheim, 1994, p. 9).

actante, y esta acción misma recibe su sentido último a partir del hecho de ser narrada dentro de un discurso que representa su propio código.

Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de “funciones” que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. (Barthes, 1991, p. 72)

Como hemos comprobado, Barthes establece en el concepto de *sentido* el criterio de unidad de contenido. Para ello utiliza lo que él clasifica en dos grandes grupos de unidades: Las *funciones* y los *indicios*. Todos los elementos se convierten en funcionales y significan a partir de acciones. El autor francés no otorga la misma importancia a todas las funciones, para él este tipo de unidades pueden puntualmente llegar a constituir verdaderos nudos del relato, o tener una función de relleno del espacio narrativo entre las *funciones nudo*. Barthes (1991) denomina a las primeras, funciones *cardinales* (o núcleos), y a las segundas, observando en ellas una función complementaria, *catálisis*. Para el autor francés, las *funciones e indicios*¹⁴¹, deberían posibilitar una cierta clasificación de los relatos: “Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente ‘indiciales’ (como las novelas ‘psicológicas’)” (p. 76).

Para la práctica totalidad de autores referidos en esta parte de nuestro trabajo de investigación, todos los sistemas de signos configuran códigos de organización y funcionamiento que nos permiten entender su propio valor individual y también el sentido de su interacción con los diferentes códigos escénicos. A partir de este “acuerdo” general sobre el funcionamiento, a grandes rasgos, de los códigos que pueden llegar a formar parte de una representación escénica, la intención general de todas las corrientes de investigación pasa por plantear el diseño de un procedimiento metodológico coherente con la individualidad de cada sistema de signos, pero también con la necesidad de encontrar un tipo de unidad capaz de trascender en el resto de códigos y en sus relaciones de interacción.

¹⁴¹ En relación a la los *indicios*, Barthes (1991, p. 78) los considera unidades que tienen en común el no poder ser completadas sino a nivel de personajes o narración, formando parte de una relación paramétrica, es decir, como elemento que se mantiene a lo largo de un proceso y que puede hacer referencia a cualquier elemento, idea o sentimiento.

La mayor parte de los estudios reseñados en nuestra investigación plantean la identificación de algún tipo de unidad mínima común a todos los sistemas de signos de una representación escénica, con la conclusión prácticamente unánime de la imposibilidad de aislar algún tipo de unidad homogénea en un contexto de sistemas tan heterogéneo. Sin embargo, algunos autores teorizan sobre la posibilidad de que esta unidad mínima no sea un signo propiamente dicho, y se trate de un elemento o parámetro¹⁴² capaz de condicionar la interacción de todos los sistemas integrantes del código general de la representación escénica. Así, elementos como, por ejemplo, la *dominante* de Jakobson, los *conflictos* de Veltruský, los *motivos* de Veselovsky, el *producto ideológico* de Voloshinov, el *sentido* de Barthes, o los *formantes* de signo de Bobes Naves, como hemos comprobado, nos hablan de la necesidad de identificar un elemento capaz de influir en todos los sistemas de signos, un verdadero catalizador dramático. Sin embargo, a pesar de la coherencia y solidez de sus planteamientos, en general no se llega a concretar (en el ámbito de la representación escénica) ese elemento catalizador, ni tampoco un planteamiento de consenso que pueda validarse como presupuesto teórico.

La perspectiva estructuralista, a pesar de abrir la puerta a una consideración del valor formal del arte de indudable valor teórico, cayó en la paradoja de buscar las leyes que gobiernan el concepto de forma dentro de una representación escénica, pero sin buscar en profundidad el aspecto o característica capaz de condicionar esas leyes, dejando a un lado el valor del contenido argumental de su código dramático. Barthes, por ejemplo, aboga por el criterio de unidad y la funcionalidad de ciertos elementos de la historia para identificarlos como unidades potencialmente integradoras con el objetivo final de determinar su sentido. Sin embargo, después de estudios, en algunos casos detalladísimos¹⁴³, Barthes no llega a determinar de qué depende la funcionalidad de esos elementos, o de qué depende también que adquieran, o no, un determinado potencial de integración. En la misma línea, cabría preguntarse también por qué no se desarrolló la *dominante* de Jakobson hasta llegar a identificar de qué elemento depende la relación jerárquica¹⁴⁴ o el gobierno del complejo sistema de signos del teatro, y lo mismo podría decirse

¹⁴² Que también tendría la consideración de signo.

¹⁴³ Desde la perspectiva estructuralista de la crítica literaria, Barthes (1980) en *S/Z* hace un análisis minucioso de la novela corta de Balzac, *Sarrasine*.

¹⁴⁴ No pretendemos afirmar que deba existir una estructura jerárquica predeterminada, tampoco que existan sistemas de signos más importantes que otros dentro del código general de una representación escénica. Sin embargo, la

de los formantes de signo de Bobes Naves. Está claro que podemos llegar a definir cuál es la dominante, o cuáles son los formantes de los signos dramáticos, pero a partir de ahí es necesario determinar también de qué dependen, en función de qué se definen y qué los activa.

En el ámbito de la narratología, dos de los autores que, en nuestra opinión, más se han acercado a concretar el elemento o parámetro capaz de influir significativamente sobre cualquier sistema de signos, han sido Veltruský y Propp. El primero identifica ese elemento en el concepto de *conflicto*. Con el objetivo de establecer una clasificación de unidades mínimas significantes, Veltruský determina como conflictos las situaciones derivadas del diálogo entre dos o más personajes, pero sin contextualizar el posible catálogo de conflictos en función de la actividad dramática generada desde el contexto argumental. El segundo, que reconoce el alto valor de las teorías de Veltruský, establece una detallada clasificación de funciones de los personajes, pero tampoco las vincula con las motivaciones generadas exclusivamente desde el contenido argumental.

La herencia ideológica de formalistas y estructuralistas, centrada, en líneas generales, en la importancia de la estructura por encima de cualquier otra consideración, otorgó al concepto de *sentido* una nueva dimensión en su relación con el valor semántico del hecho artístico. En el ámbito de la narrativa, este aspecto pasó a ser objeto de estudio de la *hermenéutica*, la *crítica literaria* y ciertas corrientes de la *narratología*. Sin embargo, las tendencias estructuralistas tuvieron en el desarrollo de la *semiología del teatro* una menor incidencia en la consideración de elementos como el contenido argumental de las representaciones o en la significación de sus estructuras dramáticas, especialmente en relación a los procesos narrativos que las definen.

La *semiología del teatro*, recordemos; denominación generalizada de lo que, como concepto general, debería ampliarse hasta la consideración de *semiología de la representación escénica*, ha soportado durante décadas el peso de la tradición lingüística, entendiendo, casi exclusivamente, la necesidad de observar los procesos de comunicación como homologías estructurales extrapolables a partir del modelo proporcionado por el código lingüístico. De esta manera, la búsqueda e identificación de las unidades significantes que forman parte de la

resultante de los procesos de interacción que se producen entre los diferentes signos, puede potenciar temporalmente a uno u otro sistema de signos en función del sentido de su significación.

estructura lingüística en todos sus niveles, ha supuesto una de las claves metodológicas de la *semiología del teatro* como objeto de estudio.

La marcada heterogeneidad de los códigos que conforman los diferentes sistemas de signos de una representación escénica, hace obviamente complicado el hecho de abordar la identificación de una unidad mínima con valor significante común a todos los sistemas, tal como ha considerado necesario desde principios del siglo XX la práctica totalidad de corrientes de investigación desarrolladas bajo la influencia de la lingüística. Lógicamente, no vamos a poner en duda el valor científico de sus planteamientos teóricos, pero su aplicación estricta en el ámbito de la *semiología de la representación escénica* en cierto modo nos ha apartado de las líneas maestras que definen los propios fundamentos de la semiótica moderna¹⁴⁵. Desde Peirce, los cimientos de la semiótica se asientan en la posibilidad de interpretar cualquier fenómeno o realidad a través de los signos que la definen. Recordemos; cada signo representa para alguien algo en algún sentido. En este caso, el concepto de representación del signo se refiere a la vinculación que le une con aquello a lo que hace referencia: su objeto.

Si consideramos el hecho artístico que representa, por ejemplo, una ópera, como un proceso de comunicación de tipo teatral, no podemos dejar de observar el conjunto de códigos simultáneos que tienen lugar durante su puesta en escena. Por lo tanto, aunque debemos abordar el estudio individual de cada código, si queremos llegar a percibir el hecho artístico en toda su dimensión y sentido, deberemos identificar el factor inherente a la simultaneidad de interacción de todos los sistemas de signos, su organización, y –fundamentalmente– su relación con la línea temporal de su representación¹⁴⁶.

Desde este punto de vista, observamos que solo hay un sistema de signos capaz de activar la línea temporal y alterar o modificar su desarrollo: su *código narrativo*; entendido como la disposición del contenido argumental en relación a su estructura dramática. No tiene esa capacidad la máscara del actor¹⁴⁷, el espacio proxémico, los efectos visuales y de sonido, la

¹⁴⁵ Entendida como la *semiótica* que se desarrolla a partir de Peirce y Saussure.

¹⁴⁶ De la misma manera que la *inventio* como estructura semántico-extensional condiciona a todos los elementos que componen el referente del discurso retórico, especialmente la *dispositio*. Esta organización, como sostiene Albaladejo (1983, p. 135) que es de naturaleza sintáctica, se basa sobre la índole semántica de sus elementos. La *dispositio* descansa sobre la *inventio*, y como tal organización sintáctica tiene una finalidad pragmática, pudiendo ofrecer pautas muy clarificadoras del modo en que se trata de captar la atención y el favor del público.

¹⁴⁷ Consideramos máscara del actor al conjunto de su rostro, estilismo y figura.

iluminación, etc., si los consideramos individualmente; es decir, “desconectados” de los condicionantes que impone el código narrativo con el que –indefectiblemente– interactúan.

No podemos negar la incidencia que, sobre el código general de una representación escénica, pueda llegar a tener cualquier sistema de signos, tal y como ocurre, por ejemplo, con el valor poético del texto o la influencia de la música, pero indudablemente, en términos estructurales¹⁴⁸, no se sitúan al mismo nivel que el valor narrativo del relato que articula una representación escénica. La música, por ejemplo, es capaz de redimensionar el factor dramático de una representación a niveles extraordinarios, por encima incluso de propio lenguaje. Es capaz de resaltar, anticipar, influir de forma trascendental en su dinámica narrativa. Sin embargo, la música no puede crear inflexiones argumentales, no puede activar los detonantes dramáticos que ponen en movimiento a los personajes sobre las tramas y que crean una expectación y predisposición determinada en el público. En otras palabras, la música, por sí sola, no puede crear conflictos generadores, o condicionantes dramáticos, en las tramas que determinan la estructura dramática de la narración de una historia.

Resulta evidente que el elemento tradicionalmente buscado por la *semiología del teatro*, la unidad mínima de la representación con capacidad significativa, se puede encontrar potencialmente en cada uno de sus sistemas de signos. Es algo consustancial a la heterogeneidad de su código global. Sin embargo, como hemos visto, las líneas de investigación que se han ocupado de este tema, han acabado confluyendo en la aceptación de no poder determinar ningún tipo de elemento mínimo o esencial (común a todos los códigos de una representación escénica) capaz de cumplir con las características de la unidad más pequeña con capacidad significativa.

Teniendo en cuenta la temporalidad de las artes escénicas, si el único código capaz de generar una línea temporal es el código narrativo, el elemento o parámetro clave de la *semiología de la representación escénica*, en nuestra opinión, debe hallarse obligatoriamente en el contexto del contenido argumental, o en algún condicionante directamente relacionado con él. La estructura que se dibuja sobre la línea temporal de una representación escénica puede activarse casi desde cualquier sistema de signos, pero su desarrollo temporal debe fundamentarse necesariamente

¹⁴⁸ Nos referimos a los elementos dramáticos que configuran la estructura narrativa total de la obra objeto de representación.

sobre su código narrativo: sobre los conflictos, las acciones y los acontecimientos dramáticos que forman parte de la narración de la historia que se pretende contar.

Imaginemos una representación teatral en la que en su escena inicial se representa una noche cerrada y donde aparecen unos personajes sentados alrededor de una hoguera. De repente, de forma inesperada surge de la oscuridad de la noche un desconocido que, sin mediar palabra, se sienta junto a ellos. Este hecho, aparentemente intrascendente, activará un conflicto que afectará desde la trama general de la historia a todos personajes y que, a su vez, generará diferentes conflictos en cada uno de los personajes dando lugar a las tramas secundarias del relato. Es decir, un acontecimiento que provocará diferentes reacciones en los personajes y pondrá en marcha el tiempo de la narración, dibujando su estructura a través de cada acción o nuevo acontecimiento, hasta la necesaria resolución de todos los conflictos suscitados.

En definitiva, tanto el factor ideológico de los signos, el valor del mito o los mecanismos que activan las acciones y las funciones de los personajes o las tramas de una historia, tienen como denominador común un factor externo que activa, posibilita, y organiza todo lo que ocurre durante el desarrollo del relato. Un detonante que activa las energías que subyacen bajo el desarrollo de las tramas, un elemento “mutable” capaz de, a través de su tratamiento narrativo, definir el sentido dramático de una narración, y al que denominaremos *conflicto*.

2.2.3.2.1 *El código de los conflictos*

Una señal puede ser un estímulo que no signifique nada pero cause o provoque algo: pero cuando se la usa como el antecedente reconocido de un consecuente previsto, en ese caso se la admite como signo. (Eco, 2000, p. 84)

Probablemente, uno de los estudios más representativos sobre el funcionamiento de los códigos de la representación escénica; por su carácter descriptivo, analítico y retrospectivo, sea el elaborado por Fischer-Lichte (1999). De su planteamiento sobre la construcción del código teatral se extrae como conclusión fundamental la necesidad de que su proceso de comunicación debe organizarse en base a las posibilidades potenciales de significado y a la capacidad de interacción de los diferentes sistemas de signos que lo integran. Sin embargo, la teatróloga alemana no profundiza en las posibilidades de significación o en la trascendencia de cada sistema

de signos con respecto al total de la representación, ni a efectos formales –de estructura–, ni a efectos de significación o sentido.

Si no conocemos el elemento o parámetro capaz de activar, influir y/o condicionar los procesos de interacción que se producen durante una representación escénica entre sus diferentes sistemas de signos, no podrá existir la posibilidad de establecer (desde el punto de vista científico) una significación global de la representación y, por lo tanto, tampoco existirá la posibilidad de determinar su valor temático, su tono dramático o, en definitiva, un sentido potencialmente interpretable.

Si bien los estudios de Propp, sobre los cuentos maravillosos, propusieron un punto de vista novedoso sobre como estructurar las funciones dramáticas de un cuento, fueron los trabajos de Veselovsky o Veltruský posiblemente los que, como hemos visto, más se acercaron al elemento esencial del drama a través de los conceptos de *motivo* y *conflicto* respectivamente. Sin embargo, sus motivos y conflictos no están necesariamente relacionados con la motivación que los origina (y alimenta) y se refieren indistintamente a los hechos que se suceden en escena durante la narración de una historia, perdiendo coherencia interna y siendo, por ese motivo, difícilmente clasificables.

Propp (2011) entiende las motivaciones como los móviles y los fines que impulsan a realizar una u otra acción a los personajes. Sin embargo, no las considera como elementos clasificables en una posible catalogación de las motivaciones que impulsan y condicionan el desarrollo de la acción. Por otra parte, Propp tampoco lo pretende, la *morfología* no tiene que resolver esa cuestión ya que establece una clasificación únicamente en función de sus propiedades estructurales. Para Propp (2011), “aunque las motivaciones prestan a veces al cuento una brillante y muy particular coloración, no por ello dejan de constituir sus elementos más inestables” (p. 99). Además, estos elementos resultan menos precisos y determinados que las funciones o los nexos.

Como hemos visto, Propp determina 31 funciones básicas y 7 esferas de acción, y aunque hace referencia a la significación que debe poseer cada función, no profundiza en lo que debe representar el motor de esas funciones básicas; sus motivaciones –sus conflictos– los elementos que nos permiten llegar hasta el alma del relato. De la misma manera que podemos sustituir el tipo de personaje para realizar una misma función, también podría cambiar la motivación que

lleva a uno u otro personaje a realizar esa función y, por lo tanto, también la resolución de una historia e incluso su sentido temático. En nuestra opinión, las motivaciones que mueven a los personajes son los valores que impulsan a las historias, pudiendo ser independientes de las funciones de los personajes tal como las entiende Propp.

La aportación a la narratología de autores como Veselovsky, Veltruský o, sobre todo Propp, como hemos visto, es incuestionable, sin embargo, no llega a imponer una clasificación realmente funcional sobre todos los elementos del relato. La narratología ha seguido el rumbo fijado sobre todo por las corrientes estructuralistas y ha acabado encallando en los mismos escollos, no consiguiendo aportar a códigos de comunicación más complejos, como los observados por la *semiología del teatro*, las claves para identificar el elemento esencial con capacidad signifiante que pueda organizar o aglutinar de alguna manera a todos los sistemas de signos de una representación escénica.

Bien es cierto que ciertas corrientes teóricas tampoco han favorecido la elaboración de un caldo de cultivo que permitiese observar el hecho artístico desde otras perspectivas. Tal es el caso, por ejemplo, del lingüista y semiólogo Georges Mounin, quien dudó de la pertinencia de considerar el teatro como proceso de comunicación, algo que, de ser así, indudablemente desmontaría cualquier planteamiento sobre la capacidad signifiante de cualquier representación escénica o audiovisual. La argumentación de Mounin (1969) se basó en el modelo de intercambio lingüístico, “que depende de la capacidad de interrelación comunicativa según un código común que emisor y receptor conocen, de forma que ambos papeles se intercambian en el mismo proceso, pues al responder el receptor al estímulo de un mensaje, éste pasa ser emisor y viceversa” (p. 92). Según su planteamiento, en el teatro no se da el proceso completo de comunicación, ya que el ciclo no queda cerrado al no poder el espectador, como receptor del mensaje, tomar el papel de emisor una vez recibido el mensaje.

Ante la limitación que, desde hace décadas, ha supuesto el intento de extrapolar la organización y el funcionamiento de la lingüística a cualquier realidad signifiante, en nuestra opinión, hemos pasado por alto el valor más trascendental de la semiótica como metodología de investigación, dejando de observar el universo de los signos de una representación escénica de una forma más flexible y creativa. El estudio de los signos y la posibilidad de revelar todas sus connotaciones depende siempre de un punto de vista. No olvidemos que el ciclo de la

comunicación teatral pasa por la subjetividad de la interpretación del público. El proceso de comunicación teatral debe aspirar pues a generar ese punto de vista. En palabras de Saussure (1945): “Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto, y, además, nada nos dice de antemano que una de esas maneras de considerar el hecho en cuestión sea anterior o superior a las otras” (p. 36).

Elaborar un planteamiento teórico que posibilite un análisis coherente y completo de una representación escénica, en nuestra opinión debe contemplar ineludiblemente la observación del hecho artístico desde tantos puntos de vista como sistemas significantes contenga el código general de su representación. Es más, ese planteamiento teórico debe atender a las peculiaridades de formato que se puedan dar entre los diferentes tipos de representación escénica o audiovisual. De esa manera, la *semiología del teatro* habría utilizado el punto de vista de la narratología, y ésta a su vez, habría buscado “respuestas” en el parámetro de la temporalidad inherente a cualquier representación escénica. Dicho de otra manera, si lo que nosotros denominamos *semiología de la representación escénica (o audiovisual)* no se hubiese limitado durante años a ser “simplemente” la *semiología del teatro*, probablemente habríamos reparado en que artes, como especialmente el cine¹⁴⁹, habían recogido una tradición teatral¹⁵⁰ de siglos y desarrollado un modelo de construcción de historias en base precisamente al paradigma narrativo que define la temporalidad de su representación.

Como sostiene Barthes (1991), podría afirmarse que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso). Al igual que ocurre en la lengua, el parámetro temporal solo existe en forma de sistema. Desde el punto de vista del relato, el concepto de “tiempo” no existe, solo adquiere sentido funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico. Según el semiólogo francés (1991), “el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato solo se vincula a un tiempo semiológico; el tiempo ‘real’ es una ilusión referencial” (p. 80).

Tengamos en cuenta una de las premisas fundamentales de las teorías de Pierce por la que la función de un signo es crear otro signo. El signo representa al objeto al producir un interpretante.

¹⁴⁹ El punto de vista del que ya hablaba Saussure lo encontramos en el campo de la narratología cinematográfica en un concepto esencial en su formato artístico: la temporalidad.

¹⁵⁰ “El teatro es en muchos aspectos, el medio artístico más semejante al cine, particularmente, en su combinación de formas temporales y espaciales representa la única verdadera analogía del cine” (Hauser, 1998, p. 499).

En el caso de la *semiología de la representación escénica*, el signo sería lo que identificaremos como *conflicto*; el objeto vendrían a ser los personajes y cada elemento perteneciente a su contexto dramático, ya que están en relación causal con el signo; el interpretante sería la reacción de los personajes dando lugar al desarrollo de las tramas de la historia que se relata. La interacción de los interpretantes (los personajes en acción) crearía nuevos signos –nuevos conflictos– de nuevos objetos, alterando o produciendo nuevos interpretantes.

De este modo, entendemos el *conflicto* como la situación o acción que tiene repercusión, trascendencia, y cuyo sentido argumental debe quedar resuelto al final de su recorrido narrativo. El conflicto es, por lo tanto, el elemento dramático catalizador del que dependen todos los sistemas de signos de una representación escénica para crear sus códigos, ya que todos los sistemas del código dramático de una representación escénica “miran” a través de él. Por consiguiente, es el elemento clave de cara a abordar el análisis de una obra, establecer una interpretación y determinar su significación o sentido. Desde los conflictos arrancan las historias, se teje la textura de sus tramas principales y secundarias, se crea la estructura de su puesta en escena, y se define el sentido general de la obra. Todos los conflictos, desde los más pequeños hasta los que conforman la trama general, impulsan la creación de la estructura global y condicionan la configuración de todos los sistemas de signos. Por lo tanto, la disposición de los conflictos en el desarrollo de una historia acaba definiendo un código estructural propio.

La *semiología de la representación escénica* no debe aspirar únicamente a identificar las unidades mínimas comunes a todos los sistemas de signos que la integran ya que, como hemos comprobado, dada su heterogeneidad son propias de cada sistema y, por lo tanto, no aplicables de manera efectiva a una codificación común. Por el contrario, debe considerar el concepto de conflicto como elemento catalizador de todos los sistemas de signos y sus respectivos códigos en función de un signo dramático global. Sin embargo, hablar de un único conflicto, o nivel de conflicto, puede resultar demasiado ambiguo e insuficiente de cara a definir las claves dramáticas de una representación escénica. Por lo tanto, un análisis completo y coherente debe aspirar a la observación y clasificación funcional de los diferentes tipos de conflicto contenidos en el desarrollo narrativo de una historia.

Si observamos la narración de una historia desde su estructura global o macro estructura, comprobaremos que su construcción dramática está definida fundamentalmente por el desarrollo

de su trama general. El tipo de conflicto o conflictos que actúan como detonantes, y que habitualmente podemos identificar al inicio de este tipo de trama, son básicamente lo que denominaremos *conflictos generales*. Este tipo de conflicto se desarrollará durante toda la historia y afectará en un grado u otro a todos los personajes que formen parte de ella.

En un nivel interior –que no inferior– encontramos los conflictos producidos por la acción e interacción de los personajes. Son los *conflictos interiores*, que frecuentemente ponen en marcha a las tramas secundarias o subtramas¹⁵¹. Este tipo de conflictos nos revelan el mundo interior de los personajes, sus motivaciones y anhelos. Es precisamente en este nivel donde habitualmente encontramos el punto de vista temático y sentido de una historia. Desde los conflictos más pequeños se crea el tejido dramático que sostiene una representación escénica al completo. Aunque existan conflictos de más intensidad o trascendencia estructural, los conflictos más pequeños, como veremos en la parte de esta tesis dedicada al análisis de los libretos de la trilogía Mozart-Da Ponte, representan los elementos dramáticos que dan vida y proporcionan dirección a una historia.

En paralelo a los dos niveles anteriores, situaríamos a los *conflictos latentes*; entendidos como elementos dramáticos que pueden reconfigurar completamente el valor de conflictos vigentes en un momento concreto de una narración reconduciendo la dirección y la intensidad de las tramas que activan o en las que influyen. Los conflictos latentes se suelen activar automáticamente en cualquier sistema de signos de la representación escénica, proporcionando un valor potencial de anticipación como elementos dramáticos apoyando, por ejemplo, el desarrollo de la dinámica narrativa de las escenas¹⁵². En este sentido, los arquetipos representan cierto grado de conflicto latente, ya que sus características y funciones son un elemento potencial inherente a su función dramática como personajes.

Atendiendo al parámetro de la temporalidad de la representación, consideramos la clasificación de lo que denominamos *conflictos estructurales* y que definimos como aquellos que tienen una especial trascendencia en el desarrollo de las tramas por el momento en que se activan, dando lugar a acontecimientos dramáticos que modifican sustancialmente a los

¹⁵¹ En la cuarta parte de esta tesis abordaremos las características y funcionamiento de estos conceptos.

¹⁵² Algo similar al concepto de *arma dramática* planteado por Anton Chejov y por el cual, por ejemplo, un arma colgada de una pared se debe acabar utilizando. En palabras del autor ruso (1904): “Si en el primer acto tienes una pistola colgada de la pared, entonces en el siguiente capítulo debe ser disparada. Sino, no la pongas ahí” (p. 521).

conflictos generales y, por lo tanto, al desarrollo de la narración. Los conflictos estructurales se corresponden con los puntos de trama¹⁵³ que definen la estructura narrativa del relato articulando las secciones tradicionales de *planteamiento*, *nudo*, y *desenlace* de una historia.

Debemos tener en cuenta que lo que proporciona energía a un conflicto es su inherente necesidad de resolución, tanto desde el punto de vista del valor dramático de la historia y sus personajes, como –sobre todo– desde la percepción del público. Por lo tanto, la organización coherente del *código de los conflictos*, del que todos los sistemas de signos dependen (ya que el conflicto semiotiza a todos los sistemas de signos de una representación escénica), es la que garantiza la resolución satisfactoria de una historia bien construida. La consideración del concepto de conflicto como elemento catalizador del código de comunicación de una representación escénica, radica también en su naturaleza temporal: el conflicto surge y se tiene que resolver mediante una serie de etapas que se desarrollan a través de la línea temporal de su puesta en escena.

Imaginemos que trabajamos en la creación de un drama, libreto, o guion, basado en la historia que Edward Bulwer-Lytton escribió sobre la erupción del Vesubio ocurrida en el año 79 d.C., y que tituló *Los últimos días de Pompeya*. El relato nos muestra un conocido acontecimiento histórico, por lo tanto, su desarrollo narrativo puede ser totalmente previsible para el público, pero, lógicamente, desconocido para los personajes. El *conflicto general* de esta historia, que está condicionado por su inevitable resolución en forma de la destrucción de la ciudad de Pompeya, está representado por un *conflicto latente* muy poderoso: la inminente erupción del volcán. Empezando por el título de la obra, ya podemos identificar el potencial de ese *conflicto latente* de resolución inexorable. Todo va a estar condicionado por la espada de Damocles que representa la erupción del volcán. Un reloj de arena que indudablemente afecta a la temporalidad de la propia obra. Si el público ya conoce el *conflicto general* y su resolución, el peso de la historia debe recaer sobre los procesos que desatan los *conflictos interiores*, y que dan lugar a las tramas secundarias: desde los personajes que no creen en el poder devastador del volcán, a pesar de su ya humeante cima, hasta los personajes –normalmente el héroe– que intuye el peligro pero opta por salvar al mayor número de ciudadanos, incluso a costa de perder su vida. El inicio de la erupción del Vesubio fijará el primer *conflicto estructural*. Con él, se desencadenará el desarrollo

¹⁵³ Acontecimientos o acciones que articulan el discurso narrativo de una representación escénica.

de la historia, dejando atrás el orden de los acontecimientos antes presentados y parte de las motivaciones y anhelos de los personajes. El segundo conflicto estructural, donde todos los personajes toman conciencia del alcance del inevitable cataclismo, nos mostrará como el héroe protagonista, habiendo puesto a salvo a su familia y consciente de que la ciudad no tiene ninguna esperanza, toma la decisión de volver para tratar de ayudar a más gente.

Como hemos comprobado, el *código de los conflictos* es capaz de definir un paradigma narrativo fundamentado en el desarrollo dramático de las tramas que contiene, organizándose en función de una trama general, reflejando el mundo interior de los personajes y proporcionado al público la información suficiente para conseguir su identificación con la historia y mantener la intriga. La ubicación de los diferentes tipos de conflicto sobre el desarrollo de la línea temporal de la representación, dibuja absolutamente la estructura dramática de la obra representada, verdadera piedra angular de las artes escénicas y audiovisuales. No obstante, el *código de los conflictos* no sirve únicamente para diseñar una representación escénica en su avance sobre una línea temporal. La construcción de los conflictos interiores y su resolución en función del conflicto general, tiene la misión fundamental de hacer llegar al público el sentido de la obra, el motivo real por el que se ha contado una historia, su verdadera esencia.

2.2.4 Conclusiones

El enfoque de la semiótica como metodología de investigación se centra en los mecanismos de significación que puede tener cualquier entidad o realidad, bien sea de tipo físico, perteneciente al campo de las ideas, o incluso emocional. Un signo puede representar una cualidad, una idea, una acción, incluso un sentimiento. Pero un signo también es capaz de relacionar, condicionar y organizar la capacidad significante de otros signos, o de otros códigos de significación, hasta llegar a revelar el sentido de su interacción. La semiótica, por lo tanto, nos ofrece la posibilidad de establecer un punto de vista capaz de reflejar ese sentido a través de la observación de los fenómenos inherentes a cualquier objeto de estudio. Un punto de vista eminentemente creativo, capaz de diseccionar cualquier realidad en sus elementos más pequeños, observándolos desde todas las perspectivas posibles con el objetivo de comprender su funcionamiento, organización y, a su vez, el potencial de generación, integración, o convergencia de otros puntos de vista.

Tradicionalmente, el gran “error” de la *semiología del teatro* ha sido, en líneas generales, la consideración de los distintos sistemas significantes que forman parte de una representación escénica como objetos de estudio independientes. Algo paradójico, cuando una de sus premisas fundamentales ha sido identificar, entre la heterogeneidad de sus sistemas de signos, una unidad mínima significativa representativa de su concepción global: su *signo dramático*. Consideración que ha llevado frecuentemente a ceder ante la fuerte heterosemiosis de la representación escénica y, por lo tanto, a abandonar prácticamente esta premisa fundamental dada la dificultad para definir los elementos estructurales comunes a todos sus sistemas de signos en función de una unidad mínima significativa.

La *semiología del teatro*, en su búsqueda de un signo dramático funcional y representativo de su naturaleza heterosemiótica, ha profundizado dentro de su código general en todo tipo de cuestiones relacionadas con cada uno de los sistemas de signos que forman parte de una representación escénica. Sin embargo, no ha llegado a un consenso en relación a la identificación de una unidad mínima tal y como ha considerado tradicionalmente la lingüística y muchas de las corrientes de investigación surgidas bajo su influencia. En líneas generales, la *semiología del teatro* tradicionalmente se ha acercado más a los postulados teóricos de Saussure y su dualidad semiológica, que al mayor componente de subjetividad de la relación triádica de Peirce.

Los planteamientos de Saussure son *a priori* más fáciles de entender y posibilitan la definición u observación de todo tipo de estructuras, por muy alejadas que estén de los postulados originales del *Curso de Lingüística General*. Los planteamientos de Peirce, por el contrario, añaden a la relación de *significado y significante* (utilizando la terminología de Saussure) un tercer elemento, el *referente*, observando cualquier realidad de una manera más compleja –pero más flexible y completa– que admite más fácilmente la participación de cualquier código en el establecimiento de un punto de vista. Ésta es precisamente la clave que nos permite identificar al signo dramático como el elemento catalizador, verdadera *dominante* de la representación escénica, una unidad cuantificable y calificable, y de la que dependen esencialmente todos los sistemas de signos: el *conflicto*.

Podría afirmarse que muchos de los estudios elaborados con el objetivo de identificar o aislar la unidad mínima significativa común a todos los sistemas de signos de una representación escénica, se han situado muy cerca de demostrar la funcionalidad de determinados conceptos y

planteamientos semióticos basados en la posibilidad de que elementos como los *actantes*, *motivos*, *funciones*, *formantes* o, incluso *conflictos*, revelasen los condicionantes dramáticos esenciales del código general de una representación escénica. Sin embargo, es algo que no se ha llegado a producir. Cabría preguntarse por qué a partir de los estudios realizados prácticamente no se ha comprobado la funcionalidad de sus planteamientos teóricos relacionándolos con el código dramático de la representación, especialmente en relación a su contenido argumental. Lógicamente, podríamos argumentar que éste es diferente en función de cada relato, y cuestionarnos si su aleatoriedad podría encajar con la pretensión de aislar un tipo de unidad significativa común a todos los códigos que integran una representación escénica. La respuesta a esa posible cuestión es clara: el contenido dramático va más allá de su expresión como fábula, llegando a establecer el soporte estructural de la narración.

En nuestra opinión, la *semiología de la representación escénica* debe evolucionar y superar los límites de la *semiología del teatro* estableciendo una base metodológica eminentemente holística, basada en la organización de los procesos de interacción de todos los sistemas significantes que forman parte de cualquier representación escénica y en la identificación del signo dramático esencial capaz de gobernarlos. Como hemos dicho, consideramos el *conflicto*; entendido como la acción, acontecimiento o situación que afecta a todos los elementos dramáticos de una historia, como ese signo dramático esencial.

Dentro de un código de comunicación tan complejo como el de la representación escénica, el conflicto es el único elemento capaz de influir, alterar u organizar el funcionamiento de todos los sistemas de signos que la integran. La parte más trascendente de la influencia de los conflictos, al margen de condicionar la elección de actores, su vestuario, maquillaje, estilismo, los diálogos, la música, etc., se centra en que sobre la estructura dramática que definen se dispone la evolución de los personajes, la dinámica de escenas y la estructura de las tramas. El conflicto es, por tanto, un elemento catalizador; por activar o influir en todos los sistemas, e integrador; por ser el único signo dramático capaz de cohesionar y, sobre todo, otorgar un sentido al conjunto de una representación, tanto en lo que se refiere a su valor semántico, como al valor formal que define su temporalidad. Por consiguiente, resulta necesario establecer un planteamiento, al que denominamos *teoría de los conflictos*, que sirva como base a un procedimiento de análisis que permita abordar el carácter heterosemiótico de la representación escénica desde una perspectiva netamente integradora.

Integración que debe considerar necesariamente el rol activo del público como receptor del mensaje, demostrando que una representación escénica es indudablemente un proceso de comunicación. El estudio de la naturaleza del signo dramático no debe ceñirse a un campo concreto de la *semiología del teatro* o de la *representación escénica*, o buscar exclusivamente el análisis estructural *per se* de su puesta en escena, debe tener en cuenta el juego de efectos producido por la interacción de todos sus elementos dramáticos –y su percepción por parte del público– como único camino para encontrar el sentido de, por ejemplo, una representación escénica como realidad semiótica dentro de su proceso de comunicación. Todos los elementos dramáticos que integran una representación escénica o audiovisual; desde sus procesos de producción, hasta el momento de su representación o proyección, adquieren su verdadera dimensión dramática cuando son vinculados al “juicio” del público, cuando quedan expuestos a su interpretación. Las acciones, acontecimientos, o situaciones que se producen durante la narración de un relato, revelan su carga dramática cuando son reconocibles, cuando forman parte de procesos identificables por parte del receptor del mensaje.

Una vez identificado el elemento catalizador de la representación escénica en el concepto de conflicto, el análisis completo de su puesta en escena (independientemente de su formato), pasará necesariamente por la interpretación del texto escrito, su escenificación y, como decimos, su recepción por parte del público. En otras palabras, el análisis pasará por comprender la interacción de todos los códigos que forman parte de una representación escénica con respecto a los conflictos que se activan y desarrollan durante el proceso de narración de la historia que se representa, estableciendo lo que denominamos el *código de los conflictos*. La especificidad del signo dramático; elemento catalizador del código general de una representación escénica, definido y representado por el valor de su conflicto, debe ser perfectamente coherente con todos los elementos de la estructura de la que forma parte, llegando a ser la clave del sentido final que el espectador otorga al mensaje transmitido.

Según lo expuesto hasta ahora, el *código de los conflictos* podría entenderse como un planteamiento teórico centrado exclusivamente en el valor dramático de su contenido argumental. Ciertamente, es el primer paso hacia la interpretación del hecho artístico en su dimensión más amplia. Pero también lo es en el plano creativo. No podemos plantearnos el diseño o la producción de una representación escénica, si no conocemos el contenido argumental con relativa profundidad. No obstante, no pretendemos decir que el argumento sea la parte más

importante del código general de una representación escénica, ya que una vez ésta da comienzo, todos los códigos que la integran adquieren un status de equilibrio con respecto al resto de códigos. En ese momento el signo dramático se corresponde con la representación al completo.

Los escasos estudios que se han ocupado del concepto de temporalidad en el contexto de la representación escénica lo han hecho, en casi todos los casos, de un modo tangencial. La narratología, muy condicionada por las corrientes de influencia literaria, no ha atendido en profundidad al funcionamiento de la estructura narrativa del relato en función de su desarrollo temporal cuando éste forma parte de una representación escénica. Obviamente, no es lo mismo leer una novela que presenciar una obra de teatro. En el primer caso, la novela; que dispone de una estructura dramática esencialmente idéntica a la de, por ejemplo, un libreto de ópera, no es un formato pensado para ser apreciado en su totalidad en una única sesión. Sin embargo, en el segundo caso, la representación completa de una obra de teatro, una ópera, o una película, etc., sí está creada para ser vista en una sola sesión. Cualquier tipo de representación escénica desarrolla un proceso de comunicación donde, lógicamente, la calidad de percepción de la obra juega un papel decisivo. Por lo tanto, la estructura dramática que dibuja el desarrollo temporal de su puesta en escena se revela como un elemento esencial dentro del código general de la representación escénica.

Hemos visto como teóricos e investigadores como Barthes, Greimas, Propp, Veltruský o Veselovsky, etc., han sugerido propuestas teóricas que han permitido efectuar diferentes clasificaciones sobre el código dramático de una obra, determinando esencialmente por qué lógica se rigen sus principales funciones dramáticas. Sin embargo, el hecho de no tener que ubicar sus funciones, motivos o indicios sobre el desarrollo de una línea temporal concreta, ha cerrado virtualmente la puerta a la percepción del *conflicto* como el signo dramático clave del desarrollo de una narración en el contexto de una representación escénica. Hablar de funciones, o de motivos y acciones, generalizándolos sobre cualquier acción acontecida en un relato, y pretender hacer una clasificación funcional de sus componentes no arroja luz suficiente sobre la configuración de la estructura que define el código dramático de una representación, y menos aún de cara a distinguir unidades significantes comunes a todos sus sistemas de signos. Solamente las acciones, acontecimientos, o situaciones que activan a los diferentes tipos de conflicto pueden ser consideradas como realmente funcionales. El resto de acciones, acontecimientos y situaciones, serán resultantes y se integrarán en la dinámica narrativa de las

escenas, que acabará, no obstante, formando parte de la línea temporal de la representación escénica.

Las artes escénicas tienen en su carácter temporal, en la estructura sobre la que se sustenta el código dramático al completo de cualquier representación, la piedra angular sobre la que se disponen todos sus sistemas de signos. Un planteamiento de análisis semiótico debe basarse, por lo tanto, en la observación de los signos que se producen y la continua reconfiguración de las reglas de interacción a partir de un detonante dramático, de un conflicto. En este sentido, el *código de los conflictos* encaja perfectamente en el modelo triádico de Peirce, donde los signos adquieren significado en relación a otra cosa, relación que está supeditada a la interpretación de un tercero –el público– en una relación pragmática.

Indudablemente, el conflicto representa el nexo de unión entre temporalidad y contenido argumental. El conflicto posibilita, con su necesaria resolución –de la misma manera que un signo necesita ser interpretado para revelar su sentido– todo lo necesario para la adecuada y total percepción del sentido del mensaje, trascendiendo al propio espacio escénico, ya que lo experimentan personajes y público a la vez. El *código de los conflictos* se retroalimenta más allá de la cuarta pared, ya que adquiere parte de su energía de los condicionantes pragmáticos de su contexto sociocultural, que ejerce el mismo efecto sobre el público que el conflicto sobre los personajes en escena. La clave, insistimos, reside en su asociación dramática con el contenido argumental, parámetro crítico que serviría para completar muchos de los planteamientos teóricos realizados hasta la fecha.

Fuera del ámbito de las representaciones escénicas de corte clásico o tradicional, el funcionamiento del *código de los conflictos* redimensiona el papel del público como receptor del mensaje. La posible ausencia de texto, de tramas, de objetos, de música, incluso de personajes, traspasa la función de creación del mensaje a su tradicional intérprete, el espectador. De esta manera, el conflicto se genera directamente en la subjetividad de la audiencia. Por lo tanto, cualquier tipo de manifestación escénica completará su proceso de comunicación al llegar al punto de encuentro –de identificación– entre el emisor y el receptor del mensaje.

3 La trilogía Mozart-Da Ponte

3.1 Introducción

...la naturaleza peculiarmente híbrida de la ópera, su enigmática amalgama de distintos sistemas de comunicación artística, ha seguido planteando cuestiones estéticas de toda índole y provocando una especie de antiquísima guerra polémica capaz de trasladar sus campos de batalla, pero imposible de llegar a una solución definitiva. (Parker, 1998, p. XI)

Aunque la monarquía absoluta y los sistemas feudales iban a seguir manteniendo su vigencia durante años, hacia 1750 los rasgos dominantes de la sociedad burguesa se vislumbraban cada vez con mayor claridad. Los avances científicos de los siglos XVII y comienzos del XVIII habían proporcionado al mundo unos nuevos valores basados en el poder del pensamiento y la razón. Si la razón humana era capaz de explicar las leyes del universo, también debería poder impulsar la evolución de la sociedad hacia un mundo mejor. El valor de las facultades de los hombres, el anhelo de libertad y tolerancia, y la firme creencia en la razón como única vía hacia la civilización y el progreso, representaban ideales y pensamientos que alcanzaban a todos los estratos de la sociedad e inundaban todos los campos del conocimiento.

La segunda mitad del siglo XVIII representa una de las épocas de la historia de la cultura y el arte más sobresalientes en cuanto a la trascendencia de sus creaciones, especialmente en el campo de la música. Las ideas de la Ilustración habían impulsado un irreversible proceso de ruptura entre las viejas tradiciones y una nueva visión del mundo, reflejando el simbólico abandono de la oscuridad y la superstición en favor de un conocimiento, y una perspectiva estética, obtenidos a través de la razón y el desarrollo de la ciencia.

Las ideas de la ilustración no eran privativas de un país determinado, ni se manifestaban exclusivamente en el campo de las letras. De una u otra forma iban a iluminar todos los aspectos de la cultura del siglo XVIII, y el menos afectado por ellos no sería el mundo de la música. (Robertson y Stevens, 2000, p. 14)

Comenzaba una nueva época, y con ella nuevas corrientes históricas, ideológicas y artísticas. Escritores y poetas de la talla de Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Schiller; pensadores como Jean-Jacques Rousseau y Voltaire; pintores como Jacques-Louis David y Jean-Auguste-Dominique Ingres; o compositores como Joseph Haydn, Mozart y Ludwig van Beethoven,

abanderaban el imparable avance de la cultura y el arte. En definitiva, artistas y personalidades vinculadas al mundo del arte que influyeron con la claridad de su concepción estética a la consolidación de una nueva forma de crear e interpretar la música, lo que posteriormente se denominaría *clasicismo*. Una influencia que propició un amplio desarrollo de los diferentes géneros instrumentales, de la música vocal en general y muy especialmente del arte de la ópera.

El surgimiento y consolidación de la burguesía y los nuevos valores democráticos se enfrentaban al legado de un decrepito sistema feudal y a los férreos dictados de la Iglesia, revelando tendencias contrapuestas que progresivamente se iban manifestando sobre los escenarios de gran parte de Europa. En el caso de la ópera, se fueron dejando atrás las grandes representaciones basadas, casi exclusivamente, en argumentos de corte mitológico o pertenecientes al mundo antiguo, en favor de historias que escenificaban los anhelos de la burguesía, que buscaba ver reflejados en el mundo del arte los valores e ideales de la nueva sociedad.

En opinión de Carter (1998), “pocos géneros han estado sometidos, desde sus mismísimos inicios, a una teorización tan intensa acerca de su *raison d’être*” (p. 1). La orientación académica de la vida intelectual en las cortes italianas de finales del Renacimiento generó una fuerte necesidad de documentar, explicar y debatir todo tipo de cuestiones relacionadas con la ópera, el teatro y las artes en general. Para el musicólogo australiano (1998), estas cuestiones son tan válidas hoy en día como lo fueron para los primeros compositores, libretistas y mecenas de la ópera; “la historia de la ópera no es sino una sucesión de intentos de solución, condicionados de una u otra forma por el tiempo, el lugar y las circunstancias” (p. 1).

3.2 La ópera italiana del siglo XVIII

Quizá me gustaría más la ópera, si no hubiesen dado en el secreto de convertirla en algo monstruoso e irritante. Vaya quien quiera a oír malas tragedias puestas en música, en las que las escenas sólo sirven para traer por los cabellos dos o tres canciones con las que luce la tiple las gracias de su garganta, embóbense de gusto los que puedan al oír a un eunuco trinar el papel de Catón y de César, y verlo paseante por el escenario; yo hace mucho tiempo que he renunciado a

esas miserias de las que hoy se enorgullece Italia, y que tan caras pagan sus soberanos. (Voltaire¹⁵⁴, 1994, p. 96)

La sociedad del Renacimiento se inclinaba cada vez más hacia los espectáculos y entretenimientos totalmente profanos¹⁵⁵. En las cortes italianas de esta época era frecuente celebrar fiestas que incluían la participación de la danza y el canto, cuya expresión vocal representaba el vehículo perfecto para narrar historias, habitualmente de corte mitológico o pastoril. Así, según Roger Alier (2002, pp. 23-24), surgieron formatos que buscaban conformar un nuevo tipo de drama musical. Ejemplos de ello son los *trionfi*¹⁵⁶; espectáculos festivos con una escenografía bastante elaborada y creada especialmente para la ocasión, y los *intermedii*; diferentes actuaciones de canto, danza o música instrumental, que tenían lugar habitualmente en los entreactos de las representaciones teatrales. Normalmente se utilizaban en las celebraciones cortesanas de aniversarios, onomásticas y otras ocasiones festivas. El historiador español también hace referencia a las *comedias armónicas*¹⁵⁷ surgidas de los madrigales del siglo XVI, y que mediante la sucesión de diferentes fragmentos madrigalescos, estructuraban el discurso dramático a través de la acción teatral.

Sin embargo, ni los *trionfi*, ni la *comedia armónica*, ni mucho menos los *intermedii* o *intermezzi*¹⁵⁸ cumplieron con las expectativas más exigentes de músicos, poetas, intelectuales o nobles aficionados. La *comedia madrigal*, que podía ofrecer una estructura dramática más elaborada, con su característica superposición de voces tampoco facilitaba un desarrollo narrativo coherente y fluido. En opinión de Menéndez Torrellas (2016), la característica más determinante del intermezzo florentino para el nacimiento de la ópera es la actuación de un sujeto lírico que representa las emociones o pasiones que siente, frente a la actitud más distante del madrigal, en el cual los estados anímicos se relatan desde un punto de vista menos

¹⁵⁴ Fragmento de *Cándido (Candide, ou l'optimisme)*.

¹⁵⁵ “Aunque el proceso sería muy largo, de hecho la ópera, como espectáculo profano de la nobleza, se fue gestando a lo largo del Renacimiento, y su aparición, en el fondo, no fue sino consecuencia del nuevo enfoque que se daba a la música de entretenimiento cortesano, apartado de toda pleitesía del mundo de la religión que había estado obsesivamente presente en los siglos medievales” (Alier, 2002, p. 23).

¹⁵⁶ Fiestas organizadas en torno a un personaje importante de la milicia o de la nobleza cuando realizaba su entrada en alguna ciudad (Alier, 2002, p. 24).

¹⁵⁷ También denominadas *comedias madrigal*.

¹⁵⁸ Alier (2002, pp. 71-72), no considera descabellado pensar en los *intermezzi* como el origen de la *opera buffa*, ya que el género bufo evolucionó cuando el público se empezó a mostrar receptivo ante un sesión de ópera exclusivamente de ese tipo.

personalizado. Para Alier (2002) resulta evidente que la polifonía no era la factura musical más adecuada para el teatro, incluso teniendo en cuenta que se pudiesen cantar madrigales de carácter narrativo o amoroso en escena: “Este tipo de música, en la que cada parte es independiente pero a la vez absolutamente condicionada a las evoluciones de las demás, no permitía una verdadera acción dramática” (p. 25).

Los albores del siglo XVII fueron testigos de los primeros intentos de creación de un drama musical. Se pensaba que la música se había corrompido y que solo con el regreso a las formas puras de la Grecia antigua podría regenerarse. Concretamente, se buscaba el modelo de sus tragedias, de las que se sabía que en su puesta en escena se utilizaba algún tipo de acompañamiento musical. A finales del siglo XVI había aparecido la *Camerata fiorentina*, un círculo cultural compuesto por humanistas, artistas de diferentes artes y disciplinas, e intelectuales, reunidos bajo el patrocinio del conde Giovanni de’ Bardi. Entre los músicos y compositores que formaron parte de la *Camerata* podemos citar a Giulio Caccini, Vincenzo Galilei o Jacobo Peri, además de poetas como, por ejemplo, Ottavio Rinuccini. Éste último, libretista de la que es considerada la primera ópera de la historia –*Dafne*–, con música¹⁵⁹ de Peri y estrenada en 1598.

...la llamada “Camerata” de Bardi, un grupo de artistas y diletantes que se reunieron en las décadas de 1570 y 1580 para debatir el estado de las artes y de la música en particular, expresaron su pública insatisfacción por el fracaso de la música moderna en su intento por conseguir la fuerza emotiva atribuida a la música de la antigüedad clásica. (Carter, 1998, pp. 6-8)

Según Alier (2002, p. 26), es Vincenzo Galilei¹⁶⁰ el que, entrando en contacto con grupos de estudiosos de la antigüedad clásica en Roma y otras ciudades, llega a la conclusión de que el teatro en la antigua Grecia era totalmente cantado, pero no con la utilización de música polifónica, sino monódica¹⁶¹. Alier sostiene que el resultado de las investigaciones de Galilei debió llamar especialmente la atención de los miembros de la *Camerata*. La música durante el Renacimiento había quedado en segundo plano con respecto al conjunto de su creación artística,

¹⁵⁹ Actualmente las partituras están perdidas.

¹⁶⁰ Según Menéndez Torrellas (2016, p. 18), a Vincenzo Galilei, padre del célebre astrónomo, Galileo Galilei, se le atribuye la primera fundamentación teórica de lo que más tarde se conocerá como monodia acompañada.

¹⁶¹ Cantada a una sola voz. La polifonía había sido un invento de la Europa eclesiástica medieval (Alier, 2002, p. 26).

que seguía haciendo uso de las formas más o menos evolucionadas heredadas del mundo medieval.

Emular el teatro griego, tal como se hacía en la antigüedad, era un objetivo difícil de alcanzar, ya que más allá de saber que el canto no se interpretaba de forma colectiva, no se tenía prácticamente ninguna referencia de cómo se desarrollaba la música teatral en la Grecia antigua. Lo que intentó fundamentalmente la *Camerata fiorentina* fue escenificar las obras teatrales de la forma más aproximada posible al modelo griego.

Algunos filósofos, Platón entre ellos, habían reflexionado sobre la naturaleza y el impacto de la música. También existían numerosos grabados, muy bien conservados, sobre músicos antiguos y la interpretación de la música, así como descripciones de los acontecimientos musicales más relevantes. Pero la música en sí misma había desaparecido por completo, lo cual supuso un reto mucho mayor para todos aquellos que, como los miembros del círculo de Bardi, estaban interesados en un resurgimiento de las artes y el conocimiento antiguos. (Snowman, 2016, pos. 400-404¹⁶²)

En palabras de Alier (2002): “El espíritu de esos renacentistas tardíos no era el de realizar una reconstrucción arqueológica del teatro griego” (p. 27), sino el de abordar una nueva creación, motivo por el cual no tomaron como base una obra teatral griega existente, sino un material literario nuevo, de inspiración clásica, al que había que adaptar una música nueva. Tal como afirma Alier (2002), “poner en música una obra teatral, una *opera in musica*, género al que nosotros, más comodones, hemos dado en llamar simplemente *ópera*” (p. 27).

La estructura dramática de los primeros ejemplos de *opera in musica* solía articularse a través de un discurso narrativo en forma de sucesión de recitativos¹⁶³, de *stile narrativo* o *rappresentativo*, apoyados por música de cuerdas¹⁶⁴. Otra característica era incluir ocasionalmente coros al final de cada acto a modo de síntesis argumental de lo acaecido hasta ese momento, tal como se hacía en las representaciones de las tragedias griegas. Sin embargo, como sostiene Baumann (1998a, pp. 19-20), hacia el año 1600 el carácter predominantemente recitativo de las óperas resultaba absolutamente tedioso para el público de la época. Las arias en

¹⁶² Posicionamiento del texto según el formato Kindle de libros electrónicos.

¹⁶³ “El recitativo (del italiano *recitare*, *recitar* o *representar*) es un canto hablado” (Michels, 1993, p. 145).

¹⁶⁴ Según Menéndez Torrellas (2016), “en el prólogo de *L'Euridice*, Peri expuso su teoría del estilo recitativo. A la hora de convertir el discurso en canto, el actor-cantante utilizaba un camino intermedio entre ambos, al que denominó *recitare cantando*” (p. 20).

sentido estricto, o las medias arias (*mezz'arie*), se iban a convertir en un elemento fundamental para mantener el interés de los espectadores, algo de gran trascendencia en el desarrollo de la ópera durante el siglo XVII.

Con la composición del *Orfeo*¹⁶⁵ en 1607, Claudio Monteverdi, con el objetivo de mejorar las prestaciones dramáticas de las óperas, buscó una relación más estrecha entre el libreto¹⁶⁶ y la partitura, además de impulsar una mejora de las plantillas orquestales y plantear la utilización de numerosas intervenciones de coros. En opinión de Bauman (1998a), “con *Orfeo*, Monteverdi demuestra su apertura a los estilos desarrollados por sus contemporáneos, particularmente a través del uso de nuevos tipos de arias y duetos. La obertura del segundo acto, por ejemplo, consiste en una sucesión de arias, duetos y coros” (p. 14).

La ópera comenzaba a popularizarse y a dejar de ser un espectáculo elitista¹⁶⁷, abandonando el mecenazgo aristocrático en favor de una gestión comercial destinada al entretenimiento de cualquier tipo de público¹⁶⁸. Esta situación propició la aparición de teatros específicos para las representaciones operísticas. El factor comercial introdujo en las principales ciudades de Italia una nueva forma de entender los espectáculos de ópera, una nueva manera de gestionarlos más relacionada con su financiación que con su contenido. Sin embargo, el hecho de producir¹⁶⁹ óperas teniendo en cuenta los gustos y la respuesta del público, se reveló posteriormente como un elemento de gran trascendencia en su evolución artística.

En relación a los temas que trataban las óperas, generalmente se extraían de gestas históricas y leyendas de diferente procedencia. Por otra parte, la disposición narrativa del contenido argumental afianzó la tendencia de trabajar sobre una estructura desarrollada en tres actos, en lugar de los habituales cinco de épocas anteriores. Según Alier (2002), se mantuvieron

¹⁶⁵ *L'Orfeo, favola in musica* o *La favola d'Orfeo*.

¹⁶⁶ El libreto pertenece a Alessandro Striggio (ca. 1573-1630) sobre un texto de Rinuccini.

¹⁶⁷ En palabras de Dent (1947), “sólo unos pocos miembros de la aristocracia de las cortes europeas entendían el idioma italiano y, del resto, no eran muchos más los que pretendían hacerlo” (p. 6). No obstante, la mayor parte de las cortes que podían llegar a financiar la ópera llegaron a disponer de sus propios espectáculos de ópera italiana. Para el autor británico, la principal función de los espectáculos de ópera era resultar caros y exclusivos, tanto en lo referente a su puesta en escena material, como al elenco de artistas participantes.

¹⁶⁸ “In all countries a new public for opera was growing up; opera no longer reserved exclusively for royal weddings and birthdays” (Dent, 1947, p. 6).

¹⁶⁹ En palabras de Alier (2002), “la figura del empresario sólo tenía que tener en cuenta una cosa: ofrecer un tipo de espectáculo coherente con los gustos del público de la época, situación que posibilitó que la ópera experimentase una evolución continuada a través de los años” (p. 36).

inicialmente los argumentos clásicos grecolatinos, pero con la progresiva inclusión de personajes cómicos que originalmente no formaban parte de la acción. Así, los personajes que encarnaban a astutos criados, nodrizas ambiciosas, soldados fanfarrones, comenzaban a tener una presencia cada vez mayor en los espectáculos de ópera.

El siglo XVII supuso para la ópera italiana un tiempo de incesante evolución. Fundamentadas en la escuela napolitana, y con la denominación inicial de *opera seria*, las representaciones de ópera tendrían una gran repercusión en toda Italia y en gran parte de Europa también durante el siglo XVIII. La *opera seria* recogía la tradición en el empleo de temas legendarios y mitológicos llegando a la manifestación más elaborada¹⁷⁰ y característica de estos contenidos argumentales a través del *belcanto*¹⁷¹; una forma de interpretación vocal basada en la belleza y la fluidez melódica. El *belcanto*, popularizado por el elevado nivel de sus cantantes, ejerció rápidamente una gran influencia en las diferentes corrientes operísticas. Caracterizado por la belleza de sus voces, la utilización de un amplio diapason, un registro equilibrado y una exigente técnica vocal, el *belcanto* fascinó al público de media Europa.

La etapa de la *opera seria* comprendida entre los años 1700 y 1750 es considerada la época de apogeo del *belcanto* clásico, cuando el *castrato* y la *prima donna* dominaron los escenarios de ópera¹⁷². Los personajes masculinos heroicos y viriles fueron interpretados en la inmensa mayoría de los casos por *castrati*, considerados entonces como auténticos dioses del canto. (Menéndez Torrellas, 2016, p. 68)

Sin embargo, los condicionantes artísticos y comerciales inherentes al *belcanto* hicieron que la *opera seria* perdiese en gran medida el vínculo que, desde los mismos orígenes de la ópera, debía cuidar todo lo referente a la coherencia dramática que tenía que existir entre la música y el contenido argumental del libreto. No obstante, tal como señala Menéndez Torrellas (2016), “el *belcanto* propició la creación de un amplio repertorio de figuras vocales: lamento, furia y desesperación, euforia, amor y odio, locura, venganza y conmiseración, ligadas a determinados estados afectivos y emocionales” (p. 70). De esta manera, la estructura narrativa de los libretos se

¹⁷⁰ A nivel musical.

¹⁷¹ “...(*el canto bello* italiano), lleno de expresividad, virtuosismo y arte canoro” (Michels, 1993, p. 314).

¹⁷² “El *primo uomo* asumió el papel heroico de casi todas las óperas serias italianas, pero su participación estaba prohibida en la ópera francesa, donde era sustituido por el *haute-contre*” (Menéndez Torrellas, 2016, p. 68).

veía irremediablemente condicionada por situaciones tan efectivas desde el punto de vista dramático como ineficaces desde el punto de vista narrativo.

En los primeros años del siglo XVIII la estructura de las óperas se reduce fundamentalmente a una sucesión de arias, separadas entre sí por los necesarios recitativos¹⁷³. Las todavía poco frecuentes escenas de conjunto se sitúan normalmente en los compases iniciales de la ópera o en los finales de cada acto. Según Alier (2002, p. 57), con objeto de hacer una distribución homogénea de la partitura, el libretista suele escribir un aria para cada personaje; cuando se han interpretado todas las arias con sus correspondientes recitativos, concluye el primer acto. El segundo acto funciona de forma similar, es el momento en que incluso los personajes secundarios interpretan sus arias. Al llegar al tercer acto, los cantantes de rango inferior ya han cantado sus dos arias¹⁷⁴, quedando solo por ejecutarse las grandes arias de los personajes principales.

Progresivamente, la preponderancia de la figura del cantante sobre cualquier otro elemento dramático de la ópera comenzó a no satisfacer a todo el mundo. En opinión de Alier (2002, p. 73), la ópera se había convertido en una galería de exhibición vocal, y el argumento, el contenido orquestal y demás elementos del drama, tendían a desaparecer eclipsados por el virtuosismo de los cantantes. En este sentido, y para revertir la tendencia de valorar casi exclusivamente el virtuosismo vocal por encima de cualquier otro elemento, jugó un importante papel la *Accademia dell'Arcadia*. Liderada por el crítico literario Giovanni Mario Crescimbeni y sustentada bajo el mecenazgo de la reina María Cristina de Suecia y el Papa Clemente IX, la *Accademia* tenía como propósito fundamental recuperar el buen gusto de lo natural y lo clásico, a través de los modelos que representaban autores como Dante Alighieri, Homero o Francesco Petrarca. Fueron miembros de la *Accademia dell'Arcadia* músicos como Arcangelo Corelli o Alessandro Scarlatti; escritores como Calzabigi, Carlo Goldoni o Metastasio, además de diferentes pontífices y reyes como Carlos III o la ya citada María Cristina.

El problema planteado a finales del siglo XVIII por los excesos de la ópera italiana (escenas cómicas absurdas, argumentos tan complicados que resultaban incomprensibles, dependencia de lo sobrenatural y maravilloso, y de cualquier cosa que pudiera justificar un espectacular efecto visual)

¹⁷³ En ese momento no es habitual, por ejemplo, que la serie de arias se vea alterada por un dúo.

¹⁷⁴ Según Alier (2002, p. 57), dos como máximo.

ocupó un lugar muy destacado en los debates de los *literati* italianos en las academias arcadianas de Roma y otras ciudades, promovidos por Crescimbeni. (Bauman, 1998a, p. 50)

La influencia de la *Accademia dell'Arcadia* hizo que se introdujeran algunas modificaciones en la *opera seria*. Entre ellas, se proponía la simplificación de las líneas argumentales y una mayor coherencia en el desarrollo de sus tramas, la supresión de elementos cómicos, y la reducción del número de arias. En referencia a las historias que se contaban, éstas se debían extraer de la época clásica y de la tragedia moderna francesa, donde frecuentemente se hacía apología de valores como la amistad, la lealtad o el honor, dejando atrás la falta de coherencia y verosimilitud, y el poco cuidado general en el planteamiento y desarrollo de los contenidos argumentales. El máximo desarrollo de los convencionalismos de la *opera seria* tuvo en Metastasio¹⁷⁵ su máximo exponente. El escritor romano, que llegó a ostentar el puesto de *poeta cesareo* en la corte de José II, consiguió elevar la tragedia lírica a unas cotas de perfección que raramente se conseguían alcanzar en la época.

Il Metastasio, suo successore¹⁷⁶, portò la tragedia lirica al colmo della perfezione di cui erano capaci il suo puro ed elegante stile, i suoi fluidi e armoniosi versi, una chiarezza ammirabile nei sentimenti, un'apparente facilità che nasconde il penoso lavoro della precisione; una commovente energia nel linguaggio delle passioni, i ritratti quadri, le ridenti descrizioni, la dolce morale, la filosofia insinuante, l'analisi del cuore umano, le cognizioni sparse senza profusione e usate con arte. (Goldoni, 2002, p. 69)

Efectivamente, las líneas maestras que trazó Metastasio consiguieron definir mejor a los personajes; según el contexto argumental y según su evolución sobre el desarrollo de las historias. A partir del autor italiano, se comenzó a trabajar mejor las tramas que los relacionaban. Sin embargo, según Martín López (2000, p. 51), la calidad lingüística y literaria con la que Metastasio dignificó los textos escritos para música, no llegó a afianzarse como un modelo para

¹⁷⁵ “The greatest librettist of *dramma per musica* – a dramatist and poet whose name became practically synonymous with the genre – was Pietro Metastasio. Between 1723 and 1771 he wrote twenty-seven three-act librettos, whose excellence was recognized by composers singers, and audiences alike, and over the course of the century composers made hundreds of settings of them” (Rice, 2009, p. 22).

¹⁷⁶ Sucesor de Apostolo Zeno.

el grueso de los libretistas italianos de la época, que fundamentalmente se preocupaban en cumplir con las leyes de mercado¹⁷⁷ del complicado mundo del melodrama.

Ciertamente, llegó un momento en que los convencionalismos de Metastasio comenzaron a cansar al público. Según Robertson y Stevens (2000), la ópera empezó a hacerse más flexible, tanto en su estructura como en su función y el *recitativo accompagnato*¹⁷⁸ comenzó a sustituir a *recitativo secco*¹⁷⁹. En este sentido, Robertson y Stevens citan a Jomelli como ejemplo de adaptación y desarrollo de nuevos recursos determinantes en la evolución artística de la *opera seria*, en la que se concede una mayor importancia a la utilización de coros, elaborando recitativos y arias por medio de la utilización de la música orquestal. Los historiadores británicos (2000), también se refieren a Traetta como uno de los luchadores contra los convencionalismos presentes en la ópera del momento. Sin embargo, Jomelli y Traetta, aun pretendiéndolo, no llegaron a consolidar sus ideales de reforma, componiendo óperas¹⁸⁰ que eran “más lo último de lo viejo que lo verdaderamente nuevo¹⁸¹” (p. 32).

La *opera seria* comenzó a perder calidad en la elaboración y disposición de sus elementos dramáticos; tanto por la estructura básica de la sucesión de arias y recitativos, como por el poco verosímil planteamiento del contenido argumental que se escenificaba. Situación que hizo que la aristocracia y el público en general se orientasen más hacia la incipiente *opera buffa*, a excepción de las ocasiones que requerían de la solemnidad de un gran ceremonial¹⁸².

3.2.1 La *opera buffa*

La *opera buffa* no alcanzó su consolidación como género escénico hasta las primeras décadas del siglo XVIII. Los rígidos modelos de la *opera seria*, demasiado repetitivos, saturaban a un público, cada vez más amplio, que exigía formatos dramáticos donde pudiese ver identificadas

¹⁷⁷ “Los empresarios pagaban mal a los poetas exigiéndoles sin embargo rapidez de ejecución. El resultado quedaba por lo tanto lejos de ser satisfactorio” (Martín López, 2000, p. 51).

¹⁷⁸ “Recitativo accompagnato (del italiano *accompagnato*, *acompañado*, por contar con el sostén de la orquesta)” (Michels, 1993, p. 145).

¹⁷⁹ “Recitativo secco (del italiano *secco*, *seco*), porque sólo lo acompañaba el (bajo) continuo” (Michels, 1993, p. 145).

¹⁸⁰ Por ejemplo, *Didone abbandonata* y *Fetone* de Jomelli, o *Sofonisba* de Traetta.

¹⁸¹ “Esta aparente ambigüedad de Jomelli y de Traetta ejerce cierta fascinación sobre nosotros. Hay momentos en que parecen tender hacia una nueva escala de valores dramáticos, aunque con mayor frecuencia simplemente racionalizan y restauran la antigua ópera dinástica” (Robertson y Stevens, 2000, p. 33).

¹⁸² “La ópera seria se mantuvo como uno de los espectáculos más elegantes que podía ofrecer una corte nobiliaria en esos años, y poco a poco fue quedando reservado para actos oficiales” (Alier, 1990, p. 73).

sus propias experiencias y anhelos¹⁸³. Así, los comediantes y empresarios napolitanos se apoyaron fundamentalmente en los elementos dramáticos arquetípicos que caracterizaban a los personajes –y a sus acciones– tradicionalmente presentes en la *commedia dell'arte*.

Mientras que la dimensión dinástica de la ópera dramática tendía a la búsqueda de una estabilización permanente de las pasiones humanas más exaltadas en personajes de la historia antigua, la ópera cómica pretendía encontrar una tipología de naturaleza humana en el entorno más familiar de la vida doméstica contemporánea, sin necesidad de remontarse a un pasado lejano. (Bauman, 1998b, p. 84)

El origen de la *opera buffa* no es un acontecimiento cuya fecha podamos determinar con total exactitud. Según Alier (2002, pp. 53-54), con anterioridad a su aparición, compositores como Francesco Provenzale ya habían creado óperas como, por ejemplo, *Lo schiavo di sua moglie* (1671 o 1672) con características típicas de *opera buffa*.

Menéndez Torrellas (2016, p. 85) sitúa el nacimiento de la *commedia per musica* (1700-1740) en Nápoles¹⁸⁴ y en dialecto napolitano, en las primeras décadas del siglo XVIII, cuando autores como Apostolo Zeno se distanciaron de la ópera seria y sintieron la necesidad de recuperar el humor en la ópera. Menéndez Torrellas señala tres factores como antecedentes directos de la *opera buffa*. En primer lugar, las óperas producidas en Venecia por Monteverdi y sus sucesores, que ya desde 1630 incluyen escenas de corte cómico¹⁸⁵. En segundo lugar, los *intermezzi*¹⁸⁶

¹⁸³ Según Alier (2002, p. 70), había un contingente de público sencillo, no ilustrado, al cual las historias de la Antigüedad clásica y de la mitología no le ofrecían ningún aliciente. Este público quería reír de las chanzas groseras e incluso, en ocasiones, algo subidas de tono, de los personajes bufos de las óperas.

¹⁸⁴ “Los siguientes avances importantes en la formación de la ópera cómica ochocentista en Italia no tuvieron lugar en Venecia, sino en Nápoles. En el transcurso de su larga historia, esta ciudad siempre fomentó la coexistencia pacífica de todas las variedades culturales e hizo lo mismo con las distintas formas de entretenimientos cómicos con música de principios del siglo XVIII. Hacia 1740, de estas diversas fuentes surgió un nuevo tipo de ópera cómica al que se bautizó como *opera buffa*, aunque el término tardó más tiempo en consolidarse que el propio género” (Bauman, 1998b, p. 88).

¹⁸⁵ Menéndez Torrellas (2016, p. 85), pone como ejemplo los personajes de Arnalta en *L'incoronazione di Popea*; de Monteverdi, y Giove en *La Calisto*; de Francesco Cavalli (1602-1676).

¹⁸⁶ “Aunque se ha querido ver el origen de la ópera bufa en el *intermezzo buffo* surgido de los teatros napolitanos para intermediar las óperas serias con números cómicos del agrado del público más sencillo, parece que esto sólo en parte es verdad, porque ya entre los autores napolitanos del primer tercio del siglo XVIII encontramos títulos bufos” (Alier, 2002, p. 55).

florentinos; piezas breves cantadas como intermedios de las óperas serias existentes desde el siglo XVII¹⁸⁷. En tercer lugar, los personajes de la *commedia dell'arte*¹⁸⁸.

En el entorno teatral napolitano, la tradicional *commedia dell'arte* empezaba a ser conocida como *opera buffa*. Sus personajes –danzando, hablando o cantando– interpretaban papeles impregnados de un espontáneo sentido de la comedia, en los que destacaba la naturalidad del diálogo y la fluidez y frescura de la música que se utilizaba en las representaciones; elementos dramáticos que debían ser claramente identificables por el público asistente a este tipo de espectáculos.

Los personajes de la *commedia dell'arte* [...] tratan de asuntos de la vida cotidiana de la burguesía en clave de humor, con personajes que actúan con máscaras o disfrazados siempre con el mismo vestuario: Pulcinella y Arlecchino, Pantalone y Brighella, Isabella y Colombina, el Capitano Spavento y el Dottore, así como la inevitable pareja de señor y sirviente (que hallaremos en *Le nozze di Figaro* o en *Don Giovanni*). (Menéndez Torrellas, 2016, p. 85)

Como veremos durante nuestra investigación, el valor arquetípico de los personajes, en este caso, de la *commedia dell'arte*, siempre ha formado parte del fundamento dramático de cualquier historia, mito, o leyenda, independientemente de su época o de su cultura de procedencia. Bien es verdad que el tratamiento dramático, relativamente simplista, de la *commedia dell'arte* debía evolucionar adecuándose tanto a las exigencias del público como a los nuevos formatos de comedia, pero en esencia debía mantener el valor potencial de los conflictos inherentes a la interacción de sus personajes. De esta manera, la *opera buffa* conservó una dinámica narrativa de las escenas mucho más ágil y fluida que la que en muchos casos caracterizaba a la *opera seria*, muy penalizada en ese sentido por el frecuente estatismo de sus personajes¹⁸⁹.

En opinión de Bauman (1998a, pp. 18-19), no menos significativa que la influencia de la *commedia dell'arte* fue la del teatro español en la aparición de la *opera buffa*. Influencia que dio

¹⁸⁷ En este caso, Menéndez Torrellas (2016, p. 85) se refiere a *La serva padrona* de Pergolesi como una de las primeras operas bufas importantes que originalmente fueron intermedios de óperas serias.

¹⁸⁸ En palabras de Martín López (2007), “los autores de la *commedia dell'arte* utilizaban diferentes recursos para mantener el interés del público y suscitar su hilaridad; recursos que por la reiteración en su uso llegaron a convertirse en convenciones totalmente aceptadas por el público” (p. 32).

¹⁸⁹ “En la escena cómica, la capacidad para actuar bien era tan importante como tener una buena voz” (Bauman, 1998b, p. 84).

pie al abandono de las unidades clásicas, a la interacción de elementos cómicos y dramáticos y, posteriormente, a la utilización de estructuras de tres actos en lugar de cinco.

Por otra parte, según Bauman (1998b), “el tipo de ópera cómica surgida hacia 1740 y que se bautizó como *opera buffa*, aunque el término tardó más tiempo en consolidarse que el propio género, tuvo en la figura de Goldoni el máximo defensor de la comedia recitada italiana de aquella época y su principal modelo literario” (p. 88). El trabajo de libretistas como Goldoni, atendió a la necesidad de hacer madurar la *opera buffa* hacia una manifestación artística dotada de otros matices. Se buscó entonces un tipo de libretos con un componente psicológico más elaborado, de manera que a los elementos eminentemente cómicos se contrapusiesen elementos de corte más dramático.

Del mismo modo que en sus comedias habladas de aquellos mismos años, sus libretos para grandes óperas buffas, todos en tres actos, exploraban una serie de personajes extraídos de un amplio espectro social –en total, siete papeles de interpretación vocal– y, a veces, divididos expresamente por Goldoni en *parti buffe* y *parti serie*, a las que ocasionalmente añadía unas *parti di mezzo carattere*. (Bauman, 1998b, pp. 88-89)

Las compañías de *opera buffa* italianas no tardaron en establecerse en cortes de otros estados, donde aún se imponía el peso de la tradición de la *opera seria*, y aunque lógicamente se multiplicó el número de producciones de estimable calidad, en general nunca alcanzaron el nivel de las creaciones italianas originales.

La versión de Florian Gassmann de *L'amore artigiano*, de Goldoni, para los teatros vieneses en 1767 alcanzó el mismo éxito internacional que ya habían obtenido las mejores composiciones de Galuppi, Sacchini y Piccinni. Curiosamente, ni siquiera las contribuciones más exquisitas a la historia de la ópera cómica, como las obras que compuso Joseph Haydn (1732-1809) en Eszterháza, empezando con su versión de *Lo speziale* (Lo especial), de Goldoni, en 1768, nunca circularon con tanta fluidez como las óperas de origen italiano. (Bauman, 1998b, p. 91)

Este tipo de representación cómica, a diferencia de la *opera seria*, exigía de una serie de características que se revelarían posteriormente esenciales en la evolución global de la ópera. Así, la necesidad de una dinámica de escenas desarrollada en relación a su carácter cómico, y la importancia del componente visual de la escena, hacía que fuese necesario un tratamiento del material poético y musical coherente con esos elementos. Por otra parte, la *opera buffa* también contribuyó a evitar la creciente preponderancia del virtuosismo vocal de los cantantes sobre

cualquier otra característica del espectáculo, algo que en su momento había supuesto el principal atractivo y verdadero reclamo para el público.

Para Kunze (1990, p. 14), cuando se crearon las óperas de Mozart, el envejecimiento de la *opera seria*, que prácticamente se limitaba a sobrevivir, era un hecho más que evidente. Por el contrario, la *opera buffa* había alcanzado su cénit¹⁹⁰ y se había impuesto claramente, y no solo en el ámbito de la ópera italiana, a la hasta entonces dominante *opera seria*¹⁹¹. Por otra parte, el musicólogo alemán (1990, p. 15) sostiene que durante una década desapareció la polaridad entre *opera seria* y *opera buffa*. No porque se produjese una fusión entre los dos géneros, sino porque bajo el signo de la comedia, el mundo y la humanidad se veían reflejados desde todos sus puntos de vista.

La ópera bufa cumple, en su escenario, la revolución democrática que un siglo más tarde iba a realizar la ópera romántica. Del Olimpo helénico y del alto coturno y la barroca peluca de la ópera de Lully, del historicismo pseudoheroico de los operistas italianos, la ópera bufa desciende, como la tonadilla, al arroyo, a los personajes cotidianos cuyos conflictos caseros son de una capacidad de ridículo tanto más fácil de ser sentida por el espectador puesto que él mismo conoce uno, cien, casos semejantes. (Salazar, 1989, p. 300)

Según Robertson y Stevens (2000), la *opera buffa* se liberó de las trabas impuestas por las normas del “buen gusto”, mostrando una factura más flexible. De ese modo, los recitativos *secco* se convirtieron en inteligibles y naturales, las arias se desarrollaron libremente en los dúos y en conjuntos más amplios. El tipo de final concertante evolucionó hasta la perfección que alcanzarían de las obras cómicas de Mozart. A mediados del siglo XVIII, la *opera buffa* gozaba de tanta popularidad y difusión como la *opera seria*.

El regocijo que el siglo XVIII siente por la ópera bufa es inmenso y alcanza a todas las clases y a todas las naciones. Todos los compositores, incluso los más prestigiosos, pagan su cuota a la moda

¹⁹⁰ “But the number of comic operas produced between 1750 and 1800 is enormously greater than that of the serious operas, and this is true, not only for Italian opera, but for French, German and English as well” (Dent, 1947, p. 6).

¹⁹¹ “Ahora bien, debido al exceso de demanda, fueron surgiendo muchas obras vacías o vulgares [...] A menudo la banalidad de los asuntos inspiraba una música mediocre, achacable en gran medida al libretista” (Robertson y Stevens, 2000, p. 40).

que alcanza su punto culminante con Juan Bautista Pergolese¹⁹² y que en 1733 estrena la que pasa por modelo y obra representativa del género: *La serva padrona*. (Salazar, 1989, p. 300)

El gran desarrollo alcanzado por las formas cómicas de puesta en escena, no evitó que muchos compositores continuasen fundamentalmente vinculados a la *opera seria*. Los primeros intentos de recuperar el status preponderante de la *opera seria* exigían un tratamiento diferente de la temática dramática o trágica. Según Robertson y Stevens (2000), el modo en que se abordaron los primeros intentos de reforma, resulta, a veces, poco claro. Las primeras propuestas reformistas no pasaron normalmente del simple anhelo de alcanzar una mayor variedad y flexibilidad. Por otra parte, el intento se centró básicamente en minimizar la “tiranía” de los cantantes.

Con el tiempo, la *opera buffa* desarrolló sus propios rasgos formales característicos, hasta diferenciarse totalmente de cualquier otro formato precedente de ópera. La *opera buffa* consiguió evolucionar hasta un grado de perfección en el que la coherencia interna del funcionamiento de sus elementos dramáticos era más que notable. En este sentido, según Bauman (1998), “el panorama de la *opera buffa* durante el último cuarto del siglo XVIII estuvo presidido por las tres grandes óperas en las que colaboraron Mozart y Da Ponte” (p. 104).

La acción se desarrollaba en una serie de secciones bien definidas, alternándose las activas y las reflexivas. Los cambios en el color y el tono de la música delimitaban claramente los importantes nexos dramáticos, que el poeta había previsto en el texto con un cambio en el tipo de verso. Cada sección describía una unidad tonal cerrada y utilizaba su propio juego de temas. (Bauman, 1998b, p. 106)

La relevancia cultural que llegó a alcanzar la *opera buffa* llevó a compositores y libretistas a subir el nivel de exigencia de los espectáculos, seleccionando y escribiendo textos de un calado social cada vez más elaborado. De esa manera, en opinión de Bauman (1998b, p. 106) las contiendas y parodias literarias, que habían sido terreno abonado para la ópera dramática o el teatro hablado, también respondieron al vivo interés que la *opera buffa* suscitaba en todos los estratos sociales.

¹⁹² Giovanni Battista Draghi, llamado posteriormente Giovanni Battista Pergolesi. Salazar utiliza la variante “Pergolese”, al adaptar el nombre completo al castellano.

3.2.2 La reforma de Gluck

Gluck planteó la necesidad de reformar la ópera motivado por su profundo descontento con el desarrollo que ópera barroca italiana había alcanzado, cada vez menos coherente en la interacción de sus elementos dramáticos; especialmente en relación a su valor argumental y a su contextualización musical. En opinión de Böttger (2006), el exceso de tramas secundarias y figuras accesorias enmarañaban el verdadero argumento dramático así como su mensaje. El historiador alemán también señala como el virtuosismo de *primas donnas* y *castrati* del barroco había llegado a tales cotas de exceso, que el canto se convertía en un fin en sí mismo, limitándose las óperas a ser un conjunto de simples números de exhibición, perdiendo toda relación con el carácter dramático de la acción.

En este contexto, la reforma de Gluck aspiraba a sustituir la afectación, el artificio y la hueca convención que una y otra vez había constatado en la ópera barroca italiana por una nueva sencillez unida a la credibilidad y a la naturalidad. (Böttger, 2006, p. 104)

Gluck, inspirado¹⁹³ a su vez por *Sopra l'opera in musica* de Francesco Algarotti¹⁹⁴ y la labor de la *Accademia dell'Arcadia*, impulsó una reforma cuyo objetivo esencial se centraba en la vuelta de la ópera a sus orígenes, donde todos sus elementos dramáticos debían organizarse en función del contenido argumental del libreto¹⁹⁵. Algo que consiguió llevar a cabo a partir de la ópera *Orfeo ed Euridice*, escrita en colaboración con el libretista Calzabigi¹⁹⁶ y estrenada en octubre de 1762.

Gluck no fue ciertamente el primero en escribir arias llenas de sentimiento, ni sus cantantes los primeros en interpretarlas con expresión. Pero el hecho de haber formulado con conciencia y a fondo la necesidad indispensable de una expresión conforme al texto en el aria y el recitativo, lo

¹⁹³ “Gluck en esos años trabó amistad con el libretista Calzabigi que fue quien probablemente hizo saber a Gluck del ensayo de Algarotti” (Alier, 2002, p. 79).

¹⁹⁴ Según Robertson y Stevens (2000), “uno de los muchos compositores que, siguiendo a los enciclopedistas, pidió a los compositores naturalidad, sencillez y racionalismo” (p. 32).

¹⁹⁵ En opinión de Alier (2002, p. 80), además de reemplazar los aburridos recitativos con bajo continuo, la supresión de los *castrati* y sus habituales abusos ornamentales en la línea vocal de las óperas, Gluck buscó una relevancia mayor en la veracidad de los argumentos de sus óperas.

¹⁹⁶ “Como cultivados hombres de letras que eran, Francesco Algarotti (1712-1764) y Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) mantenían una estrecha relación con las corrientes intelectuales que a partir de 1750 empezaron a exhortar a todas las artes a encaminarse hacia un nuevo espíritu de naturalidad, franqueza y sencillez” (Bauman, 1998a, pp. 68-69).

convierte en el iniciador de una transformación radical en la posición recíproca que habían ocupado hasta entonces los factores artísticos de la ópera. (Wagner, 1995, p. 49)

Para Robertson y Stevens (2000), el abandono de las convenciones metastasianas, provocado por otras perspectivas en el interés del drama, significó el progresivo desuso de la férrea sucesión de recitativo y aria y la aparición de una estructura musical más flexible y continua, fundamentada básicamente en consideraciones dramáticas relacionadas con el contenido argumental. Según Robertson y Stevens: “En lugar de las simetrías autónomas de la *opera seria*, entremezcladas con el recitativo *secco*, Gluck creó una glosa orquestal continua que ligaba sin interrupción los diversos “números” dentro de una escena” (p. 51).

Los convencionalismos que restaban pureza a la expresión natural, como por ejemplo los *ritornelli*¹⁹⁷ instrumentales redundantes, o la repetición del *da capo* en un aria fueron paulatinamente descartados en favor de los elementos dramáticos que garantizaban la adecuada coherencia entre la calidad de los libretos y la factura de la música.

Esta labor exigía sentido de la integridad dramática e imaginación musical, ya que la unidad tenía que realizarse a base de destacar el desarrollo del personaje y de la situación, afirmando así, en términos musicales, la perspectiva dramática latente en el libreto. (Robertson y Stevens, 2000, p. 51)

La primera ópera que siguió los preceptos de la reforma de Gluck fue *Orfeo ed Euridice*¹⁹⁸. Según Alier (2002, p. 80), la ópera gustó bastante al público vienés, pero el verdadero sentido de la reforma no fue plenamente entendido hasta la llegada de *Alceste* en 1767. En este sentido, el historiador español sostiene que la nueva ópera de Gluck resultaba mucho más ambiciosa, incluyendo además un prólogo, verdadero y primer manifiesto de un compositor en relación a una obra musical, definiendo los objetivos de la reforma y atribuyendo¹⁹⁹ modestamente el mérito al libretista Calzabigi.

¹⁹⁷ “...el *tutti* siempre toca el tema o parte del mismo [...] y en medio se hallan episodios solistas modulantes [...] con motivos temáticos y diseños instrumentales libres” (Michels, 1993, p. 123).

¹⁹⁸ Compuesta por el propio Gluck en 1762.

¹⁹⁹ “Como era de esperar, existieron algunas disputas sobre la autoría del célebre prólogo a la primera edición de la partitura completa de *Alceste*, publicada en Viena en 1769. Sólo figuraba el nombre de Gluck, aunque quien más quien menos suponía que Calzabigi y quizá Durazzo también habían participado en su creación” (Bauman, 1998a, p. 74).

Lo que principalmente preocupaba a Calzabigi era de índole netamente teatral: “la situación”, y con ella y con toda la intensidad lírica o dramática que requiriese, su preparación y su resolución. En estos tres tiempos de la acción teatral estriba su naturalidad, su vida sobre la escena y su progresión lógica sobre ella [...] arte de saber conducir los episodios, de desarrollar la acción, sin cuyo arte la escena cae. (Salazar, 1989, p. 307)

Para Salazar (1989), “desde los tiempos de Galilei, Caccini, Cavalieri y Monteverde²⁰⁰” (p. 307), no se había intentado nada tan profundo ni tan completo. La reforma que promulgó Gluck tuvo una gran repercusión en la forma de hacer ópera, y no solamente en su época. Más de un siglo después, Wagner planteaba otra reforma que indudablemente se apoyaba en los mismos cimientos. La influencia de Gluck en Mozart fue notable²⁰¹, especialmente en la óperas de la trilogía compuesta sobre textos de Da Ponte.

Under their feet, it was Wagner who became the stepping-stone back to the eighteenth century –an anomalous stepping-stone so far as style is concerned: and yet Wagner conception’s of music-drama is essentially close to Mozart’s. (Brophy, 2013, pos. 296-298)

Gallarati (1989, p. 225) sostiene que en su trilogía de obras maestras compuestas sobre textos de Lorenzo Da Ponte, Mozart cambió radicalmente la naturaleza musical y teatral de la ópera italiana. El *dramma giocoso* se transformó en una verdadera “comedia en música” a través del uso del realismo psicológico: un vivo retrato de la vida en continua transformación donde la inmediatez se revela como el elemento verdaderamente protagonista de la historia y en el que cada personaje define una característica esencial. En palabras de Gallarati (1989): “La historia de la ópera fue testigo de la milagrosa realización de ese utópico ideal en la penúltima década del siglo XVIII” (p. 226).

²⁰⁰ Salazar utiliza la adaptación al castellano del apellido Monteverdi.

²⁰¹ En opinión de Böttger (2006, p. 103), es seguro que Mozart conocía la obra operística de Gluck, y añade que, sin su reforma de la ópera tampoco sería concebible el legado teatral mozartiano de su época de madurez, llevando a su consumación lo que Gluck inició y reivindicó.

3.3 Mozart y Da Ponte

3.3.1 Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo en de enero de 1756²⁰². Fue educado en el arte de la música por su padre –Leopold–, que era profesor, compositor y violinista, y prestaba servicio al príncipe arzobispo de Salzburgo. A la edad de seis años, Mozart ya era un avezado intérprete de instrumentos de tecla y un notable violinista, destrezas a las que sumaba una especial habilidad para la lectura de partituras y la improvisación. Leopold no tardó en considerar la posibilidad de promocionar a su hijo para que alcanzase un puesto de relevancia en alguna corte ilustrada.

La infancia de Mozart estuvo marcada por continuos viajes en los que el pequeño genio era exhibido por Leopold como un niño prodigio. Viajes que le llevaron por diferentes cortes europeas²⁰³ y que proporcionaron a Mozart la primera toma de contacto con los ambientes musicales y teatrales²⁰⁴ más representativos de la época. Ciudades como Londres, Múnich, París o Viena, etc., revelaron al joven Mozart las tendencias y la estética –en especial de la escuela de Mannheim– sobre las que fundamentaría buena parte de sus creaciones. En este sentido, Massin y Massin (2003) sostienen que Mozart asimiló la influencia de un estilo iniciado por Johann Stamitz y que representó una revolución musical que debían terminar, Haydn, el propio Mozart, y Beethoven. Una revolución en la forma, verdadero punto de partida de la sinfonía moderna, del nuevo estilo concertante, y de la forma sonata. Revolución también de las expresiones por la multiplicidad de contrastes; sobre todo por la disposición instrumental de la orquesta y sus nuevas posibilidades de instrumentación.

La experiencia de Mannheim, donde Wolfgang pudo ver en funcionamiento la mejor orquesta de su tiempo, con la simpatía y consejos de los famosos compositores de la orquesta, se completó con la

²⁰² “Domingo 27 de enero de 1756. En Salzburgo nace el séptimo hijo de Leopoldo Mozart y Ana María Pertl: Wolfgang Mozart” (Massin y Massin, 2003, p. 37).

²⁰³ “Leopoldo había estudiado cuidadosamente su itinerario. De Múnich, primera etapa, debían subir vía Francfort, hasta Colonia [...]; después, dando un rodeo por Bruselas [...], descender hasta París” (Massin y Massin, 2003, p. 61).

²⁰⁴ “Mozart’s travels constituted yet another aspect of his childhood in which he differed from most musicians of his era – they provided him with a vast array of theatrical experiences before the age of twelve, probably before most of his compositional contemporaries saw their first opera” (Rice, 2009, p. 5).

continuación del viaje a París, donde Mozart pudo entrar en contacto con un modo de vivir la música muy distinto del que se conocía en el área germánica. (Alier, 2002, p. 114)

De regreso a Salzburgo, Mozart ya era algo más que un incipiente compositor, había escrito sus primeras sonatas para violín y para piano, y una sinfonía. En ese tiempo compuso parte del oratorio *La obligación del primer mandamiento*²⁰⁵, la *opera buffa La finta semplice* y su primer *singspiel*²⁰⁶ *Bastien und Bastienne*. Con trece años, en 1769, obtenía el puesto de maestro de conciertos del arzobispado de Salzburgo.

Entre los años 1769 a 1771, siempre acompañado por su padre, Mozart realizó una gira por Italia. En Milán conoció a Giovanni Battista Sammartini y en Roma fue ordenado caballero de *La orden de la espuela de oro*²⁰⁷ por el Papa Clemente XIV. En Nápoles tomó contacto con el ya entonces famoso Giovanni Paisello. Según Alier (2002), de este encuentro el joven Mozart obtuvo todo el conocimiento y práctica operística que requeriría en el futuro. En su estancia en Milán, recibió su primer encargo para la composición de una *opera seria*, *Mitriade re di Ponto*, en 1770. Obra que le proporciona un notable reconocimiento y consideración. De este éxito surge un nuevo encargo que se traducirá en el estreno de *Lucio Silla* en 1772. En palabras de Alier (2002), “*Lucio Silla* nos permite apreciar el desarrollo, todavía modesto, pero indudable, del sentido teatral de Mozart” (p. 118).

De regreso a su ciudad natal, Mozart compone sus primeros cuartetos de cuerda, varias sinfonías y conciertos, además de la óperas *La finta giardinera* e *Il re pastore*. Sin embargo, las condiciones de trabajo y la consideración profesional que le proporciona el arzobispo Colloredo no son las mejores y decide probar fortuna en otras cortes europeas. Algo que sin embargo no conseguiría alcanzar en sus estancias en Múnich y París, ciudad en la que perdió a su madre. Ni en la corte de Baviera, ni en la corte francesa, supieron apreciar su talento.

De nuevo en Salzburgo, Mozart, entre otras obras, escribe en 1772 *Il sogno di Scipione* y *Lucio Silla*. En opinión de Massin y Massin (2003, p. 861), Mozart parece interesarse por primera vez en los libretos. Hasta este momento no había visto en sus temas más que una materia indiferente para la composición de la música. Sin embargo, después de descubrir el drama,

²⁰⁵ *Die schuldigkeit des ersten gebotes.*

²⁰⁶ Tipo de ópera alemana con partes recitadas.

²⁰⁷ Una de las más altas condecoraciones pontificias.

Mozart escribe las partes que menos le inspiran y que suponen la frialdad de un ejercicio impuesto, aportando incluso una mejora en su técnica compositiva.

Esto significa en fin, que la primera manifestación de un sentido dramático, los nuevos acentos trágicos que marcan Lucio Silla y lo desequilibran, encuentra su origen en un trabajo interior que ya está actuando en el corazón y el espíritu de Mozart, y no son el fruto ocasional resultante de la composición de una ópera seria o del descubrimiento fortuito de otros dramas. (Massin y Massin, 2003, p. 866)

En 1780 escribe el *singspiel Zaide*, que en palabras de Alier (2002) “se trataba de una ópera interesante de tema ‘exótico’ que dejó inacabada, ya que algunos acontecimientos inesperados surgieron para cambiar su vida” (p. 121). Alier se refiere al encargo en 1781 por parte del príncipe elector de Baviera²⁰⁸ de la *opera seria* basada en un episodio de la guerra de Troya, *Idomeneo re di Creta*²⁰⁹. Para Massin y Massin (2003), *Idomeneo* representa la primera obra maestra teatral de Mozart. Sin embargo, en ese momento la *opera seria* como género ya no tenía recorrido, y Mozart lo comprendió pronto. En palabras de los autores franceses (2003): “*Idomeneo* no era, como se ha querido decir, un intento de compromiso entre las formas arcaicas de la ópera de Metastasio y las formas nuevas de la ópera de Gluck; era el más fructífero paso adelante que Mozart daba en dirección a su propia dramaturgia” (p. 1085). En *Idomeneo*, Mozart adaptó lo indispensable de las formas antiguas tomando de Gluck todo lo que podía resultar adecuado para su nueva ópera.

Ocho años separan *Idomeneo* de *Lucio Silla*, la anterior ópera seria de Mozart. Y más de diez años la separan de su última ópera seria, esa *Clemenza di Tito* que escribirá en pocas semanas, casi la víspera de su muerte [...]. En la época de *Lucio Silla*, el genio dramático de Mozart apenas empezaba a despuntar. Ahora se ejercita a conciencia. Sus frecuentes intervenciones en la redacción del libreto son significativas; su trabajo musical lo es más todavía. (Massin y Massin, 2003, p. 1081)

En 1781, Mozart abandona su puesto en el arzobispado de Salzburgo y se traslada a Viena, donde contrae matrimonio con Constanze Weber y recibe el encargo de componer la ópera *Die*

²⁰⁸ Karl Theodor, impulsor de la orquesta de Mannheim.

²⁰⁹ En opinión de Alier (2002), las experiencias vividas hasta ese momento por Mozart, la maduración intelectual, su mejor conocimiento del mundo del drama y su estancia en Italia, le llevaron a crear una ópera mucho más personal e inteligente que sus creaciones anteriores.

*Entführung aus dem Serail*²¹⁰ por parte de José II. Según Alier (2002) el emperador quería un *singspiel* alemán para el Burgtheater²¹¹ con el que impulsar la cultura germánica en la cosmopolita ciudad de Viena. Sin embargo, a pesar de que la obra agradó, Mozart no recibió más encargos de ópera hasta pasados casi cuatro años. Según Alier (2002), “el proyecto de germanización cultural del emperador fue pronto desdibujándose ante los costes elevados del teatro, y finalmente esa iniciativa cultural fue desmontada discretamente” (p. 125). En esta época Mozart conoce a Haydn; compositor por el que sentirá una gran admiración, y al libretista Da Ponte; con el que, por consejo de José II, trabajará y escribirá tres de sus mejores óperas: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

Tras la muerte de Gluck, José II ofrece a Mozart el puesto de maestro de capilla²¹². En esta época compone, entre otras obras, sus últimas sinfonías, los últimos conciertos para piano, y las óperas *Die Zauberflöte* y *La clemenza di Tito*. Ésta última escrita para la ceremonia de coronación de Leopoldo II, sucesor del José II, fallecido en 1790. Mozart murió en 1791, cuando todavía trabajaba en su último encargo, la *Misa de réquiem* en re menor.

3.3.2 Lorenzo Da Ponte

Lorenzo Da Ponte nace en Ceneda²¹³ en 1749. Cambia su nombre, originalmente Emmanuele Conegliano²¹⁴, en honor al obispo que le bautiza, después de convertirse toda su familia²¹⁵ al catolicismo. En 1764 ingresa en el seminario de Ceneda donde poco más tarde recibe las órdenes menores²¹⁶. Posteriormente se establece en Treviso, donde en 1774 es nombrado profesor de literatura, y más tarde de retórica, en el Seminario de la misma ciudad.

En 1781 se traslada a Viena, después de ser sentenciado a quince años de destierro por blasfemia, libertinaje y sacrilegio. Previamente pasa por Dresde²¹⁷, donde se encuentra de nuevo

²¹⁰ *El rapto en el serrallo*.

²¹¹ Teatro Nacional donde se estrenaron posteriormente las óperas que Mozart escribió con libretos de Da Ponte.

²¹² *Kapellmeister*.

²¹³ Hoy en día Vittorio Veneto, localidad de la provincia de Treviso.

“Emanuele was born on 10 March 1749, followed by brothers Baruch in 1752 y Anania in 1754” (Bolt, 2010, pos. 111-112).

²¹⁴ “Emanuele Conegliano was the name he had grown up with. His father, a Jewish leatherworker, had pitched his small family into a new religion” (Bolt, 2010, pos. 91-92).

²¹⁵ De origen judío.

²¹⁶ Alcanzó la condición de abate.

²¹⁷ Corte de Sajonia.

con Caterino Mazzolà²¹⁸, que le abre las puertas de la corte de Viena al proporcionarle una carta de recomendación para Salieri, que en aquel momento ostentaba el cargo de *compositor de los teatros de la corte*. En palabras del propio Da Ponte (2006a), “Salieri era en aquellos tiempos uno de los más famosos compositores de música, queridísimo por el emperador, amigo íntimo de Mazzolà, culto, erudito, aunque maestro de capilla, y amantísimo de los literatos” (p. 89).

Gracias a Salieri, Da Ponte es recibido por José II y nombrado poco después *poeta de los teatros imperiales*. En esta época escribe numerosos libretos de éxito²¹⁹, sobre todo en colaboración con el compositor valenciano Martín y Soler. Ejemplo de ello son los textos escritos para las óperas *Una cosa rara*, *L'arbore di Diana*, e *Il burbero di buon cuore*. En ese tiempo, y gracias a la buena predisposición de José II hacia el arte de la ópera²²⁰, conoce a Mozart, con el que, como hemos señalado anteriormente, escribe tres de las obras más importantes de la historia de la música.

Entre 1790 y 1792, durante el breve reinado de Leopoldo II²²¹, Da Ponte pierde el favor de las altas esferas de la corte debido a intrigas y conflictos de intereses, situación que no mejora con su sucesor, Francisco II. Da Ponte inicia entonces un periplo por Europa que le lleva a París, con la idea de hacer valer una carta de recomendación de José II para María Antonieta; Dresde; Praga; El Dux²²², donde visita a Giacomo Casanova²²³; Bélgica y Holanda.

En 1792 se establece en Londres, donde es nombrado poeta del King's Theatre de Haymarket²²⁴ y donde fija su residencia hasta 1805. Por motivos de insolvencia y múltiples

²¹⁸ Poeta al que había conocido en Venecia poco antes de ser desterrado.

“Mazzolà introduced Da Ponte to his circle, praising his abilities as an extempore versifier (the fad was just beginning to become popular in Germany), though, perhaps understandably, less eager to promote his career as an independent poet” (Bolt, 2010, pos. 1284-1285).

²¹⁹ “...sus primeros trabajos, *Il rico di un giorno* (1786) que realiza con Salieri, *Il burbero di buon cuore* (1786) con música de Martín y Soler, y *Il finto cieco* (1786) escrito para Gazzaniga, distan considerablemente en calidad lingüística y literaria de las obras por las que será internacionalmente conocido” (Martín López, 2000, p. 53).

²²⁰ “But in the spring of 1783 something occurred that would transform Da Ponte's life, and lead to some of the most sublime music Mozart would ever compose. The Emperor Joseph II established an Italian opera company in Vienna” (Bolt, pos. 1590-1592).

²²¹ “El emperador José II murió el 20 de febrero de 1790, cuando aún no había transcurrido un mes del estreno de *Così fan tutte*. Su sucesor, Leopoldo II, no demostró el menor interés en perpetuar la rica y sofisticada ‘marca de fábrica’ de ópera cómica que su hermano había situado en el centro de la vida operística vienesa” (Bauman, 1998b, p. 114).

²²² Castillo cercano a la localidad de Duchcov, al norte de Bohemia, en la República Checa.

²²³ “Lorenzo Da Ponte's memoirs abound with errors, both unintended and deliberate, and are infused with romance – as the writer takes his cue from the works of his good friend Casanova” (Bolt, 2010, pos. 58-59).

²²⁴ Dedicado en la época casi exclusivamente a la ópera italiana.

deudas acaba escapando al Nuevo Mundo, donde debido a la ausencia de una actividad teatral y operística significativa se dedica al comercio, la enseñanza y a la difusión del idioma y la literatura italiana, llegando a ser el primer profesor de lengua italiana del Columbia College²²⁵. De la pasión por la literatura italiana, que le acompañó durante toda su vida, dan buena muestra las siguientes palabras de Da Ponte:

Da questa signora potrà ella udire, se ciò le piace, l'intera storia della mia vita in America. Da lei udrà come vivo; come ho procurato e procuro di spargere tra i da lei detti antipodi i nomi di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Macchiavelli, e Galileo, non meno che quello di Metastasio, Goldoni, Parini, Alfieri, Foscolo, Monti, etc. etc. (Zagonel, 1995, pp. 226-227)

En 1825, la compañía de ópera de Manuel García, padre de la cantante María Malibrán, lleva el género lírico a Nueva York, permitiendo a Da Ponte revivir el recuerdo del esplendor de sus años en Viena. Con enorme satisfacción, Da Ponte tiene la oportunidad de asistir invitado a la primera puesta en escena americana de *Don Giovanni* en 1826, cuarenta años después de la muerte de Mozart.

Towards the end of 1825, life –and the mission to establish Italian culture in New York– took a dramatic upward turn, when Lorenzo learned that an Italian opera company was coming to town, under the leadership of the celebrated Spanish singer and composer Manuel Vicente García. (Bolt, 2010, pos. 4766-4768)

Da Ponte fallece en Nueva York a los 89 años, después de participar decisivamente en la apertura del Opera House²²⁶, el primer teatro de ópera de su género en Estados Unidos. Entre 1823 y 1830 había editado sus memorias²²⁷.

²²⁵ “In September 1825, Lorenzo Da Ponte was appointed Columbia’s first professor of Italian Language [...]” (Bolt, 2010, pos. 4743).

²²⁶ “The Italian Opera House opened (appropriately, Da Ponte might have thought) with a performance of Rossini's *La gazza ladra* (The Thieving Magpie) on 18 November 1833” (Bolt, pos. 5114-5115).

²²⁷ “The first three volumes of Da Ponte's *Memorie* were published in New York in 1823; a second, revised and expanded edition appeared in three parts from 1829 to 1830” (Bolt, pos. 7013-7014).

3.3.3 Compositor y libretista: principios dramáticos y testimonios

Mozart y Da Ponte se conocieron en Viena a principios de 1783, en la casa del Barón Wetzlar von Plankenstern²²⁸. De las memorias de Da Ponte (2006a) se desprende que su relación con Mozart era cordial y fluida²²⁹. Sin duda, al margen del mérito artístico que el libretista italiano pudo aportar a las partituras de Mozart, su cercanía al emperador José II –y sus propios intereses– acabaron revelándose como factores de gran trascendencia a la hora de despejar ciertos obstáculos en la carrera profesional de Mozart, abriéndole indudablemente las puertas a la creación de sus mejores óperas²³⁰.

En referencia a su producción operística, los testimonios que compositor y libretista dejaron en relación a la calidad de los textos con los que tenían que trabajar²³¹ –aunque no abundantes– resultan especialmente reveladores en cuanto a las pretensiones artísticas de ambos. Testimonios centrados fundamentalmente en un elemento dramático –el libreto– cuya deficiente factura hacía que muy habitualmente el arte de la ópera no alcanzase las cotas de excelencia que ambos autores pretendían. Un elemento clave que tanto Mozart como Da Ponte consideraban determinante y al que, por otra parte, rara vez juzgaban por su contenido argumental.

Lo mejor es cuando un buen compositor, que comprende algo sobre la escena, y que es capaz de sugerir ideas aquí y allí, se encuentra con un poeta inteligente, creando un verdadero Fénix. [...] Si los compositores siempre seguimos nuestras reglas, que eran bastante útiles en años pasados, cuando uno no sabía nada mejor, llegaremos a una especie de música tan inútil como sus libretos²³².

Mozart nunca se mantuvo ajeno a las cuestiones netamente teatrales que formaban parte de los espectáculos de ópera. Elementos dramáticos como, por ejemplo, el diseño de los personajes o su desempeño en escena. En este sentido, resultan tan irónicos como reveladores los comentarios que hace sobre algunos cantantes. En la carta del 14 de noviembre de 1777, Mozart

²²⁸ “The historic meeting between Mozart and the man who was to have a decisive influence on his career and art took place courtesy of the banker Baron Raimund Wetzlar von Plankenstern, a converted and ennobled Jew in whose house in the Hohe Brücke Mozart and Constanze had logged the previous Winter” (Cairns, 2007, p. 99).

²²⁹ En opinión de Spaethling (2006), a Mozart no le desagradó la posibilidad de trabajar con Da Ponte, pero desconfiaba de él. Sin embargo, como se pudo comprobar posteriormente, Da Ponte acabó siendo el libretista más brillante con el que llegó a colaborar.

²³⁰ “Nunca puedo recordar sin regocijo y complacencia que sólo a mi perseverancia y firmeza deben en gran parte de Europa y el mundo entero las exquisitas composiciones vocales de este admirable genio” (Da Ponte, 2006a, p. 104).

²³¹ En el caso de Da Ponte, recordamos que durante un tiempo se dedicó a la revisión de libretos (véase p. 165).

²³² Carta de Mozart del 13 de octubre de 1781 dirigida a su padre. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1199&cat=>. La traducción es nuestra.

hace una de sus primeras apreciaciones sobre la adecuación dramática que se debe dar entre el valor poético del texto y la partitura. Además, también se centra en el papel que el tenor Anton Raaf²³³ interpreta en la ópera de Ignaz Holzbauer *Gunther von Schwarzburg* y su idoneidad como personaje.

La música de Holzbauer es muy hermosa. La poesía no es digna de tal música. Lo que más me sorprende es que un viejo como Holzbauer todavía tenga tanto espíritu; es difícil creer cuánto fuego tiene él para esta música. [...] Cuando le oyes comenzar un aria y no te percatas enseguida de que éste es Raaf, el tenor otrora tan famoso, no puedes dejar de reír. [...] Además, nunca ha sido, como me dicen aquí, un buen *acteur*. Mejor era oírle, pero no verle; no tiene una buena presencia escénica²³⁴.

En 1778 Mozart muestra por primera vez su descontento por los libretos que llegan hasta él²³⁵. El 3 de julio escribe a su padre lamentándose de la baja calidad de los textos sobre los que tiene la oportunidad de trabajar: “Es muy difícil encontrar un buen libreto. Los viejos textos, que son mejores, no son adaptables al estilo moderno y los nuevos no son lo suficientemente buenos²³⁶”.

Mozart’s passionate desire to prove himself in Italian opera –the most popular and cosmopolitan of contemporary genres– was repeatedly frustrated by the lack of good libretti. The fragments of unfinished operas that survive even from his maturity bear witness to Mozart enthusiasm, and the way in which it foundered in the absence of a inspired collaborator. (Steptoe, 2001, p. 1)

Se podría pensar que las exigencias de Mozart no eran más que pretensiones caprichosas de un hombre que no había tenido una formación literaria o teatral que le permitiese tener un criterio formado sobre la calidad de los textos. Por el contrario, Mozart fue un amante seguidor

²³³ “Anton Raaff, a well-known tenor who was sixty-three at the time and obviously past his prime. Leopold had advised Wolfgang to seek him out in Mannheim because he thought of him as a ‘God-fearing honorable man who loves Germans.’ In spite of his unflattering comments here, Mozart would write the tenor role of Idomeneo for him in Munich in 1780” (Spaethling, 2006, p. 141).

²³⁴ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=937&cat=>. La traducción es nuestra.

²³⁵ Primera alusión crítica de Mozart sobre los textos de las óperas recogida en la correspondencia que se conserva actualmente.

²³⁶ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1022&cat=>. La traducción es nuestra.

del teatro de la época²³⁷, algo que indudablemente pudo despertar en él una exigente percepción dramática.

El 8 de noviembre de 1780, Mozart escribe a su padre en relación al proyecto de *Idomeneo, re di Creta*, haciendo referencia a elementos dramáticos tan representativos como la sinopsis, las tramas o las notas de producción de la ópera: “pero creo que él²³⁸ debería adjuntarlo todo ordenadamente en una copia, y no olvidar las pequeñas notas²³⁹, y luego enviármelo con una sinopsis de *l’argument* lo antes posible²⁴⁰”.

In these letters, and many others, Mozart demonstrates a keen intuition for the theatre. He introduces further changes in the scenes for Electra, Ilija, and Idomeneo, and he appears resolutely fixed on the dramatic aspects of the opera, even when the concerns of the plot and its working out on the stage require him to cut music he has already composed. (Waldoff, 2006, pos. 1456-1458)

En la carta dirigida el 16 de junio de 1781 a su padre, Mozart vuelve a mostrar un criterio teatral perfectamente coherente con sus intenciones artísticas, haciendo una verdadera declaración de intenciones sobre su forma de entender el tono dramático de una ópera.

No me preocupa el éxito de una ópera si el libreto es bueno. – ¿De verdad crees que escribiría una *opera comique* como si fuera una *opera seria*? – Tan poco lúdico debe ser²⁴¹ en una *opera seria*, mucho más erudito y razonable, como tan poco erudito ha de ser en una *opera buffa*, mucho más lúdico y divertido²⁴².

Lamentablemente, son escasísimos los testimonios conservados actualmente donde Mozart exponga con mayor concreción sus principios sobre el valor dramático de los libretos y su relación con la factura musical de una ópera. En este sentido, probablemente sea la carta escrita por Mozart a su padre el 26 de septiembre de 1781 uno de los documentos donde se refleja con más detalle su forma de trabajar y su inequívoca intención dramática²⁴³.

²³⁷ “Spoken drama as well as opera fascinated Mozart. When he was in Munich writing *Idomeneo* during Fall 1780, he asked his sister Nannerl for a report on the plays performed in Salzburg since his departure. She responded with an annotated list of all the performances he had missed” (Rice, 2009, p. 1).

²³⁸ Se refiere a Giambattista Varesco.

²³⁹ Según Spaethling (2006, p. 229), notas sobre indicaciones para la dirección escénica.

²⁴⁰ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1101&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁴¹ Hace referencia al libreto.

²⁴² Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1172&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁴³ “Some of the arias in *Die Entführung*, especially those of Osmin and Belmonte are perfect examples of the creative symbiosis between words and music that he had in mind” (Spaethling, 2006, p. 288).

He descrito a Stephanie²⁴⁴ exactamente lo que necesito del aria; – de hecho, había terminado la mayor parte de la música antes de que Stephanie supiera algo sobre el cambio [...] Creo que será efectivo – pues la ira de Osmin se volverá cómica por el uso de la música turca [...] Una persona que monta en cólera tan violentamente transgrede cada orden, moderación y límite; ya no se le reconoce – sin embargo las pasiones, violentas o no, nunca deben ser expresadas hasta el punto de disgusto, y la música nunca debe ofender al oído, ni siquiera en las situaciones más horribles, siempre debe ser agradable²⁴⁵.

La cita anterior, extracto de una serie de comentarios que Mozart hace en relación a la composición de la partitura de *Die Entführung aus dem Serail*, muestra claramente su idea de componer la música de la ópera con un sentido narrativo directamente relacionado con el tono dramático del libreto y su contenido argumental. A la carta del 26 de septiembre de 1781 pertenecen también las siguientes afirmaciones de Mozart: “No puedo hacer nada más ahora mismo²⁴⁶, ya que toda la historia está siendo reelaborada – y se hace por mi insistencia [...] pero para hacer que funcione, tenemos que cambiar cosas, incluso llegar a plantear una nueva intriga²⁴⁷”.

Dos años más tarde²⁴⁸, Mozart vuelve a hacer referencia a la dificultad de encontrar textos óptimos para la creación de sus óperas, una prueba más de que la búsqueda de un buen libreto no fue para él una necesidad puntual. El 7 de mayo de 1783 escribe a su padre:

He revisado 100 libretos – probablemente más – y no he encontrado casi ninguno aceptable – en cualquier caso, tendría que ser, aquí y allá, muy modificado. – Admitiendo que un poeta quisiera encargarse de esta tarea, quizás le sería más fácil escribir un libreto completamente nuevo²⁴⁹.

En la misma carta, encontramos también la única referencia expresa que Mozart hace de Da Ponte²⁵⁰:

²⁴⁴ Johann Gottlieb Stephanie.

“What we know of Mozart’s relations with Stephanie and Da Ponte suggests that librettists played a crucial role in the origins of his Viennese operas, regardless of whether they revised existing librettos or wrote new ones” (Rice, 2009, p. 67).

²⁴⁵ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1195&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁴⁶ En referencia a la adecuación de los elementos musicales.

²⁴⁷ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1195&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁴⁸ Según la correspondencia que se conserva actualmente.

²⁴⁹ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1313&cat=>. La traducción es nuestra.

Tenemos aquí como poeta a cierto abate Da Ponte; – él tiene un increíble número de revisiones que hacer para el teatro – también tiene *per obligo* que escribir un libreto entero completamente nuevo para Salieri – que no podrá terminar antes del plazo de dos meses. – Él me ha prometido hacer algo nuevo para mí después de eso; – pero ¿quién sabe si podrá cumplir su palabra?

Las referencias hasta ahora señaladas no son las únicas que hizo Mozart sobre la disposición del contenido argumental de los libretos. El 7 de junio de 1783, en una nueva carta dirigida a Leopold, Mozart se muestra expectante ante el desarrollo del trabajo que está realizando en colaboración con Varesco: “¿Sabe algo de *Varesco*²⁵¹? – Por favor, le ruego que no lo olvide; – sería tan bonito, si dispusiésemos de la trama [plan], que pudiésemos trabajar juntos mientras yo esté en Salzburgo²⁵²”.

El 21 de junio de 1783, en una nueva carta dirigida a su padre, Mozart hace referencia a la necesidad de la utilización de una música adecuada²⁵³ como elemento esencial para crear una buena ópera. De la misma manera, También vuelve a referirse a la estructura narrativa del texto, llegando a considerar bueno el *plan* que le ha remitido Varesco²⁵⁴.

Ahora, sobre Varesco. – El plan me gusta mucho; –ahora solo debo hablar con el conde Rosenberg²⁵⁵, para asegurar la remuneración al poeta. – Pero encuentro muy ofensivo que el Señor Varesco tenga dudas sobre si la ópera será bien recibida. – Puedo asegurarle que su libreto ciertamente no gustará si la *musique* no es buena. – La *musique* por tanto es lo esencial de la *opera*; – así que si así lo desea [que guste el libreto] y en consecuencia tener una buena recompensa, tiene que dejarme cambiar cosas y refundir el texto tanto y tan a menudo como quiera; no podemos seguir sus ocurrencias, porque no tiene la menor experiencia y práctica teatral. – Siempre se le podría recordar que esencialmente no importa mucho que quiera hacer la ópera o no. – Ahora conozco la trama; – en consecuencia cualquiera me puede hacer otro [libreto] tan bueno como él²⁵⁶.

²⁵⁰ “Mozart’s letters are tantalizingly silent about him – the letter just quoted is only one to mention him by name – and there are none addressed to him. We know nothing about a partnership that must have been close, except what its fruits tell us” (Cairns, 2007, p. 100).

²⁵¹ En relación al libreto de *L’oca del Cairo*.

²⁵² Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1319&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁵³ Al valor poético del libreto.

²⁵⁴ “Varesco had sent an outline of *L’oca del cairo* (The goose of Cairo). Mozart began work on the drama giocoso immediately but completed only parts of the first act” (Spaethling, 2006, p. 380).

²⁵⁵ “But during Mozart’s residence in Vienna, when Emperor Joseph II managed the court theatres through his chamberlain count Franz Xaver Rosenberg” (Rice, 2009, p. 40).

²⁵⁶ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1322&cat=>. La traducción es nuestra.

Sobre esta cita, tengamos en cuenta que Mozart no está exponiéndole a su padre ningún manifestó sobre sus intenciones artísticas. En este caso concreto, trata de esgrimir ante las dudas de Varesco, la confianza que tiene en sí mismo e –innegablemente– la trascendental importancia de la música dentro del conjunto de la ópera.

El 5 de julio de 1783, dirigiéndose a su padre, Mozart afirma: “Un poeta italiano me ha traído recientemente un libreto que bien podría utilizar si él está dispuesto a reducirlo para adaptarse a mis deseos²⁵⁷”. En relación a este tema, autores como, por ejemplo, Spaethling (2006, p. 380) sostienen que es posible, aunque no está demostrado²⁵⁸, que la cita anterior hiciese alusión al texto de la *opera buffa* *Lo sposo deluso*, y que el libretista fuese el mismo Da Ponte. No obstante, solo se conservan algunos fragmentos²⁵⁹ del primer acto. Probablemente fuese el propio Mozart el que abandonase este proyecto al no conseguir que el libreto fuese coherente con sus pretensiones artísticas²⁶⁰.

El 10 de febrero de 1784, en otra carta dirigida a Leopold, Mozart vuelve a referirse nuevamente a la importancia del texto, llegando incluso a reclamar del libretista una perspectiva completa del texto de la ópera.

¡Se nota demasiado que la poesía del Señor Varesco está escrita con prisas! Espero que con el tiempo él mismo lo reconozca – por ello, solo quiero ver la opera completa. Entonces podremos introducir cambios fundamentales. Al fin y al cabo no tenemos ninguna prisa. Si pudiese escuchar lo que ya tengo terminado, desearía como yo que no se estropease ¡No sería la primera vez! Y suele pasar a menudo²⁶¹.

Mozart no precisa a qué se refiere exactamente, pero la intención de sus palabras parece muy clara. Al hablar de la poesía de Varesco, hace referencia fundamentalmente al valor argumental que da sentido a la trama, o tramas, que estructuran la ópera, más allá de su valor poético. Demandar el texto completo revela la necesidad del compositor de conocer de qué manera se estructura el contexto dramático al que debe adaptar su música. No solamente conocer el

²⁵⁷ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1325&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁵⁸ “The poet is often assumed to have been Da Ponte, but the very moderate quality of the dramaturgy and verse of the four numbers that Mozart either completed or sketched makes that unlikely” (Cairns, 2007, p. 103).

²⁵⁹ “Mozart began this opera buffa but only finished the overture, an opening quartet, a trio, and two arias (K. 430)” (Spaethling, 2006, p. 380).

²⁶⁰ “Nothing is more telling about Mozart’s care in picking texts than the ones he discarded because his dramatic genius could not make them his own” (Brophy, 2013, pos. 518-509).

²⁶¹ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1344&cat=3>. La traducción es nuestra.

argumento como tal, que ya conoce, pues hay partes de la música que ya están compuestas. Además, Mozart se refiere a cambios fundamentales *–gründlich–*; término que también podríamos interpretar también como amplio, concienzudo o cuidadoso. Cambios que incluirían determinados factores poéticos, pero que en algún sentido indudablemente también deberían afectar a la estructura dramática del libreto.

La correspondencia que Mozart mantuvo con su padre en los primeros años de la década de los 80 del siglo XVIII representa una de las partes más fascinantes de todo su epistolario. En ella, como hemos visto, Mozart no solo se muestra como un consumado compositor, también hace patente su intención dramática en el sentido más amplio, atendiendo especialmente a la relación, en términos narrativos, que se produce entre el contenido argumental y la música²⁶².

Mozart's reveals himself not only as the consummate musician, attending to the minutest details of both music and text, but also as a practical, hands-on dramatist, better acquainted with the possibilities and limitations of the stage than his Salzburg librettist. Over and over, Mozart requested shortening of texts and tightening of scenes. (Spaethling, 2006, p. 208)

Por su parte, Da Ponte vivía una situación parecida a la de Mozart en relación a la calidad de las partituras ya que, aun siendo el libreto lógicamente un elemento determinante para él, la música debía tener el mismo valor dentro de la globalidad del espectáculo operístico. En este sentido, para el libretista italiano solo había en Viena dos compositores que mereciesen su aprecio; Martín y Soler y Mozart. Sobre Mozart, Da Ponte (2006a) afirmaba: “Aunque dotado de talentos superiores acaso a los de ningún otro compositor del mundo pasado, presente o futuro²⁶³, no había podido nunca, a causa de las intrigas de sus enemigos, ejercer su divino genio en Viena y permanecía ignorado y oscuro” (p. 104).

Posteriormente, Da Ponte también reivindicaría la figura de otros compositores. Es el caso de Gioachino Rossini, del que sostenía que la creación de sus partituras para ópera estaba frecuentemente condicionada por la baja calidad de los libretos que los empresarios teatrales ponían a su disposición.

²⁶² “It is clear from his letters to his father during the early 1780s that Mozart often concerned himself with plot” (Waldoff, 2006, pos. 1329).

²⁶³ Da Ponte comienza a editar sus memorias en 1823.

El buen Rossini se repite a veces en sus composiciones; más eso no ocurre, a mi parecer, por falta de ideas o por pobreza de la fantasía; la culpa es de la avara ignorancia de mal avisados empresarios teatrales, los cuales, creyendo que en el éxito de un drama musical poco o nada cuenta el poeta, por ahorrar unas piastras en el poeta, que de poeta solo tiene el nombre, entregan a los compositores de música unas palabras que no dicen nada y dicen siempre lo mismo. (Da Ponte, 2006a, p. 319)

A propósito de Rossini, Da Ponte volvía a manifestarse aportando ciertos matices sobre los elementos que en su opinión debían definir la consistencia dramática de una ópera: su valor poético, narrativo, musical, y argumental.

Si el inimitable Rossini, en vez de verse condenado a vestir con sus graciosas notas unas letras chapuceras, juntadas para formar cierto número de acentos y de sílabas, a las que se atreven a dar el nombre de verso y en las cuales no hay ni sentimientos del alma ni viveza de afectos, ni verdad de caracteres, ni mérito de situaciones, ni gracia de lengua, ni imágenes de poesía [...] otro, muy otro hubiera sido el efecto de su música, que la veracidad de los metros, los sentimientos y la letra le habrían obligado a variar. La prueba de ello es *El barbero de Sevilla*, que, siendo una de las obras maestras de Beaumarchais, ha suministrado excelentes materiales al traductor italiano. (Da Ponte, 2006, p. 319)

En referencia expresa a los libretos de la época, para Da Ponte (2006a), de entre todos los poetas dramáticos serios y bufos que escribían para los teatros italianos no había quien mereciese en aquellos tiempos ser leído. No obstante, el libretista italiano señala como notables excepciones la labor que estaba desarrollando Metastasio en Viena; Ferdinando Moretti y Marco Coltellini, en San Petersburgo; Antonio de Filistri da Caramondani, en Berlín; y Giovanni Ambrogio Migliavacca y posteriormente Mazzolà, en la corte de Dresde.

De los otros cien que habían quedado, no había uno solo que supiera escribir un drama soportable, no ya digno de ser leído o visto en escena. Los Porta, los Zini, los Palomba, los Bertati y otros chapuceros teatrales por el estilo, que no han sabido nunca un principio de poesía, por no hablar de las infinitas reglas, leyes y saberes que para hacer un buen drama se exigen, eran los Eurípides y los Sófocles de Roma, Venecia, Nápoles y de la misma Florencia y de todas las demás ciudades principales de Italia. (Da Ponte, 2006a, p. 77)

Las opiniones arriba señaladas no son las únicas manifestaciones de Da Ponte en referencia a la calidad general de los libretos de la época. En relación a su revisión²⁶⁴ del libreto que Giovanni Battista Casti²⁶⁵ escribió para la ópera *El rey Teodoro*, Da Ponte reflexiona –en una de sus observaciones más gráficas y concluyentes– sobre la necesidad de escribir buenos dramas partiendo de la disposición estructural de sus elementos narrativos. Da Ponte reconoce la innegable calidad poética del texto de Casti, o la belleza de la elaborada música de Paisello, sin embargo cuestiona la efectividad de su factura dramática general, cuyos elementos se disponen formando parte de un conjunto que adolece de orden y simetría.

No carecía de pureza de lengua, belleza de estilo, gracia y armonía de versos, ni de sal, elegancia y brío; las arias eran bellísimas, los concertantes deliciosos, los finales muy poéticos; y sin embargo, el drama no era cálido, ni interesante, ni cómico, ni teatral. La acción era lánguida, los caracteres insípidos, la catástrofe inverosímil y casi trágica. Las partes, en resumen, eran excelentes, pero el todo era un monstruo. Me pareció ver a un joyero estropear el efecto de muchas piedras preciosas por no saber unir las bien ni disponerlas con orden y simetría. (Da Ponte, 2006a, p. 96)

Al igual que Da Ponte, la concepción operística de Mozart partía de la necesidad de ir más allá de la composición de la música, o la escritura del libreto, como procesos independientes. Desgraciadamente, como hemos señalado, las alusiones a elementos técnicos o detalles artísticos relacionados con el proceso de creación de las óperas, y las razones por las que en ocasiones Mozart requería de ciertas modificaciones en los textos, son muy escasas, tanto en la abundante correspondencia de la familia Mozart, como en el epistolario y las memorias de Da Ponte, reduciéndose, por ejemplo, en el caso de las óperas de la trilogía, a algunos comentarios sobre la adecuación del ritmo poético y a ciertos cambios estructurales²⁶⁶.

Sin embargo, autores como Brophy (2013, pos. 502-503), sostienen que Mozart desde el comienzo de su carrera tuvo la fe suficiente en su propio talento como para plantearse hacer recomendaciones de considerable magnitud sobre la organización de la materia prima de la ópera. Según la autora británica, ya en *Idomeneo* es el propio Mozart quien corrige las

²⁶⁴ “Da Ponte se ocupaba entonces de la edición de los dramas que se representaban en el Teatro Nacional” (Da Ponte, 2006a, p. 95).

²⁶⁵ Sucesor de Metastasio como *poeta cesareo*.

²⁶⁶ “Las correcciones que el músico hace a los textos de Da Ponte –aunque nada se pueda testimoniar al respecto pero sí intuir guiados por los cambios que reivindica para los libretos de otras óperas– serían sobre todo de carácter sintáctico, como la reducción o la inversión de la estructura de los versos para una mejor adaptación a la partitura” (Martín López, 2000, p. 54).

incoherencias de su libretista²⁶⁷, llegando a rehacer todo el esquema de las entradas y salidas de escena.

What Varesco had written as an old-fashioned opera seria with drawn-out recitatives and bravura arias; what Mozart wanted was a dynamic music drama. Instead of virtuoso exit arias, in which all action comes to a halt, he wanted a continuous flow of movement. Mozart never fully succeeded in overcoming the static and reflective nature of the piece, but he worked hard to bring new dimensions and dynamics into the old baroque genre. (Spaethling, 2006, p. 208)

En referencia directa a la trilogía Mozart-Da Ponte, no son pocos los autores que suscriben opiniones similares a la arriba planteada por Brophy, y que revelan cierta influencia de las corrientes de opinión que han atribuido a la figura de Mozart el mérito creador de prácticamente todos los elementos que forman parte del desarrollo y puesta en escena de sus óperas.

Unfortunately, the full extent of Mozart's influence on the Abbé's²⁶⁸ verse is difficult to assess. Some propagandists have ascribed the delights of the operas entirely to Mozart, achieved despite rather than with Da Ponte's help [...] If Mozart is to be credited with the glories of these Works, he must also take responsibility for the less effective and dramatically weaker sections. (Steptoe, 2001, p. 109)

Mozart escribió ópera durante prácticamente toda su vida. Sus óperas tempranas *Apollo et Hyacinthus*, la *opera buffa* *La finta semplice*, y el *singspiel* *Bastien und Bastienne*, fueron escritas entre los 11 y 12 años de edad. La *opera seria* *Mitriade, re di Ponto*, a la edad de 14 años, *Lucio Silla* con 16, hasta llegar a sus últimas óperas, *La clemenza di Tito* y *Die Zauberflöte*, escritas en el año de su muerte. En opinión de Brophy (2013, pos. 512-513), Mozart fue indudablemente un dramaturgo genial: sus óperas así lo atestiguan. Su punto de vista sobre la ópera fue siempre el de un compositor eminentemente dramático, considerando el drama y la música como elementos inseparables.

Indudablemente, el género que más apasionó²⁶⁹ a Mozart fue la ópera²⁷⁰, concebida como espectáculo teatral y siempre bajo un principio integrador donde la música y el texto debían

²⁶⁷ Se refiere a Varesco.

²⁶⁸ Se refiere a Lorenzo Da Ponte.

²⁶⁹ "That passion differentiated him from some contemporary composers. Haydn, for example, while certainly a willing, skillful, and sometimes inspired composer of operas, never expressed in his letters what Mozart expressed repeatedly – his desire to write operas and the excitement and pleasure he received from their success" (Rice, 2009, p. 4).

servir a la creación de un arte en el que ante todo debía prevalecer el equilibrio dramático. Un principio que entra en aparente contradicción con una de las frases más reproducidas del epistolario mozartiano donde Mozart afirma que “la poesía debe ser absolutamente la hija obediente de la música”. La cita se incluye en la carta que el compositor escribe a su padre el 13 de octubre de 1781.

No sé, pero me parece que en la *opera* la poesía debe ser absolutamente la hija obediente de la música. – ¿Por qué las óperas cómicas italianas son tan populares en cualquier parte? – A pesar de sus miserables textos –incluso en París– donde yo mismo he sido testigo; – porque la música prevalece – hace olvidar todo lo demás. – Y una ópera cuya trama esté bien diseñada debe satisfacer aún más; donde las palabras están escritas simplemente para la música y no para satisfacer alguna desgraciada rima aquí o allá; dios sabe que no aportan nada, sea lo que sea, al valor de una representación teatral, sino que más bien pueden causar mucho daño; estoy hablando de poner palabras – o estrofas enteras – que arruinan toda la *idèe* del compositor. – Los versos son ciertamente el elemento más indispensable para la música – pero las rimas – creadas exclusivamente por el hecho de rimar son las más perjudiciales²⁷¹.

Spaethling (2006) sostiene que el sentido de esta frase, por la que la poesía debe considerarse como la hija obediente de la música, no está relacionado con una posible intención de Mozart de elevar la música por encima de las palabras: “It is important to keep in mind, however, that Mozart did not claim absolute musical superiority in the relationship of words and music” (p. 288). Sin embargo, en palabras del musicólogo alemán, la música sí debe ser considerada como el elemento principal: “he²⁷² argued that music is the primary element in such a relationship” (p. 288). Spaethling concluye, de forma ciertamente contradictoria, refiriéndose a una necesaria simbiosis entre música y palabras como el verdadero sentido de la frase de Mozart.

De las palabras de Spaethling, autor de una de las últimas revisiones y traducciones al inglés de la correspondencia de Mozart, debemos destacar que aun reconociendo el necesario equilibrio en la interacción entre texto y música, no llega a referirse a la también necesaria distinción entre poesía y contenido argumental; a la distinción entre los versos con los que se funde la música, y

²⁷⁰ En la carta que escribe a su padre el 11 de octubre de 1777, Mozart afirma: “La cosa es que tengo un inexpressable deseo de escribir una ópera de nuevo...me haría tan feliz al darme algo para componer que es mi verdadera alegría y pasión”. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=910&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁷¹ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1199&cat=>. La traducción es nuestra.

²⁷² Refiriéndose a Mozart.

la estructura narrativa de su contexto dramático: su trama²⁷³. De hecho, al autor alemán, en aras, suponemos, de clarificar el sentido general de la carta del 13 de octubre de 1781, hace una traducción parcial de una de sus frases omitiendo uno de los conceptos que llaman más la atención, y que Mozart expresa como *plan des stücks*²⁷⁴.

Lo primero que cabe cuestionarse es a qué se refiere Mozart exactamente con la denominación *plan*; como aparece en otras cartas, o *plan des stücks*; como aparece en ésta y, sobre todo, qué relación puede tener con establecer una jerarquización entre los diferentes valores dramáticos que se pueden extraer de libreto y partitura. Una cuestión relativamente poco investigada que ha sido parcialmente eclipsada por la idea preconcebida de relacionar a Mozart exclusivamente con cuestiones musicales siendo, por lo tanto, la partitura, el elemento más importante de una ópera.

Las traducciones que se han hecho del texto original de las cartas de Mozart, interpretan habitualmente la denominación *plan*, o *plan des stücks*²⁷⁵ como *trama* (*plot*²⁷⁶), ya que la traducción literal *plan*, o *plan de la pieza*²⁷⁷ resultaría mucho menos clara. En opinión de Waldoff (2006), dentro del contexto de la frase²⁷⁸, aun eligiendo la denominación *trama*, no debemos entenderla con un sentido estrictamente aristotélico.

While Mozart's Plan des Stücks cannot be equated with “plot” in the sense of Aristotle’s usage, it does include a basic concern with overall design, particularly with respect to the logic by which the actions and events in a dramatic work are connected. (Waldoff, 2006, pos. 1331-1332)

²⁷³ “...Mozart suggests that ‘in an opera the poetry must be altogether the obedient daughter of the music.’ What is not cited as often as it should be is the context for this comment in which Mozart makes it clear that the quality of the plot is essential for success” (Waldoff, 2006, pos.1335-1337).

²⁷⁴ “...and an opera that is [plot/plan des stücks] well designed, must, therefore, please all the more; where words are written expressly for the Music” (Spaethling, 2006, p. 289). Señalamos entre corchetes el término que falta; *plot*, como veremos, traducción tradicional al inglés de *plan des stücks*.

Obviamente, la traducción de Spaethling, cuando interpreta *well designed* omitiendo *plot*, no descarta que pueda referirse al diseño de la estructura dramática del libreto, pero tampoco lo llega a especificar.

²⁷⁵ “Um so mehr muß Ja eine *opera* gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur bloß für die Musik”. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1199&cat=>.

²⁷⁶ Por ejemplo, en la traducción de Lady Wallace al inglés publicada en 1865 según el material bibliográfico recopilado por Nohl.

“An opera is certain to become popular when the plot is well worked out, the verse writing expressly for the music and not merely to suit some miserable rhyme” (Wallace, 1866, pos. 1102-1103).

²⁷⁷ Opción utilizada por Massin y Massin (2003) en la edición en castellano de su obra *Mozart*.

“Sí, una ópera debe gustar más siempre que el plan de la pieza esté bien establecido, que las palabras estén escritas para la música” (Massin y Massin, 2003, pp. 485- 486).

²⁷⁸ “Why, an opera is sure of success when the plot [Plan des Stücks] is well worked out” (Waldoff, 2006, pos.1331).

En la edición italiana del epistolario de Mozart recopilada por Enrico Castiglione (2005), el director de escena italiano traduce la denominación original *plan des stücks* como *canovaccio*²⁷⁹, término que hace referencia al pedazo de lona en el que los actores de la *commedia dell'arte* escribían lo que venía a ser una especie de guion de la representación. La interpretación de Castiglione en su traducción de *plan des stücks* como *canovaccio* nos acerca de manera más gráfica al sentido que plantea Waldoff en relación al elemento que simboliza la necesaria organización de la estructura narrativa de una ópera.

En definitiva, Mozart siempre demostró poseer un privilegiado sentido teatral y un fino talento dramático, exigiendo de sus libretistas la máxima concisión y atención hacia la música. Aspectos que indudablemente compartía con Da Ponte. Compositor y libretista entendieron la ópera como un organismo artístico global e indivisible, no solo como un producto estrictamente musical o literario.

Wilfully to separate music from drama in Mozart is to mutilate works of art by a world master of drama –a mutilation by elegant extract such as the eighteenth century itself performed on Shakespeare when it tried to have his verse, rhetoric and sententiousness without the play. (Brophy, 2013, pos. 534-536)

Indudablemente, Mozart llegó a tener plena consciencia del tipo de ópera al que quería llegar y de los elementos necesarios para conseguirlo. Reclamar libretos bien elaborados hacía referencia a la adecuación de su factura poética a la partitura, pero también a la disposición de su contenido dramático, a la calidad de su estructura narrativa. En otro fragmento de la carta del 10 de febrero de 1784, Mozart manifiesta con absoluta determinación la firmeza de sus intenciones artísticas²⁸⁰: “De todas las *óperas* que se puedan estrenar mientras yo esté terminando la mía, ni una sola de sus ideas se parecerá a las ideas de la mía ¡Se lo garantizo!”.

Si bien Da Ponte debe su “inmortalidad” a la suerte que lo puso en contacto con Mozart, no es menos cierto que Mozart se benefició también de su relación con el libretista de Ceneda. En palabras de Dent (1947): “No puede haber ninguna duda de que las tres obras maestras de la

²⁷⁹ “Un’opera in cui canovaccio è ben costruito, ma le parole sono scritte solo in funzione della musica” (Castiglione, 2005, p. 227).

²⁸⁰ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1344&cat=3>. La traducción es nuestra.

ópera cómica italiana de Mozart deben tanto a su libretista como las últimas óperas de Verdi a la habilidad literaria de Boito” (p. 119).

Si Goldoni mejoró la técnica teatral y supo dar relieve a los personajes, Da Ponte consiguió una perfecta correspondencia entre el lenguaje y el estilo empleado, de acuerdo con la categoría social o cultural. Goldoni aunque lo intentó, no lo consiguió del todo. La velocidad dinámica de la acción, el lenguaje cómico nunca vulgar gracias a la influencia arcádico-metastasiana, y la vivacidad de las arias y recitativos son algunas de las características relevantes de *Le nozze di Figaro* y de las otras dos obras que componen la trilogía. (Martín López, 2007, p. 34)

Durante siglos se ha infravalorado la trascendencia de los libretos de Da Ponte en favor de la incontestable genialidad del Mozart. Actualmente, lejos de los debates mantenidos durante las primeras décadas después de su muerte, resulta absolutamente justo considerar que la inconmensurable labor de Mozart en la trilogía no hubiese alcanzado el mismo nivel sin los textos de Da Ponte. En opinión de Martín López (2007, p. 343), un nivel que no se habría podido alcanzar sin la construcción arquitectónica de la dramaturgia textual, y ésta, a su vez, habría quedado relegada al olvido al margen de la dimensión musical con la que cobra fuerza y amplía su significación.

Los textos dapontianos constituyen [...] un importante legado para los mejores libretistas que sucedieron al poeta de Ceneda, los cuales aprenderán de él a dosificar los personajes y las escenas, a unir recitativo-aria sin pausa melódico-rítmica y a manejar con maestría los juegos verbales, la polimetría y la variedad rítmica tan presente en la poética dapontiana. (Martín López, 2000, p. 348)

3.4 La trilogía

...e il desiderio nostro, particolarmente, di offrire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un pubblico di gusto sì raffinato e di sì giudizioso intendimento. (Da Ponte, 2006b, p. 53)

La práctica totalidad de la producción operística de Mozart, sobre todo las óperas creadas a partir de *Die Entführung aus dem Serail*, donde se enmarca la trilogía escrita en colaboración con Da Ponte, representan un proceso de síntesis donde la música y su relación con el resto de elementos de la puesta en escena, especialmente en todo lo referente al libreto, adquieren una relevancia especial²⁸¹. Como afirma Brophy (2013): “Each of Mozart’s majors operas it its own cosmos, as a vivid and self-sufficient as the cosmoi created by Shakespeare’s majors plays” (pos. 471).

En relación a sus óperas cómicas, esta relevancia se centra en la utilización de elementos de comedia que en ningún caso llegan a condicionar significativamente su planteamiento dramático. Un planteamiento, cuya perspectiva, según Kunze (1990), no resultaba necesario completarla con otro punto de vista; ni con el de la tragedia, ni con el del drama serio. Para el musicólogo alemán (1990), “la revelación del *sentido*²⁸² no estaba condicionada en absoluto por el *fenómeno*²⁸³” (p. 15), que secundaba la ley de la comedia. Mozart no revolucionó los géneros, sus tres grandes comedias *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, además de *Die Entführung aus dem Serail* y *Die Zauberflöte*, iniciaron una reforma, pero no establecieron una nueva forma de teatro, se mantuvieron dentro del contexto de los géneros de comedia existentes, la *opera buffa* y el *singspiel* alemán.

El panorama de la ópera *buffa* durante el último cuarto del siglo XVIII estuvo presidido por las tres grandes óperas en las que colaboraron Mozart y Da Ponte, y pese a que ninguno de los dos solía trabajar este género con asiduidad, las obras que escribían para Viena y Praga eran más variadas y hacían gala de unos conocimientos musicales más profundos que las de la mayoría de los demás centros europeos. (Parker, 1998, p. 104)

En relación a los preceptos estéticos vigentes del clasicismo, las óperas de Mozart y Da Ponte mostraron una concepción teatral que se situaba muy por encima del nivel general de las

²⁸¹ “When music married itself to words and drama, and turned into opera, it acquired the completely imagery it lacks in its single state” (Brophy, 2013, pos. 5959-5960).

²⁸² Referido al valor argumental y al contenido de su mensaje global.

²⁸³ “El juego animado propio de la comedia” (Kunze, 1990, p. 15).

producciones de la época. En opinión de Kunze (1990), el clasicismo musical se reveló ejemplarmente como teatro: “Cada una de estas obras representa un mundo completo y total en sí mismo, con un tono, sentido y fisonomía absolutamente peculiares” (p. 245). No obstante, para el musicólogo alemán (1990), aun teniendo en cuenta su inconfundible singularidad, la trilogía representa en su conjunto la suma de cuanto, desde la perspectiva de la obra de Mozart, podía alcanzar la comedia en cuanto a plenitud y parámetros no mensurables.

Plenitud que indudablemente proporcionaba la cuidada elaboración de sus elementos dramáticos, entre los que destacaba, por ejemplo, el diseño de los personajes²⁸⁴ y su contextualización musical²⁸⁵. En palabras de Alier (2002), “lo más interesante dentro de esta fascinante creación operística del tándem Mozart-Da Ponte es que el compositor, aparte de definirnos a los personajes por la música que cantan, como en sus ópera anteriores, asumió aspectos del drama que sólo la música puede explicar bien” (p. 127).

Mozart knew his own genius when he chose opera. He was a creative psychologist whose characters, who exists only in music plus drama, deserve the serious and searching affection – passion, even– we give to Shakespeare’s. (Brophy, 2013, pos. 6184-6186)

Las óperas de Mozart, especialmente las que forman parte de la trilogía, muestran los más diversos matices de la psicología social y su relación con el entorno. Algo que, Según Brophy (2013, pos. 6118-6120), se daba por primera vez en la Ilustración, y que Mozart²⁸⁶ conseguía desarrollar fundamentalmente a través de las convenciones que existían sobre el funcionamiento del diálogo y las relaciones psicológicas²⁸⁷ contenidas en él. Situación que representaba una gran

²⁸⁴ “The core of Da Ponte's theatre consists of action ensemble pieces in which single characters involved in social situations can most clearly display those features of psychological individuality that Mozart could then develop” (Gallarati, 1989, p. 227).

²⁸⁵ Según Kunze (1990), en las tres óperas se revela no solo la increíble frescura de la idea y de la estructura de la comedia, sino también una precisa convivencia entre los elementos de comedia y las formas musicales del clasicismo, permitiendo un perfecto equilibrio entre la teatralidad y la organización del sentido musical, nada de lo cual habría sido alcanzable en el contexto de la *opera seria* tradicional.

²⁸⁶ Brophy atribuye a Mozart un mérito que solo le correspondía parcialmente y que indudablemente correspondía en mayor medida al trabajo de Da Ponte.

²⁸⁷ “Y en las tres óperas con libreto de Da Ponte –Las bodas de Fígaro, Don Giovanni y Così fan tutte– consiguió alcanzar una cima absoluta en la representación de caracteres humanos y de sus complejas relaciones” (Harnoncourt, 2016, pp. 199-200).

innovación a la vez que una nueva sensibilidad sobre la intensidad dramática de las escenas de las óperas²⁸⁸.

No son pocos los autores que, como hemos comprobado, suscriben opiniones similares a las de Brophy, pero también reivindican una mayor consideración de la figura del libretista. En este sentido, la trilogía Mozart-Da Ponte es un caso especialmente gráfico de la decisiva presencia del poeta de Ceneda y su repercusión, no solo en la trilogía como hecho artístico concreto, sino en el desarrollo dramático del propio Mozart.

The three librettos which Da Ponte wrote for Mozart are masterpieces of their own category [...] Da Ponte was evidently quite seriously interested in this task as a librettist and it is quite clear that he selected and planned his librettos with a subtle understanding of the different temperaments and abilities of the composers for whom he worked. (Dent, 1947, p. 96)

Si bien la mayoría de autores, independientemente de la cuota de participación que atribuyen a Mozart y Da Ponte en el proceso de creación de la trilogía, hacen referencia a un papel determinante del libretista en la elevada calidad de las tres óperas, no es menos cierto que no proporcionan demasiados datos, más bien al contrario, sobre los elementos o procesos concretos que proporciona o activa Da Ponte, como si se tratase de, como afirma Kunze, parámetros no mensurables.

En nuestra opinión, uno de los autores que más se acercan a ese tipo de parámetros difícilmente mensurables es Gallarati; no en el sentido de la influencia de los factores poéticos de los libretos o del valor dramático de la música, sino en la incidencia dramática del propio desarrollo narrativo de los textos. Gallarati (1989) sostiene que Da Ponte, fundamentalmente, consigue enlazar el desarrollo de las escenas de una forma más orgánica, de manera que su sucesión respete el sentido narrativo y su desarrollo temporal. Para ello, Da Ponte expande y multiplica las intervenciones de conjunto y rompe con la tradicional relación numérica (véase p. 21) que se daba entre éstos y las arias²⁸⁹. Las intervenciones de conjunto posibilitan la

²⁸⁸ “...an innovation and a great increase in dramatic power in a century which still often fell into imitating the static, descriptive method of defining character as it had been practised by Theophrastus, and more economically, by Tacitus” (Brophy, 2013, pos. 6138-6139).

²⁸⁹ Según Gallarati (1989, p. 233), Da Ponte consigue alcanzar un importante cambio en la tradicional estructura retórica que envolvía la transición entre recitativo y aria, eliminando la rigidez y el carácter de marionetas de los personajes en favor de la continuidad dramática de las escenas.

confrontación de los personajes, situación donde todo es susceptible de cambio, movimiento y contraste.

With this variety of internal contrasts, Da Ponte gave Mozart the chance to tie the entire scene together as a series of rigorously connected dynamic events. Life unfolds through the music. The dramaturgical principle governing these three scenes is that of a *tranche de vie*, the realistic representation of daily life. (Gallarati, 1989, p. 227)

En nuestra opinión, Gallarati hace referencia indudablemente a uno de los elementos clave en la construcción de las óperas de la trilogía: la dinámica narrativa de las escenas. Aunque no es un concepto que el musicólogo italiano denomine exactamente así, el concepto de “acción” dentro de las escenas tiene, como veremos posteriormente, una especial trascendencia en su calidad narrativa. Para Gallarati (1989), el realismo que caracteriza el diálogo musical en la acción de las escenas de conjunto, también ocurre en las arias, que Mozart frecuentemente condensa y reduce con el fin de evitar la sensación de que el tiempo²⁹⁰ se detiene, algo que produce un vuelco sistemático en la relación entre texto y música²⁹¹.

La percepción de la música puede dar una sensación de mayor o menor duración dependiendo de su factura formal y sus relaciones internas. Para Gallarati (1989), la medida del tiempo en un contexto musical no debe considerarse como un simple contador superficial, debe necesariamente estar relacionada con la interacción de todos los elementos de la partitura. En opinión del musicólogo italiano, dentro de la obra teatral de Mozart, existe una tensión constante entre los factores rítmicos, melódicos, armónicos y las proporciones del fraseo musical, elementos que participan plenamente de la percepción de realidad de las acciones de los personajes²⁹².

Resulta indudable que Mozart necesitaba apoyarse en buenos libretos –textos que como nadie supo proporcionarle Da Ponte– en historias bien construidas, sin fisuras narrativas, en un material literario capaz de hacer brillar su música a un nivel superlativo. Mozart y Da Ponte redimensionaron el arte de la ópera de finales del siglo XVIII, proporcionando una nueva

²⁹⁰ Referido al pulso dramático de la representación.

²⁹¹ “Da Ponte's librettos contain arias of a very free form, often extremely long but rapidly consumed by Mozart's music. And he completely abandoned the traditional *da capo* aria, already restricted to the ‘serious’ roles of Italian opera” (Gallarati, 1989, pp. 230-31).

²⁹² “This tension, which makes even extremely extended forms seem quick and fluid, finds its structural and expressive motivation in Da Ponte's texts” (Gallarati, 1989, p. 231).

perspectiva – eminentemente integradora – de sus elementos dramáticos fundamentales: la música y el texto²⁹³.

Actualmente, la vigencia de las óperas de la trilogía es total, manteniéndose entre las más representadas de los circuitos de ópera a nivel mundial. Según el portal *operabase.com*, entre las temporadas 2009-2010 y 2014-2015, *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, se han mantenido entre las 10 óperas más representadas, mientras que *Così fan tutte* se ha situado entre las 15 con más puestas en escena en todo el mundo²⁹⁴.

Con el *Figaro* conquistó Mozart la cumbre del Olimpo operístico, sobre la que depositará aún tres obras más. Sus siete obras maestras –de *Idomeneo* a *La flauta mágica*– lo acreditan todavía hoy, junto con Verdi, como el compositor de ópera más interpretado a escala mundial y el de mayor éxito. En el ámbito del teatro de lengua alemana su dominio del repertorio de ópera es verdaderamente aplastante. Entre las 100 óperas más interpretadas, cinco óperas de Mozart se mueven entre las “top ten”: *La flauta mágica*, *Las bodas de Fígaro*, *El rapto en el serrallo*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. (Böttger, 2006, p. 122)

3.4.1 *Le nozze di Figaro*²⁹⁵

Durante su etapa vienesa, Da Ponte empieza a gozar de cierto reconocimiento como libretista y los encargos que recibe comienzan a estar vinculados a producciones cada vez más importantes. Una situación que se había encargado de impulsar el propio José II, quien recomendó a Da Ponte ser más selectivo a la hora de elegir a los compositores para los que escribir.

Haz dramas para Mozart, para Martini²⁹⁶, para Salieri...no hagas nunca para esos Potacchi, Petecchie, Pitocchi, Peticchi²⁹⁷... ¿cómo se llama ése? Casti era más listo que tú: sólo hacía libros para un Paisello o un Salieri. (Da Ponte, 2006a, p. 122)

²⁹³ “Indeed, the fusion is closer still: the music *is* the literature. Mozart’s operas are literature written in music –or music composed in words, characters and actions” (Brophy, 2013, pos. 6173-6174).

²⁹⁴ En la temporada 2014-2015, en todo el mundo; *Le nozze di Figaro* se representó en 2483 ocasiones; *Don Giovanni* se representó en 2299 ocasiones; y *Così fan tutte* lo hizo en 1538 ocasiones. Datos estadísticos recuperados de <http://www.operabase.com/top.cgi?lang=es&season=2015>

²⁹⁵ *Le nozze di Figaro ossia la folle giornata*. Opera comica in quattro atti.

²⁹⁶ Martín y Soler era también conocido como Martini.

²⁹⁷ José II quiere referirse a Francesco Piticchio.

Da Ponte siguió los consejos del emperador y se dirigió a Mozart para cumplir con un nuevo encargo. Según Da Ponte (2006a), cuando propuso a Mozart escribir una ópera con un tema “multiforme, extenso y sublime”, éste le sugirió la adaptación de *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais: “Conversando un día con él sobre esta materia, me preguntó si sería fácil reducir a drama la comedia de Beaumarchais titulada *Las bodas de Fígaro*. Me gustó tanto la propuesta que le prometí hacerlo” (p. 105).

Según Dent (1947, p. 94), la idea de crear *Le nozze di Figaro* surgió muy probablemente del éxito que obtuvo Paisello con *Il barbiere di Siviglia*²⁹⁸ y del escándalo público que la segunda comedia de Beaumarchais había levantado tanto en París como en Viena. Por lo tanto, no parece descabellado considerar que Mozart quisiese adaptar la segunda parte de la trilogía de Beaumarchais.

Es probable que la ópera *Il barbiere di Siviglia* (1782) de Paisello, representada con gran éxito en Viena a partir de 1783, llamase la atención de Mozart sobre Beaumarchais [...] Da Ponte era perfectamente consciente del éxito, pero se atenía a la descarada observación de Fígaro en *Le barbier de Séville* (I, 2): “Lo que en nuestros tiempos no está permitido decir, se canta”. (Kunze, 1990, p. 256)

La cuestión sobre la autoría de la idea de adaptar la comedia de Beaumarchais es uno de los temas más debatidos de la relación Mozart-Da Ponte. Una cuestión, por una parte, tradicionalmente condicionada por la necesidad de engrandecer el genio de Mozart y, por otra parte, por una cierta tendencia a menospreciar la figura de Da Ponte, argumentando que sus memorias están plagadas de inexactitudes y falsedades. Sin embargo, en opinión de autores como Kunze (1990), a un hombre tan culto, tan extraordinariamente entendido en cuestiones literarias²⁹⁹, y de tanta fantasía como Da Ponte, se le puede considerar indudablemente capaz de haber imaginado cómo debía ser el tema para que fuese del agrado de Mozart. Sin embargo, de acuerdo con sus memorias, fue muy probablemente Mozart quien le propuso la adaptación de la comedia de Beaumarchais. En palabras de Kunze, “de no ser así no habría perdido la oportunidad de atribuirse el mérito” (p. 254).

²⁹⁸ “It was a shrewd choice, given the enormous popularity of Paisello’s setting of the companion work and the huge notoriety of the play” (Cairns, 2007, p. 119).

²⁹⁹ “Además de la tradición literaria de Da Ponte, fue importante la experiencia melodramática con la que ya contaba como poeta cesáreo cuando se dispone a colaborar con Mozart” (Martín López, 2007, p. 345).

En la escena teatral europea de finales del siglo XVIII, *Las bodas de Fígaro*³⁰⁰ se había convertido en un verdadero símbolo de la Revolución³⁰¹. Su autor, el dramaturgo francés Beaumarchais³⁰², retrató con valentía, acidez e ironía, los desmanes y despropósitos de una nobleza en decadencia. La comedia de Beaumarchais no deja títere con cabeza, retratando fielmente el sistema político de la época, su sistema judicial, sus principios morales, etc. Situación que lógicamente no escapó a la férrea censura de la corte francesa. Según Martín López (2007, p. 19), el autor francés escribió la comedia en 1778, pero no se autorizó su escenificación hasta seis años más tarde³⁰³ debido a los problemas con la censura y a la rotunda oposición del rey Luis XVI, quien calificó la obra de detestable.

Sobre las dificultades que Beaumarchais tuvo que superar para ver estrenada su comedia³⁰⁴, Massin y Massin (2003, p. 1239) recuerdan dos juicios muy distintos pero altamente cualificados. El de Luis XV, quien decía que “habría que destruir la Bastilla para que la representación de esta obra no fuese una peligrosa ligereza”, o el de Napoleón, que afirmaba que “*Las bodas de Fígaro* son ya la revolución en acción”.

Beaumarchais, que había estado en varias ocasiones en España, situó hábilmente el contexto argumental de la comedia en Sevilla. Muy probablemente, de haber ambientado su historia en Francia, jamás se habría escenificado. No obstante, como hemos señalado, la obra tuvo muchos problemas para estrenarse y tuvo que esperar más de un lustro para ver la luz. Su primera representación tuvo lugar en 1786.

La historia que se cuenta en *Las bodas de Fígaro* es una continuación de *El barbero de Sevilla*³⁰⁵, obra surgida también de la pluma de Beaumarchais. Fígaro³⁰⁶ era pues un personaje

³⁰⁰ Título original en francés: *La folle journée, ou le mariage de Figaro*.

³⁰¹ Según Kowzan (1992, p. 113), se considera que Beaumarchais, con sus obras dramáticas, contribuyó a la caída del Antiguo Régimen.

³⁰² “Beaumarchais era uno de aquellos personajes tan frecuentes en el siglo XVIII: muy inteligente, sin escrúpulos, de una audacia aventurera vitalista, sensible, de cultura y dotes literarios amplios, un personaje como Casanova, como Da Ponte, en una palabra, una figura como la que adquirirá su materialización ‘supratemporal’ en el Don Giovanni de Mozart” (Kunze, 1990, p. 255).

³⁰³ Solo dos años antes de la primera representación de *Le nozze di Figaro*.

³⁰⁴ “*Les noces de Figaro*, que por su contenido antiabsolutista y antinobiliario había sido prohibida en todas las cortes europeas importantes, incluida la francesa” (Alier, 2002, p. 126).

³⁰⁵ Título original en francés: *Le barbier de Séville*. Segunda ópera de la trilogía que concluiría con *La mère coupable*.

³⁰⁶ Respetaremos la denominación original (Fígaro), a excepción de las ocasiones en que esté incluida en citas de otros autores o en la traducción del título *Las bodas de Fígaro*.

bastante popular, tanto entre las clases menos pudientes, como entre los círculos aristocráticos e intelectuales de toda Europa. Tal como sostiene Dent (1947): “Le Nozze di Figaro was composed, and the original comedy too was written, for an audience already familiar with the previous history of the characters” (p. 98).

Según Kunze (1990, p. 254), *Le nozze di Figaro* era la primera, y la última, ópera de Mozart que no fue compuesta por encargo³⁰⁷, lo cual no dejaba de ser una empresa arriesgada. Mozart, como hemos visto, no dudó en sugerir la creación de una *opera buffa*³⁰⁸ en base al argumento de *Le mariage de Figaro*. Da Ponte, muy posiblemente conocedor de lo controvertido del proyecto, no puso sin embargo ninguna objeción a la propuesta. Sin duda, el emperador no permitiría la representación, y aunque siempre existía la posibilidad de estrenar en cortes más permisivas como París o Londres, Da Ponte puso en marcha todos los mecanismos que estaban en su mano para poder llevar la obra hasta los escenarios de Viena. Da Ponte, consciente de las dificultades de la empresa, tenía tan presente el riesgo profesional que corría al adaptar a Beaumarchais como también las garantías que ofrecía la calidad dramática de sus textos, incluso después de ser traducidos al italiano³⁰⁹.

En sus memorias, Da Ponte (2006a) sostiene que la creación de la ópera apenas duró seis semanas. Él redactaba los textos y acto seguido Mozart creaba la partitura. Solo algunos amigos, entre ellos Martín y Soler, estaban al corriente del proyecto. Da Ponte ganaba tiempo mientras encontraba la manera de que José II aceptase su puesta en escena. En palabras del libretista italiano: “la buena fortuna quiso que en el teatro faltasen partituras. Aprovechando la ocasión, me fui, sin hablar con nadie, a ofrecerle el *Figaro* al propio emperador” (p. 105).

“Ya sabes que Mozart, excelentísimo con los instrumentos, no ha escrito nunca más que un drama vocal, ¡y no era gran cosa!” “Tampoco yo”, repliqué humildemente, “sin la clemencia de vuestra

³⁰⁷ Por otra parte, según Massin y Massin (2003, p. 1239), por primera y única vez en su madurez, Mozart se encuentra ante el problema de tener que transponer una obra maestra de la dramaturgia literaria en un drama musical.

³⁰⁸ Según Kunze (1990, p. 254), Mozart registraba la obra como “*opera buffa*” en el catálogo de sus obras; en el libreto original la obra se titulaba “*Commedia per musica*”, las preferencias de Mozart se inclinaban por esta designación.

En el cartel del estreno la denominación era de “*italienisches singspiel*” (Massin y Massin, 2003, p. 1232).

³⁰⁹ “Pero no tiene elección: adaptar a Beaumarchais en italiano, o renunciar a Beaumarchais y proseguir la búsqueda aleatoria de cualquier libreto alemán. Elige Beaumarchais; en el caso concreto de Figaro, el contenido mismo de la comedia le parece infinitamente más importante que la lengua que lo expresa” (Massin y Massin, 2003, p. 582).

majestad, habría escrito más que un drama en Viena”. Es cierto, replicó, “pero esas *Bodas de Figaro* se las he prohibido a la compañía alemana”. “Sí”, agregué, “pero, al componer un drama para música y no una comedia, he tenido que omitir muchas escenas, acortar muchas más, y he omitido y acortado cuanto podía ofender la delicadeza y decencia de un espectáculo presidido por vuestra soberana majestad. Y en cuanto a la música, además, por lo que puedo juzgar, paréceme de maravillosa belleza”. (Da Ponte, 2006a, pp. 105-106)

José II acabó accediendo ante los argumentos de Da Ponte, fiándose de su gusto por la música y de su garantía de prudencia en cuestiones morales. En palabras de Kunze (1990): “Un Da Ponte diplomáticamente hábil consiguió lo que nunca jamás hubiera logrado Mozart, que carecía rotundamente de toda aptitud para la diplomacia” (p. 256). En este sentido, superar la barrera que suponía la censura que imponía la corte no fue el único impedimento que tuvo que afrontar *Le nozze di Figaro*. La figura de Mozart comenzaba a sobresalir en el panorama musical vienés y empezaba también a suscitar no pocos recelos entre los compositores que orbitaban por la corte. Músicos como František Duschek, Vincenzo Righini y también Salieri, no dudaban en intrigar contra Mozart en favor de sus propios intereses.

En otoño de 1785 la ópera ya estaba terminada y contaba con el permiso para su estreno, Da Ponte se había encargado de conseguir el beneplácito del emperador. Respecto al texto original de Beaumarchais, el libretista italiano efectivamente había realizado modificaciones sustanciales para evitar herir la sensibilidad y el orgullo de la nobleza vienesa. Sobre los cambios realizados a partir de la comedia original, Kunze (1990, p. 259) sostiene que el texto de Da Ponte no representa una paráfrasis de la obra teatral ni una reducción de la misma, como podría desprenderse de la denominación de “estratto”, sino de una reelaboración condensada³¹⁰. Indudablemente, Kunze hace referencia al prefacio que el propio Da Ponte escribe para *Le nozze di Figaro*, y donde el poeta italiano hace una verdadera declaración de intenciones.

Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ed alcune altre prudenti viste e convenienze, dovute ai costumi, al loco e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente commedia, ma una imitazione, piuttosto, o vogliamo dire un estratto. (Da Ponte, 2006b, p. 53)

³¹⁰ Afirmación no del todo exacta ya que, como veremos en el capítulo quinto de esta tesis, hay también elementos dramáticos, más allá de la reducción de personajes, que se modifican.

Da Ponte explica en el prefacio de *Le nozze di Figaro* como se ve obligado a reducir el elenco original de personajes de dieciséis a once, y a omitir además numerosas escenas y efectos cómicos de interés de todo un acto. Como consecuencia de ello, no son pocos los autores que como Osborne (1978, p. 238) afirman que *Le nozze di Figaro* acaba adoleciendo del detalle en las tramas, la sátira legal y social, y algunos de sus personajes, en un trabajo con menos resonancias que el original francés³¹¹. Como veremos posteriormente, serán modificaciones que no restarán calidad a la ópera; por supuesto, ni en su faceta musical, ni especialmente en el sentido del desarrollo argumental de la narración, consiguiendo incluso mejorar la estructura general de las tramas y la dinámica de las escenas, sobre todo las más largas, sin alterar la motivación esencial de los personajes y sin perder prácticamente ningún matiz del mensaje de la ópera³¹².

El estreno de *Le nozze di Figaro* tuvo lugar en Viena en 1786. Como señala Dent (1947, p. 97), la expectación y el entusiasmo que se levantó antes de la primera representación fue inmenso, pero a pesar de que fue representada hasta en nueve ocasiones en toda la temporada, el efecto de su popularidad resultó efímero³¹³. Martín y Soler, que ya había cosechado un éxito importante con *Il Burbero di Buon Cuore*, consiguió con su nueva ópera *Una cosa rara*³¹⁴ un éxito que derivó en la desaparición de *Le nozze di Figaro* de los escenarios vieneses³¹⁵.

Le nozze di Figaro no volvió a los teatros vieneses hasta tres años después. Sin embargo, la presentación de la ópera ante el público de Praga a finales de 1786 fue un éxito rotundo. Mozart era un compositor muy popular³¹⁶ en la capital bohemia, y el apabullante éxito de *Le nozze di Figaro* llamó la atención de empresarios y productores teatrales. De esta manera, Pasquale Bondini y Domenico Guardasoni, representantes del Teatro Nacional Graeflich Nostitz,

³¹¹ “Da Ponte omits fairly systematically those parts of Beaumarchais's script which satirize specific aspects of contemporary French society, or which the Emperor Joseph II could have seen as carrying too much subversive clout” (Andrews, 2001, p. 214).

³¹² “En todo caso, en *Le nozze di Figaro* [...] el compositor pudo ejercitar sus capacidades ya demostradas en *El rapto del Serrallo*, pero ampliando el alcance de su capacidad de poner de relieve la psicología de los personajes a través de la música” (Alier, 2002, p. 126).

³¹³ “For in the late summer of 1789, it was *Le nozze di Figaro* that returned to the Burgtheater repertoire, and helped revive Mozart's reputation through a series of successful performances” (Steptoe, 2001, p. 5).

³¹⁴ “*Una cosa rara* was greeted on its opening night, its librettists writes with ‘a roar of applause, cries of delight, howls of enthusiasm’ – and it seems he was not exaggerating” (Bolt, 2010, pos. 2554-2555).

³¹⁵ “The opera was given a further five times at the Burgtheater in 1786, but was eclipsed in the autumn by the appearance of Vicente Martín y Soler's *Una cosa rara*” (Steptoe, 2001, p. 3).

³¹⁶ Mozart, además de ofrecer varias primicias al público de la capital bohemia, había actuado como intérprete y director de bailes de palacio en diferentes ocasiones.

ofrecieron a Mozart el encargo de componer una nueva ópera italiana. Apenas un año después se estrenaría *Don Giovanni* en Praga.

Nunca hasta ahora, nunca después, pondrá en juego una ópera mozartiana tantos caracteres individuales, irreductibles los unos y los otros; jamás tampoco los ha asociado con tan numerosos y tan complejos conjuntos vocales, donde cada temperamento tiene una reacción distinta y donde sólo la acción continuada consigue la unidad [...] una obra moderna, por su sensibilidad tanto como por su tema, por el vigor de su optimismo como por su entretenida melancolía, por su perfecto equilibrio de los valores de conjunto, y de múltiples toques individuales, finalmente por el significado profundo de sus estructuras y su ritmo. (Massin y Massin, 2003, p. 1247)

3.4.2 *Don Giovanni*³¹⁷

En cierta ocasión Schiller, en quien difícilmente se puede señalar una relación íntima con la música, expreso a Goethe su esperanza de que a partir de la ópera “el drama se despliegue en una forma noble” (carta del 29 de diciembre de 1797). Al día siguiente le contestaba Goethe: “La esperanza que usted alimenta respecto de la ópera la hubiera podido ver realizada recientemente en gran medida en el Don Juan, pero esta obra es un caso aislado y la muerte de Mozart ha frustrado todas las perspectivas de algo similar. (Kunze, 1990, p. 349)

Sobre la génesis del libreto de *Don Giovanni*, Da Ponte (2006a) cuenta como Salieri, Mozart, y Martín y Soler, le solicitaron a la vez la escritura de un drama. En el caso de Salieri, no pedía un texto original, le solicitaba una traducción libre, adaptada al formato de drama del libreto original que Beaumarchais había escrito para *Tarare*³¹⁸. En palabras de Da Ponte (2006a): “Mozart y Martini dejaban la elección totalmente en mis manos³¹⁹. Escogí para aquel el *Don Juan*, tema que le agradó infinitamente, y *El árbol de Diana* para Martini” (p. 122).

Podemos creer a Da Ponte cuando se vanagloria de haber propuesto el tema a Mozart; añade que Mozart estuvo encantado con esta idea, y podemos estar seguros, –conociendo su manera de actuar con *Idomeneo* y *El rapto*– y que no fue ajeno a la elaboración del libreto y que, lo mismo que para las *Nozze*, su colaboración con Da Ponte fue muy estrecha. (Massin y Massin, 2003, p. 620)

³¹⁷ *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Drame giocoso in due atti.

³¹⁸ Título que Da Ponte cambió posteriormente por *Axur, re d’Ormus*.

³¹⁹ “We shall probably never know for sure how the subject of Don Giovanni came to be chosen. Da Ponte’s *Memoirs* claim that it was his idea; but in his earlier *Extract* it is Guardasoni who suggests it, offering Mozart the libretto of *Don Giovanni Tenorio* by Giovanni Bertati which had just been premiered in Venice, with music by the Venetian composer Giuseppe Gazzaniga” (Cairns, 2007, p. 138).

Para cumplir con el encargo del Teatro Nacional Mozart volvió a recurrir a Da Ponte con el fin de que le proporcionase un nuevo libreto. El mito de Don Juan, el libertino castigado, sería finalmente la base sobre la que se desarrollaría la historia de la nueva ópera³²⁰. Indudablemente, se trataba de un argumento muy popular y muy de moda en la época. Daban fe de ello las numerosas adaptaciones que se habían llevado a cabo hasta entonces; entre ellas podemos citar, por ejemplo, las de Ignazio Albertini, Righini o Gazzaniga. El libreto que escribió Bertati para el *Don Giovanni Tenorio* de Gazzaniga fue el utilizado por Da Ponte como base para la elaboración del nuevo texto³²¹.

En opinión de Kunze (1990), “Da Ponte y Mozart deseaban el éxito. No pensaban de ningún modo en ennoblecer el tema, ni en colmarlo de exigencias literarias o estéticas. Ni Tirso de Molina, ni Molière, ni Goldoni actuaron como padrinos” (p. 363). Para Kunze, Da Ponte tuvo la fortuna de elegir un modelo que podía considerarse como la más concisa y afortunada de todas las versiones que sobre el mito de Don Juan existían en el teatro bufo contemporáneo: el libreto de Bertati³²².

El éxito de la obra de Bertati y Gazzaniga es lo que ha llamado la atención de Mozart y Da Ponte. Es la que les proporciona el punto de partida; Mozart toma de ella algunas ideas musicales. Da Ponte entra a saco³²³ sin ningún pudor en el libreto de Bertati. (Massin y Massin, 2003, pp. 1283-1284)

La opiniones de Kunze y el matrimonio Massin son quizás demasiado severas, especialmente con respecto al trabajo de Da Ponte³²⁴. Es indudable que tanto Da Ponte como Mozart deseaban tener éxito, pero no es menos evidente, como veremos durante el desarrollo de nuestra investigación, que el resultado de la colaboración entre libretista y compositor no fue fruto del

³²⁰ “In addition, Da Ponte and Mozart's opera has become the most important and influential narrative in the history of the myth. The character they created has forever changed the face (and reputation) of the legendary Don Juan” (Waldoff, 2006, pos. 2078-2080).

³²¹ Según Kunze (1990, p. 361), el libretista italiano basó su elección en los modelos tradicionales de espectáculo popular, manual de moral cristiana y teatro universal alegórico en combinación con elementos de la comedia de capa y espada española. Modelos que Mozart y Da Ponte perfectamente pudieron conocer a través de la tradición del teatro bufo italiano.

³²² El texto de Bertati había servido como base literaria para la ópera compuesta por Gazzaniga y que fue estrenada tan solo nueve meses antes del estreno de *Don Giovanni* en Praga. Según Kunze (1990, p. 363), trabajar sobre modelos que podían ofrecer un apoyo más o menos firme estaba a la orden del día.

³²³ “Sería un error hablar de copia en el estricto sentido de la palabra ya que salta a la vista la mayor elaboración lingüística del texto daponiano” (Martín, 2000, p. 56).

³²⁴ “In fact the debt to Bertati is smaller than is often stated. Where Da Ponte's libretto takes his as its model it is superior in every respect” (Cairns, 2007, p. 149).

azar o la fortuna. Por el contrario, siguiendo la opinión de Steptoe (2001), la labor de Da Ponte en la trilogía refleja una notable maduración de su capacidad dramática y de su capacidad creativa. Con respecto a las acusaciones de plagiar el texto de Bertati, pensamos que no se puede juzgar a Da Ponte en términos de mala fe, sobre todo teniendo en cuenta que la utilización de material original de otros autores era algo habitual en la época.

Equally, though it is through Mozart's music that the characters become as real as people we know, Da Ponte's craft and art made the alchemy possible; his libretto, in contrast to Bertati's, breathes life into them and gives them substance. (Rice, 2007, p. 150)

Escrita entre marzo y octubre de 1787, y terminada prácticamente el mismo día de su primera representación en Praga, el 29 de octubre, el estreno de este *dramma giocoso* en dos actos, dirigido personalmente por Mozart, fue muy bien recibido por parte de crítica y público³²⁵. Sin embargo, no faltaron los reproches en ciertos sectores. Las objeciones se centraban fundamentalmente en la escasez de intervenciones solistas. Así, y a pesar del éxito cosechado, Mozart añadió dos nuevas arias con sus correspondientes recitativos para Don Ottavio y Donna Elvira, y un dúo entre Leporello y Zerlina. Además, mejoró el elenco de cantantes para su estreno en Viena³²⁶, algo que no fue suficiente para su exigente público, que dispensó a *Don Giovanni* una fría acogida³²⁷.

Efectivamente *Don Giovanni* no obtuvo una gran aceptación en su estreno vienés, de hecho se proyectaron diferentes cambios para tratar de mejorarla, entre ellos, por ejemplo, dar un mayor protagonismo a los cantantes. A propósito de esta situación, Da Ponte (2006a) cuenta cómo reaccionó el emperador José II ante la fría acogida del público: “La ópera es divina; es casi más bella que el *Figaro*, pero no es manjar para los dientes de mis vieneses”. Da Ponte se lo contó a Mozart, el cual contestó sin inmutarse: “Démosles tiempo para masticarlo” (p. 126).

Kunze (1990, pp. 372-374) llega a detallar las modificaciones de la versión vienesa, pero no hace un solo comentario a la incidencia narrativa de los “añadidos vieneses”, más allá de una

³²⁵ “The success of the new opera was complete from everybody's point of view. Guardasoni, the state manager, told Da Ponte that all empresarios and singers ought to bless his name and Mozart's” (Dent, 1947, p. 119).

³²⁶ Según Kunze (1990, p. 371), la aparición de la versión vienesa de *Don Giovanni*, plantea dudas sobre cuál es realmente la versión original de la ópera; la estrenada en Praga, o la representada en Viena. Kunze reconoce la opinión del propio Da Ponte al respecto, que en sus memorias habla claramente de “añadidos vieneses”, pero sostiene que no es una información exacta.

³²⁷ “Púsose en escena y... ¿debo decirlo? ¡El Don Juan no gustó! Se hicieron añadidos, se cambiaron arias, se expuso de nuevo en escena, y el Don Juan no gustó” (Da Ponte, 2006, p. 126).

descripción aislada de las nuevas escenas, sin tener en cuenta su repercusión global en el devenir narrativo de las tramas. Lógicamente, fueron escritos antes de la presentación de la ópera al público vienés, pero bien pudieron pensarse para tratar de mejorarla, aun teniendo en cuenta el éxito de su estreno en Praga. Como veremos en el capítulo quinto de esta tesis, la versión praguense es casi perfecta desde el punto de vista de su estructura narrativa, con una factura similar a la de *Le nozze di Figaro*, prueba evidente de que la versión “genuina” fue la estrenada en la capital de Bohemia.

En línea con la opinión de José II (véase p. 183), el público vienés no estaba preparado para “digerir” *Don Giovanni*; sencillamente esperaba otra cosa, quizás algo en un tono dramático más parecido a *Le nozze di Figaro*. Opiniones y juicios críticos relacionados con la inmoralidad del personaje principal, unidos a su exceso de simpatía y cordialidad, indudablemente desconcertaron a un público poco acostumbrado a producciones donde se jugase con un equilibrio psicológico tan arriesgado como preciso entre comedia y tragedia. Finalmente, la grandeza de la obra se terminó imponiendo y *Don Giovanni* acabó revelándose como una de las grandes referencias teatrales de finales del siglo XVIII, sobre todo para los autores del romanticismo, seducidos por un personaje –Don Giovanni– tan oscuro como fascinante³²⁸.

Dent (1947) señala tres factores determinantes que hacen de *Don Giovanni* una ópera totalmente inusual. El primero de ellos se centra en la labor del compositor; que se permite a sí mismo total libertad para experimentar y llevar al límite de la tradición de la época cada recurso compositivo. El segundo, atendiendo a las circunstancias externas, la predisposición hacia ciertos matices emocionales. El tercero, el trabajo de elaboración del libreto.

...the libretto dealt with a subject utterly incapable of regular and formal treatment (such as we find in *Così fan tutte*), and therefore sought to produce an illusion of regularity by disconnected conventionalities which are often a mere hindrance to the progress of the story. (Dent, 1947, p. 146)

Por su dualidad dramática, *Don Giovanni* no resulta claramente clasificable en ningún formato de comedia o tragedia tradicionales. En palabras de Kunze (1990), “es obviamente inútil

³²⁸ “During the nineteenth century *Don Giovanni* provided inspiration for writers and philosophers including E.T.A Hoffmann, Soren Kierkegaard, an Lord Byron, and tended to be interpreted as a much darker and more tragic opera than it had been originally” (Du Mont, 2000, p. xiii).

tratar de crear o identificar un género intermedio entre la comedia y la tragedia. Algo discutible desde el punto de vista lógico, pues implícitamente ambas categorías parten del punto de partida de lo peculiar” (p. 356). Dicho de otra manera, los contenidos propios de una obra concreta deben expresarse en función de un tono dramático determinado.

En opinión de Kunze (1990), sigue estando vigente la teoría por la que la interpretación de *dramma giocoso*, que aparece en el libreto y en la partitura autógrafa de Mozart, debe considerarse como un género mixto³²⁹ de comedia y elementos serios o incluso de tinte trágico. En la relación autógrafa de sus obras, el propio Mozart consignó *Don Giovanni* como *opera buffa*, lo que muestra claramente que las denominaciones que se utilizaban no hacían alusión a conceptos rigurosamente establecidos. Al respecto de este tema, Kunze concluye señalando el ejemplo de *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, ambas *drammi giocosi*, pero indiscutiblemente diferentes.

En la permanente búsqueda de establecer una categoría donde encuadrar la segunda ópera de la trilogía Mozart-Da Ponte, según Kunze (1990 p. 357), durante el siglo XIX se pensó en que el hecho de la muerte de Don Giovanni debería definir el punto de referencia clave para una interpretación de la ópera desde el prisma de la tragedia o el drama. Situación que derivó en la eliminación ocasional de la última escena³³⁰, o sea, sin el final conciliador, recurso dramático propio de la comedia. No obstante, para el musicólogo alemán (1990, p. 359), *Don Giovanni* por su factura externa y sus pretensiones dramáticas es una *opera buffa* perfectamente válida y debía aceptar las convenciones del género, entre las cuales estaba el final feliz y conciliador.

La repercusión de *Don Giovanni* en las décadas posteriores a su creación es indudable, llegando a manifestarse en prácticamente todos los ámbitos artísticos y culturales. En este sentido, la recreación del mito de Don Juan por parte de Mozart y Da Ponte alcanzó un nivel de trascendencia superior al de *Le nozze di Figaro* o *Così fan tutte*³³¹. Una influencia que según

³²⁹ Era bastante habitual en la época la utilización de elementos cómicos y dramáticos en los libretos bufos. Goldoni, que utilizaba normalmente el término *dramma giocoso* como concepto general para designar la comedia musical llegó, según Kunze (1990, p. 357), a establecer una triple división sobre el elenco de personajes: las *parti serie*, las *parti buffe*, normalmente criados y campesinos, y los *mezzo carattere*, personajes de carácter mixto.

³³⁰ “Productions of the opera used sometimes to omit the sextet, a barbarous practice which was at one time thought to have originated with the first Viennese production of the opera, six months after Prague” (Osborne, 1978, p. 275).

³³¹ “When measured by the standards of the eighteenth century stage, *Don Giovanni* is an extremely sensational opera [...] *Don Giovanni* is unique among operatic master-pieces of the eighteenth century and perhaps of all times” (Noske, 1977, pp. 39-40).

Waldoff (2006, pos. 2081-2082) no solo llegó a críticos o compositores, también a dramaturgos, novelistas y filósofos, incluyendo entre ellos a figuras como E. T. A. Hoffmann, Alexander Pushkin, Soren Kierkegaard, George Bernard Shaw, Henry James y John Berger.

Hablé con García³³²; le gustó mi idea, y al oír que le proponía mi *Don Juan*, al que puso música el inmortal Mozart, lanzó un gran grito de alegría y no dijo sino esto: “si tenemos personajes bastantes para dar el *Don Juan*, démoslo pronto, es la primera ópera del mundo”. (Da Ponte, 2006a, p. 314)

3.4.3 *Così fan tutte*³³³

Così fan tutte es la única ópera de la trilogía que puede considerarse un proyecto originalmente ideado por Mozart y –sobre todo– por Da Ponte. Las referencias documentales que hablan de esta ópera son escasísimas³³⁴, pero, como veremos, su diseño narrativo –muy similar al de *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*–, nos señala directamente al libretista de Ceneda como principal responsable de la creación de un libreto que, aun con reminiscencias argumentales de otras obras, no cabe duda que puede considerarse como un texto original. No obstante, autores como, por ejemplo, David Cairns (2007), sugieren la posibilidad de que fuese Salieri el que inició la escritura del libreto, pasando el proyecto, por razones que desconocemos, a Mozart. Sin embargo, Cairns no descarta la posibilidad, por otra parte la más aceptada, de que la tercera ópera de la trilogía fuese, como decimos, originalmente un proyecto ideado por Mozart y Da Ponte.

But it is not impossible that *Così fan tutte* was in origin a Da Ponte-Mozart Project, and Salieri, envious of Mozart’s superiority (on which the revival of *Figaro* provided a painful reminder) and invoking his authority as director of the court opera, annexed it for his own use before renouncing it – or perhaps being forced to by the Emperor – when he had got no further than the first two numbers. (Cairns, 2007, p. 176)

En referencia a esta tercera ópera creada en colaboración con Mozart, Da Ponte (2006a) únicamente hace un comentario en sus memorias: “*La escuela de los amantes*, con música de

³³² Refiriéndose al empresario Manuel García.

³³³ *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti*. Drama giocoso in due atti.

³³⁴ “Una vez más –la tercera, si dejamos aparte *Lo Sposo deluso*–, Lorenzo Da Ponte escribe el libreto para Mozart– libreto que, lo mismo que la partitura, será escrita muy aprisa, puesto que solamente cuatro meses separan la reposición de *Las Nozze di Figaro* de los primeros ensayos de *Così fan tutte*–, y que son más desconocidos para nosotros todos los detalles de esta ópera que de todas las de su madurez” (Massin y Massin, 2003, p. 673).

Mozart, drama que ocupa el tercer lugar entre las hermanas nacidas de aquel celeberrimo padre de la armonía” (p. 130).

Da Ponte no era el único que situaba a *Così fan tutte* en el tercer lugar de sus preferencias sobre la trilogía. En la misma línea de opinión, Wagner (1995) afirmaba: “*Così fan tutte* tenía un libreto de tan poca calidad literaria que Mozart, naturalmente, no podía llegar con esta ópera al nivel que había alcanzado *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*” (p. 13). En este sentido, según Alier (2002), “Wagner ni siquiera menciona el nombre del autor que hoy es reconocido como gran libretista, Lorenzo Da Ponte, catalizador de la dramaturgia mozartiana. Lo cierto es que la obra de Da Ponte, el siglo pasado, no era valorada ni tenida en cuenta por nadie” (p. 13). Por el contrario, Wagner sí apreciaba las dos primeras óperas que Mozart escribió junto a Da Ponte, admirando abiertamente el genio de Mozart y siendo consciente de los problemas que tuvo para encontrar buenos libretos.

Qué poco sabía este músico, el más ricamente dotado de todos, de hacer estos malabarismos de nuestros fabricantes de música modernos, de construir torres musicales de refulgente oro sobre una base superficial e indigna, y de simular entusiasmo y enardecimiento cuando la obra poética es vacía e intrascendente, con el fin de demostrar que el músico es el verdadero maestro y puede hacerlo todo, hasta incluso crear algo de la nada – ¡Cómo si fuese Dios! (Wagner, 1995, p. 60)

En opinión de Massin y Massin (2003, p. 1336), es la reposición de *Las bodas* en Viena, como anteriormente su estreno en Praga, lo que origina la solicitud a Mozart de una nueva ópera³³⁵. Además, tres palabras³³⁶ del texto de *Le nozze di Figaro* dan el título a esta ópera, y el tema musical que domina en estas tres palabras proporciona el tema principal de la obertura de la tercera ópera de la trilogía.

No son pocos los autores que sostienen que el tema sobre el que se escribiría el texto de *Così fan tutte* fue propuesto a Mozart y Da Ponte por el mismo José II. Esto, según Massin y Massin (2003, p. 1337) significaría, indudablemente, que el emperador esperaba que compositor y libretista renunciasen a las audacias de sus temas anteriores y a la novedad estética de su tratamiento.

³³⁵ “This new request from the Emperor Joseph II probably resulted from the revival of *Le nozze di Figaro* at the Burgtheater” (Osborne, 1978, p. 280).

³³⁶ “Basilio, mofándose de Susana, exclama «COSI FAN TUTTE»” (Massin y Massin, 2003, p. 1234).

En cierta medida, Mozart ya estaba familiarizado con este tipo de libretos. Había compuesto tres arias³³⁷ para la *opera buffa* de Pasquale Anfossi *Il curioso indiscreto*, un *dramma giocoso* muy difundido en la época cuya trama, en palabras de Martín López (2007); “resultaba muy parecida a la del episodio cervantino³³⁸ y debió de despertar el interés de Mozart, ya que compuso tres arias que añadió a la partitura de Anfossi para la representación en Viena de 1783” (p. 295). La autora española señala el melodrama de Anfossi como el precedente artístico melodramático más inmediato a esta tercera colaboración entre Mozart y Da Ponte, por lo que las referencias que se pueden encontrar de este libreto en *Così fan tutte* van mucho más allá de la simple intersección argumental, encontrándose similitudes en el desarrollo de la acción, el empleo de disfraces y el desenlace en forma de boda múltiple.

Según Kunze (1990, p. 475), Mozart venía pensando desde mucho antes en una comedia musical conformada por un elenco de personajes similar al que se iba a emplear en *Così fan tutte*. Era un tiempo en el que Mozart anhelaba encontrar un libreto de calidad suficiente con el que poder trabajar y desarrollar al máximo su capacidad artística³³⁹. Mozart quería volver a componer sobre textos de Varesco (como hemos visto, ya lo había hecho en *Idomeneo re di Creta*) una ópera con siete personajes principales de la que comentaba algunos aspectos en la carta dirigida a su padre el 7 de mayo de 1783³⁴⁰.

El ingrediente esencial es éste: tiene que ser, en general, muy cómica; y, si es posible, debe incluir dos papeles femeninos igualmente buenos; una de ellas tendría que ser *seria*, y la otra *mezzo carattere* –pero en calidad– ambos papeles deberían estar absolutamente equilibrados. – El tercer personaje femenino puede ser completamente bufo, al igual que los papeles masculinos³⁴¹.

De alguna manera, los deseos de Mozart en aquel momento anticipaban a los personajes de Dorabella y Fiordiligi como cantante de *mezzo carattere*³⁴² y primadonna de *opera seria* respectivamente, tal como afirma Kunze (1990, p. 475). El musicólogo alemán señala a Despina

³³⁷ KV 418, KV 419 y KV 420.

³³⁸ Extraído de *El Quijote*.

³³⁹ Como afirma Kunze (1990, p. 475), este plan no dio más de sí que el fragmento de *L'oca del Cairo* que se conserva actualmente.

³⁴⁰ Poco después, el 21 de mayo de 1783 Mozart recomendaba a Varesco: “Lo más importante es, que tiene que ser cómico; conozco el gusto de los vieneses”. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1315&cat=>. La traducción es nuestra.

³⁴¹ Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1313&cat=>. La traducción es nuestra.

³⁴² Cantante capaz de desenvolverse adecuadamente en ámbitos de drama o comedia.

como la “tercera mujer” que Mozart pensó para el papel bufo. Los tres personajes masculinos, carentes de un papel tan preestablecido, dieron lugar a Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso.

Por otra parte, como señala Steptoe (2001), la soprano Adriana Ferrarese, que había interpretado el papel de Susanna en la reposición de *Le nozze di Figaro* en 1789, también pudo tener que ver, o condicionar de alguna manera³⁴³, el proceso de creación de *Così fan tutte* dada su vinculación sentimental con Da Ponte.

Escribí para ella *El pastor Fido* y *La cifra*, con música de Salieri dos dramas que no hicieron época en las glorias musicales de éste, aunque bellísimos en varias partes; y *La escuela de los amantes*, con música de Mozart. (Da Ponte, 2006a, p. 130)

Mozart y Da Ponte escribieron *Così fan tutte* durante el otoño de 1789. Un nuevo *dramma giocoso* que vería la luz el 26 de enero del año siguiente. *La escuela de los amantes*, como reza el subtítulo de la ópera, se mantuvo en escena diez noches más, hasta que el inesperado fallecimiento de José II impuso un tiempo de luto oficial que paralizó la vida cultural de Viena³⁴⁴.

En general, *Così fan tutte* no fue bien recibida por la crítica³⁴⁵, después de las dos primeras colaboraciones con Da Ponte, muy probablemente se esperaba de Mozart otro tipo de ópera³⁴⁶. Incluso teniendo en cuenta que se trataba de una *opera buffa*, inmediatamente fue tachada de desarrollarse sobre un argumento demasiado banal, además de reflejar demasiada ligereza y superficialidad en su tratamiento dramático.

El éxito es discreto. No es recibida como una obra maestra, pero tampoco es denostada. Las reacciones de los críticos son buenas, un poco anodinas, sin nada que recuerde la atmosfera de

³⁴³ Al margen de favoritismos hacia una u otra *prima donna*, es necesario señalar su repercusión en la producción de los espectáculos de ópera. En opinión de Snowman (2016, pos. 758-760), una considerable proporción del presupuesto se destinaba al pago de los cantantes estrella, especialmente a las grandes *virtuose*. Era sobre todo por su participación en las óperas por lo que el público acudía a los teatros.

³⁴⁴ “*Così fan tutte* seemed set to run for weeks, when the death of the Emperor, on 20 February, brought it to an abrupt halt” (Cairns, 2007, p. 193).

³⁴⁵ “Romantic critics, following suit, viewed *Così* as an immoral and cruel experiment on human nature. Of course, this is the same generation of critics that embraced *Don Giovanni*, and it is a curious fact of reception history that during the nineteenth century the two operas were produced on divided principles that reflect a clear privileging of one over the other” (Waldoff, 2006, pos. 2389-2391).

³⁴⁶ “*Così fan tutte* is very different from either of the two operas which preceded it, and they are both extremely different from the conventional *opera buffa* of their time” (Dent, 1947, p. 190).

disputa de que surgió tras el estreno de las *Nozze* o de la reposición vienesa de *Don Giovanni*. (Massin y Massin, 2003, p. 675)

Al igual que ocurrió con *Don Giovanni*, *Così fan tutte*; la última *opera buffa* de Mozart, aun teniendo en cuenta las grandes diferencias con respecto a su predecesora, soportó el peso de su propia leyenda –el de una obra fallida– durante mucho tiempo. Según Noske (1977), mientras el público de toda Europa estaba invariablemente fascinado por el tema del legendario libertino, *La escuela de los amantes*³⁴⁷ fue simplemente rechazada con argumentos que la acusaban de excesiva frivolidad e inmoralidad³⁴⁸. Situación que llevó incluso a hacer correr el rumor de que a Mozart no le gustaba ni el libreto, ni la música que él mismo había compuesto³⁴⁹.

Uno de los argumentos más utilizados por los detractores de *Così fan tutte* se centra en la nula utilización de modelos literarios directos por parte de Da Ponte como causa directa de la pobreza del libreto. En nuestra opinión, también debería tenerse en cuenta que Da Ponte no escribió únicamente para Mozart, también lo hizo para compositores importantes como Salieri o Martín y Soler, con los que llegó a alcanzar un éxito rotundo³⁵⁰ sin utilizar sistemáticamente fuentes argumentales directas³⁵¹.

La utilización de un texto original lejos de crear una expectación positiva, alimentó todo tipo de críticas relacionadas con su contenido argumental, centradas fundamentalmente en su falta de verosimilitud y muy focalizadas en el giro argumental del no reconocimiento de Guglielmo y Ferrando, burdamente disfrazados, por parte de sus prometidas.

The libretto was denounced throughout the nineteenth century as being intolerable stupid, if not positively disgusting, and various attempts were made in Germany and elsewhere to “improve” it, or even to substitute an entirely fresh libretto on a totally different subject. (Dent, 1947, p. 190)

³⁴⁷ Haciendo referencia al subtítulo de la ópera *la scuola degli amanti*.

³⁴⁸ “It was this fathomless ambiguity of gesture and meaning, as much as its immoral plot and the unthinkability of the divine Mozart being associated with it, that made the work so problematic nineteenth-century taste” (Cairns, 2007, p. 185).

³⁴⁹ “It was performed in German many times throughout the nineteenth century, with many alternative titles and adaptations. It was considered to be Mozart’s weakest piece and sometimes the music appeared in pasticcios set to a completely different story” (Du Mont, 2000, p. xiii).

³⁵⁰ Especialmente en el caso de *Una cosa rara*, con partitura de Martín y Soler.

³⁵¹ “Pues de esto especialmente se trata en esta obra, en la que el tema en cuanto tal, el qué, apenas si trasciende la conformación lingüística, el cómo [...] *Così fan tutte* es la prueba de que las facultades de Da Ponte no se reducían a dar nueva forma a algo previamente existente” (Kunze, 1990, p. 474).

Curiosamente, su contenido argumental; que no escandalizó al público vienés, fue sin embargo considerado durante el siglo XIX como superficial y atrevido, llegando a los escenarios solo en contadas ocasiones. En palabras de Snowman (2016): “Lo cierto es que el público de la época victoriana rara vez iba a ver *Così fan tutte* de Mozart (que, en la actualidad, es una de las grandes favoritas del público), pero asistía en tropel a las obras de Meyerbeer, las cuales no se representan casi nunca hoy en día” (pos. 9961-9963). Finalizada la Segunda Guerra Mundial, *Così fan tutte* recuperó poco a poco el sitio que nunca debió perder dentro de las programaciones de ópera de todo el mundo.

Durante buena parte del siglo XIX, incluso podríamos decir, desde la muerte del propio Mozart, se llegó a pensar que la participación en la elaboración de los libretos por parte del compositor había sido, cuanto menos, poco crítica. Sin embargo, Como afirma Kunze (1990): “Mozart no pasó en absoluto por encima de esa circunstancia a la hora de componer” (p. 477). Además, de haberse producido, necesariamente también se habría relacionado con Da Ponte. En opinión de Kunze, esta situación no se llegó a dar, ya que el libretista italiano no solo dominaba su oficio, sino que también conocía a la perfección la gran tradición poética, pues era un campo por el que sentía verdadera pasión.

Così fan tutte is generally regarded as Lorenzo Da Ponte’s finest text, well-structured and pared, with a timely variation of sentiment and humour. Yet these virtues are perhaps little more than efficient stagecraft. Few aspects of the libretti discussed thus far mark out Da Ponte’s work as exceptional. The features that characterize the creative genius of the collaboration between Mozart and Da Ponte are only to be found with a fine-grained analysis. (Steptoe, 2001, p. 39)

En palabras de Kunze (1990): “*Così fan tutte* está construida como un problema geométrico o matemático. Aunque cada parte contase con otros roles de personajes, el experimento no tendría un desarrollo distinto” (p. 475). Como veremos en el capítulo quinto de este trabajo de investigación, la afirmación de Kunze no es del todo exacta, pues es precisamente la acción de los personajes –y sus motivaciones individuales– lo que hace que se defina la estructura de la obra de una determinada manera. Sin embargo, el musicólogo alemán aprecia claramente el aspecto, a nuestro juicio, más determinante de la ópera: la exactitud y proporcionalidad de su tratamiento narrativo.

Così fan tutte is known as an ensemble opera. The tightly knit cast and symmetry of plotting are coupled with an exceptionally integrated score, in which even display arias are incorporated into

the fabric. Musically, this unity was achieved by extending the methods used in *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni*. (Stephoe, 2001, p. 212)

El hecho de que *Così fan tutte* no gozase durante mucho de la suficiente consideración se debió, como afirma Kunze (1990), “a la falta de comprensión de una obra que reflejaba la transformación de situaciones humanamente creíbles en el mecanismo de una figura artística, de una configuración artística y artificialmente construida” (p. 475). En ninguna obra escénica se ha intentado plasmar de un modo tan radical la paradójica reconciliación de la actitud extrema de la comedia con la profundidad de las emociones humanas. En tiempos de Mozart, continúa Kunze, “nadie se sentía capaz de hacer frente a los dobles fondos, a toda la verdad de esta ópera. La incompreensión con que fue recibida *Così fan tutte* es sorprendentemente comparable a la que sufrió la novela de Goethe *Las amistades electivas* de 1809” (pp. 475-476).

Such an interpretation simply inverted the nineteenth-century view; it relished the work for the very thing our ancestors detested, its artificiality – whereas the farcical trappings of the plot, the symmetry, the absurd disguises, the limitation of the action to a single day, were no more than a convention within which human psychology was observed as penetratingly and ironically, and human situation developed that were as true to life, as in *Figaro* and *Don Giovanni*. (Cairns, 2007, p. 184)

En definitiva, *La escuela de los amantes* nos habla de las reglas que rigen el funcionamiento de los sentimientos humanos en determinadas situaciones, y lo hace de una forma sobria y elegante, pero esencialmente irónica. En opinión de Osborne (1978, p. 293), la última *opera buffa* de Mozart tiene la perfección formal que tradicionalmente se atribuye en menor medida a *Le nozze di Figaro* o *Don Giovanni*, aunque éstas puedan tener una dimensión dramática y musical más amplia.

3.5 Conclusiones

Mozart fue un individuo dramático en todos los aspectos de su vida; el teatro musical, la ópera eran su elemento natural. Como compositor, durante toda su vida procuró disfrutar de su pasión por el teatro en todas sus formas. (Harnoncourt, 2016, p. 199)

Los ideales de la Ilustración revelaron nuevos conceptos, principios y motivaciones que propiciaron e impulsaron la creación artística de su tiempo. A finales del siglo XVIII, las tradiciones operísticas, que ya habían experimentado varios intentos de reforma, vieron con la

aparición de las figuras de Mozart y Da Ponte cómo el arte de la ópera adquiriría una nueva dimensión. No se puede negar la trascendencia de la reforma de Gluck y Calzabigi, ni su influencia en la concepción dramática de la trilogía de Mozart y Da Ponte. Sin embargo, la propia trilogía significó, más que una afirmación de las ideas de los creadores de *Alceste*, un punto de inflexión entre las óperas escritas anteriormente y, al menos en términos de comedia, de las creadas posteriormente.

La aparición y consolidación de la *opera buffa* como género operístico tuvo una importancia cardinal en la evolución de los espectáculos de ópera. Mozart y Da Ponte supieron ver en la utilización de la comedia una buena oportunidad de dotar a la ópera de una nueva concepción formal desde la perspectiva de su estructura narrativa. La utilización de elementos cómicos, con su inherente componente visual, determinaba necesariamente un desarrollo de las escenas eminentemente dinámico, donde el frecuente estatismo derivado del virtuosismo vocal propio de la *opera seria* no tenía cabida. Además, el tratamiento bufo de los libretos no era óbice para la utilización de características propias de la *opera seria*, permitiendo establecer un tono general de las óperas mucho más rico desde el punto de vista dramático.

Los clásicos y recurrentes juicios de valor sobre la cuota de participación de Mozart en la concepción dramática de las óperas –más allá de la creación de la música– o la mayor o menor relevancia de la labor de Da Ponte en su factura final, son temas tradicionalmente muy debatidos y, podríamos afirmar, hoy en día ampliamente superados. Sin embargo, no es menos cierto que la práctica totalidad de los estudios realizados buscan más en la individualidad de los artistas, sobre todo en la vertiente musical de la figura de Mozart, resultando muy difícil encontrar investigaciones que indaguen expresamente en la clave, o claves, de la trilogía Mozart-Da Ponte desde la globalidad del hecho artístico, más allá de ofrecer un amplia retrospectiva de los autores y su tiempo, de la excelencia de las partituras, o algunas pinceladas sobre el buen hacer dramático de Da Ponte y su innegable efectividad como libretista.

El planteamiento frecuente, y hasta cierto punto lógico, de asociar a Mozart con cuestiones netamente musicales, aunque obviamente no exento de aportaciones imprescindibles al contexto dramático de las óperas, en cierta medida ha cerrado la puerta a una necesaria apertura de perspectivas capaz de garantizar un estudio profundo y global de la trilogía. Una investigación

que pueda explicar con precisión qué hace buenos a los libretos sobre los que trabajaron Da Ponte, y muy probablemente también Mozart, en la creación de la trilogía.

Desde un punto de vista científico no podemos conformarnos con mirar exclusivamente a través del prisma que simboliza la figura de Mozart, sobre todo teniendo en cuenta que él mismo contemplaba su trabajo desde una perspectiva dramática global. Los testimonios del propio Mozart son meridianamente claros en ese sentido: para la creación de sus óperas demandaba un material dramático muy preciso. Un material que su genio no podía aportar, y del que exigía, más allá de su contenido argumental, una elaboración a nivel poético que permitiese a los textos interactuar de forma coherente con la partitura y –sobre todo– una disposición óptima de sus tramas.

Una de las cuestiones que tradicionalmente más se ha penalizado de la participación de Da Ponte en la trilogía se centra en el hecho de no utilizar libretos originales, con la excepción de *Così fan tutte*, que por otra parte no contribuyó a respaldar la reputación de Da Ponte como libretista, ya que a nivel estrictamente argumental fue duramente criticada. Da Ponte, que no perdía oportunidad de reivindicar el mérito de su trabajo, nunca se jactó de la originalidad de sus argumentos, ni de la preponderancia de sus textos sobre la música de Mozart. Por encima de todo, Da Ponte se sentía poeta, y por encima de sus textos solo se situaba el conjunto de la ópera. Para Da Ponte, al igual que para Mozart, una cosa era el factor poético de los libretos y otra su contenido argumental, pero no en el sentido de la originalidad de la historia narrada, sino en la disposición de sus elementos dramáticos sobre la línea temporal de la narración.

Da Ponte expuso en más de una ocasión su descontento con la producción dramática general de su época, sobre todo con la vinculada al ámbito italiano. Su observación de las carencias de los libretos sobre los que tuvo que trabajar Rossini o, especialmente, la crítica sobre *El rey Teodoro* de Paisello (véase p. 165), no solo representan dos ejemplos que no pueden hablar más claro sobre la suerte que tuvieron que sufrir los compositores de la época en su anhelo por crear buenas y exitosas óperas, representan fundamentalmente sus intenciones artísticas. Para Da Ponte no se trataba de un problema de inspiración poética –o musical–, o de que el material argumental fuese mediocre. La cuestión se reducía a un problema estructural, donde el conjunto de la ópera no era capaz de establecer un contenedor formal capaz de disponer todos sus elementos dramáticos unidos con el orden y simetría adecuados.

Poner en tela de juicio la labor de Da Ponte no tiene caso actualmente. Ciertamente es que en determinadas épocas, sobre todo durante el siglo XIX, y dentro de determinadas corrientes de opinión de corte ciertamente dogmático, la tendencia general pasaba por atribuir todo el mérito creativo a Mozart. Sin embargo, ya desde principios del siglo XX se reconoce que Da Ponte no solo tenía un talento dramático más que estimable, además, tuvo la habilidad social de “salvar” a Mozart. En ese sentido, indudablemente, la historia del arte debe mucho al libretista italiano.

Llegados a un punto en que reconocemos el talento dramático de Mozart y el buen hacer narrativo de Da Ponte, debemos determinar dónde, o de qué manera, confluyen ambos aspectos en relación al altísimo nivel artístico de la trilogía. Las escasas fuentes documentales que han llegado hasta nosotros, en buena parte de puño y letra de compositor y libretista, son meridianamente claras en el sentido de que ambos, respetando en todo momento sus respectivas parcelas profesionales, perseguían lo mismo: una nueva manera de hacer ópera fundamentada sobre la base un tratamiento dramático específico. Ambos artistas buscaban la creación de un producto artístico global y necesariamente integrador. No hay una sola fuente documental directa que, en relación a esta idea, no haga referencia única y exclusivamente a la complementariedad del trabajo de cada uno. Ninguno de los dos autores se sentía superior o más importante que el otro.

Mozart escribió óperas durante prácticamente toda su carrera e indudablemente desarrolló una fina intuición dramática. Sabía lo que necesitaba obtener de los libretos, tanto a nivel de su factura poética; donde no dudaba en lanzar sugerencias, como en el plano de la construcción argumental del drama, en su código dramático; donde realmente reside la clave del desarrollo de las historias. Recordemos que cuando Mozart habla de la preponderancia de la música sobre la letra en forma de “hija obediente”, lo hace refiriéndose al ritmo del discurso poético, su carácter sintáctico y la necesaria adecuación a la música ya compuesta, no a la estructura narrativa del libreto, ni a su contenido argumental. Sin embargo, debemos tener en cuenta que Mozart hablaba de la “sumisión de la poesía” en una situación puntual de contrariedad con respecto al trabajo del entonces poco experimentado Varesco, no estaba haciendo una declaración de intenciones sobre una supremacía permanente de la música. Pensemos también que si un compositor recibía un libreto de un poeta reconocido, no podía pretender que su texto se adecuase absolutamente a una partitura no finalizada, o que se modificase posteriormente en función de ésta. No obstante, dependiendo de la predisposición de compositor y libretista, durante el proceso de producción de

la ópera el texto podía experimentar numerosas modificaciones para adaptarse al discurso musical y viceversa.

Según lo arriba expuesto, la idea general que se desprende de las cartas de Mozart es que el discurso poético y el discurso musical deben ser coherentes y complementarios recíprocamente. Sin embargo, la demanda más importante –y reiterada– que hace Mozart tiene que ver con la distinción entre el ritmo poético del texto y la estructura narrativa que definen las acciones y acontecimientos de la historia que se cuenta, y que representan su *plan*, su *trama*, su *canovaccio*; en definitiva, su “guion”. Sin duda, para Mozart se trata de elementos independientes en los que la factura musical debe ser coherente con el ritmo poético de los versos del libreto y viceversa, pero no de la misma manera sobre la estructura dramática que definen las acciones y los acontecimientos que se producen durante la narración de una historia, donde la música debe adecuarse a su contexto dramático. Mozart, que obviamente componía sobre el valor dramático de los textos; de lo contrario no demandaría libretos de calidad para poder crear sus óperas, no se refería en ningún caso a que el contenido argumental de los libretos y su estructura narrativa tuviese que obedecer o depender de su música. Por el contrario, es el propio compositor el que nos sitúa no solo ante la necesidad de partir de un orden argumental sobre el que construir el total de la ópera, sino también a percibirla como hecho artístico desde otros puntos de vista más allá del estrictamente musical.

Hoy en día, las líneas de investigación tradicionales, obviando la opinión del propio Mozart, han llegado a un punto de encuentro en el que su música se considera la parte más importante de una trilogía desarrollada a partir de textos bien elaborados (sin explicar qué les hace estar bien elaborados), entendiendo en ocasiones de manera, a nuestro juicio, errónea, que el texto debe ser un elemento –obediente– supeditado en gran medida al discurso musical. Esta circunstancia, unida a una tendencia generalizada de no valorar los libretos en su justa medida, por tratarse de adaptaciones o textos de aparente poco valor literario, ha evitado una observación más profunda (a nivel estructural) de los textos de Da Ponte, y por extensión, de la propia trilogía.

El desarrollo de la ópera como espectáculo también puso de manifiesto la trascendencia de su conversión en producto comercial, sobre todo a partir del progresivo abandono de su tradicional función, habitualmente relacionada con aspectos ceremoniales y de amenización de los actos de la corte. El incipiente componente comercial de la ópera creó la necesidad de hacer evolucionar

el formato de los espectáculos para satisfacer las exigencias de un nuevo elemento dramático: el público como cliente. Mozart y Da Ponte supieron entender que el desarrollo de su arte dependía de su voluntad creadora, pero también del éxito, de la respuesta del público y de sus demandas artísticas, algo muy parecido a lo que ocurriría más de un siglo después con la aparición del cine y su evolución, marcadamente asociada a su desarrollo como producto comercial.

Siguiendo el planteamiento de la segunda parte de nuestra tesis, una propuesta de investigación que considere la semiótica como metodología científica no puede dejar de tener en cuenta a ninguno de los sistemas de signos que conforman el código general de la representación escénica, ya que todos ellos forman parte de un todo cuya integridad depende del funcionamiento y las posibilidades de interacción de cada uno de sus sistemas de signos. Por lo tanto, si como investigadores partimos de las indudables intenciones artísticas de Mozart y Da Ponte, y aceptamos la hipótesis de que los libretos de la trilogía son un modelo de construcción y coherencia dramática, debemos aspirar a comprobarlo a partir de la observación de todos sus parámetros: el musical, el poético y, muy especialmente, el de la estructura dramática que define su narración. Si los propios autores nos dicen que debe existir una coherencia dramática y una *trama* bien diseñada (más allá del valor poético de los libretos) debemos llegar al fondo de la cuestión y encontrar una respuesta científica que pueda explicar en qué medida este factor es determinante en la excelencia artística de la trilogía.

Mozart y Da Ponte no firmaron un manifiesto sobre sus pretensiones artísticas, como sí hicieron Gluck y Calzabigi, simplemente revelaron a través de su obra el deseo consciente de alcanzar una forma de crear ópera capaz de integrar, desde la base dramática del texto y la música, todos los elementos que forman parte de su representación. Algo que cumplieron absolutamente. Fueron, por lo tanto, más allá de lo que habría supuesto una nueva reforma, ofreciendo un modelo dramático perfecto, un faro que indudablemente guiaría a las artes escénicas hacia nuevos horizontes.

4 La narración de historias desde la perspectiva del guion cinematográfico

La más fundamental diferencia entre el cine y otras artes es que, en la imagen del mundo de éste, los límites de espacio y tiempo son fluctuantes; el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial. (Hauser, 1998, p. 500)

La aparición del cine en las postrimerías del siglo XIX introdujo una nueva conciencia en la percepción de la temporalidad del discurso escénico, el cual, cruzando el umbral tecnológico de su tiempo, se transformó progresivamente en discurso audiovisual³⁵². Según Hauser (1988, p. 499), la coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene la sensación de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber surgido del espíritu de la forma cinematográfica, pudiendo considerarse la película misma como el género estilísticamente más representativo.

En los años 70 del siglo pasado, Metz (1974) señalaba que había llegado el momento de establecer relaciones entre lenguaje y cine: una reflexión que debía apoyarse al mismo tiempo en las obras de los grandes teóricos, en los trabajos de filmología, y en la experiencia de la lingüística. Una reflexión que llegase progresivamente, principalmente a través de grandes unidades significantes, a llevar a cabo el hermoso proyecto saussuriano en el ámbito del séptimo arte³⁵³. Según Metz (1974), “un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en sociedades humanas” (p 186).

Una historia es una metáfora de la vida y la vida la vivimos en el tiempo. Por consiguiente, el cine es un arte temporal y no plástico. Su familia no está formada por los medios espaciales de la pintura, la escultura, la arquitectura o la fotografía, sino por las formas temporales de la música, la danza, la poesía y la canción. (McKee, 2011, pos³⁵⁴. 2432-2435)

³⁵² Para Hauser (1998, p. 499), el nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven, que data de la misma época que la filosofía del tiempo de Bergson.

³⁵³ “Las teorizaciones de Metz en *Lenguaje y cine* están en algunos puntos influenciadas por las corrientes literarias postestructuralistas, y particularmente por las intervenciones teóricas de Barthes, Kristeva, y de forma más general, por los escritores asociados a la revista francesa *Tel Quel*, un grupo que tenía como objetivo la promoción de un nuevo tipo de práctica literaria-textual” (Stam et al., p. 72).

³⁵⁴ Posicionamiento del texto según el formato Kindle de libros electrónicos.

La *poética* de Aristóteles ha sido indudablemente la obra más influyente en relación al desarrollo de los fundamentos del drama durante siglos. La trascendencia de su punto de vista sobre el diseño de la *tragedia* y la importancia de la *fábula*³⁵⁵ en la creación de historias llega prácticamente hasta finales del siglo XVIII. A partir de ese momento, el mundo interior y la subjetividad del romanticismo ya no necesitan de la imitación de lo real o verosímil. No obstante, la esencia de la *tragedia* trasciende a épocas y corrientes estéticas. Su estructura, sobre la que se dibujan las acciones de los personajes es parte fundamental en el arte de la representación del drama, ya sea en teatro, ópera, ballet, cine, televisión, o el más reciente mundo de los videojuegos, donde la dramatización de sus elementos llega a incluir a los propios jugadores.

Es en la narrativa cinematográfica donde, en términos estrictamente estructurales, encontramos tradicionalmente una mayor búsqueda de concreción del discurso. Si bien es cierto que la dramaturgia teatral, o los libretos operísticos, también articulan su narración a través de escenas y actos, en el mundo del cine siempre se ha tendido a buscar un tipo de estructura narrativa que encajase de forma muy precisa sobre la línea temporal de la proyección de las películas. Una especie de piedra filosofal, capaz de convertir las producciones cinematográficas en buenas películas y posibilitar que éstas –sobre todo– tuviesen éxito.

La industria cinematográfica, que se desarrolló fundamentalmente en Estados Unidos durante el siglo XX, vio como las historias debían ser contadas de una manera muy específica, como decimos, de una forma capaz de definir una estructura temporal de proporciones muy concretas. A la luz de estas circunstancias, y de una producción masiva de largometrajes, surgió la figura del guionista profesional y la estandarización formal de las películas.

³⁵⁵ Según Aristóteles (recogido en Sanabria, 2013), “sostenemos, en consecuencia, que lo primero y esencial, la vida y el alma por así decir, de la tragedia es la fábula, y que los caracteres aparecen en segundo término” (pos. 152-153).

4.1 El paradigma narrativo cinematográfico

Un guión es una historia contada en imágenes. Es como un nombre: trata de una persona o personas en un lugar o lugares, haciendo una “cosa”. Todos los guiones cumplen esta premisa básica. Una película de cine es un medio visual para dramatizar un argumento básico. Y como en todas las historias, se divide claramente en principio, medio y fin. (Field, 2002, p. 13)

A principios del siglo XX, en los primeros guiones cinematográficos, se especificaba únicamente el listado de los personajes, la localización de los escenarios, una sinopsis, y cada plano numerado conteniendo la descripción de la acción y las instrucciones técnicas para el rodaje. Según Vanoye (1996): “Esta práctica domina entre 1914 y 1931, pero se flexibiliza para ciertas producciones o bajo la influencia de realizadores de fuerte personalidad: el rodaje ya no se prevé entonces plano a plano, sino que se apoya en un *general outline script*” (p. 16). Directores como David W. Griffith o Charles S. Chaplin llegaron a utilizar esta especie de tratamiento dramático según grandes bloques narrativos, dejando la elaboración narrativa (definitiva) de sus películas para la fase de montaje³⁵⁶.

La llegada del cine sonoro supone la integración de los diálogos, los efectos de sonido y la música en la banda sonora de las películas. En los años 20 las productoras disponen incluso de departamentos específicos encargados de la búsqueda de temas para la elaboración de guiones a través de la lectura y revisión de novelas y obras dramáticas³⁵⁷. En estos departamentos trabajan especialistas encargados de adaptar las historias al formato narrativo del largometraje, elaborando cada vez más su tratamiento dramático. Esta parte de la producción cinematográfica mantuvo su sistema de trabajo durante décadas.

En las postrimerías del siglo XX, según los datos facilitados por Sánchez-Escalonilla (2002, p. 16), en torno a mil quinientos guiones llegaban cada año a los departamentos de análisis de las diferentes productoras, de los cuales solo una decena alcanzaba la fase de producción.

³⁵⁶ “Griffith utilizaba *scripts* generales, elaborando mucho sus películas durante el montaje. Como Chaplin. Pero estos realizadores, entonces prestigiosos, se permitían períodos de elaboración (escritura, rodaje, montaje) fuera de las normas habituales” (Vanoye, 1996, p. 16).

³⁵⁷ Para Balló y Pérez (1997, p. 11), lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores a través de una puesta en escena, provocando que una determinada historia resulte nueva, fresca, como recién creada, sugiriendo un enfoque actual de sus tramas, ya evocadas en algunas de las más importantes obras de cualquier época.

Actualmente se registran más de veinte mil guiones literarios³⁵⁸ en el Gremio de Escritores Americanos³⁵⁹. Menos de un centenar se convertirán en películas.

Hoy en día resulta incuestionable, independientemente del tipo de producción, la necesidad de disponer de un guion bien elaborado como punto de partida para hacer una película. Según Sánchez-Escalonilla (2002), “de la misma manera que el conflicto es la esencia del drama, también podría asegurarse que el guión literario es el embrión de una historia que será contada definitivamente a veinticuatro fotogramas por segundo” (p. 26).

Toda reflexión sobre el guión remite a las técnicas narrativas que informan el caos dramático, y que nada tienen que ver con unas plantillas estructurales vacías. Ninguna fórmula mecánica puede reemplazar la capacidad creativa de un narrador, aunque las guías técnicas resultan imprescindibles. (Sánchez Escalonilla, 2002, p. 15)

No obstante, un guion no puede considerarse un texto completo si lo consideramos en el sentido artístico o literario más amplio. Siguiendo su naturaleza dramática, un guion debe escribirse fundamentalmente para contar una historia en imágenes. Como afirma Vanoye (1996): “Situado entre la literatura y el cine, el guión no es un «texto». No es el lugar de una elaboración de la escritura como pueden serlo la novela o el teatro: las descripciones y retratos solo existen para la información indispensable, han de eliminarse las consideraciones reflexivas y el estilo narrativo debe estar en su grado cero” (p. 19). Esta reflexión de Vanoye resulta particularmente importante desde el punto de vista de la utilización del guion cinematográfico como óptica a través de la que observar, por ejemplo, un libreto operístico, ya que trascendiendo al tipo o estilo del lenguaje utilizado, subyace la esencia del movimiento dramático generado por la acción de los personajes en el marco de una estructura necesariamente determinada.

También en este sentido el guión es un modelo. Modelo en el sentido o función instrumental. [...] Representa abstractamente la película y la determina concretamente: es una maqueta; reproduce, como tal ciertas propiedades del filme, pero en otro lenguaje y según otra escala, como un modelo reducido. El guión es a la vez representación y esquema rector del filme. Pero, por una inversión dialéctica propia de todas las relaciones entre modelo y objeto, de igual modo que el objeto construido puede servir de base para la elaboración de nuevas maquetas, igual que la realidad

³⁵⁸ Sin especificaciones técnicas.

³⁵⁹ Writers Guild of America.

modela una obra que se construye como modelo para otras obras –e incluso para la propia realidad–, el filme se convierte igualmente en modelo de otros guiones. (Vanoye, 1996, pp. 20-21)

El término paradigma procede del griego *paradeigma*; unión de los vocablos *para* (junto) y *deigma* (modelo). Etimológicamente significa “ejemplo”; modelo que sirve de norma. El significado contemporáneo de paradigma fue consolidado por Thomas S. Kuhn en 1962, quien utilizó el término para referirse al conjunto de prácticas que definen una disciplina científica durante un periodo específico proporcionando soluciones universales³⁶⁰. Un paradigma representa lo que se debe observar y analizar dentro de una investigación, el tipo de interrogantes que se deben formular para encontrar respuestas en relación al objetivo, y cómo estas cuestiones deben estructurarse.

Al elegirlo³⁶¹, deseo sugerir que algunos ejemplos aceptados de la práctica científica real –ejemplos que incluyen, al mismo tiempo, ley, teoría, aplicación e instrumentación– proporcionan modelos de los que surgen tradiciones particularmente coherentes de investigación científica. (Kuhn, 2004, p. 34)

4.1.1 El estudio comparativo de Huntley como punto de partida

En 2007 Huntley publicó el estudio titulado *A comparison of seven story paradigms*. Escrito originalmente como una serie de artículos, en él analiza siete paradigmas sobre la construcción de historias, organizando su estudio en cuatro categorías de comparación según las características y funcionamiento dramático de sus elementos esenciales: tramas, personajes, evolución de los personajes, y estructura de la narración.

Huntley elige a los seis gurús contemporáneos más influyentes en la escritura de guiones cinematográficos y compara sus trabajos con *Dramatica: A New Theory of Story*, teoría sobre la construcción de historias de la que él mismo es autor junto a Melanie Anne Phillips³⁶². Syd Field, Michael Hauge, Robert McKee, Linda Seger, John Truby y Christopher Vogler, son los

³⁶⁰ “Considero a éstos como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (Kuhn, 2004, p. 13).

³⁶¹ Se refiere al término “paradigma”.

³⁶² Junto a Melanie Anne Phillips, Huntley comenzó a principios de los ochenta a esbozar lo que acabaría siendo más de diez años después, en 1994, una teoría sobre la elaboración de historias totalmente desarrollada y reflejada en el libro *Dramática: a new theory of story*. Ese mismo año, Write Brothers editaría la primera versión del software *Dramatica pro*.

creadores de los seis paradigmas restantes. Aunque hoy en día podemos encontrar muchas obras sobre la creación de historias pensadas para el formato de guion cinematográfico, los autores arriba mencionados representan los puntos de referencia más contrastados en la técnica de narrar historias, destinadas tanto a su adaptación cinematográfica, como a su aplicación en otros formatos narrativos.

Desde el punto de partida que representa el trabajo de Huntley, los siete paradigmas nos servirán de referencia fundamental para el diseño de un *instrumento de análisis* que nos permita estudiar a nivel dramático, siguiendo una perspectiva eminentemente estructural, los libretos de la trilogía Mozart-Da Ponte. Como veremos reflejado en la opinión de los creadores de los siete paradigmas, la piedra angular de la construcción de una historia se centra en la configuración de su estructura dramática, observada desde la perspectiva de sus elementos generadores esenciales, hasta llegar a la definición de todos los elementos dramáticos dispuestos en una determinada ubicación temporal.

Fundamentalmente, observaremos el punto de vista de cada uno de los autores en relación a las características estructurales que definen a cada paradigma y a los elementos dramáticos que los conforman. Un valor esencial común a todos los modelos narrativos que vamos a analizar. Para ello, partiremos de las consideraciones comparativas expuestas por Huntley (2007). No obstante, además del punto dedicado a los personajes, incluiremos también un apartado dedicado a su valor arquetípico y la trascendencia de su componente mitológico.

Por otra parte, dentro del punto dedicado al diseño de la estructura, atenderemos también a la dinámica narrativa de las escenas³⁶³, cuestión paradójicamente ausente del estudio de Huntley (sí aparece en *Dramatica theory*) y, en nuestra opinión, especialmente trascendente en el desarrollo estructural de una narración vinculada a un formato escénico o audiovisual. Si la estructura dramática de una representación escénica es el “sistema circulatorio” de una historia³⁶⁴, y los conflictos que se activan durante su narración son la “sangre” que lo inunda, la dinámica de escenas es el elemento encargado de bombearla por las diferentes tramas; “arterias” y “venas” que recorren hasta el último milímetro de su estructura.

³⁶³ Concepto al que en adelante también nos referiremos como dinámica de escenas.

³⁶⁴ Utilizando el mismo símil que plantea Truby (2011) al definir su *proceso orgánico* (véase p. 207).

Quizás el elemento que más acerca a representaciones escénicas como el teatro, o la ópera, al cine sea precisamente su dinámica de escenas; estructuras dramáticas con una disposición paradigmática –*planteamiento, desarrollo y resolución*– que se integra en la estructura general de una obra, bien sea sobre una sola escena, o formando parte de una secuencia de escenas, pudiendo, en este caso, dar forma a paradigmas interiores completos. No obstante, la dinámica de escenas, a su vez, también representa el elemento diferencial más importante a la hora de considerar teatro, ópera y cine como manifestaciones artísticas comparables, ya que en términos cinematográficos, su sello de identidad lo proporciona la “manipulación” del punto de vista del público, que en cine equivale al “ojo” de la cámara y su código narrativo propio: el montaje.

Teniendo en cuenta el conjunto de códigos que forman parte de una representación escénica o audiovisual, y los respectivos sistemas de signos que los integran; vestuario, iluminación, música, etc., no puede haber partes con una trascendencia estructural significativa que no sean consideradas. Posiblemente, el ejemplo más claro lo encontremos en la utilización de la música. Ésta debe estar perfectamente integrada en la contextualización dramática de las escenas y para ello es necesario comprender “milimétricamente” su dinámica narrativa.

Para el desarrollo de nuestra investigación consideraremos los elementos dramáticos fundamentales comunes a los siete paradigmas; personajes, tramas, y estructura, en un orden distinto al propuesto por Huntley, ya que, en nuestra opinión, tiene más sentido comenzar con los personajes, continuar con su evolución en las tramas que ellos mismos desarrollan, terminando con la dinámica de escenas y la estructura general que definen las tramas.

Después de presentar las consideraciones iniciales, según el punto de vista de Huntley (2007), analizaremos cada uno de los elementos dramáticos fundamentales arriba señalados desde la perspectiva directa de cada uno de sus autores. Desgranar la propuesta teórica de cada paradigma después de presentar las consideraciones comparativas obedece a la necesidad de aplicar una metodología de investigación necesariamente objetiva. Debemos tener en cuenta que *Dramatica*; el paradigma planteado por Phillips y Huntley (2009), es “parte interesada”, ya que forma parte del conjunto de los siete paradigmas observados en nuestro trabajo de investigación.

4.2 La construcción de historias

Ninguna cultura puede avanzar sin una narrativa sincera e intensa. Cuando una sociedad experimenta de forma repetida pseudohistorias brillantes y vacuas, degenera. Necesitamos verdaderas sátiras y tragedias, dramas y comedias que iluminen los oscuros rincones de la mente humana y de la sociedad. (McKee, 2011, pos. 313-315)

Sin considerar a *Dramatica*, los seis paradigmas restantes se presentan diferentes en sus partes específicas. Sin embargo, para Huntley (2007) encajan en dos amplias categorías: el paradigma *post aristotélico* y el paradigma del *viaje del héroe*³⁶⁵. La primera categoría tiene sus raíces en *The art of dramatic writing* de Lajos Egri (1960), trabajo donde se amplían significativamente las funciones de los personajes de las historias en comparación con la *Poética* de Aristóteles. En esta primera categoría, Huntley incluye los trabajos de Field, Hauge y McKee. La segunda categoría, el paradigma del viaje del héroe, establece sus fundamentos en el trabajo de Joseph Campbell (2004) *Hero with a thousand faces*. En esta categoría se enmarcan claramente los planteamientos de John Truby y Christopher Vogler. Linda Seger se sitúa básicamente en el paradigma post aristotélico, pero reconoce e incorpora conceptos del viaje del héroe, como pueden ser la influencia del mito, o el papel de los arquetipos en una historia.

Exceptuando a *Dramatica*, todos los paradigmas objeto de estudio conceptualizan sus planteamientos narrativos en función de un personaje principal (héroe) que experimenta una transformación y es protagonista de una historia que tiene una resolución clara, tenga, o no, final feliz. En opinión de Huntley (2007), excepto en el caso de Seger, estos elementos estructurales se muestran en el resto de paradigmas demasiado específicos y algo rígidos.

Field (2002) define el concepto de guion cinematográfico como una historia contada en imágenes. También explica el concepto de *paradigma* como un modelo que se ajusta a una estructura lineal básica de incidentes relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática. En opinión del autor norteamericano (2002), “en todos los guiones se encuentra esta estructura lineal básica. Este modelo de guión es conocido como *paradigma*. Es un modelo, una estructura, un esquema conceptual” (p. 13).

³⁶⁵ Huntley no incluye su teoría (*Dramatica theory*) en ninguna de estas dos categorías, ya que utiliza elementos y conceptos de ambas, considerando su paradigma mucho más completo.

Para Seger (2017), construir una historia de forma dramática depende fundamentalmente del diseño de una estructura sólida que sostenga la historia. En palabras de la autora norteamericana (2017): “Construirla de tal modo que adquiera forma, esté bien centrada, tenga impulso y sea clara. En otras palabras, facilitar que el espectador se meta en la historia y se vea envuelto en ella hasta el final” (p. 30).

McKee (2011, pos. 719-721), por su parte, sostiene que la estructura de una historia se define por una serie de hechos, extraídos de la vida de los personajes, que se disponen formando una secuencia determinada capaz de generar emociones y transmitir un punto de vista concreto. La función de la estructura es interactuar con los personajes llevándolos progresivamente a situaciones de mayor tensión, en un juego de dilemas y decisiones de resolución cada vez más complejo. Esta interacción de los elementos dramáticos con la estructura busca revelar la verdadera naturaleza de los personajes. En este sentido, debemos tener en cuenta que la estructura y los personajes se retroalimentan. La estructura de los acontecimientos de una historia se construye desde las motivaciones y decisiones tomadas por los personajes en situación de conflicto, y por las acciones que deciden acometer para conseguir su resolución.

Según Truby (2011), una gran historia describe la acción de los seres humanos a través de un proceso orgánico, de un cuerpo vivo en sí mismo. Incluso la historia que pueda parecer más simple, está compuesta por muchas partes interconectadas. Truby (2011, p. 7) establece una analogía entre el sistema nervioso, el sistema circulatorio y el esqueleto de un cuerpo humano, con los elementos que conforman una historia; los personajes, las tramas, la elaboración de las escenas, el *argumento moral*, etc. El autor norteamericano se refiere al *argumento moral* como un concepto equivalente a lo que otros autores denominan *tema* y que representa lo que él considera como cerebro de la historia. Así, y siguiendo con el símil de anatomía; el personaje es el corazón y el sistema de circulación; las revelaciones, el sistema nervioso; la estructura de la historia es el esqueleto; y las escenas, la piel. Truby también hace referencia al concepto de *red de símbolos*, como el conjunto de elementos de cada subsistema. No debe haber ningún elemento dramático que, incluido el héroe, pueda desarrollarse sin haber definido su relación con respecto al resto de elementos.

Truby, al referirse al concepto de *estructura*, siempre lo hace sobre el modo en que una historia se desarrolla sobre su línea temporal. Una historia debe crecer de modo continuo y fluido

de principio a fin, y debe contener como mínimo siete pasos o etapas³⁶⁶: *debilidad y necesidad* (*weakness and need*), *deseo* (*desire*), *oponente* (*opponent*), *plan* (*plan*), *batalla* (*battle*), *auto-revelación* (*self-revelation*), y *nuevo equilibrio* (*new equilibrium*).

En el caso de Hauge, aunque fija una estructura externa bastante definida, *el viaje exterior* (*outer journey*), para diseñar la estructura de su paradigma se apoya fundamentalmente en *el viaje interior* (*inner journey*) del personaje principal, al que asocia con la figura del *héroe* (*hero*).

A Joseph Campbell, y su profundo estudio sobre los elementos dramáticos de la mitología, debe Vogler los fundamentos de su trabajo sobre el viaje del héroe. Uno de los pilares fundamentales de la obra de Campbell (2004) se centra en la consideración de los principios y motivaciones de la vida de los seres humanos como modelos adaptados a la estructura de las historias. Vogler, que admite la gran influencia de la obra de Campbell en su planteamiento sobre el viaje del héroe, hace de este paradigma una reconocida herramienta de creación y análisis aplicable a cualquier modelo de historia.

Vogler (2002) considera especialmente valiosas las ideas de Campbell fundamentadas en minuciosos estudios realizados sobre historias basadas en cuentos de hadas, temas mitológicos, de ciencia-ficción, cómics, etc. Ideas que refleja en su obra *El viaje del escritor*, concretamente en la parte dedicada a las etapas del viaje, donde presenta una amplia revisión de las doce etapas que para él conforman el viaje del héroe.

La importancia e influencia actual de las ideas de Campbell en el arte de narrar historias resulta indudable. Los arquetipos presentes en el mundo de los mitos como, por ejemplo, *el joven héroe*, *los sabios ancianos*, *la figura cambiante* o *el antagonista*, son los mismos que pueblan nuestra imaginación. Este es el motivo por el que las historias construidas desde la base del mito resultan convincentes y, en opinión de Vogler (2002, p. 43), nos presentan una ilusión de verdad psicológica, modelo de los mecanismos que mueven la mente humana.

Los relatos edificados sobre los fundamentos básicos del viaje del héroe poseen un atractivo que está al alcance de cualquier ser humano, una cualidad que brota de una fuente universal ubicada en el inconsciente compartido y que es un fiel reflejo de las inquietudes universales. (Vogler, 2002, p. 43)

³⁶⁶ Desarrollaremos estas etapas en el capítulo correspondiente a la estructura del paradigma.

Al igual que para el resto de los autores citados, el planteamiento de Phillips y Huntley (2009), a través de *Dramatica theory*, otorga la mayor importancia en la construcción de una historia al diseño de su estructura narrativa. Según *Dramatica* las estructuras de las historias nos proporcionan fundamentalmente los elementos que permiten distinguir el sentido dramático en una narración. Sentido que también nos proporciona las bases para entender y, a su vez, poder manipular su propia estructura.

El aspecto fundamental que distingue a *Dramatica* de otros planteamientos se centra en la separación que se establece entre el sentido de la historia y los elementos estructurales que forman parte de ella. Por otra parte, también tiene en cuenta el punto de vista creativo del autor y la perspectiva del público, ya que focalizando las historias desde el punto de vista de la audiencia, se consigue una visión más clara de la integración de los diferentes elementos dramáticos de una historia, facilitando la percepción del sentido de su mensaje.

4.2.1 Los personajes

4.2.1.1 Consideraciones del estudio comparativo

A diferencia de *Dramatica*, los diferentes paradigmas de la comparativa trabajan fundamentalmente sobre un único personaje principal al que denominan *héroe*, *protagonista*, o *personaje principal*.

Field utiliza la denominación *personaje principal*³⁶⁷, éste se caracteriza por poseer una *necesidad dramática* (objetivo) y un sólido *punto de vista*. Para Robert McKee y Linda Seger, la utilización del término personaje principal se asocia con el protagonista de una historia. Truby utiliza el término *héroe* para su personaje principal. Este personaje se caracteriza por emprender un *viaje interior*; que define su mundo interior, y un *viaje exterior*; cuyo recorrido le lleva a alcanzar su *deseo*. Tanto Vogler como Hauge llaman también héroe al personaje principal. El héroe se desenvuelve en una historia a través de dos viajes paralelos: el *viaje exterior* y el *viaje interior*.

³⁶⁷ Field distingue entre protagonista y personaje principal cuando se refiere, por ejemplo, a los protagonistas de una *buddie movie*.

En este punto es donde *Dramatica* (Huntley, 2007, p. 8) revela uno de sus pilares fundamentales como paradigma, separando el concepto del personaje que lidera las acciones que le llevarán a conseguir su *objetivo principal (story goal)*; el *protagonista (protagonist)*, del personaje a través del que el público contempla la historia; el *personaje principal (main character)*.

Dramatica distingue también entre *personajes objetivos* y *personajes subjetivos*. Los personajes objetivos se definen por su función dentro de la *línea de trama general*³⁶⁸ (*overall throughline*). El protagonista, por ejemplo, es uno de los personajes objetivos. Los personajes subjetivos están representados por el *personaje principal (main character)* y el *personaje de impacto*³⁶⁹ (*impact character*). Las características que les definen como personajes subjetivos determinan el grado de identificación del público con ellos, lo que *Dramatica* denomina la perspectiva del “yo”. El personaje de impacto, de manera consciente, o inconsciente, desafía el punto de vista que tiene el personaje principal sobre el mundo.

4.2.1.2 Syd Field

El personaje es el elemento dramático más importante de una historia, representa el punto de partida, el elemento donde se refleja esencialmente el conflicto. Es el portador de las emociones y el conductor de las tramas.

Un buen personaje es el corazón, el alma y el sistema nervioso de un guión. Los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos. La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de su guión; sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guión. (Field, 1995, p. 39)

Para Field (2002), el diseño del personaje protagonista debe fundamentarse en dos categorías básicas: la que representa la *vida interior* del personaje; que se desarrolla desde su nacimiento hasta que comienza la historia³⁷⁰, y su *vida exterior*; la que se desarrolla desde el comienzo de

³⁶⁸ Preferimos la denominación “trama general” en lugar de “trama principal” (más habitual), ya que consideramos más adecuado el sentido globalizador de la primera frente a las connotaciones más jerárquicas de la segunda. Por otra parte, con la denominación “línea de trama” adaptamos la traducción del concepto original “*throughline*” propio de *Dramatica*.

³⁶⁹ La traducción es nuestra.

³⁷⁰ Similar al concepto de *backstory* utilizado por otros autores.

ésta. La vida interior forma al personaje, su vida exterior refleja el proceso de crecimiento del personaje y su posterior *revelación*.

Para Field resulta muy importante crear personajes desde el conocimiento del mayor número de detalles de su vida, diseñándolos de manera que sean capaces de reflejar sus aspectos más importantes y los matices más subjetivos en pantalla. En palabras de Field (2002): “La película es un medio visual. Tiene usted que encontrar la manera de exponer *visualmente* los conflictos de su personaje. Y no puede mostrar lo que no conoce. De ahí la distinción entre *conocer* su personaje y revelarlo sobre el papel” (p. 28).

Según el concepto dramático de Field, cualquier personaje debe diseñarse en relación a su entorno y a su relación con otros personajes. Una interacción que se produce de tres formas:

1. Los personajes se enfrentan a conflictos para satisfacer una necesidad dramática.
2. Interactúan con otros personajes en una relación que puede ser de antagonismo, amistad o indiferencia.
3. Interactúan con ellos mismos. El personaje principal puede verse obligado a superar un miedo para conseguir su objetivo principal.

Para dotar a los personajes de profundidad psicológica, Field (2002, p. 29) propone diseñar de la vida del personaje dividiéndola en tres componentes básicos: profesional, personal y privado. Por otra parte, Field (2002, p. 34) sostiene que el secreto del diseño de un buen personaje viene definido por cuatro elementos: *la necesidad dramática*, *el punto de vista*, *la actitud* y *el cambio*. *La necesidad dramática* entendida como lo que el personaje quiere o tiene que ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso del relato. *El punto de vista* se refiere a cómo es visto el mundo a través de los ojos del personaje (un personaje bien construido siempre reflejará un punto de vista bien definido). *La actitud* hace referencia a la predisposición del personaje ante los condicionantes de su punto de vista y ante su necesidad dramática. Una actitud sólida y bien definida; positiva o negativa; de superioridad o inferioridad; crítica o ingenua, proporciona al personaje una sensación de mayor profundidad. *El cambio* hace referencia a un concepto más amplio, ya que se relaciona con el proceso que, partiendo de la necesidad dramática del personaje, acaba transformando su punto de vista, haciéndole habitualmente cambiar de actitud.

Una vez determinada la necesidad dramática del personaje surgirán los obstáculos que dificulten su resolución y generen la tensión dramática de la historia. Considerando que el drama es esencialmente conflicto, y que la esencia del personaje es la acción, la creación del personaje debe, por lo tanto, centrarse en lo que éste quiere conseguir durante el desarrollo de la historia. Por otra parte, el personaje deberá caracterizarse por tener un punto de vista definido. Field (2002, p. 34) considera el punto de vista como la característica que nos hace diferentes unos de otros; la forma de ver y entender el mundo que también debe poseer un personaje. La manera en que el personaje manifiesta su punto de vista y justifica su necesidad dramática es, por una parte, su actitud; de superioridad, de inferioridad, de optimismo, de pesimismo, de entusiasmo, de descontento, etc., y, por otra parte, su personalidad; alegre, triste, serio, tímido, arrogante, reservado, etc. Para Field (2002, p. 36) un personaje es su conducta, reflejo de su personalidad, punto de vista, actitud y necesidad dramática. El personaje es lo que hace y su conducta es la acción. En palabras de Field (1996): “Siga el centro de atención de su protagonista. Haga que los personajes inicien cosas y provoquen acontecimientos. Su protagonista es activo, no pasivo. La acción es el personaje. Una persona es lo que hace, no lo que dice” (p. 116).

La repercusión de la acción del personaje que se enfrenta a una situación dramática se percibe en forma de *revelación e identificación*. La revelación es lo que nos transmite el personaje, lo que aprendemos de él. Como veremos en el capítulo dedicado al arco de transformación del personaje, la revelación se corresponde con el momento en que éste ha completado su crecimiento y ha cambiado. El concepto de identificación, llegado este momento, está más relacionado con la coherencia y verosimilitud del cambio producido y la toma de conciencia del aprendizaje completado.

4.2.1.3 Michael Hauge

El público experimenta las emociones que le transmite una historia a través de los personajes. Junto con lo que Hauge denomina *story concept*, la *motivación exterior* del héroe representa la piedra angular en el desarrollo de un guion.

Hauge (2013, p. 46) selecciona cuatro elementos que deben caracterizar a todo personaje:

Aspecto exterior (physical makeup)

Edad, sexo, apariencia física y posibles discapacidades.

Personalidad (personality)

Apariencia emocional e intelectual.

Papel (Role)

Cualquier situación o peculiaridad que ubique al personaje en el contexto de la historia cuando ésta comienza; oficio, familia, amigos, situación económica, etc.

Antecedentes (Background)

Todo lo que le ha sucedido al personaje antes de su aparición en la historia; pérdidas sentimentales, accidentes traumáticos, etc. El héroe de una historia es el personaje cuya motivación impulsa la trama, el que aparece en pantalla la mayor parte del tiempo y con el que el público empatiza y se identifica.

The hero of your story is simply the protagonist, the main character, and the person your readers want to see succeed. By my definition, a hero is not someone who is heroic –at least not at the beginning of the story. It is someone who has the potential to become heroic. (Hauge, 2017, pp. 9-10)

Hauge (2013) selecciona tres métodos para conseguir el máximo grado de empatía del personaje con el público, indicando que se debe utilizar al menos uno de ellos durante el desarrollo de una historia.

1. Crear simpatía hacia el personaje. Por ejemplo, con desgracias inmerecidas.
2. Poner al personaje en peligro o bajo una situación amenazante.
3. Crear un personaje agradable. Para ello, Hauge (2013, p. 51) propone tres vías: con personajes de buen corazón; con personajes queridos por otros personajes; o con un personaje divertido. En este caso, aunque no sea “trigo limpio”, si nos hace reír, funcionará.

Hauge propone más pautas para reforzar los tres puntos anteriores:

1. Crear personajes altamente cualificados o especialmente hábiles en algún campo.

Todos nos sentimos atraídos por la gente talentosa, por los que son maestros en lo que hacen.

2. Mostrar a los personajes haciendo uso de su poder.

Héroes poderosos, personajes que dominan a otros, personajes resueltos sin ambigüedad en sus acciones, personajes de fuertes convicciones no influenciados, o superhéroes.

3. Colocar al personaje en un entorno familiar.
4. Caracterizar al personaje con defectos y debilidades.
5. Hacer del héroe los ojos del público.

La identificación con el personaje se refuerza si el público recibe la información tal como la va conociendo el héroe. En este punto, Hauge hace referencia a que podría ser otro personaje³⁷¹ (y no el héroe) a través de cuyos ojos mirase el público.

Hauge recomienda la combinación de estas indicaciones y su presentación de la manera más rápida posible. También se refiere a la búsqueda de la originalidad en los personajes evitando clichés en su caracterización, o simplemente enfrentándolos con otros personajes.

Hauge señala *la motivación* de personaje como elemento imprescindible en su diseño. Cada personaje debe querer algo.

Motivation is my term for whatever a character hopes to accomplish by the end of the movie or TV episode. More important, it is your *hero's* motivation that determines your basic, one-line story concept. This is the spine on which the entire plot, each of the other characters, and each individual scene will be built. (Hauge, 2013, p. 59)

Hauge (2013, p. 59) incide en que la motivación del héroe (aunque todos los personajes participantes en la historia deben querer, buscar o anhelar algo), es el elemento más importante del guion. Cada faceta de su construcción, desde el concepto inicial, a la versión final del guion, depende de la claridad y efectividad, que debe mantenerse hasta el final, de la motivación del héroe. Hauge señala las irregularidades en la motivación como uno de los principales problemas de los guiones defectuosos.

También establece una distinción entre *motivación exterior* (*outer motivation*) y *motivación interior* (*inner motivation*). La primera, más centrada en la acción, responde a lo que el personaje quiere conseguir al final de la película. Es la que conduce la trama de la historia y determina su concepto básico. La segunda, más centrada en el diálogo, busca la causa por la que el personaje

³⁷¹ Equivalente, por ejemplo, al *personaje principal* (*main character*) de *Dramatica*.

quiere alcanzar el objetivo de la motivación exterior. Ésta siempre tiene mucho que ver con la propia autoestima y crecimiento del personaje.

Outer motivation for your hero is an absolute necessity. It determines the story concept for your film; it is the cornerstone of your entire screenplay. Without a clear, visible outer motivation of your hero, you will have no screenplay and no movie. (Hauge, 2013, p. 62)

Hauge puntualiza que la motivación interior es opcional, todos los personajes deben tener siempre razones para hacer lo que hacen. La exploración de su mundo interior queda a criterio del guionista. Sin embargo, la motivación por sí sola no es suficiente para hacer funcionar un guion, por encima de ella se sitúa el *conflicto*³⁷².

El primero objetivo del escritor debe ser generar emociones, y estas parten del conflicto, no del deseo. Al igual que otros autores, distingue también entre *conflicto exterior* y *conflicto interior*. El conflicto exterior es lo que se interpone entre el personaje y el hecho de alcanzar su motivación exterior. El conflicto interior es lo que obstaculiza al personaje ante la posibilidad de alcanzar su realización personal.

Por último, Hauge plantea la necesidad de que haya personajes principales y secundarios. Dentro de los principales distingue entre *héroe (hero)*, *némesis (nemesis)*, *reflejo (reflection)*, y *romance (romance)*. En la segunda categoría, sitúa a los personajes secundarios. Éstos aportan lógica, humor, complejidad, profundidad y verosimilitud a las tramas que desarrollan los personajes principales.

Hauge (2013, p. 68) propone una serie de reglas para la creación de los personajes principales:

1. Los personajes deben ser gente (humanos o humanoides). La némesis, por ejemplo, no puede ser una situación o una fuerza de la naturaleza.
2. La motivación y el conflicto interior pueden ser explorados por cualquiera de los personajes principales.
3. No es necesario tener un personaje en cada categoría. El héroe es el único personaje esencial.

³⁷² “Conflict is whatever stands in the way of a character achieving her motivation. It is the sum of all the obstacles and hurdles that the character must try to overcome in order to reach her objective” (Hauge, 2013, p. 62).

4. Un personaje no puede ocupar más de una categoría.
5. Un personaje no puede cambiar de categoría.

Hauge aclara que el planteamiento de las categorías expuestas tiene carácter de diseño básico de personajes con el objetivo de facilitar el proceso de escritura y cumplir con las expectativas de identificación del público. Lógicamente, los personajes siempre se pueden enriquecer con matices.

6. Es posible tener más de un personaje en cada categoría. Pero Hauge, en principio, lo desaconseja.

4.2.1.4 Robert McKee

McKee (2011) comienza su planteamiento sobre la naturaleza de los personajes cuestionándose si estos tienen más importancia que la trama, llegando a la siguiente conclusión: “No podemos valorar qué es más importante, si la estructura o los personajes, porque la estructura es sus personajes y los personajes son la estructura. Son lo mismo, y por lo tanto una no puede ser más importante que los otros” (pos. 2261-2263).

McKee, sin embargo, centra el debate entre el personaje y su caracterización, entendiendo caracterización como la suma de todas las cualidades observables que hacen único a un ser humano. El verdadero personaje se revela a partir de las opciones que, por ejemplo, elige cada persona en situaciones de presión y difícil resolución. Cuanto mayor sea la dificultad, más profunda será la revelación del personaje. La presión que sufra el personaje resultará esencial, ya que las decisiones que tome, si no arriesga nada, significarán poco.

En el caso de los personajes principales esto resulta especialmente importante, ya que la revelación de la personalidad más profunda debe estar en contraste, o ser directamente opuesta a su caracterización. Para McKee (2011), los personajes principales no pueden ser en su interior lo que aparentan ser superficialmente. Además, esa personalidad alterará su naturaleza interna a lo largo de la narración, a medida que la historia eleve la tensión dramática y el personaje principal tenga que tomar decisiones cada vez más difíciles.

Sin tener en cuenta la mayor o menor complejidad que pueda caracterizar a un personaje, ésta debe adaptarse al género. No es lo mismo una trama de aventuras que una trama de redención, en

el primer caso se requiere la utilización de personajes más sencillos. De cualquier manera, la caracterización de un personaje debe fundamentarse en su deseo y la motivación que le mueve a alcanzarlo.

McKee también incluye el concepto de *dimensión* del personaje, entendido normalmente como una contradicción; ya sea en el interior del personaje o entre su caracterización y su verdadera personalidad. En el primer caso, McKee (2011, pos. 8678-8689) pone el ejemplo de *Macbeth*, cuya contradicción es la ambición condicionada por el sentimiento de culpa; en el segundo caso, el encanto de un personaje negativo o malvado. De cualquier modo, las contradicciones deben resultar coherentes, pudiendo alcanzar, como en el caso del protagonista de *Hamlet*, múltiples dimensiones: tierno y cruel, valiente y cobarde, tranquilo y apresurado, perverso y compasivo, etc.

El protagonista debe ser el personaje con más dimensiones del reparto para poder centrar la empatía en el papel principal. Si no, el Centro del Bien³⁷³ se descentra; el universo ficticio se resquebraja; el público pierde el equilibrio. (McKee, 2011, pos. 8692-8693)

En referencia a los personajes secundarios, aunque menos importantes que el protagonista, también pueden resultar complejos. Al menos deben estar provistos de un rasgo específico que les aporte cierta singularidad.

El reparto gira en una órbita alrededor de la estrella, su protagonista. Los papeles de reparto se inspiran en el personaje central y deben diseñarse para marcar su complejidad de dimensiones. Los papeles secundarios no sólo necesitan a los protagonistas, sino que se necesitan entre sí, para poder proyectar sus dimensiones. (McKee, 2011, pos. 8741-8743)

En su libro *El guión*, McKee (2011) hace referencia a la participación y a las características esenciales de los personajes cómicos. Mientras el personaje dramático es capaz de valorar las situaciones de riesgo o peligro, el personaje cómico no suele hacerlo. Se trata de un personaje caracterizado por una inclinación obsesiva que él mismo no percibe.

³⁷³ El Centro del Bien (Center of Good) se refiere al punto de equilibrio entre el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto que cada uno de nosotros como receptores del mensaje percibimos en una historia.

4.2.1.5 Linda Seger

En primer lugar, destacaremos que Seger no hace distinción entre las denominaciones de *héroe*, *personaje principal* y *personaje protagonista*. Para la autora norteamericana, el personaje principal es el *protagonista*. No obstante, utiliza el concepto de *héroe* cuando se refiere a las tramas que tratan sobre el viaje interior del personaje como paralelismo con el viaje que supone la vida de cada persona.

Al igual que Field, Seger (2017) considera el movimiento de los personajes de absoluta trascendencia en el desarrollo de una historia. Su presencia activa el relato, le otorga dimensión y modifica su dirección narrativa. A través de su manera de ser, sus intenciones y su actitud, el personaje cambia el sentido de la historia en la que participa. Según Seger (2017): “Un personaje influye en la historia porque tiene, especialmente si es el protagonista, un fin, una meta específica. Y es precisamente esa meta –lo que el protagonista quiere– lo que marca la dirección de la historia” (p. 162).

Al comienzo de cualquier historia siempre ocurre algo que actúa como detonante y que motiva al personaje a conseguir un objetivo, a alcanzar una meta. Ese proceso es lo que Seger denomina *espina dorsal* del personaje, cuya construcción viene determinada por la *motivación*, la *acción* y la *meta* a la que se dirige la *acción*. Estos elementos de la *espina dorsal* son necesarios para determinar el funcionamiento de un personaje en función de qué quiere, por qué lo quiere, y qué acción es capaz de llevar a cabo para conseguirlo.

La motivación

Para la adecuada percepción de una historia, resulta necesario conocer el motivo por el cual los personajes realizan sus acciones. De lo contrario, es muy complicado llegar a un grado óptimo de identificación con el sentido del relato. En opinión de Seger (2017, p. 163), la historia perderá impulso y nosotros, como receptores del mensaje, perderemos interés.

La motivación introduce y activa al personaje en la dinámica de la narración, pudiendo presentarse como un elemento físico, a través del diálogo, o de una situación. Puede generarse también mediante un discurso explicativo o a través de un *flashback*³⁷⁴. En este sentido, Seger

³⁷⁴ Analepsis, alteración de la secuencia cronológica de una historia.

(2017) advierte de lo poco acertada que puede resultar la utilización de estos recursos, ya que pueden llegar a alterar el ritmo narrativo³⁷⁵. En el caso de la exposición narrativa, ésta puede ralentizar el ritmo general si se extiende mucho o cuenta, en tiempo presente, cosas directamente relacionadas con la motivación del protagonista. Además, contraviene la regla no escrita por la cual la narración del drama debe hacerse a través de imágenes³⁷⁶.

Existen numerosos trabajos que, desde el punto de vista de la motivación de los personajes, plantean teorías o establecen parámetros sobre los que determinar qué elementos inciden en esas motivaciones. En este sentido, Seger (2017, p. 132), toma como referencia al psicólogo Abraham H. Maslow, quien en 1943 publicó *A theory of human motivation*, obra donde establece una relación jerárquica sobre las necesidades y factores que motivan a las personas, fundamentados en siete elementos. Su planteamiento teórico explica y clarifica lo que nos motiva, lo que queremos, y lo que perdemos si no alcanzamos los objetivos de nuestras motivaciones.

1. Supervivencia. Muchas historias giran en torno a ella. Es un instinto básico y común a todos los animales³⁷⁷.
2. Seguridad y protección. Una vez que la necesidad más básica ha sido satisfecha, la persona necesita sentir que está a salvo, segura y protegida³⁷⁸.
3. Amor y posesión. Además del hogar es natural desear una familia. Podemos considerar aquí el núcleo familiar o un grupo social³⁷⁹.

³⁷⁵ En opinión de Seger (2017), también el *flashback* con su retroceso en el tiempo puede entrar en conflicto con el movimiento constante de la acción y disminuir la fuerza dramática de la escena. No obstante, la utilización del *flashback* normalmente tiene un sentido más informativo que estrictamente dramático. Se suele utilizar para aportar información o poder explicar algún elemento del pasado de los personajes.

³⁷⁶ "...y como el drama está orientado hacia la imagen más que hacia la palabra, cualquier cosa que se diga en lugar de mostrarla, disminuye la fuerza dramática de la escena" (Seger, 2017, p. 169).

³⁷⁷ "Esto significa concretamente que el ser humano que carece de todo en la vida, en una situación extrema, es muy probable que su mayor motivación fueran las necesidades fisiológicas más que cualesquiera otras. Una persona que carece de alimento, seguridad, amor y estima, probablemente sentiría con más fuerza el hambre de comida antes que de cualquier otra cosa" (Maslow, 1991, p. 23).

³⁷⁸ "Si las necesidades fisiológicas están relativamente bien gratificadas, entonces surgirá una nueva serie de necesidades, que se pueden clasificar aproximadamente como necesidades de seguridad; [...] necesidad de una estructura, de orden, de ley y de límites; fuerte protección, etc." (Maslow, 1991, pp. 25-26).

³⁷⁹ "Si tanto las necesidades fisiológicas como las de seguridad están bien satisfechas, surgirán las necesidades de amor, afecto y sentido de pertenencia" (Maslow, 1991, p. 28).

4. Estima y respeto propio. Así como la necesidad de amor y posesión se da por supuesta, la estima y el propio respeto se ganan a pulso. La gente quiere que se le mire y se le reconozca por sus cualidades y por lo que ha contribuido a algo³⁸⁰.

5³⁸¹. La necesidad de conocer y entender. Hemos nacido curiosos, tenemos un deseo natural de saber cómo funcionan las cosas, de entender cómo encajan unas con otras. Nos gusta indagar, descubrir, investigar el modo de hacer cosas maravillosas.

6. La estética. Una vez que las personas se ven seguras, con confianza, y han experimentado el amor, necesitan un equilibrio, un sentido del orden en su vida, estar conectados con algo más grande que uno mismo.

7. Auto-realización. Todos necesitamos manifestarnos a los demás, expresar lo que realmente somos, hacer ver nuestros talentos, habilidades y capacidades³⁸².

Resulta fundamental para el desarrollo de cualquier historia, que el receptor de su mensaje se identifique emocionalmente con la necesidad dramática del personaje, de su meta, pero sobre todo que sea capaz de sentir lo que impulsa al personaje a alcanzarla, su motivación.

La meta

Como resultado de la motivación, el personaje comienza a moverse hacia una meta. El protagonista se encamina hacia alguna parte. Hay algo que desea. Del mismo modo que la motivación empuja al personaje hacia delante en una dirección específica, la meta lo arrastra hacia el clímax. (Seger, 2017, p. 171)

La *meta* es un elemento crucial del drama. Sin una meta definida, la historia carecerá de dirección, siendo imposible que la *espina dorsal* del personaje tenga una disposición coherente. La meta atrae al personaje hacia el clímax de la historia, punto culminante que se alcanza cuando se está a punto de alcanzarla. Seger (2017, p. 172) fija tres requisitos para que una meta funcione bien.

³⁸⁰ “La satisfacción de la necesidad de autoestima conduce a sentimientos de autoconfianza, valía, fuerza, capacidad y suficiencia, de ser útil y necesario en el mundo” (Maslow, 1991, p. 31).

³⁸¹ Maslow (1991, p. 31) sitúa los puntos 5, 6 y 7 dentro de la categoría de “necesidades cognitivas básicas”.

³⁸² “Aun cuando todas estas necesidades estén satisfechas, podemos esperar que, a menudo (si no siempre), se desarrolle un nuevo descontento y una nueva inquietud” (Maslow, 1991, p. 32).

1. Algo debe estar en juego, algo que haga saber al público que si no se alcanza la meta, se perderá algo importante.
2. Una meta que funciona pone al protagonista en conflicto directo con la meta del antagonista. Este conflicto establece el contexto global de la historia y refuerza al personaje principal porque le hace tener un oponente decidido.
3. La meta no debe resultar fácil de alcanzar, por el contrario, debe ser lo suficientemente difícil para que el personaje pueda experimentar un proceso de transformación mientras trata de alcanzarla.

Acción

Lo que el personaje hace por alcanzar su meta nos muestra su compromiso, su coraje, y su fuerza. Es importante que su *acción* tenga coherencia con sus objetivos en la historia, de lo contrario, el personaje perderá verosimilitud y solidez. Según Seger (2017): “El personaje, por tanto, debe realizar acciones concretas en la persecución de su meta. Cuanto más fuertes sean las acciones y más difíciles las barreras que tenga que superar para alcanzarla, más fuerza tendrá el personaje” (p. 173).

Seger (2017, pp. 176-177) explica que los defectos o problemas que aparecen en la *espina dorsal* suelen estar más relacionados con la motivación y las acciones que con las metas. Éstas suelen estar bien definidas, pero la acción no siempre está en coherencia con ellas. Una historia bien construida necesita personajes bien diseñados y dispuestos sobre una línea argumental que integre estructura y estilo. En definitiva, Según Seger (2017): “Motivación, acción y meta darán movimiento y dirección a un guión. Pero aún hay otro elemento que añadir. Es la sangre del drama: el conflicto” (p. 180).

El conflicto

El *conflicto* en la base de cualquier forma dramática, surge de la confrontación entre los personajes cuando persiguen las mismas metas. Seger (2017, p. 182) considera cinco tipos básicos de conflicto: *interior*, de *relación*, *social*, de *situación*, y *cósmico*.

Conflictos interiores

Cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones, o ni siquiera sabe lo que quiere, sufre un *conflicto interior*. Los conflictos internos funcionan mejor en la novela. Resultan

más problemáticos en el drama dada la necesidad de plasmar la narración mediante imágenes. Para conseguirlo, Seger (2017, p. 182) afirma que el conflicto interno debe proyectarse sobre otro personaje u objeto. Con este recurso, se convierte en un conflicto de relación y, como resultado, el drama se desarrolla con mayor facilidad.

Conflicto de relación

La mayoría de los conflictos se centran en personajes con intereses comunes que acaban llegando a una confrontación. Un *conflicto de relación* concreto puede ser el tema principal de toda una historia. También puede haber conflictos de relación, normalmente vinculados a las tramas secundarias, normalmente más pequeños, que sirven para impulsar una escena concreta, más que a la historia en su conjunto.

Conflictos sociales

Hace referencia a los conflictos que se suscitan entre una persona y un grupo o colectivo de personas o algún elemento que las represente.

Conflicto de situación

En este caso, el conflicto viene dado por la situación del entorno donde se encuentran los personajes. Normalmente este tipo de conflictos se plantea de manera relacional, con otro u otros personajes.

Conflicto cósmico

Este tipo de conflicto se plantea entre el personaje y una fuerza sobrenatural. Sin embargo, según Seger (2017): “En muy raras ocasiones el conflicto se plantea entre un personaje y Dios –o el diablo– o un ser invisible” (p. 193).

Los conflictos y la interacción de los personajes tiene como resultado una acción que se despliega a través de escenas y actos. La narración se focaliza en torno a ellos. Sus metas y motivaciones dibujan las tramas cuya perspectiva, del autor y del público, nos hacen percibir las historias de una manera íntegra.

Seger (2017, p. 224) también expone que todo personaje debe tener un papel claro, debe contribuir a algo específico. Puede aportar una información esencial para el protagonista, o puede ser aquel de quien éste se enamora, o puede añadir sabiduría o profundidad a la historia, o

ser un personaje cuya función sea resaltar la importancia de otro. Todos ellos han de tener una razón para intervenir en la historia.

La autora norteamericana organiza a los personajes en cuatro categorías según su función dramática: *personajes principales*, *personajes de apoyo*, *personajes que añaden una dimensión específica* y *personajes temáticos*. En esta clasificación que propone Seger encontramos, como veremos posteriormente, un claro paralelismo con los ocho arquetipos de *Dramatica*.

Personajes principales

Los personajes principales “hacen” la acción. Son los responsables de conducir la historia. La película se centra en torno a ellos. Proporcionan el conflicto principal y son lo suficientemente interesantes para mantenernos atentos durante dos o tres horas. (Seger, 2017, p. 224)

El personaje principal es el *protagonista*. A través de él el público participa en la historia. Sin embargo, no quiere decir que deba estar idealizado. El protagonista puede tener defectos, cometer errores, o no tratarse de un personaje positivo desde un punto de vista ético y moral.

La oposición a los intereses del protagonista está representada por el personaje *antagonista*. Como indica Seger (2017, p. 225), en ocasiones el antagonista es una combinación de varios personajes. En estos casos, el rol antagonista puede estar formado por un grupo de personajes de apoyo, cuya función es entorpecer al protagonista en sus intentos de alcanzar sus objetivos.

El protagonista tiene generalmente un interés sentimental sobre otro personaje. Éste sirve además para que el protagonista adquiera una mayor consistencia dramática. Normalmente, este interés romántico es el medio a través del que el personaje principal traza su arco de transformación. Si ese factor no se desarrolla, la historia y los personajes pueden perder solidez.

Personajes de apoyo

En la mayor parte de las historias, los personajes no pueden afrontar por sí solos las complicaciones que les plantea su aventura, por lo tanto, no pueden mantenerla en movimiento, necesitan algún tipo de ayuda. Ésta, normalmente vendrá de la mano del personaje de apoyo llamado *el confidente*. Seger (2017, p. 226) señala que es frecuente encontrar al confidente en obras de teatro, especialmente en las comedias inglesas del siglo XVIII. Su función dramática no se limita a aportar ayuda física al protagonista, también puede hacer ver al personaje, o a través de él, aspectos relevantes de su crecimiento dramático.

Otra función importante es la que puede desempeñar el personaje *catalizador*; encargado de proporcionar una información o provocar un suceso que moverá al protagonista a actuar e impulsar la historia hacia delante.

En general, los personajes de apoyo no deben plantearse como elementos dramáticos meramente accesorios, sino como elementos útiles dentro de la narración. Deben ayudar básicamente a reflejar el mundo interior del personaje principal.

Personajes que añaden otra dimensión

Algunos personajes pueden proporcionar otro punto de vista, otro matiz a la historia y a los personajes principales, incluso desde el punto de vista cómico, aliviando la tensión dramática de manera considerable. Seger (2017, p. 231), hace referencia a muchas obras de Shakespeare, donde hasta en las historias más serias se incluye un personaje de corte cómico. Los personajes de contraste nos ayudan a ver los personajes principales con mayor claridad a través de las diferencias que tienen con ellos. Proporcionan textura y matices, revelando aspectos del carácter de los protagonistas necesarios para el desarrollo de la narración.

Este tipo de personajes son especialmente importantes cuando los temas que se tocan son controvertidos, o la acción que surge de los conflictos hace que se dibujen tramas excesivamente complicadas, siendo necesario cierto grado de clarificación para garantizar la comprensión por parte del público. En algunos casos, este tipo de personajes resulta esencial para definir el sentido temático de la historia que se está contando, ya que la efectividad de ésta dependerá de la claridad con que el escritor sea capaz de revelar su punto de vista. Por ejemplo, si se tocan temas polémicos, donde no hay una delimitación clara entre lo “correcto” y lo “incorrecto”, se debe tratar de ayudar al público lo suficiente para que pueda comprender mejor la complejidad de una historia de ese tipo.

Personajes temáticos

Personajes cuya función es transmitir y reflejar el tema de la película, situar al público en el entorno inicial de la historia y avanzar los conflictos que pueden surgir en función de su caracterización.

4.2.1.6 John Truby

Truby (2011, p. 54) propone cinco pasos para el diseño y buen funcionamiento de los personajes:

1. Centrar la atención en el personaje principal, pero considerando todo el conjunto de personajes como parte de una red interconectada. Buscar su distinción en relación a su función dramática y a sus rasgos arquetipos.
2. Determinar el carácter individual de cada personaje a través de los conceptos de *tema* y *oposición*.
3. Centrar el diseño del personaje del *héroe* construyéndolo paso a paso, de manera que nos situemos desde el punto de vista dramático ante un personaje complejo a diferentes niveles, aumentando, por lo tanto, las posibilidades de conectar con el público.
4. Después del héroe, crearemos al segundo personaje en importancia, el *adversario*, habitualmente el personaje clave para definir y comprender al propio héroe.
5. Trabajar los conflictos de los personajes desarrollándolos durante la narración. Truby (2011, p. 55) aconseja no considerar a los personajes como entes individuales. El problema no es solo crear un héroe débil dentro de un vacío aislado, sino que esa percepción de debilidad se vea reflejada en el resto de personajes. Situación que en ocasiones se puede agravar debido al énfasis que se hace en una premisa dramática muy elevada y excesivamente focalizada en el héroe. En estos casos da la impresión de que el héroe es el único personaje al que afectan los conflictos.

Aunque en principio el interés del público se focalice en el crecimiento del héroe, no podemos llegar a mostrar su arco de transformación de manera efectiva sin que cada personaje actúe según su función dramática. Truby (2011, p. 56) propone una serie de roles y funciones dramáticas que debemos tener en cuenta como punto de partida antes de plantearnos la escritura de una historia.

El héroe (hero)

El personaje más importante es el *personaje principal* o *héroe*. Su función es la de soportar el “problema central” de la historia y conducir la acción en el intento de resolver el conflicto

suscitado. Así, el héroe decide alcanzar un objetivo (deseo), pero está caracterizado por ciertas necesidades y debilidades que lo retienen.

Todos los demás personajes en una historia representarán, o bien una oposición, o bien una alianza con el héroe, o una combinación de ambas fuerzas. De hecho, los giros en la historia son en gran parte producto de los flujos y reflujos de la oposición y la amistad entre los diferentes personajes y el héroe.

El adversario (opponent)

El *adversario* es el personaje cuyo objetivo principal es evitar que el héroe alcance sus metas. No debe simplemente oponerse al héroe, fundamentalmente debe entrar en conflicto con él al pretender alcanzar los mismos objetivos.

Truby (2011, p. 57) considera la relación que se produce entre el héroe y el adversario como la más importante del contexto dramático de una historia. Durante el desarrollo de la trama que surge del conflicto entre estos dos personajes se revelan los matices más importantes del relato. Es importante tener en cuenta que el adversario no tiene por qué ser un personaje odiado por el héroe, o por el que sienta una especial aversión. El adversario puede no ser más que un personaje que se encuentra en oposición a los intereses del héroe, llegando a ser hasta una mejor persona que él, e incluso un amigo.

El aliado (ally)

Su función principal es la de ayudar al héroe. El *aliado* de alguna manera decodifica y refleja la imagen del héroe, transmitiendo al público la sensibilidad y valores del personaje principal. Normalmente, héroe y aliado comparten los mismos objetivos, aunque puede darse el caso de que el aliado tenga sus propias motivaciones y metas.

Falso aliado y adversario (fake-ally opponent)

Personaje que se presenta como un aliado pero que en realidad resulta ser un adversario. Su función pasa por proporcionar más energía a las fuerzas antagonistas e imprimir más impulso y fuerza a las tramas y a sus cambios de dirección.

El *falso aliado* resulta ser casi siempre uno de los personajes más complejos y, en opinión de Truby (2011, p. 57), más fascinantes, ya que generalmente está muy condicionado por un fuerte dilema interior. En su rol de falso aliado, este personaje llega a sentirse realmente como un

aliado verdadero. Por ejemplo, cuando pretende atacar los intereses de héroe, a menudo acaba ayudándole.

Falso adversario y aliado (fake-opponent ally)

Personaje que se presenta con intereses contrapuestos al héroe, pero siendo realmente un aliado. El *falso adversario* no tiene una presencia tan habitual como la del falso aliado ya que no es tan útil desde el punto de vista dramático. El desarrollo de las tramas se alimenta del conflicto, de la oposición, en especial de la que no se muestra claramente. Un aliado, incluso uno que parece inicialmente ser un adversario, no genera el mismo nivel de conflicto que un rival.

Personaje secundario (subplot character)

Para Truby (2011, p. 58), se trata de uno de los personajes quizás menos considerados en la elaboración de contenidos de ficción. Muchos escritores piensan en este personaje como el protagonista de una trama secundaria, representativo, por ejemplo, del interés amoroso del personaje principal. Sin embargo, ese no es el caso de un personaje secundario verdadero.

El personaje secundario tiene una función muy precisa en una historia. La trama secundaria se utiliza para contrastar cómo el héroe y el personaje secundario abordan un mismo problema con diferentes puntos de vista y diferente forma de actuar. A través de la comparación, el personaje secundario puede llegar a revelar rasgos y conflictos interiores del personaje principal.

4.2.1.7 Christopher Vogler

Los planteamientos de Vogler sobre el diseño de los personajes se fundamentan en la obra de Carl Jung y su teoría de los arquetipos, y especialmente en la obra de Campbell *El poder del mito*. Al igual que Hauge, Vogler denomina también al personaje principal *héroe*. De la misma manera, se caracteriza por tener dos viajes paralelos: el *viaje exterior* (trama) y el *viaje interior* (un viaje de realización). No obstante, este punto lo desarrollaremos en el apartado de la investigación correspondiente a la descripción de los arquetipos.

4.2.1.8 Dramatica

Como hemos indicado en la introducción de este capítulo, uno de los planteamientos que más diferencian a *Dramatica* de otros paradigmas es la distinción que hace entre *héroe*, *protagonista*, y *personaje principal*. Para *Dramática*, el *personaje protagonista* (*protagonist*) es el que lidera los esfuerzos para conseguir su *meta* (*story goal*); el *personaje principal* (*main character*) es el personaje a través de cuyos ojos el público experimenta la narración a un nivel más subjetivo; y el *héroe*, al que considera una mezcla de los dos anteriores, tiene dos cometidos principales: impulsar la trama y servir de avatar del público.

A Main Character is the player through whom the audience experiences the story firsthand. A Protagonist is the prime mover of the plot in the Overall Story Throughline. A Hero is a combination of both Main Character and Protagonist. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 347-348)

El protagonista es uno de los personajes que *Dramatica* incluye dentro de la línea de trama general (*overall story characters*), en la categoría de *personajes objetivos*. Este tipo de personaje se define por su función dramática en la línea de trama. De esta manera, un protagonista arquetípico simboliza la motivación para perseguir un objetivo y las dificultades inherentes al proceso que le llevará a alcanzarlo. Otros personajes objetivos presentes en la línea de trama general incluyen arquetipos como *el antagonista*, *el compañero*, *el escéptico*, etc.

Characters come in two varieties: Objective and Subjective. Objective Characters represent dramatic functions; Subjective Characters represent point of view. When we attach the Protagonist role to the Main Character point of view, commonly we think of the resulting character as a hero. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 364-366)

Dramatica utiliza el término “personajes objetivos” porque podemos observarlos de forma analítica e identificar claramente sus funciones dentro de la línea de trama general. *Dramatica* divide a los personajes objetivos en dos grupos: los *personajes arquetípicos* y los *personajes complejos*. La visión subjetiva de los personajes está estrechamente ligada al concepto denominado *story mind*. *Dramatica* no contempla el funcionamiento de una historia como una simple interacción entre los personajes, la observa como una analogía del funcionamiento de la mente humana tratando de gestionar la resolución de un conflicto. Conflicto, habitualmente reflejo de su mundo interior, cuya resolución, a través de sus experiencias, representa el proceso de aprendizaje de la vida.

Los personajes complejos tienen una función similar a la de los arquetipos convencionales, pero están diseñados con una mayor amplitud dramática. *Dramatica* considera a los arquetipos tradicionales como modelos. Sin embargo, éstos en ocasiones pueden resultar demasiado sencillos, especialmente si trabajamos en la creación de historias de cierta profundidad psicológica.

Habitualmente, se considera que un personaje debe tener tres dimensiones para dar la sensación de verosimilitud. *Dramatica*, por su parte, plantea la posibilidad de considerar cuatro dimensiones, ya que, de esa manera, se consolida mejor la percepción de naturalidad que debe apreciarse en los personajes. Las cuatro dimensiones son las siguientes:

Motivación, la que proporciona al personaje la fuerza para realizar sus acciones; *metodología*, la estrategia a seguir para alcanzar los objetivos; *evaluación*, las referencias sobre las que el personaje mide sus progresos; y *propuesta*, lo que muestra al personaje la dirección en que van dirigidos sus esfuerzos.

La descripción de los arquetipos y los *personajes complejos* la desarrollaremos en el siguiente apartado de nuestra investigación.

4.2.2 Los arquetipos: la trascendencia del mito

4.2.2.1 Consideraciones del estudio comparativo

En su estudio comparativo, Huntley no establece consideraciones por separado en relación a personajes y arquetipos, englobándolos, como hemos visto, en una única categoría. No obstante, en nuestra opinión, el propio planteamiento de *Dramatica*, al profundizar en el diseño de los personajes y separarlos en *personajes arquetípicos* (*archetypical characters*) y *personajes complejos* (*complex characters*) propicia la observación por separado de personajes y arquetipos aportando la posibilidad de efectuar un análisis más claro y detallado de sus funciones dramáticas y del valor de su componente mitológico.

4.2.2.1.1 *La trascendencia del mito*

Es asunto propio de la mitología y de los cuentos de hadas revelar los peligros específicos y las técnicas del oscuro camino interior que va de la tragedia a la comedia. (Campbell, 1959, p. 34)

Dadas sus inherentes funciones dramáticas, los arquetipos suelen constituir la base para el diseño de los personajes de una historia, dotándolos esencialmente de mayor profundidad y coherencia psicológica.

The archetypes are an infinitely flexible language of character. They offer a way to understand what function a character is performing at a given moment in a story. Awareness of the archetypes can help to free writers from stereotyping, by giving their characters greater psychological verity and depth. The archetypes can be used to make characters who are both unique individuals and universal symbols of the qualities that form a complete human being. They can help make our characters and stories psychologically realistic and true to the ancient wisdom of myths. (Vogler, 2007, p. 79)

Independientemente de su cultura o época de procedencia, los arquetipos impulsan los argumentos universales permitiéndonos ver reflejadas nuestras historias particulares³⁸³. Seger, en una línea muy parecida a la de Vogler, señala que muchas de las producciones cinematográficas de mayor éxito están diseñadas en base a argumentos universales arquetípicos. Para la autora norteamericana (2017), éstos simbolizan el recorrido simbólico que todos hacemos en la vida, y que nos hace identificarnos con los héroes, ya que todos hemos sido heroicos alguna vez, hemos querido serlo, o porque deseamos llegar a serlo.

Algunas de estas historias son historias de búsqueda. Guían nuestro deseo de encontrar algún tipo de tesoro extraño y maravilloso. Pueden referirse a la búsqueda de valores externos como un trabajo, una relación o el éxito; o de valores internos tales como el respeto, la seguridad, la autenticidad, el amor, o el hogar. Todos ellos son igualmente búsqueda. Otras historias son historias de héroes. Nacen de nuestras propias experiencias de superación de adversidades, al igual que de nuestro deseo de realizar acciones grandes y especiales. (Seger, 2017, p. 144)

La esencia del mito que alimenta a los arquetipos permite que las historias contadas a través de imágenes no sean meramente una demostración de acción y efectos especiales. El público alcanzará un mayor nivel de identificación con la historia que le está siendo contada si los elementos básicos del viaje del héroe están presentes. Por lo tanto, consolidar un punto de vista en una historia –o proporcionarle uno diferente– nos acaba remitiendo a su esencia, a su mito fundacional.

³⁸³ “The mythological approach to story boils down to using metaphors or comparisons to get across your feelings about life” (Vogler, 2007, p. 84).

Como hemos visto anteriormente, uno de los autores más influyentes en el desarrollo de los paradigmas narrativos cinematográficos, sobre todo en los basados en el viaje del héroe, es Campbell. A mediados del siglo XX desarrolló sus teorías, a su vez fuertemente influenciadas por las teorías del psicoanálisis y la obra de Jung.

El mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito. (Campbell, 1959, p. 11)

Campbell justifica las tradicionales acciones fantásticas de los mitos como símbolos de triunfos psicológicos, no físicos, ya que el recorrido del héroe mitológico puede ser puntualmente físico, pero fundamentalmente es emocional. En palabras del mitólogo estadounidense (1959): “En profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y pérdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo” (p. 34).

Campbell clasifica la *travesía* o *viaje del héroe* en dos etapas que, como veremos, tendrán una influencia manifiesta, sobre todo en la obra de Vogler. La primera etapa, que es la de la *separación* o *partida*, se divide a su vez en cinco apartados:

1. *La llamada a la aventura*; o las señales de la vocación del héroe.
2. *La negativa al llamado*; o la locura de la ira del dios.
3. *La ayuda sobrenatural*; la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada.
4. *El cruce del primer umbral*.
5. *El vientre de la ballena*, o sea el paso al *reino de la noche*.

La segunda etapa se denomina *pruebas y victorias de la iniciación* y se divide también en cinco apartados:

1. *El camino de las pruebas*; o del aspecto peligroso de los dioses.
2. *El encuentro con la diosa (Magna Mater)*; o la felicidad de la infancia recobrada.

3. *La mujer como tentación*; o el pecado y la agonía de Edipo.

4. *La reconciliación con el padre*.

5. *Apoteosis*.

6. *La gracia última*.

Para Campbell (1959, p. 42), aunque variemos diametralmente el tipo de personajes y su rol en la historia, su viaje, la morfología de su aventura, variará muy poco en lo esencial. Las funciones de los arquetipos deben estar presentes en la aventura de una u otra manera, ya que la omisión de alguna de ellas puede producir deficiencias estructurales significativas en el diseño del relato.

4.2.2.2 Syd Field

No profundiza en el concepto de arquetipo.

4.2.2.3 Michael Hauge

Dentro de lo que Hauge (2013, pp. 65-68) considera personajes principales, donde se incluye la figura del *héroe*, también se encuentran los personajes denominados *némesis*, *reflejo* y *romance*. Estas cuatro categorías de personajes representan las funciones arquetípicas básicas necesarias para el funcionamiento dramático del héroe y el desarrollo de la trama general.

El héroe

Es el personaje principal, su motivación exterior proporciona impulso a la trama general. Representa el primer objetivo de identificación para el público o el lector. Debe poseer una motivación y un conflicto exterior evidente, pero no necesariamente una motivación y un conflicto interior claramente definidos.

Némesis

Es el personaje que más interfiere en los deseos del héroe de alcanzar sus objetivos (definidos por su motivación exterior). Puede ser un villano o un oponente, un rival, incluso un personaje bien intencionado, pero que de alguna manera se opone al héroe. Cuanto más poderosa es la *némesis*, mejor funciona. También puede no ser visible, lo necesario es que sus efectos sí lo sean.

Reflejo

Es el personaje que refuerza la motivación del héroe o está en su misma situación al comienzo de la historia. Puede ser un amigo, un compañero, un mentor, un amante, etc. Se trata de un personaje que también ayuda a revelar información sobre el pasado del héroe, o sobre sus motivaciones y conflictos exteriores y, por lo tanto, a reflejar su arco de transformación.

Romance

Representa el objetivo romántico o sexual (al menos parcialmente) de la motivación exterior del héroe. También puede prestar apoyo o incluso oponerse al héroe.

4.2.2.4 Robert McKee

McKee defiende el valor de las historias arquetípicas frente a las historias estereotipadas. Las primeras nos ofrecen experiencias humanas universales independientemente de su procedencia cultural. Las segundas normalmente se reducen a una experiencia limitada de una manifestación cultural específica. Además, habitualmente carecen de contenido, algo que se acaba reflejando en diferentes aspectos formales. En palabras del autor norteamericano (2011): “Una historia arquetípica crea entornos y personajes tan poco habituales que nuestra mirada se deleita en cada detalle, mientras la narración revela conflictos tan humanos que viajan de cultura en cultura” (pos. 132-133).

McKee se refiere al concepto de arquetipo de forma muy amplia. No establece una relación de arquetipos. Se refiere sobre todo a la figura del antagonista y al conflicto de intereses que se genera con respecto al héroe.

4.2.2.5 Linda Seger

La observación de los mitos y de sus personajes, nos ha llevado tradicionalmente a la identificación de determinados rasgos de carácter y comportamiento. Características que han acabado conformando los modelos dramáticos de los personajes denominados arquetipos.

Seger (2017) llega a hacer referencia a la obra de Campbell, pero no hace un estudio profundo de los arquetipos. Menciona al *anciano sabio* y su versión femenina; *el hada buena*, personajes,

en ambos casos, que ayudan al héroe con sabios consejos o proporcionándole objetos especiales. O el *trapacero*; arquetipo individualista, travieso y desestabilizador.

Las historias del estilo de (*Till Eulenspiegel*) giran en torno al trapacero, al igual que la novela picaresca española. Incluso los relatos de Tom Sawyer tienen al trapacero como motivo. En todos los países hay historias que giran en torno a esta figura, cuya función es la de ser el más astuto. (Seger, 2017, p. 155)

La autora norteamericana (2017) también se refiere a los mitos que contienen la *figura de sombra*, un personaje que habitualmente representa lo opuesto al héroe. Algunas veces esta figura ayuda al héroe en su viaje, otras se enfrenta a él. Existe también la posibilidad de la aparición de arquetipos animales con un perfil dramático positivo o negativo. Por ejemplo, Tiburón, San Jorge y el dragón, delfines, perros, etc.

Los arquetipos funcionan por la inmediatez de su percepción por parte del público como personajes funcionales, tanto en su utilización en historias cortas, como para resaltar tramas o el propio tema de una historia. Dependiendo del tipo de historia que se quiera contar, se puede partir del concepto de arquetipo para definir al elenco de personajes. Sobre este tema, Seger (1990, p. 79) hace referencia al libro de Carol Pearson (2013) *The hero within*, donde se establecen seis tipos de arquetipos³⁸⁴, *el huérfano (the orphan)*, *el inocente (the innocent)*, *el vagabundo (the wanderer)*, *el mártir*³⁸⁵ (*the martyr*), *el guerrero (the warrior)* y *el mago (the magician)*. Seger también cita obras como *A choice of heroes*, de Mark Gerzon, o los títulos *Goddesses in every woman* y *Gods on every man* de Jean Shinoda Bolen. Obras que Seger sugiere como apoyo para entender la naturaleza humana, enriquecer a los personajes individualmente y revelar las diferencias entre ellos.

Los dioses del Olimpo tenían atributos humanos [...] nos proporcionan patrones que se asemejan a la conducta y actitudes humanas. También nos son familiares porque son arquetípicos; es decir, representan modelos de ser y de actuar que reconocemos a partir del inconsciente colectivo que todos compartimos. (Shinoda Bolen, 2007, pp. 35-36)

³⁸⁴ En referencia a los arquetipos que nos definen (*six archetypes we live by*).

³⁸⁵ Mantenemos la denominación *Mártir* que recoge Seger y que pertenece a una edición antigua de *The hero within*. Actualmente, Pearson (2013) cambia el término *mártir* por *altruista*.

“As a result, martyrdom now is socially unacceptable. Indeed, the word ‘martyr’ has taken on such negative connotations that it seemed wise to change the name of the Martyr archetype to ‘the Altruist’ for this new edition” (Pearson, 2013, pos.172-174).

En su libro *Creating an unforgettable character*, concretamente en el capítulo “*adding supporting and minor characters*”, Seger (1990, p. 120), hace referencia a la función de los arquetipos como recurso para crear personajes secundarios.

4.2.2.6 John Truby

Una forma de relacionar las funciones dramáticas de los personajes es mediante la utilización de arquetipos. Los arquetipos representan los patrones psicológicos fundamentales de todo ser humano, independientemente de su entorno cultural.

El uso de los arquetipos proporciona a los personajes solidez dramática muy rápidamente, ya que cada arquetipo representa un patrón fundamental reconocible por el público, provocando por lo tanto un alto grado de identificación. Truby (2011, p. 65) recomienda un diseño coherente del arquetipo para no caer en la creación de personajes estereotipados.

Apoyándose en las teorías de Jung, muchos autores, como hemos visto, han hablado sobre el significado, función e interacción de los diferentes arquetipos. Truby (2011, p. 65) señala que para los escritores de ficción probablemente el elemento clave para desarrollar un arquetipo sea el concepto de *sombra* (*shadow*), ya que simboliza los aspectos negativos que revelan su debilidad como personaje.

Truby clasifica nueve arquetipos según su función dramática. Con el fin de que se conviertan en elementos narrativos manejables para escribir una historia, divide cada uno de los arquetipos en base a dos parámetros; sus *fortalezas*, entendidas como valores positivos; y sus *debilidades*, entendidas como valores negativos.

Rey o padre (king or father)

Su fortaleza reside en la capacidad de guiar a su familia o de conducir a su pueblo con determinación, sabiduría y previsión, para que pueda crecer y alcanzar con éxito sus objetivos.

Las debilidades inherentes a este arquetipo se centran en la posibilidad de que salga de la esfera emocional de la familia, o su entorno social, por establecer unas reglas o normas excesivamente firmes o severas, llegando a resultar incluso abusivas, haciendo actuar a otros personajes en su propio beneficio.

Reina o madre (queen or mother)

Su fortaleza está en su capacidad de protección, bajo la cual, tanto sus hijos como el pueblo pueden crecer.

Su debilidad, al igual que ocurre con el arquetipo anterior, se centra en la posibilidad de llegar a un punto de tiranía y aprovechamiento de sus súbditos.

El viejo hombre sabio, la vieja mujer sabia, el mentor o el profesor (wise old man, wise old woman, mentor, or teacher)

Su fortaleza reside en el uso del conocimiento para que la gente pueda tener la oportunidad de vivir una vida mejor, y/o la sociedad pueda superar sus carencias y mejorar.

Al igual que el *rey* o la *reina*, su debilidad parte de la posibilidad de utilizar su poder para influir y llegar a manipular a otros personajes a través de sus enseñanzas.

El guerrero (warrior)

Se trata del brazo ejecutor de lo que se considera correcto. Su fortaleza reside en estar respaldado por la justicia de sus acciones.

Su debilidad, inherente a sus acciones, puede llevarle a funcionar bajo el lema de matar o morir, llegando a considerarse por encima de todo.

Mago o chamán (magician or shaman)

Su fortaleza está en la capacidad de ver la realidad que se oculta detrás de la limitación de los sentidos. Puede también equilibrar las fuerzas ocultas de la naturaleza.

Por el contrario, puede mostrar su lado más débil en la medida en que utilice sus capacidades especiales para someter a otros o romper el equilibrio de lo natural.

El embaucador (trickster)

Muy popular en la narrativa moderna, el embaucador podría verse como una versión simplificada del arquetipo del mago.

Utiliza la confianza, los trucos, y la persuasión para conseguir lo que quiere en un sentido positivo. Por el contrario, puede ser un mentiroso absoluto y mirar únicamente por sus propios intereses.

El artista o el payaso (artist or clown)

A través de su arte, este arquetipo puede reflejar y hacer ver al pueblo la excelencia de lo conseguido y/o de lo que sus habitantes representan como sociedad. Sin embargo, también puede reflejar sus aspectos negativos. El *payaso* tiene un sentido irónico en su arte, muestra la belleza y la visión de una realidad o un futuro que parece ser hermoso, pero que puede ser en realidad sombrío y triste.

Su debilidad como artista puede verse reflejada en su obsesión por la perfección, que puede llevarle a ideales de tintes fascistas donde todo puede y debe ser controlado, creando un entorno gris de aparente perfección.

El amante (lover)

Su fortaleza reside en su capacidad de entender y amar, aunque también puede estar simplemente en su atractivo físico, o en su potencial sentimental para hacer feliz a otros.

Su debilidad puede manifestarse en la posibilidad de diluirse en la personalidad del otro, o por el contrario, obligar al otro a estar bajo su sombra.

El rebelde (rebel)

Tiene el coraje de destacar entre la multitud y actuar en contra de un sistema que está esclavizando y sometiendo a su entorno y a él mismo.

A menudo no puede imponerse al sistema y proporcionar una mejor alternativa, por lo que acaba viéndose obligado a destruir el sistema o la sociedad en la que habita.

4.2.2.7 Christopher Vogler

En las historias de cualquier época y cultura podemos identificar diferentes tipos de personajes recurrentes y característicos según sus funciones dramáticas. Desde los anhelos del héroe por conseguir un determinado objetivo, hasta la oposición y confrontación final con el villano, la narración de las historias nos descubrirá, entre otros personajes, a sabios ancianos, heraldos, tramposos o guardianes de un umbral que abre el camino de la aventura al héroe. Para la descripción de este tipo de personajes, Vogler (2002) tiene muy en cuenta el trabajo de Jung (2003), que, como hemos visto, partió de la denominación de arquetipo, en relación a los

diferentes patrones de personalidad que se repiten en mitos, cuentos, y leyendas, desde siempre³⁸⁶.

Vogler establece una relación de arquetipos y otorga a cada uno dos funciones, una dramática y una psicológica. Para él, el enfoque en la creación o análisis de los personajes de una historia no se determina sobre modelos arquetípicos rígidos, sino por sus funciones narrativas. En este sentido, Vogler toma como referencia la *Morfología del cuento* de Propp, obra que, como hemos visto, analiza los motivos y patrones recurrentes que se articulan sobre un vasto corpus de cuentos del folclore ruso.

Looking at the archetypes in this way, as flexible character functions rather than as rigid character types, can liberate your storytelling. It explains how a character in a story can manifest the qualities of more than one archetype. The archetypes can be thought of as masks, worn by the characters temporarily as they are needed to advance the story. A character might enter the story performing the function of a herald, then switch masks to function as a trickster, a mentor, and a shadow. (Vogler, 2007, p. 24)

El héroe

Función psicológica:

Desde un punto de vista psicológico, el arquetipo del *héroe* representa el concepto que Freud denominó como *ego*. Para Vogler (2002), “un *héroe* es aquél capaz de trascender los límites y las ilusiones del ego, si bien en un principio, los *héroes* son todo ego: el yo, el único, esa identidad personal que se piensa separada y distinta del resto del grupo” (p. 65).

Según el autor estadounidense, durante el proceso de exploración de nuestras mentes nos encontramos con maestros, guías, demonios, dioses, camaradas, sirvientes, profesores, seductores, traidores, aliados, villanos, amantes, etc. Personajes que habitan nuestros sueños y simbolizan los diferentes rasgos de nuestra personalidad.

Función dramática:

El propósito dramático del héroe es proporcionar al público un punto de vista sobre la historia que protagoniza. Cada persona que lee un relato, o que contempla una obra de teatro o una

³⁸⁶ “El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (Jung, 2003, p. 11).

película, es invitada a identificarse con el héroe y a ver el mundo de la aventura a través de sus ojos.

Es importante que el héroe se caracterice por tener cualidades universales; motivaciones, deseos y emociones que todos, de alguna manera, hayamos podido experimentar a través de nuestras vivencias. No obstante, los héroes también deber acabar resultando personajes únicos, forjados a partir de su lucha interior, no personajes estereotipados, predecibles y sin defectos.

El mentor: el anciano o anciana sabios

Uno de los arquetipos que con más frecuencia encontramos en mitos, cuentos y leyendas, es el llamado *mentor*³⁸⁷, generalmente una figura positiva que apoya e instruye al héroe. Se encarna o manifiesta en todos aquellos personajes que enseñan y protegen a los héroes, e incluso les proporcionan ciertos dones. Como afirma Vogler (2002): “la relación entre el *héroe* y el *mentor* constituye una de las fuentes de entretenimiento más fecundas de la literatura y el cine” (p. 76).

Función psicológica:

Vogler (2002, p. 77) define la función psicológica del mentor como el dios que habita en cada uno de nosotros, representa el *yo*, ese aspecto de la personalidad que está en contacto con todos los elementos de nuestro entorno, conformando nuestra parte más sabia, noble y próxima al concepto de divinidad.

También puede hacer referencia a la estrecha relación que se produce entre este arquetipo y la imagen del progenitor. En determinadas ocasiones, los héroes llegan a buscar en los mentores la figura de un padre que subsane el dolor que pudo causarle alguna experiencia traumática ocurrida durante su infancia.

Función dramática:

De la misma manera que la función principal del héroe se centra en su proceso de aprendizaje, la enseñanza y la transmisión del conocimiento constituye la función esencial del mentor. El hecho de recibir ayuda del mentor en forma de un objeto o de un don es muy recurrente en cualquier mitología.

³⁸⁷ Vogler (2002) señala que la palabra mentor llega hasta nosotros desde *La odisea*, donde un personaje llamado Mentor sirve de guía al joven héroe Telémaco en el transcurso de su viaje.

No obstante, la entrega de un don o un objeto mágico, o de cualquier tipo de ayuda, no se produce de forma gratuita, es algo que el héroe debe ganarse a través del aprendizaje, del compromiso y del sacrificio.

Otra función básica del mentor es la de conseguir motivar al héroe, ayudándole a superar prejuicios y sobre todo a sobreponerse al miedo, o introducir en él cierta información que posteriormente se revelará de gran importancia. Entre los tipos de mentores que señala Vogler (2002, p. 81) podemos citar a *los mentores oscuros* o los *mentores cómicos*. En el primer caso, estamos ante mentores que pueden llegar a ser reticentes a enseñar al héroe, o incluso llegar a transmitirle una influencia negativa. En el segundo caso, nos encontramos a un arquetipo más propio de la comedia. En ambos casos suelen ser personas muy cercanas al héroe.

Debemos tener en cuenta que no todas las historias tienen obligatoriamente que contar con un personaje que se identifique plenamente con el arquetipo del mentor. Como señala Vogler (2002), “no todas las películas pueden lucir a un anciano sabio de largas barbas blancas deambulando por la pantalla” (p. 85). Sin embargo, muchas historias recurren a lo que simboliza este arquetipo en algún punto del relato.

Vogler hace un apunte sobre la participación del mentor en relación a la estructura de la trama general, señalando que puede introducirse al principio de ésta y retomarse más tarde, cuando su concurso en escena sea necesariamente revelador.

El guardián del umbral

Representa la primera barrera física, y psicológica, a la que debe hacer frente el protagonista del viaje. El umbral está vigilado por poderosos guardianes, fuerzas antagónicas o situaciones adversas cuya principal función será impedir el paso a todo aquel que no merezca cruzarlo. En principio, este tipo de obstáculos son un peligro para el héroe, pero pueden llegar a convertirse en sus aliados³⁸⁸. Este arquetipo no suele adquirir la función de villano principal, más bien ejerce la función de lugarteniente, súbdito o secuaz del antagonista principal.

³⁸⁸ “Ideally, Threshold Guardians are not to be defeated but **incorporated** (literally, taken into the body). Heroes learn the Guardians’ tricks, absorb them, and go on” (Vogler, 2007, p. 51).

Función psicológica:

Función fundamentada en la necesidad de afrontar los obstáculos o problemas que surgen en nuestra vida. En otro nivel psicológico, este arquetipo revela las neurosis del héroe, sus prejuicios, sus miedos, etc., limitaciones que impiden su avance y crecimiento como personaje.

Función dramática:

Función consistente en poner a prueba al héroe. Éste tendrá obligatoriamente que resolver un acertijo o superar una prueba. Vogler (2002, p. 90) aclara en este punto que la función de *guardián del umbral* no tiene por qué estar centrada en un personaje concreto, su energía puede hallarse contenida en un animal, elemento, o fuerza de la naturaleza que de alguna manera acabe poniendo a prueba las cualidades del héroe.

El heraldo

Resulta bastante frecuente que en las postrimerías del primer acto surja una nueva fuerza para desafiar al héroe. La función principal del *heraldo* se centra en plantear desafíos y anunciar un cambio significativo para el héroe. Según Vogler (2002), una persona, condición o información nueva que desequilibra irremisiblemente el entorno del héroe: “Deberá por tanto, tomar una decisión, pasar a la acción y encarar el conflicto. Le ha sido entregada una llamada de la aventura, por parte de un personaje que a menudo manifiesta el arquetipo del heraldo” (p. 92).

Función psicológica:

Ante el anuncio de una nueva situación, el héroe siente que se aproxima un cambio. Esta llegada puede tomar la forma de un sueño, de una persona real, o de una idea nueva. En definitiva, de un mensajero que indica al héroe que está preparado para iniciar la aventura.

Función dramática:

Llegados a un punto determinado de la historia, los heraldos simbolizan la necesidad de motivación y desafío del héroe. Alertan al héroe de que se aproximan nuevas situaciones y, en consecuencia, cambios. Frecuentemente, el heraldo simboliza una nueva energía llamada a alterar el equilibrio del mundo ordinario del héroe. Un terremoto, una llamada telefónica o la recepción de una noticia, pueden asumir funciones dramáticas muy similares a las de la figura física del heraldo.

El heraldo puede ser una figura positiva, negativa o neutral. Puede ser también el mismo villano o su emisario, que quizá proponga un desafío directo al héroe o trate de persuadirlo de que debe intervenir o entrar en acción. En argumentos de otro tipo, el heraldo es un personaje bien intencionado, que reclama la participación del héroe en una acción necesaria para la continuidad de la aventura.

En opinión de Vogler (2002), es posible que otro arquetipo pueda portar temporalmente la “máscara” del heraldo y desempeñar sus funciones. Con bastante frecuencia, un mentor puede actuar como un heraldo que presenta un desafío ante el héroe. Ese heraldo podría encarnarse en un ser amado o un aliado, o en alguien totalmente neutral a los ojos del héroe, por ejemplo, un *embaucador*, o un guardián del umbral.

Desde el punto de vista de la estructura de las tramas, la aparición del heraldo puede ocurrir en cualquier momento de la narración. No obstante, lo más habitual es que este arquetipo intervenga durante el primer acto, con la función básica de espolear al héroe. La función dramática del heraldo es esencial para la práctica totalidad de historias basadas en el paradigma del viaje del héroe.

La figura cambiante

Arquetipo de aparición muy frecuente en el camino que recorre el héroe. Habitualmente del sexo opuesto, se caracteriza por ser impredecible y variar sus intenciones de forma desconcertante ante los ojos del protagonista. Puede encarnarse en un compañero del héroe o en su ser más amado.

Función psicológica:

Tal como expresa Vogler (2002, p. 96), la función psicológica de la *figura cambiante* consiste en manifestar la energía del *animus* y el *anima*³⁸⁹, términos tomados de la psicología de Jung. *Animus* es el término que emplea el psicólogo suizo (2003) para aludir al componente masculino presente en el inconsciente femenino, el conjunto de imágenes positivas y negativas que de la masculinidad aparecen en los sueños y las fantasías femeninas. El término *anima* hace referencia al componente femenino presente en el inconsciente del varón. Según esta teoría, las personas

³⁸⁹ “A uno de estos arquetipos [...] lo he denominado *anima*. Con esta expresión latina se designa algo que no debe ser confundido con ninguno de los conceptos del alma cristiano-dogmáticos, ni tampoco con ninguno de los que ha creado hasta ahora la filosofía” (Jung, 2003, p. 54).

poseemos un complejo de características, tanto femeninas como masculinas, necesarias para el equilibrio interno y la supervivencia.

Función dramática:

Su función dramática consiste en sembrar la incertidumbre, la duda, y el suspense en un argumento. Uno de los tipos más habituales de la figura cambiante es el denominado *femme fatale*³⁹⁰ (*mujer fatal*); la mujer como símbolo de la tentación en su faceta más destructora.

La figura cambiante puede ocasionalmente esconderse detrás de máscaras físicas con el propósito de no ser reconocida. El héroe también puede adoptar la función de la figura cambiante si lo exige la situación.

La sombra

Arquetipo muy relacionado con el mundo interior del héroe. Simboliza las cuestiones pendientes con uno mismo o la repercusión de un hecho o situación traumática. Elementos que se convierten en demonios internos alimentados normalmente por sentimientos de culpa o deseos de venganza. Signos y síntomas de lo que el héroe debe cambiar para completar su posterior transformación.

En las historias, por lo general, el rostro negativo de la sombra se proyecta sobre los personajes de los villanos, los enemigos y los antagonistas. [...] Pero los antagonistas pueden no ser tan hostiles – pueden ser aliados que persiguen el mismo objetivo, aunque discrepan de las tácticas empleadas por el héroe. (Vogler, 2002, p. 101)

Función psicológica:

La función psicológica de *la sombra* consiste en revelar el desequilibrio que sufre el mundo interior del héroe. Sentimientos reprimidos, o de culpa, y traumas profundos pueden acabar devorando al personaje si no son afrontados. En palabras de Vogler (2002): “Si, como ya se dijo, el guardián del umbral representa las neurosis, el arquetipo de la sombra hace lo propio con las psicosis, que no solo entorpecen nuestra vida, sino que amenazan con destruirnos” (p. 102).

³⁹⁰ “The Shapeshifter, like the other archetypes, can be manifested by male or female characters. There are as many **hommes fatales** in myth, literature, and movies as there are femmes” (Vogler, 2007, p. 62).

La función dramática:

La función de la sombra se centra en desafiar al héroe y presentarle una oposición coherente a la intensidad de sus deseos. Las sombras crean el conflicto y extraen lo mejor del héroe como resultado de ponerlo a prueba. En palabras de Vogler (2002): “A menudo se ha dicho que una historia es tan buena como lo es el villano que describe, dado que un enemigo poderoso obliga al héroe a superarse y aceptar el reto” (p. 102).

La función dramática de la sombra puede centrarse en un solo personaje, pero también puede ser reflejo de una máscara simbólica que puede portar ocasionalmente cualquier arquetipo, incluso el propio héroe. Las sombras también pueden manifestarse en forma de personajes seductores cambiantes que tratan de desviar al héroe de sus objetivos y atraerlo hacia el peligro.

Los personajes caracterizados como sombras normalmente no se perciben a sí mismos como antagonistas o villanos. Desde su punto de vista, un villano es el héroe de su propia historia, de la misma manera que el héroe del público representa para él a su villano. Según Vogler (2002), “un tipo de villano muy peligroso es el denominado «hombre recto», un personaje tan convencido de la justicia de su causa que no se detendrá ante nada hasta lograr sus objetivos” (p. 104).

El embaucador

El arquetipo del *embaucador* simboliza la sutilidad del poder de lo aparentemente negativo o intrascendente. Todos los personajes dramáticos o cómicos, habitualmente secuaces y bufones, reflejan la función de este arquetipo. La figura denominada *héroe embaucador* es frecuentemente la figura principal de muchos mitos, cuentos y leyendas.

La función psicológica:

Frecuentemente, el embaucador se encarga de parar los pies a los grandes egos y de ayudar a que, tanto héroes como público, no pierdan la conexión con la realidad. En palabras de Vogler (2002): “Al provocar la risa sana nos invitan a reparar en los lazos comunes, al tiempo que señalan la locura y la hipocresía” (p. 106). Sobre todo, proporcionan cambios y transformaciones positivas, frecuentemente tras focalizar la atención sobre el desequilibrio y lo absurdo de una situación psicológica estancada.

La función dramática:

Además de las funciones psicológicas, los embaucadores pueden desempeñar una función dramática de alivio cómico. La tensión no liberada de los diferentes conflictos puede sobrecargar el plano psicológico si se mantiene durante demasiado tiempo. Incluso en las obras dramáticas más densas, los elementos de comicidad equilibran la tensión acumulada y reactivan el interés del público. Con cierta frecuencia, el héroe debe portar la máscara del embaucador para poder engañar a la sombra o cruzar el umbral.

4.2.2.8 Dramatica

Como hemos visto en el capítulo anterior de nuestra investigación, dedicado a los personajes, *Dramatica* (2009) establece una clasificación en función de dos categorías: arquetipos y personajes complejos, siendo los arquetipos personajes objetivos fácilmente identificables por el público cuya función dramática está muy determinada. Para los creadores de *Dramatica*, su utilización representa una especie de narración taquigráfica. Los personajes complejos tienen un comportamiento similar al de los arquetipos simples, siendo sus funciones dramáticas resultantes de la combinación de los elementos característicos de cada uno de ellos.

Los arquetipos se manifiestan en el desarrollo de una historia a través de ocho tipos: *protagonista*, *antagonista*, *razón*, *emoción*, *compañero*, *escéptico*, *guardián* y *contagonista*. Profundizando en las características de estos arquetipos, *Dramatica* (2009, pos. 381-460) sostiene que cada uno de ellos contiene una acción y una decisión característica.

Protagonista (protagonist)

El arquetipo *protagonista* es el impulsor y principal conductor de las acciones que le llevarán a tratar de conseguir su objetivo. *Dramatica* asocia directamente el objetivo de la historia con el objetivo del protagonista, llegando frecuentemente a coincidir.

El protagonista tiene como acción y decisión características la persecución del objetivo y la necesidad de persuadir al resto de personajes de que consideren lo oportuno de alcanzarlo.

Antagonista (antagonist)

El arquetipo *antagonista* tiene unos intereses diametralmente opuestos a los del protagonista. Como veremos posteriormente, la función antagonista también puede ser asumida por el

personaje de impacto. En este caso, este personaje complejo se opondrá al personaje principal en el marco de la *trama subjetiva* (*subjective story*).

La función principal del antagonista pasará por evitar que el protagonista consiga sus objetivos. También tratará de influir en el apoyo que puedan proporcionar el resto de personajes a las acciones del protagonista.

Razón (reason)

El arquetipo denominado *razón* se muestra calmado, tranquilo e incluso frío. Sus decisiones están totalmente basadas en la lógica, siendo su función la de equilibrar las acciones o las valoraciones del protagonista.

El arquetipo razón tiene como función principal serenar, controlar y aplicar coherencia a las acciones en las que interviene o influye.

Emoción (emotion)

El arquetipo denominado *emoción*, a diferencia del arquetipo razón, se manifiesta descontrolado y básicamente impulsado por sus sentimientos.

El arquetipo emoción se caracteriza por la pasión, el descontrol y la poca practicidad de sus acciones.

Compañero (sidekick)

El *compañero* es un apoyo incondicional, normalmente es un personaje que no se separa del protagonista. También puede acompañar al antagonista.

Su acción característica es ofrecer el apoyo necesario al héroe.

Su decisión característica se basa en su credulidad, determinación y fe ilimitada en el héroe y en su capacidad para llegar a conseguir los objetivos que le plantea la historia.

Escéptico (skeptic)

El arquetipo *escéptico* se muestra como un oponente incrédulo. Tal como señala *Dramatica* (2009, pos. 440-441), cuando el compañero se muestra confiado, el escéptico duda, cuando el compañero muestra su apoyo, el escéptico se opone.

Su acción característica es la oposición sistemática.

Su decisión característica es dudar ante cualquier planteamiento o acción.

Guardián (guardian)

El *guardián* se muestra como un ayudante o maestro. Representa la conciencia dentro del concepto *story mind*³⁹¹. Su función es la de un personaje protector que ayuda al protagonista a superar obstáculos y a hacer más fácil su camino.

El *guardián* ayudará a conseguir el objetivo del protagonista y también reflejará la conciencia moral (punto de vista del autor) de sus acciones.

*Contagonista (contagonist*³⁹²)

El arquetipo *contagonista* es considerado por Phillips y Huntley (2009) como exclusivo de *Dramatica*. La pareja que forman *guardián* y *contagonista* representa la conciencia y la tentación. El *contagonista* se mueve con el objeto fundamental de obstaculizar el progreso del protagonista, tratando de bloquear las acciones dedicadas a la consecución de sus objetivos, representando la tentación de detenerse o seguir un camino equivocado.

Dramatica distingue por lo tanto entre antagonista y *contagonista*. Mientras el antagonista actúa para detener e impedir los progresos del protagonista, el *contagonista* busca desviarlo, retrasarlo o entretenerlo temporalmente.

Los Personajes Complejos

Dramatica nos habla también de los *personajes complejos (complex characters)*, argumentando la necesidad de su utilización en que los arquetipos nunca deben entrar en conflicto con sus propias funciones dramáticas.

...an Archetypal Character is never in conflict to with its own drives and attitudes. This is why the Archetypal Characters often seem less developed than Complex Characters and perhaps less human. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 463-464)

³⁹¹ Como hemos señalado anteriormente, en lugar de observar las historias como un número determinado de personajes interactuando, *Dramatica* propone ver el conjunto de la historia como una analogía de la mente humana tratando de resolver un problema concreto.

³⁹² “Because this character works to hinder the progress of the Protagonist, we coined the name ‘Contagonist’” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 450-451).

Según el planteamiento de Phillips y Huntley (2009), los arquetipos se componen de *elementos*, que son las partes o elementos que los caracterizan. Por definición, los arquetipos que plantea *Dramatica* se componen colectivamente de todos los elementos. Analizando los arquetipos función por función, pieza por pieza, llegaremos hasta los elementos esenciales que conforman el perfil dramático de cada arquetipo. De este modo, podremos combinar los elementos de una forma menos arquetípica o prefijada, creando los personajes complejos.

Las parejas dinámicas de arquetipos, como *Dramatica* las denomina, y que forman *protagonista* y *antagonista*; *razón* y *emoción*; *compañero* y *escéptico*; y *guardián* y *contagonista*, representan el sustrato fundamental sobre el que deberá crecer cada conflicto específico. La función de estas parejas representa la esencia de la analogía del proceso que lleva a la mente humana a afrontar un problema que, recordemos, como concepto denominado *story mind*, es parte fundamental de la base teórica de *Dramatica*³⁹³.

El protagonista de una historia representa el deseo de resolver un problema. Su pareja dinámica, el antagonista, representa el deseo de mantener el problema. Dentro de ese contexto dramático básico, los arquetipos afrontan conflictos entre razón y emoción, de la misma manera que las personas los afrontamos en el mundo real. Lo mismo ocurre con la función de la pareja dinámica que integran compañero y escéptico, que representa el problema de creer o no creer, el equilibrio entre fe e incredulidad. Finalmente, dándole sentido de la última pareja dinámica, nuestra mente se debatirá entre la tentación del contagonista y los consejos sabios del guardián.

Dramatica profundiza en el estudio de las dinámicas entre personajes dividiendo los ocho arquetipos en dos grupos: los que conducen la historia (*drivers*) y los que influyen en el desarrollo de la historia (*passengers*). Los arquetipos protagonista, antagonista, guardián y contagonista se sitúan en el primer grupo; mientras los arquetipos razón, emoción, compañero y escéptico lo hacen en el segundo grupo.

Phillips y Huntley (2009), como hemos comentado, llegan a la conclusión de que cada arquetipo contiene una acción y una decisión característica. Así pues, las acciones y decisiones características de los 8 arquetipos nos proporcionarán los 16 elementos representativos de las motivaciones que les impulsan.

³⁹³ Denominada *Dramatica Theory* por Huntley y Phillips.

Dramatica tells us there are only 16 Motivations to spread among our players. If we use the same characteristic twice, it clutters our story. If we neglect to employ one, there will be a hole in our story's argument. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 696-697)

Siguiendo el planteamiento de las motivaciones de los personajes, *Dramatica* distingue entre *propuesta* y *motivación*, argumentando que normalmente los objetivos de los personajes, sus propuestas, no siempre coinciden con lo que los motiva³⁹⁴. Siendo la motivación y la propuesta³⁹⁵ la primera y la cuarta de las cuatro dimensiones que deben caracterizar a un personaje, *Dramatica* (2009, pos. 779-782) señala (en ese orden) las *metodologías*³⁹⁶ como la tercera dimensión y las *evaluaciones*³⁹⁷ como la segunda.

Llegados a este punto, *Dramatica* plantea un nivel de profundización aún mayor, y tal y como hemos visto para las motivaciones, también propone 16 elementos para las metodologías, las evaluaciones y las propuestas. En total 64 elementos, denominando parejas dinámicas a los elementos contrarios. No obstante la aparente complejidad, Phillips y Huntley (2009) sostienen que la combinación de elementos garantiza la versatilidad en la creación de personajes complejos. *Dramatica* aconseja que los personajes sean arquetípicos en, al menos, una dimensión. Así, un personaje puede tener tres motivaciones que le impulsen a conseguir sus objetivos, pero una sola propuesta que las justifique.

Los personajes subjetivos

Partiendo de las cuatro líneas de tramas de una historia, que veremos con detalle posteriormente; la *línea de trama general*, la *línea de trama del personaje principal*, la *línea de trama del personaje de impacto* y la *línea de trama de relación* entre ambos, Phillips y Huntley (2009) plantean una perspectiva dramática que abarca todos los ángulos, permitiéndonos ver en toda su amplitud la naturaleza de los conflictos y sus diferentes resoluciones.

Explorando todas sus posibles perspectivas, una historia bien construida debe mostrar todos los matices del mensaje que pretende transmitir. Los personajes son elementos comunes a todas

³⁹⁴ “Clearly, motivations do not specifically dictate purposes, nor are purposes indicative of any particular motivations” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 775-776).

³⁹⁵ “Motivation gives a character the force to move, Purpose gives a character a direction in which to move” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 778-779).

³⁹⁶ “Methodologies describe the kinds of approaches a character might use in its efforts to achieve its purposes” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 779-780).

³⁹⁷ “Evaluations are the standards by which characters measure their progress” (pos. 781-782).

las historias que a través de su desarrollo dramático representan la manera en que la psicología humana es recreada, permitiéndonos identificar nuestra propia manera de pensar de manera objetiva; desde el exterior de los personajes hasta llegar a su interior.

A good way to think of these four throughlines is a four different point of view through which the audience relates to the Story Mind –the same four points of view we use in all of our relationships. The Main Character represents the “I” point of view. The Impact Character represents the “you” perspective. The Subjective Story Throughline covers the “we” perspective, and the Overall Story Throughline explores the “they” perspective. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 851-854)

El personaje principal (main character)

Considerando su trascendencia en el contexto total de una historia, el personaje principal es probablemente el personaje subjetivo más importante. Representa el avatar del público, el personaje con el que el espectador se introduce en la historia, donde se sitúa en primera persona frente a los conflictos que van surgiendo durante la narración.

El equilibrio dramático del personaje principal lo proporciona el personaje de impacto, personaje que, siendo consciente, o no, tratará de modificar el punto de vista o la dirección de las acciones del personaje principal ofreciéndole una vía alternativa para la resolución de su conflicto o conflictos³⁹⁸.

Independientemente de la denominación que utiliza cada paradigma; “héroes”, “protagonistas”, o “personajes principales”, la esencia de este tipo de personajes es su capacidad de impulsar la trama y servir, como hemos señalado, de avatar para el receptor del mensaje. Por este motivo, solo un personaje puede servir de punto de vista para el público, de lo contrario la efectividad del héroe quedaría muy limitada o se diluiría. Desde luego, podemos hacer que el protagonista sea también el personaje principal, algo que, por otro lado, ocurre frecuentemente. No obstante, como hemos visto, no es la idea de *Dramatica*, ya que aunque lógicamente interconectadas, cada línea de trama tiene elementos únicos y característicos en el diseño de una historia.

³⁹⁸ “Main Characters are defined by the point of view, Impact Characters by the impact on that point of view” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 897-898).

In short, characters are never fully developed unless they are represented in all four dimensions, and they may come into conflict over any combination of Motivations, Methodologies, Means of Evaluation, or Purposes. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 790-791)

El personaje de impacto (impact character³⁹⁹)

Tomando como referencia el concepto *story mind*, cuando abordamos la resolución de un problema, la última parte que observamos es la que tiene que ver directamente con nuestro punto de vista. Probamos todo tipo de soluciones hasta llegar a la conclusión de que la resolución del conflicto que nos afecta pasa necesariamente por un cambio en nosotros mismos.

Cuando el personaje principal acomete la acción necesaria para resolver el clímax del tercer acto, antes ha debido agotar todas las vías y recursos que le acercaban a la consecución de sus objetivos. El personaje de impacto, por su parte, durante toda la historia ha tratado de persuadir al personaje principal de la necesidad de cambiar para poder imponerse o vencer. En este sentido, es posible que el personaje de impacto no sea consciente de su influencia sobre el personaje principal. Recordemos que los personajes principales se definen por su punto de vista, mientras que los personajes de impacto lo hacen por su influencia y repercusión en ese punto de vista.

4.2.3 El arco de transformación del personaje

4.2.3.1 Consideraciones del estudio comparativo

Proporcionar un carácter más sustancial a los personajes, dar a una historia mayor profundidad y otorgar más solidez a la percepción del tema sobre el que se desarrolla, requiere de la transformación de, al menos, un personaje, normalmente el protagonista.

Para que los personajes cambien necesitan de una influencia exterior, de un efecto catalizador procedente de la interacción con su entorno dramático, en el que se integra el resto de personajes. La transformación de un personaje debe también producirse durante un proceso temporal uniforme, no puede ocurrir instantáneamente o en muy poco tiempo, necesitando normalmente pasar por una serie de etapas. Lo que la mayor parte de autores denomina *arco de transformación*

³⁹⁹ Dramatica (2009, pos. 272-273) señala otras posibles denominaciones para el *personaje de impacto*: *obstacle character*, *influence character*, *mirror character*, etc.

tiene una relación directa con la estructura global de la historia. La transformación o crecimiento de los personajes se verá reflejada en las tramas, y éstas delimitarán, como veremos en el siguiente capítulo de esta tesis, la estructura general de la historia.

Como explica Huntley (2007, p. 10), *Dramatica* aborda la transformación del personaje desde un punto de vista diferente. Considera necesario distinguir entre el proceso de crecimiento del personaje principal y su resolución⁴⁰⁰. El proceso de crecimiento del personaje podrá hacerle cambiar o mantenerle firme, e implicará distinguir entre el origen del conflicto y sus efectos sintomáticos. El personaje podrá no ver la naturaleza del problema si se encuentra demasiado cerca o lejos de él, su crecimiento le acercará a la perspectiva necesaria para tomar conciencia de él.

Concluido el proceso de crecimiento, la *resolución* del personaje puede hacerle mantenerse firme, desde el punto de vista de sus convicciones o creencias iniciales, o alterar radicalmente su perspectiva y hacerle cambiar. Para *Dramatica* no se trata de juzgar el proceso, sino, como decimos, simplemente de determinar si la perspectiva del personaje se mantiene firme o ha cambiado.

Dentro de las conclusiones que extrae de su estudio comparativo, Huntley (2007, p. 10), sostiene que el paradigma de Field solo hace alusión al cambio de los personajes principales, haciendo poca referencia a qué debe ocurrir para que se produzca la transformación del personaje, señalando únicamente que el crecimiento debe producirse para que éste cambie. Para Field, el cambio hace referencia a un evento en la vida del personaje que tiene una influencia decisiva. El cambio entonces es la resolución de una posible cicatriz emocional o trauma. Por otra parte, el paradigma de Field no considera la opción de que los personajes principales se mantengan firmes en sus convicciones y punto de vista.

McKee, también enfatiza en el crecimiento del personaje principal (*arco del personaje*) y su resolución. Aunque la descripción del proceso que conduce al crecimiento del personaje parece más completo que el propuesto por Field, acaba llegando a la misma conclusión: un cambio en el personaje principal debido a un proceso de crecimiento dramático. McKee tampoco hace

⁴⁰⁰ “By separating character growth from character resolve, *Dramatica* lets you determine both where your character goes and how he gets there. This gives authors flexibility in forming their stories. It also better represents the choices we have in real life and therefore brings greater verisimilitude to an audience’s story experience” (Huntley, 2007, p. 11).

referencia a los personajes que no experimentan arco de transformación manteniendo sus convicciones y punto de vista.

Siguiendo con las consideraciones comparativas de Huntley (2007, p. 10), tanto Vogler como Hauge valoran el crecimiento del personaje principal como un *viaje interior* del héroe. Relacionan inexorablemente la resolución del personaje principal (cambio) a su viaje (crecimiento). Vogler llega a señalar que algunos héroes permanecen firmes, pero no indica cómo esto puede encajar o repercutir en el viaje del héroe.

El paradigma de Truby se aproxima considerablemente⁴⁰¹ al viaje del héroe según el planteamiento que hace Campbell (2004) en *The hero with thousand faces*. Para Truby, el cambio es un componente necesario del héroe ejemplar, e implica un desafío y una cierta revolución en sus creencias, lo que le lleva a nuevas consideraciones morales. El crecimiento del personaje es también muy importante en la definición de la estructura de la historia. Sin embargo, según Huntley (2007, p. 10), no contempla un cambio final auto-revelador. Los héroes firmes, sin proceso de transformación, tampoco son considerados por Truby.

La *espina dorsal* del personaje de Seger, viene determinada por la relación entre la motivación del personaje y las acciones que emprende para conseguir sus objetivos. Esto puede describir el crecimiento del personaje dependiendo de otros factores. Huntley (2007) interpreta el concepto de *espina dorsal* del personaje, como una línea que incluye, por una parte, el crecimiento del personaje y, por otra parte, una descripción parcial de las acciones del protagonista intentando alcanzar sus objetivos. El arco de transformación de Seger describe al personaje con una determinada actitud, acción y emoción, desde su primera aparición, y los posteriores cambios que se van produciendo en cada una de esas características. Por otra parte, Seger sí reconoce la posibilidad de los personajes principales puedan no experimentar una transformación, que se mantengan firmes. Muchas historias incluyen personajes que mantienen la firmeza frente a las fuerzas antagonistas que los quieren hacer cambiar. No debemos confundir la firmeza y determinación en los deseos y las acciones del héroe, con que sus ideales, creencias o valores morales puedan cambiar o mantenerse invariables.

⁴⁰¹ Huntley no hace alusión, pero podemos considerar que Vogler en este aspecto está en el mismo caso que Truby.

En opinión de Huntley (2007, p. 11), a diferencia de otros paradigmas, Seger sí contempla la posibilidad de crecimiento del personaje y su resolución como procesos separados, pero su valor en la construcción de la historia es limitado, ya que las descripciones de cómo implementarlo son demasiado generales.

Para *Dramatica*, el crecimiento del personaje le lleva a un cambio: presentándose con un bagaje de prejuicios y justificaciones (barreras interiores) que no le permiten ver cuál es su verdadero problema interior. El devenir de la narración definirá el proceso por el cual van desapareciendo esas barreras, muchas veces en forma de justificaciones y/o prejuicios de su propia conciencia que impiden al personaje identificar la verdadera naturaleza de sus problemas.

Como hemos comentado, un crecimiento sólido del personaje le suele hacer mantenerse firme en su compromiso dramático. Un personaje principal firme generalmente se presenta con un valor dramático equilibrado, hasta que una fuerza externa altera ese equilibrio y el personaje responde comprometiéndose con la necesidad de restaurarlo.

Phillips y Huntley (2009) defienden la flexibilidad que proporciona construir sus historias a través de *Dramatica Theory*. El paradigma narrativo que proponen permite determinar hacia dónde se desarrolla el personaje y de qué manera lo hace. Algo parecido ocurre con las opciones que tenemos en nuestras propias vidas, por lo tanto, proporciona una gran sensación de verosimilitud.

Vogler considera el cambio del personaje como una parte esencial del viaje del héroe. Los personajes no solo emprenden la aventura y vuelven a casa, deben regresar transformados, aunque su viaje no sea estrictamente físico. En palabras del autor norteamericano (2002): “El protagonista de cada historia es el héroe de un viaje, aun cuando la senda únicamente transite por su mente o se desarrolle en el ámbito de las relaciones” (p. 45).

Truby describe algo parecido a Hauge, en el sentido de que el héroe debe experimentar un proceso que le lleve a una auto-revelación, correspondiendo su acción más heroica con el momento en que se despoja de la imagen superficial de héroe para mostrarse cómo es realmente. Por su parte, Hauge describe el cambio del héroe como un viaje interior de realización, un arco del personaje que va del miedo a la valentía, de los elementos que le caracterizan como héroe, al descubrimiento del verdadero héroe desprovisto de esos elementos.

4.2.3.2 Syd Field

La transformación interior de los personajes, es uno de los elementos fundamentales para casi todos los paradigmas. Como hemos señalado anteriormente, para Field (2002) es necesario partir de cuatro características esenciales para crear un personaje completo: *necesidad dramática*, *punto de vista*, *actitud* y *cambio*. Para él, la transformación de un personaje pasa por resolver, al final de la historia, la interacción del viaje interior y exterior que experimenta el personaje. No obstante, Field no emplea la denominación “arco de transformación”.

4.2.3.3 Michael Hauge

Hauge (2013) une los conceptos de *tema* y *arco del personaje*. Define el tema como la declaración universal que una historia hace sobre la condición humana. Es la prescripción subyacente del guionista sobre como un personaje debe vivir para llegar a evolucionar y tener una vida moralmente más plena. Solo aprendiendo a vivir bajo algún tipo de moralidad el héroe se gana el derecho a alcanzar los objetivos de su motivación exterior⁴⁰². Alcanzar esos objetivos se convierte en la recompensa del personaje por encontrar el coraje necesario para superar su conflicto interior, para cambiar y crecer⁴⁰³. No obstante, Hauge reconoce que no es imprescindible una búsqueda exhaustiva de la profundidad del tema, de hecho, muchas grandes películas funcionan así.

Many blockbuster movies, and many very lucrative marketing stories, omit this element of the hero’s journey. If the visible conflict in these stories is great enough, and if the story is compelling enough, audiences and customers will respond. (Hauge, 2017, pp. 53-54)

⁴⁰² Para Hauge (2013), el crecimiento del personaje comienza cuando el héroe reconoce en sí mismo similitudes con la *némesis* y diferencias con el *reflejo*.

⁴⁰³ “The character’s transformation from someone stuck in his inner conflict to someone who has found the courage to overcome it is his arc. It’s an arc from fear to courage, from inner conflict to true self-worth” (Hauge, 2013, p. 83).

4.2.3.4 Robert McKee

McKee (2011) observa el *cambio* como una parte esencial en la definición del protagonista como personaje y su devenir en el desarrollo del relato. McKee denomina⁴⁰⁴ a este cambio *arco del personaje* (*character arc*).

...la revelación de una personalidad más profunda que esté en contraste o se oponga a la caracterización resulta fundamental en los personajes principales. Los personajes secundarios tal vez, o tal vez no, pero los principales deben estar escritos con profundidad, no pueden ser en su interior lo que parecen ser superficialmente. (McKee, 2011, pos. 2338-2340)

Al comienzo de una historia se presenta la caracterización “superficial” del personaje planteada por su creador. Sin embargo, pronto nos vemos conducidos hacia al corazón del personaje, percibiendo su verdadera naturaleza. Naturaleza interior que entrará en contradicción con su imagen externa y que le presionará para encontrar soluciones ante las situaciones más difíciles. En palabras de McKee (2011): “Ningún personaje o personalidad puede expresarse con profundidad si no es a través del diseño narrativo” (pos. 2410).

Los personajes deben adaptarse al género utilizado para contar una historia. Para McKee, (2011, pos. 2412-2416) la acción, la aventura y la farsa requieren de personajes poco complejos, de lo contrario se distrae la atención sobre lo que acontece. En el caso de historias complejas, los personajes más simples o básicos pueden restar profundidad dramática. Para el autor norteamericano (2011, pos. 971-972), una historia en la que el arco narrativo se desarrolle en la mente del protagonista, suele propiciar que los personajes principales experimenten una revolución profunda e irreversible en su actitud hacia la vida y/o hacia sí mismos.

4.2.3.5 Linda Seger

Pensamientos, acciones y emociones determinan las tres dimensiones del personaje. Éste, adquiere solidez y verosimilitud a medida que avanza la narración y se ve influenciado por la interacción con el resto de personajes. Esto le permite desarrollarse y experimentar una transformación a lo largo de una historia.

⁴⁰⁴ *Giro del personaje* en la traducción de la edición española.

El diseño de un buen personaje se fundamenta en la percepción que de él tenemos a través de su contextualización con el entorno, de su caracterización, y de su forma de actuar. Esa percepción debe proporcionar la información necesaria que nos revele su forma de pensar, su punto de vista, y proporcione coherencia dramática a su desarrollo dentro de la historia.

Cada una de las dimensiones del personaje puede, según Seger (2017, p. 202) dividirse a su vez en tres categorías: *el modo de pensar*; que se relaciona con las actitudes y con el modo de razonar del personaje, sus *acciones*; referidas al hecho en sí y a las decisiones que llevan a la acción, y las emociones; que hacen referencia tanto al carácter sentimental del personaje como a sus reacciones emocionales.

El modo de pensar

Dentro de este sentido tridimensional del personaje, el modo de pensar es para Seger (2017, p. 203) lo más difícil de plasmar. Si el personaje está condicionado por un pensamiento demasiado definido puede resultar abstracto, aburrido o previsible. Por lo tanto, resulta necesario encontrar un punto de equilibrio en el que el personaje este definido por una forma de pensar cuya manifestación dramática se encuentre reflejada en sus acciones.

Los personajes bien definidos deben ver el mundo que les rodea a través de un sólido punto de vista. Su actitud, bien sea positiva, negativa, irónica, pesimista, etc., se verá reflejada en las acciones que emprendan y en su relación con otros personajes. En palabras de Seger (2017): “La actitud es más «actuable» que el modo de pensar⁴⁰⁵, se expresa más fácilmente a través de la acción” (pp. 203-204).

Las acciones

El primer elemento que percibimos cuando vemos una película es la acción. Sin embargo, es la decisión de actuar lo que impulsa la acción y nos hace entender las motivaciones del personaje. Las decisiones deben conducir a acciones concretas y los personajes siempre deben permanecer activos.

⁴⁰⁵ “Pero el peligro para reflejar el modo de pensar y la actitud está en la tentación de hacer hablar al personaje en vez de hacerlo actuar” (Seger, 2004, p. 204).

La acción es la sangre del drama. En una novela podemos centrarnos en los sentimientos, actitudes y creencias. En el drama, todo gira en torno a la acción, dividiéndose esta en dos partes: la decisión de actuar y la acción en sí misma. (Seger, 2004, p. 204)

Especialmente en el caso de los personajes protagonistas, la acción que emprendan tiene que garantizar el impulso de la narración. La acción requerirá una serie de *pulsos* (*beats*⁴⁰⁶) relacionados sobre todo con el momento de ejecutar la acción y su repercusión en la historia. En los casos en los que el protagonista comienza como un personaje pasivo, debe tenerse en cuenta que en algún punto de la trama estará obligado a coger el timón de la historia.

Las emociones

Las actitudes de los personajes deben generalmente ir acompañadas de un componente emocional. Las emociones definen a los personajes, y sus reacciones habituales ante estímulos concretos completan la definición de su mundo interior. Una actitud cínica puede hacer caer al personaje en la desesperación o la desidia. En ese caso, puede resultar emocionalmente ensombrecido o triste. En cambio, una actitud positiva suele desembocar en emociones propias de un personaje alegre y optimista.

También debe tenerse en cuenta, como afirma Seger (2017), que situaciones extraordinarias producen reacciones emocionales extraordinarias. Un personaje emocionalmente feliz puede montar en cólera ante una situación de injusticia, mientras un personaje desesperado puede encontrar un nuevo entorno emocional de serenidad a través del amor.

...es la reacción emocional lo que hace comprensible al personaje. Sus sentimientos atraen la simpatía o antipatía del público. Hacen posible la identificación con el personaje. Las emociones nos arrastran dentro de la historia: experimentamos los sentimientos del personaje a través de ellas. (Seger, 2017, p. 207)

⁴⁰⁶ “Podemos considerar un *beat* como un incidente o suceso dramático. En música, una sucesión de *beats* forma un compás. Al incorporar más *beats*, se forma una frase musical, luego una melodía, y por fin la canción completa. Un drama funciona de modo similar. Momentos dramáticos individuales, uno tras otro, crean una escena. Los de varias escenas, uno tras otro, crean un acto, y los de cada acto, uno tras otro, crean la historia” (Seger, 2004, p. 44).

El arco de transformación

Como hemos señalado, el personaje protagonista aparece en una historia caracterizado por determinadas actitudes, acciones y emociones. Debe finalizar su intervención habiendo cambiado en cada una de estas dimensiones⁴⁰⁷. Estos cambios son los que generan los pulsos que conforman el arco de transformación.

Seeger (2017, pp. 208-209) considera que la transformación de un personaje puede ser extrema, moviéndose a posiciones opuestas, o simplemente haciéndolo hacia una posición moderada⁴⁰⁸. Un personaje rígido puede sufrir una transformación total, volviéndose espontáneo y alegre finalizado su proceso de transformación, o simplemente moderar su rigidez. El cambio en los personajes depende fundamentalmente de la interacción con otros personajes y de la influencia que ejerce sobre ellos su entorno y el propio desarrollo de la historia. En ocasiones, un personaje determinado puede ejercer de catalizador sobre el arco de transformación de otros personajes.

Para Seeger (2017), la transformación de un personaje necesita de un cierto tiempo. Habitualmente, el cambio completo necesita del desarrollo completo de una historia. Por lo tanto, el crecimiento del personaje, que le llevará a experimentar su transformación, debe producirse paso a paso. En cada uno de estos pasos deberán reflejarse todos los matices que harán que se complete su arco de transformación.

4.2.3.6 John Truby

Denominado en este caso como *arco del personaje*, hace referencia al proceso de desarrollo dramático del personaje a lo largo de una historia. Es uno de los pasos más importantes y difíciles de elaborar, no puede producirse sin más. Para Truby (2011), un personaje es un ser ficticio, creado para mostrar de forma simultánea cómo cada ser humano es totalmente único pero al mismo tiempo está caracterizado por cualidades que todos compartimos. Su parte de ficción se revela posteriormente; en la acción, en el espacio y en el tiempo, y en su comparación

⁴⁰⁷ “En algún momento, hacia la mitad del guión –si no antes– el personaje tiene que comenzar a ser protagonista de la historia más que víctima de ella” (Seeger, 2004, p. 176).

⁴⁰⁸ Similar al sentido de personaje firme que plantea *Dramatica*.

con los otros personajes, para mostrar cómo una persona puede vivir bien o mal y cómo puede crecer imponiéndose a los condicionantes de su vida.

Truby (2011, p. 76) afirma que no existe un concepto monolítico y universal que defina la personalidad de un personaje. Sin embargo, podemos establecer cuatro categorías o itinerarios según las características que condicionan su personalidad.

1. Una personalidad que se rige internamente con severidad y que en la búsqueda de su destino como héroe se revela el motivo por el que había sido elegido. Muy habitual en las historias de mitos donde el héroe es un guerrero.
2. Una personalidad caracterizada por tener muchas necesidades (a menudo en conflicto) y también deseos. Un tipo de personalidad que tiene una fuerte necesidad de vincularse a otros personajes e incluso, en cierto modo, de depender de ellos⁴⁰⁹.
3. Una personalidad creada según las demandas de la época y el entorno social del creador de una historia. Historias en las que los personajes están muy condicionados por la posición que ocupan en la sociedad representada. Truby (2011, p. 77), en este caso, pone como ejemplo a los personajes principales de las obras de Mark Twain, donde se enfatiza en el poder de los roles que asumimos según los dictados de la sociedad.
4. Una personalidad compuesta por un conjunto de características de debilidad, de inestabilidad y falta de integridad. Características que pueden llevar a los personajes a sufrir un cambio absoluto e incluso la pérdida de la conciencia de sí mismos⁴¹⁰.

El cambio del personaje no debe ocurrir en la parte final de una historia, debe desarrollarse desde el principio. Su efectividad dependerá del nivel de elaboración del planteamiento inicial de la narración. El héroe debe presentar inicialmente un potencial que posibilite un cambio coherente en su personalidad al final de la historia. Cuanto más grande sea el cambio que pueda experimentar el personaje, más interesante resultará para el público. Sin embargo, se pondrá en riesgo la progresividad y coherencia de su arco de transformación.

⁴⁰⁹ “This concept of self is found in a vast array of stories, especially in the work of modern dramatists like Ibsen, Chekhov, Strindberg, O’Neill, and Williams” (Truby, 2011, p. 76).

⁴¹⁰ “Kafka, Borges, and Faulker are the major writers who express this loose of self” (Truby, 2011, p. 77).

La transformación del personaje, que ha tenido lugar durante todo el desarrollo de la narración, se concreta en el momento en que éste toma conciencia del cambio o cambios que ha sufrido hasta alcanzar completamente los objetivos de su aventura. No obstante, Truby (2011, p. 78) advierte de que no todos los cambios se acaban definiendo como un cambio real del personaje. Un verdadero cambio implica para el héroe asumir el reto de reconsiderar sus creencias más enraizadas, lo que le acaba llevando a una nueva acción de tipo moral. De este modo, las posibilidades de cambio del personaje son ilimitadas, su desarrollo dependerá de sus creencias iniciales, del reto que asumirá para desarraigarse de éstas, y cómo han cambiado al final de la historia.

Resulta muy importante considerar la posibilidad de que el adversario tenga también su momento de auto-revelación, situación que enriquece y proporciona más profundidad a la historia. Aunque las posibilidades son prácticamente ilimitadas, es cierto que algunos patrones de cambio se dan más que otros. Para Truby (2011, p. 79), éstos son los más comunes:

1. *De niño a adulto*. También conocidas como historias de mayoría de edad, están referidas lógicamente a cuestiones de personalidad.
2. *De adulto a líder*. En estas historias, un personaje adulto, en el anhelo de alcanzar sus objetivos, se da cuenta que solo los puede conseguir ayudando a otros.
3. *De cínico a participativo*. En este caso, el personaje inicialmente solo se considera a sí mismo y únicamente está interesado en su libertad personal, el placer y el dinero. Sin embargo, en su proceso de transformación como personaje aprende el valor de hacer del mundo un lugar mejor y regresa convertido en un líder.
4. *De líder a tirano*. No todos los cambios en los personajes se pueden considerar positivos. Con el pretexto, muchas veces inconsciente, de ayudar a unos pocos, el líder arrastra a muchos por el camino de su propio egoísmo.
5. *De líder a visionario*. Muy habitual en las historias de corte religioso o en algunos mitos, este tipo de cambio en el personaje se desarrolla sobre la intención del personaje de ayudar a otros con vistas a un futuro más o menos lejano.
6. *La metamorfosis*. En ciertas historias, sobre todo fantásticas, de terror o de gran intensidad dramática, el personaje puede experimentar un cambio extremo, convirtiéndose en otro personaje, tanto psicológica como físicamente. No obstante, la transformación también podrá llegar a consumirle.

4.2.3.7 Christopher Vogler

But a good story, like a good journey, leaves us with an Elixir that changes us, makes us more aware, more alive, more human, more whole, more a part of everything that is. The circle of the Hero's Journey is complete. (Vogler, 2007, p. 227)

El personaje principal de una historia debe alcanzar al final del relato unas cualidades ideales, de las que debe también hacer partícipe al público o al lector. El viaje del héroe simboliza la trayectoria de la vida de cualquier ser humano y su relación con el entorno donde ha vivido. Toda persona anhela crecer, mejorar, superarse, ser capaz de afrontar sus miedos y acabar vencidos. De esa experiencia vital extraerá el simbólico elixir⁴¹¹ de la aventura.

Incluimos en este capítulo de la tesis la descripción de las etapas fundamentales del viaje del héroe tal como las entiende Vogler, ya que su desarrollo es inherente a los viajes interior y exterior del héroe y al proceso de transformación del personaje. En opinión de Vogler (2002, p. 242), las etapas del viaje del héroe son una buena guía para determinar los pasos que deben seguirse en la creación de un arco de transformación del personaje coherente y verosímil.

El viaje del héroe se estructura en 12 etapas: *el mundo ordinario; la llamada de la aventura; el rechazo de la llamada; el encuentro con el mentor; la travesía del primer umbral; las pruebas, los aliados, los enemigos; la aproximación a la caverna más profunda; La odisea (el calvario); y la recompensa*. Además, Vogler desgana cada una de las doce etapas en diferentes partes descriptivas y características de cada situación⁴¹².

Primera etapa: el mundo ordinario

Entorno dramático donde se capta la atención del lector o espectador, que debe percibir el tono general de la historia y su potencial dramático. Momento que puede servir también para captar su atención a través de una imagen o metáfora que le proporcione un punto de referencia claro. En palabras de Vogler (2002): “El enfoque mitológico de una historia se reduce al empleo de metáforas y comparaciones para transmitir su sentir con respecto a la vida” (p. 114).

⁴¹¹ “And so the Hero's Journey ends, or at least rests for a while, for the journey of life and the adventure of story never really end. The hero and the audience bring back the Elixir from the current adventure, but the quest to integrate the lessons goes on. It's for each of us to say what the Elixir is — wisdom, experience, money, love, fame, or the thrill of a lifetime” (Vogler, 2007, p. 227).

⁴¹² Aunque incluimos la práctica totalidad, omitimos alguna de las sub etapas por su notable similitud.

Antes del principio: el título y la imagen inicial

Vogler es el único autor de la comparativa que hace referencia a la percepción de una historia por parte del público antes de ser leída o visionada. Concretamente, en referencia a los elementos que pueden condicionar posteriormente la interpretación de su sentido. Por ejemplo, un determinado título, la cubierta de un libro o una imagen promocional.

El prólogo

El cuerpo central del argumento puede estar precedido de un prólogo. Previo incluso a la presentación de los personajes principales y su contexto argumental. Su función pasa por proporcionar información esencial para el posterior desarrollo dramático. Aunque la utilización de un prólogo no es aconsejable en todos los casos, puede resultar adecuado anticipar el tema sobre el que se va a desarrollar la narración de una historia.

El mundo ordinario

El mundo ordinario debe identificarse con el factor de lo cotidiano que envuelve a cualquier persona, debe representar el contraste con *el mundo especial*. Ese entorno cotidiano debe hacerse especialmente coherente cuando presentamos ante el público personajes dramatizados. Dentro de la coherencia de su mundo ordinario, el personaje debe presentarse reflejando claramente su actitud, estado emocional, su fuerza y sus debilidades.

El mundo ordinario debe reflejar de alguna manera todo lo que no sabemos del personaje en relación a su pasado. Es lo que Vogler (2002, p. 127) denomina exposición y define como el arte de revelar con gracia los antecedentes y cualquier otra información pertinente sobre la trama: la clase social del héroe, su educación, sus hábitos, etc.

El contraste

Vogler (2002) considera adecuado crear historias donde el mundo ordinario y el mundo especial sean muy diferentes, de manera que el héroe y el público se vean sorprendidos al cruzar el umbral que los separa. No obstante la tranquilidad que pueda reflejar el mundo ordinario, éste debe tener conflictos latentes, a la espera de ser activados.

Los presagios: un modelo del mundo especial

En cierto modo, una recreación a pequeña escala del mundo especial, o reflejo de alguno de sus elementos, anticipará las luchas que el héroe habrá de enfrentar o los dilemas morales que tendrá que resolver. Si algún aspecto de su entorno ordinario representa una debilidad o un miedo, el héroe será puesto a prueba por uno de esos elementos.

La formulación de la pregunta dramática

Una historia dramática construida con solidez buscará respuestas a una serie de cuestiones fundamentales acerca del héroe relacionadas con alcanzar sus objetivos, superar sus defectos, o aprender una necesaria lección. Las respuestas a las preguntas relacionadas con la acción servirán para dar impulso a la historia, las preguntas más vinculadas con las emociones, facilitarán la conexión con el público.

Los problemas internos y externos

El crecimiento y transformación del héroe debe pasar necesariamente por un proceso de aprendizaje que le haga cambiar. En palabras de Vogler (2002): “Los personajes sin desafíos internos se nos antojan planos y escasamente atractivos, con independencia de sus muchas heroicidades. Precisan, por tanto, de un problema interno, un defecto en su personalidad o un dilema moral al que dar solución” (p. 120).

La entrada en escena y la presentación del héroe

El diseño del personaje del héroe deberá posibilitar que en su primera aparición, su conducta y presencia escénica produzcan una impresión adecuada. Según Vogler (2002, p. 121), “la primera acción del personaje constituye una fabulosa oportunidad para expresar muchas cosas de su actitud, su estado emocional, su origen, de su fortaleza y sus problemas”.

La identificación

Si el personaje está inicialmente provisto de objetivos, motivaciones o deseos universales y, por consiguiente, también tiene necesidades de afecto, de estabilidad, de recuperar algo o restablecer su dignidad, facilitará la identificación del público con su forma de pensar y actuar.

Las carencias del héroe

Vogler (2002, p. 123) señala la carencia o pérdida de algún elemento dramático como uno de los motores de la acción y un poderoso vínculo para lograr la identificación del público con el héroe. El anhelo máximo del héroe pasa casi siempre por recuperar lo perdido o lo arrebatado, consiguiendo recuperar su integridad.

Los héroes heridos

En este punto, Vogler señala las carencias que revelan las heridas que se producen a nivel emocional: pérdidas, frustraciones, decepciones, etc.

Los defectos trágicos

Vogler incide en la importancia de no presentar personajes “perfectos”, ya que hacen que se resienta rápidamente la empatía del público hacia ellos. Todo héroe bien diseñado, presenta algún rasgo de imperfección, alguna debilidad que lo hace en más real, o una herida emocional que lo humaniza.

The Greek theory of tragedy, expressed twenty-four centuries ago by Aristotle, describes a common fault of tragic heroes. They may possess many admirable qualities, but among them is one tragic flaw or *hamartia* that puts them at odds with their destiny, their fellow men, or the gods. Ultimately it leads to their destruction. (Vogler, 2007, p. 92)

Establecer qué está en juego

Por último, el diseño del mundo ordinario debe contener, por una parte; lo que Vogler denomina tema, como contexto general y, por otra parte; la idea concreta de los valores que están en juego para el héroe.

El tema

Para Vogler (2002), “el tema es de lo que realmente trata la historia. Su esencia debe poder sintetizarse en una frase, incluso en una palabra, en forma de la idea o cualidad que se nos quiere transmitir: amor, codicia, amistad, venganza, etc.” Conocer el tema resulta fundamental para tomar decisiones específicas con respecto a los elementos que forman parte de una producción teatral o cinematográfica. Decisiones que proporcionan a la historia un diseño coherente. En una buena historia, todo guarda relación con el tema, y el mundo ordinario es el lugar donde deberá exponerse por primera vez su idea principal.

Segunda etapa: la llamada de la aventura

Vogler (2002) considera el mundo ordinario al entorno donde empieza cualquier historia. Tiene una condición estática, pero en él ya se han generado los procesos de cambio que harán avanzar la historia, solo es necesario un detonante, un impulso, presente desde siempre en mitos y leyendas. A este impulso Vogler lo denomina *la llamada de la aventura*.

La llamada de la aventura podrá manifestarse en forma de mensaje o mensajero, y lo hará con la siguiente tipología:

La tentación

Puede presentarse ante el héroe como el anuncio o revelación que le lleve a pensar en una vida mejor en otro lugar, a sentir curiosidad por lo desconocido, o la simple visión de un amor soñado.

Los heraldos del cambio

Personajes arquetípicos que de alguna manera transmiten al héroe la invitación o el desafío: el mensaje de la llamada de la aventura. Pueden ser negativos o positivos, mentores o enemigos, pero su cometido siempre será actuar como detonantes de la energía que activa el desarrollo de una historia.

El reconocimiento

Fase temprana y habitual en todas las historias. Se trata del reconocimiento de las fuerzas antagonistas, el momento en que el público toma conciencia de que –inevitablemente– para el héroe comienza la aventura.

La desorientación y la incomodidad

La llamada de la aventura no siempre resulta un reto atractivo, en ocasiones resulta un hecho perturbador e incómodo para el héroe.

Carencia o necesidad

Pérdida o sustracción de un elemento fundamental y necesario en el mundo ordinario del héroe: un ser querido, una pertenencia de gran valor, la seguridad, la salud o el amor.

Sin opciones

La situación no deja más opciones al héroe que confiar en el heraldo e iniciar la aventura.

Advertencias para héroes trágicos

También es posible que se emprenda la aventura por los malos augurios que se ciernen sobre el mundo ordinario.

Más de una llamada: llamada en espera

La llamada a la aventura puede darse a más de un nivel. Vogler (2002, p. 137) no lo explica en el sentido de viajes exteriores o interiores, o de tramas principales o secundarias, pero lo cierto es que la llamada puede estar en la trama principal y a su vez actuar también desde las tramas secundarias.

Tercera etapa: el rechazo de la llamada

Inicialmente el héroe sentirá cierto temor. La aventura resultará emocionante, pero el héroe será inmediatamente consciente de sus riesgos. Enfrentado al miedo, el héroe dudará en aceptar el reto de la llamada. Podrá tratar de evitarlo, buscando excusas y no queriendo reconocer la necesidad de iniciar la aventura. El rechazo de la llamada caracteriza habitualmente al héroe trágico.

Llamadas en conflicto

Llamadas procedentes de diferentes elementos de la aventura que entran en conflicto. El rechazo a la llamada es un buen momento para articular las diferentes opciones que tiene el héroe ante sí. Entendemos que en este punto Vogler se refiere a las tramas secundarias en relación a la trama principal del héroe.

Los rechazos positivos

Casos menos habituales donde el héroe salva la vida tras rechazar la llamada de la aventura. Situaciones donde, por ejemplo, el héroe no acepte una rendición y asuma una derrota o incluso una muerte segura.

El artista como héroe

Vogler (2002, p. 143) habla en este punto de la llamada interior del artista, que invita al héroe a sumergirse espiritualmente en su mundo, en contraposición a los placeres terrenales del mundo que le rodea.

Los héroes resueltos

También podemos encontrarnos con la figura de un héroe más convencional, que no muestra miedo y actúa con absoluta determinación, llegando a buscar activamente la llamada de la aventura. Son los héroes *resueltos* o *deseosos*. Vogler (2002, p. 144) hace referencia en este caso a Propp, que denomina a este tipo de héroes, *buscadores*, oponiéndolos a los *héroes-víctimas*. Aunque este modelo de héroe no lo muestre, su preocupación o miedo al fracaso se verá frecuentemente reflejado en otros personajes del mundo ordinario.

Los guardianes del umbral

Una vez aceptada la llamada de la aventura, y una vez superadas las reticencias y miedos interiores, un factor exterior; encarnado por el guardián del umbral, vuelve a cuestionar la participación del héroe en la aventura, sobre todo su capacidad para afrontarla. Sin embargo, como afirma Vogler (2002): “Un héroe titubea ante el umbral de la experiencia del miedo, para que el público sea consciente de la formidable magnitud de los retos que le aguardan más adelante” (p. 147).

La puerta secreta

Simboliza el elemento de la aventura que el héroe no deberá transgredir, pero que a pesar de sus previsibles consecuencias, acabará haciendo.

Cuarta etapa: el encuentro con el mentor

En ocasiones, el rechazo a la llamada de la aventura se produce porque el héroe no se siente preparado ante la importancia del reto que se presenta ante él. El héroe necesita la ayuda y el impulso que le puede proporcionar la figura protectora del mentor. Éste puede ofrecerle guía, dones u objetos mágicos, o incluso un proceso de entrenamiento que le ponga a prueba hasta obtener la confianza necesaria.

Héroes y mentores

Una de las etapas más profundas y atractivas del viaje del héroe, donde se pone de manifiesto la trascendencia de la figura del mentor en un momento clave de la vida del héroe. Una etapa que puede llegar a desarrollarse como una historia completa en sí misma.

Las fuentes de la sabiduría

Incluso si la historia carece de la figura del mentor, el héroe debe tomar contacto con algún tipo de fuente de conocimiento, en forma de experiencias de otros personajes o de otro tipo de información: antiguos escritos, cartas, mapas, etc. Para la elaboración de historias, el encuentro con el mentor o con la información necesaria para obtener la confianza del héroe, representa un momento potencialmente muy rico en conflictos.

Quinta etapa: la travesía del primer umbral

Vogler (2002, p. 160) sitúa esta etapa en el acceso al segundo acto, umbral del mundo especial de la aventura. A nivel de crecimiento del personaje, la travesía del primer umbral supone haber superado todas las reticencias, miedos, o dudas anteriores. Representa un acto de voluntad sincera con la que empieza la aventura.

La aproximación al umbral

Momento en que una fuerza externa motiva definitivamente al héroe a emprender la aventura. Según el propio Vogler (2002), es el equivalente al llamado punto de giro o punto de trama, punto de inflexión o momento decisivo de la estructura de las historias diseñadas en tres actos.

El cruce

Límite que separa al mundo ordinario, una vez se ha producido la llamada, de la propia aventura. Representa el momento de dar el salto a lo desconocido en una decisión que no tiene vuelta atrás para el personaje.

Sexta etapa: las pruebas, los aliados, los enemigos

En el nuevo mundo no importará la experiencia anterior del héroe. Ante un entorno desconocido, y una nueva e inquietante aventura, el héroe no será más que un simple aprendiz.

El contraste

En relación al mundo ordinario, el mundo especial deberá reflejar un fuerte contraste. Incluso si hablamos de él en un sentido figurado, el mundo especial revelará nuevas emociones y valores distintos con respecto al mundo ordinario. Para Vogler (2002), “aun si el héroe permanece físicamente en el mismo lugar a lo largo de toda la historia, hallará cambios y movimientos en su exploración del nuevo territorio emocional” (p. 16).

Las pruebas

El héroe se sitúa ante complicaciones y retos que comenzarán a ponerlo a prueba con la perspectiva de dificultades mayores. *Las pruebas* representan un periodo de adaptación al mundo especial. Inicialmente, el mundo especial está dominado por fuerzas antagonistas, normalmente un villano o una sombra, cuya función esencial se centrará en detener el avance del héroe. Superar esos obstáculos formará parte de su evolución como personaje.

Aliados y enemigos

En esta etapa de adaptación al mundo especial, el héroe deberá aprender a distinguir entre los que pueden ser sus aliados o sus enemigos. Se pone a prueba la intuición y el buen juicio del protagonista.

Los aliados

Vogler (2002) incide en la posibilidad de que el héroe salga de esta etapa con nuevos aliados.

Los compañeros

Los aliados pueden llegar a consolidarse como compañeros o amigos. Suelen prestar cierto alivio dramático a las tramas mediante la utilización de recursos cómicos. Vogler (2002, p. 170) no hace referencia, pero como hemos visto al referirnos a otros paradigmas, este tipo de personajes (*compañeros, antagonistas, etc.*) pueden servir también para reflejar el punto de evolución en que se encuentra el arco de transformación del héroe.

Los equipos

Etapa en la que pueden surgir diferentes personajes que se sumen a la aventura del héroe. Es bastante habitual que en cierto tipo de historias, donde el héroe se ve arrojado por otros

personajes con cualidades o destrezas especiales. Vogler (2002, p. 170) señala que los primeros compases del segundo acto pueden corresponder al periodo de formación del grupo.

Los enemigos

El héroe se encuentra con villanos o personajes antagonistas. Estos enemigos pueden desempeñar funciones propias de otros arquetipos como la sombra, el embaucador, el guardián del umbral, o en ciertas ocasiones, el heraldo. Vogler (2002, p. 171) también considera que el héroe se enfrente a un *rival*, un competidor en cualquier faceta; desde temas sentimentales a competiciones deportivas.

Las nuevas reglas

Tanto héroe como público deben asimilar rápidamente las reglas que rigen el mundo especial. En este caso, el héroe tendrá que superar la prueba de adaptación al medio y a sus nuevos condicionantes.

Tabernas y bares

En este punto de la historia es muy habitual que el héroe pase por algún tipo de posada, taberna, o bar. Su función es la de proporcionar descanso e información al héroe. Un punto de reunión donde el héroe puede encontrar aliados o incluso tomar contacto con las fuerzas antagonistas.

Séptima etapa: la aproximación a la caverna más profunda

Una vez familiarizado con el mundo especial, el héroe llega a una región intermedia entre el umbral y la parte más crítica del viaje del héroe. Una zona diferente que tiene sus propias etapas en forma de itinerarios y pruebas. Es la parte que Vogler (2002, p. 176) denomina *la caverna más profunda*, el lugar donde el héroe se encontrará con los mayores prodigios y los terrores supremos.

Octava etapa: la odisea (el calvario)

Habiendo alcanzado la parte más oscura y profunda de la caverna, el héroe se enfrenta a su mayor y más trascendental desafío. *La odisea* o *calvario* es un episodio neurálgico, constituye generalmente el acontecimiento más importante del segundo acto. Vogler se refiere a él como un punto clave en el sentido de confluencia de tramas principales y tramas secundarias.

Como personaje, el héroe se enfrenta necesariamente a una caída o derrota y a su posterior resurgimiento. La prueba definitiva que le convertirá verdaderamente en un héroe.

El cambio

El resultado del paso del héroe por la prueba más exigente: su “descenso a los infiernos”. Más allá de regresar sano y salvo, además, el héroe deberá regresar habiendo experimentado un proceso de transformación.

Crisis

Vogler (2002) aclara que este punto recibe la denominación de *crisis* para diferenciarlo del *clímax* final de la historia. La crisis se define como el punto de una historia en que se llega a un momento de máxima tensión en la confrontación del héroe con las fuerzas antagonistas.

Para el personaje del héroe, afrontar y superar la crisis es una etapa de crecimiento como personaje absolutamente imprescindible.

Testigo del sacrificio

Personajes que revelan el punto de vista del público, ya que se erigen como testigos de la acción del héroe durante el trascendental momento de la crisis. Se identifican con los héroes en el dolor intenso de su aparente muerte para así saborear plenamente su resurrección.

El sabor de la muerte

Vogler incide en el efecto dramático del punto anterior en relación al contraste dramático del efecto de la muerte y el posterior renacimiento. En palabras del autor norteamericano (2002): “Los filmes y los relatos de aventuras siempre gozan de gran popularidad porque nos ofrecen un modo menos arriesgado de experimentar la muerte y el renacimiento, por mediación de héroes con los que podemos identificarnos” (pp. 195-196).

La crisis del corazón

Los hechos relacionados con la etapa de la odisea o calvario también pueden referirse a cuestiones de corte amoroso o sentimental.

El enfrentamiento con el mayor temor

Punto clave en el crecimiento del personaje. Se refiere a lo que más teme el héroe: afrontar una fobia, enfrentarse a un rival más poderoso que él, etc. Quizás de entre esos temores, el de mayor poder dramático sea el representado por lo que simboliza el padre o cualquier figura autoritaria. Para Vogler (2002, p. 207) una escena familiar puede llegar a constituir el núcleo del drama más serio.

La muerte del ego

Simboliza el sacrificio del héroe en favor del bien propio o de un colectivo. Para el héroe significa la muerte o desaparición de una parte de él y de su realidad, para renacer con una nueva conciencia.

La novena etapa: la recompensa

La confrontación con lo que simboliza la muerte, y la superación de semejante trance, le aporta al héroe una recompensa simbólica, aunque pueda ser efímera.

La celebración

El héroe debe regenerar las fuerzas consumidas durante la crisis. En ese punto de la historia habitualmente tiene lugar algún tipo de fiesta o celebración donde se disfruta del momento y se saborean las mieles del triunfo.

Escenas alrededor de una hoguera

Típicas escenas de celebración cuya función es la de atenuar la tensión dramática. Frecuentemente, en estas situaciones los personajes recuerdan lo acontecido hasta ese momento para hacer visible su punto de vista y sentimientos. Aunque Vogler no hace referencia concreta, indudablemente también es una forma de mostrar el punto de evolución en que se encuentra el arco de transformación del personaje.

Escenas de amor

La odisea suprema también puede dar paso a escenas de corte amoroso. Vogler (2002, p. 214) sostiene que los héroes no son dignos de ser amados hasta que no han logrado demostrar su disposición al sacrificio. Llegados a ese punto, un héroe verdadero merecerá una escena de amor o una suerte de “matrimonio sagrado”.

La toma de posesión

El héroe arriesga su vida, o lo que más aprecia, y recibe algo a cambio. Normalmente consigue lo que estaba buscando y alcanza su objetivo en la aventura. Tomar posesión de esa recompensa tiene como principal función regenerar su confianza.

*Apoderarse de la espada*⁴¹³

Vogler recupera de los viejos cuentos y leyendas, las historias en que los caballeros combatían contra dragones y les arrebataban sus tesoros. Entre las joyas y piezas de oro podía encontrarse una espada, símbolo de la voluntad del héroe⁴¹⁴.

El robo del elixir

Vogler (2002, p. 216) vuelve a referirse a Campbell con la utilización del concepto que denomina *el robo del elixir*. Simboliza las situaciones en las que el héroe no se hace merecedor de la recompensa y toma el premio de una manera forzada.

La iniciación

Tras demostrar sus méritos, el héroe puede llegar a ser admitido en sociedades, hermandades, o fraternidades secretas, con el requisito principal de no revelar ciertos secretos. En términos de evolución del personaje, representa la obtención de un nuevo rango, símbolo de un ser que ha renacido.

Nuevas percepciones

El héroe puede llegar a ser consciente de su evolución como personaje. Sobrevivir a la muerte, por ejemplo, puede hacer que el héroe descubra en sí mismo una nueva energía y otra sensibilidad sobre su entorno.

⁴¹³ Vogler (2002, p. 216) hace referencia a Campbell, que en este sentido utiliza un concepto quizás más profundo al que denomina el *beneficio definitivo*, poniendo como ejemplo el Santo Grial, símbolo del anhelo inalcanzable del alma del héroe.

⁴¹⁴ “The image of the sword, as portrayed in the Tarot deck's suit of swords, is a symbol of the hero's will, forged in fire and quenched in blood, broken and remade, hammered and folded, hardened, sharpened, and focused to a point like the light-sabers of *Star Wars*” (Vogler, 2007, p. 178).

La clarividencia

El héroe puede recibir como recompensa el don de la clarividencia. Un aumento en su intuición que le puede ayudar a comprender mejor las relaciones entre los elementos de su entorno.

La conciencia de sí mismo

En este punto Vogler incide en la toma de conciencia del héroe descubriendo quién es en realidad, llegando incluso a tener una nueva perspectiva sobre errores cometidos en el pasado.

La epifanía

Vogler (2002, p. 219) toma como referencia la fiesta católica de la Epifanía como analogía para describir la toma de conciencia del cambio del héroe por parte de los personajes de su entorno. La llegada de los tres magos de oriente, por ejemplo, simboliza la revelación de la divinidad de Cristo. Una de las recompensas del héroe también es el reconocimiento de su cambio por parte de otros personajes. *La epifanía* también puede llegar a suponer la toma de conciencia del héroe como un ser divino, un rey, etc.

Distorsiones

Superar el trance de la muerte puede llegar a suponer en algunos casos un aumento del ego en el héroe, volviéndolo engreído y arrogante. Éste, puede llegar incluso a sentirse tentado por el mal, entendido como el enemigo al que no ha dejado de enfrentarse.

Décima etapa: el camino de regreso

Esta etapa supone de inicio un dilema para el héroe: permanecer en el mundo especial o regresar a casa, al mundo ordinario. La mayor parte de los héroes optan por el regreso al hogar, ya que sienten la necesidad de contar las aventuras acaecidas en el mundo especial y de compartir el elixir conseguido.

La motivación

La decisión de regresar a casa representa un punto de inflexión en el viaje del héroe. El nuevo umbral que cruza el héroe nos lleva del segundo al tercer acto, debiendo experimentar la historia un nuevo giro. Por lo tanto, el camino de regreso provoca y justifica el inicio del tercer acto, pudiendo provocar una nueva crisis y un reto definitivo para el héroe.

La venganza, las represalias

Los villanos o sombras a los que se ha enfrentado el héroe pueden no haber sido completamente vencidos. Un hecho tan previsible para el público, como sorprendente para el héroe, puede suponer un claro momento de complicidad entre el creador de la historia y el público.

Las escenas de persecución

Muy útiles para dinamizar la narración, las persecuciones pueden suponer para el héroe el único modo de escapar de una situación comprometida o de salvarse. Vogler (2002, p. 228) hace referencia a la expresión teatral *carrera hacia el telón* para el momento de inicio de la huida (en persecución) de regreso al mundo ordinario.

El vuelo mágico

Motivo típico de los cuentos de hadas donde, para escapar de la bruja, el hada protagonista debe desprenderse durante su vuelo de huida de valiosos objetos. Lo que el héroe puede llegar a perder durante una persecución puede simbolizar el abandono de algo valioso o una renuncia.

Variantes de la persecución: el seguimiento de un admirador

Caso poco frecuente en el que el héroe, de regreso al mundo ordinario, arrastra a un personaje del mundo especial.

La huida del villano

El villano que no ha sido completamente vencido puede volver a enfrentarse al héroe o puede iniciar la huida. Una *sombra* capturada durante la odisea puede escapar convirtiéndose en un enemigo aún más peligroso que antes.

Los reveses de la fortuna

El héroe en su camino de regreso puede sufrir contratiempos que pongan en peligro la aventura, dando la sensación incluso de tenerlo todo perdido.

Undécima etapa: la resurrección

Para tener la sensación de que una historia se ha desarrollado normalmente y ha alcanzado su plenitud, el público necesita sentir un clímax de muerte y renacimiento. El clímax, a diferencia

de la *crisis* anterior, representa el encuentro definitivo con la muerte, la purificación final antes de volver al mundo ordinario. El héroe, en su crecimiento dramático, volverá a sufrir un cambio.

La nueva personalidad

El héroe debe readaptarse antes de poder volver a encajar en el mundo ordinario. De la misma manera que el héroe ha tenido que crecer y cambiar para entrar en el mundo especial, deberá volver a hacerlo para entrar de nuevo en el mundo ordinario. En palabras de Vogler (2002): “El nuevo héroe debe ser capaz de reflejar lo mejor de sí mismo y aplicar la lección aprendida a lo largo del camino” (p. 234).

La purificación

Proceso por el cual, después de la experiencia de contacto con la muerte, el héroe se “purifica”, conservando el aprendizaje adquirido en el transcurso de la odisea.

La odisea física

Se refiere a la confrontación final y decisiva con el villano o con la sombra. La diferencia es que ahora no solo está en juego la vida del héroe, sino también la integridad material de su entorno.

El héroe activo

El héroe, de manera activa, y preferiblemente sin ayuda externa, debe ser quien afronte y supere el trance definitivo con la muerte.

Los enfrentamientos

Representan el máximo nivel de confrontación. Normalmente están referidos al enfrentamiento que se produce entre el héroe y el villano en una lucha definitiva.

Muerte y renacimiento de los héroes clásicos

En ocasiones, el héroe puede perder la vida en su enfrentamiento con la muerte. En este caso, su resurrección se produce en la memoria de los personajes con los que el héroe tuvo contacto.

La elección

En el momento de la resurrección puede darse el caso de que el héroe tenga que elegir entre varias opciones. Es el momento en que demuestra lo aprendido y revela el crecimiento adquirido durante las etapas anteriores del viaje.

La elección romántica

Situación de clímax que puede tener que ver con la elección de una pareja, o cualquier decisión de corte romántico.

El clímax

Representa el momento de mayor intensidad de la aventura, el último gran acontecimiento. Puede referirse a una acción física, una decisión difícil, un momento de clímax sentimental o una confrontación emocional decisiva.

El clímax silencioso

Punto culminante de carácter silencioso y tranquilo, un final sutil resultante de una oleada de emociones⁴¹⁵.

Clímax encadenados

Es posible que las historias acaben necesitando diferentes momentos de gran intensidad dando lugar a una sucesión de clímax. Algo que se explica por la necesaria resolución de las tramas secundarias. Éstas, dependiendo de su fuerza dramática, pueden llegar a equipararse con la fuerza de la trama principal, dando lugar a una serie de clímax encadenados.

También es posible que el protagonista pueda experimentar el clímax en niveles sucesivos de conciencia: mental, física y emocionalmente, y esto también dé lugar a la percepción de clímax encadenados.

⁴¹⁵ “A quiet climax can give a sense that all the conflicts have been harmoniously resolved, and all the tensions converted into feelings of pleasure and peace. After a hero has experienced the death of a loved one, there may be a quiet climax of acceptance or understanding. The knots of tension created in the body of the story come untied, perhaps after a gentle tug from a final realization” (Vogler, 2007, p. 202).

La catarsis

El clímax debe producir una sensación de *catarsis*, concepto ya utilizado en la *Poética* de Aristóteles con el sentido de purificación emocional, corporal y espiritual⁴¹⁶. El clímax que se pretende crear con la catarsis debe representar el momento en que se alcanza el punto más alto a nivel de conciencia en el proceso de transformación del héroe. Su expresión dramática más clara e intensa es su reflejo físico en forma de risa o de llanto.

El arco del personaje

La sucesión de acontecimientos dramáticos que se producen desde el comienzo de una narración, nos llevan al clímax lógico, dentro del proceso de crecimiento y transformación del personaje, que simboliza la catarsis. Durante las etapas del viaje del héroe, el personaje protagonista va creciendo y madurando progresivamente, transformándose de manera uniforme y sostenida.

En la tabla 1, Vogler (2002, p. 242) plantea una guía para la creación de un arco de personaje estableciendo una relación entre las etapas del viaje del héroe y las diferentes fases que describe el proceso de evolución del personaje.

En este apartado Vogler sitúa las etapas del viaje sobre la estructura de actos buscando algún tipo de proporción, pero no llega a especificarlo con exactitud. Únicamente lo hace, como hemos visto, en las etapas relacionadas con los puntos de giro generales.

⁴¹⁶ “Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones” (Aristóteles, recogido en Sanabria 2013, pos. 121-123).

Tabla 1

El arco de transformación del personaje y su relación con las etapas del viaje del héroe

ARCO DEL PERSONAJE	VIAJE DEL HÉROE
1. Conciencia limitada de un problema	El mundo ordinario
2. Aumento de la conciencia	Llamada a la aventura
3. Resistencia a la transformación	Travesía del umbral
4. Superación de la resistencia	El encuentro con el mentor
5. Entrega a la transformación	Travesía del umbral
6. Experimentación con el primer cambio	Pruebas, aliados, enemigos
7. Preparación para la gran transformación	Aproximación a la caverna más profunda
8. Tentativa de la gran transformación	Odisea
9. Consecuencias de la tentativa (avances y retrocesos)	Recompensa (Apoderarse de la espada)
10. Nuevo intento de transformación	Camino de regreso
11. Intento final de la gran transformación	Resurrección
12. Superación definitiva del problema	Retorno con el elixir

La última oportunidad

La resurrección debe representar un cambio significativo en la actitud y el comportamiento del héroe. Si no ocurre así, el protagonista puede sentirse desorientado y perdido. Solo un cambio en ese momento podrá hacer que el personaje consume la resurrección.

Vigila tus pasos

Haber conseguido el objetivo representado por la resurrección no exime al protagonista del riesgo de enfrentarse a nuevos peligros. Un paso en falso en ese momento puede significar perder o no alcanzar el objetivo pretendido. No tiene por qué ocurrir a través de una acción física, también puede producirse a nivel emocional.

El impostor

En el último tramo de la historia puede aparecer un personaje que trate de suplantar al héroe en el momento de su regreso al mundo ordinario. El protagonista tendrá que demostrar que el verdadero héroe es él, bien sea mostrando algún objeto conseguido en su aventura, o bien enfrentándose al impostor en un último duelo.

Pruebas

Es posible que a su regreso el héroe no sea creído en el relato de su aventura, pudiendo ocurrir incluso que las pruebas que ha traído del mundo especial cambien o desaparezcan a la luz del mundo ordinario. La credibilidad del héroe residirá en la capacidad que haya tenido de integrar emocionalmente las vivencias de su aventura.

El sacrificio

La resurrección puede llegar a suponer un *sacrificio* para el héroe. Es posible que tenga que renunciar a un destino más atractivo o dejar atrás definitivamente algo que simbolice su vida anterior.

La incorporación

El aprendizaje obtenido durante en su viaje, de la propia aventura, o por influencia de otros personajes, se incorpora al bagaje interior del héroe.

La transformación

En palabras de Vogler (2002): “El sentido más dramático de *la resurrección* consiste en proporcionar un signo externo testigo de que el héroe realmente ha cambiado” (p. 247). El viejo ego debe haberse renovado dando paso a un nuevo “yo” mucho más fuerte frente a los vínculos de su pasado.

Duodécima etapa: el retorno con el elixir

La resurrección representa el “examen final” del héroe, el momento de mostrar todo lo que ha aprendido. Los héroes se purifican completamente a través de un sacrificio final o mediante la profunda experiencia de los misterios de la vida y de la muerte. Para Vogler (2002), “algunos no lograrán cruzar ese punto crítico, pero los que logren sobrevivir seguirán adelante hasta completar el círculo del viaje del héroe y su regreso con el elixir” (p. 250).

El retorno

El elixir simboliza todo lo conseguido durante la aventura, símbolo del aprendizaje cuyo conocimiento debe ser llevado al mundo ordinario. En opinión de Vogler (2002), “para el lenguaje cinematográfico esto constituye una declaración del poder curativo de las historias” (p. 253).

El desenlace

Similar al concepto de retorno, el *desenlace* simboliza la idea de romper las ataduras. Según Vogler (2002), “una historia es como un tejido en que las vidas de los personajes se entrelazan formando un diseño coherente. Las diferentes líneas e historias del argumento están anudadas entre sí de forma que crean tensiones y conflictos” (p. 253). Deshacer esos nudos representa dar resolución a todas las tramas, principales y secundarias, desarrolladas durante el viaje del protagonista.

Dos tipos de historias

Existen dos estrategias narrativas para concluir el viaje del héroe. La manera circular; que es la más utilizada en la cultura occidental, y que proporciona una mayor percepción de una aventura concluida, y la manera que propone un final abierto; donde quedan cuestiones por resolver y conflictos no solucionados.

La historia circular

Representa la manera tradicional de concluir las historias. Define una estructura que permite cerrar completamente el círculo narrativo, de manera que el héroe acaba regresando al mundo ordinario del que salió, aunque todo tenga ahora otro sentido.

El logro de la perfección

Final típico de numerosos cuentos y leyendas y seña de identidad del cine de corte más comercial. Su objeto es redondear las historias con un sentido estrictamente ideal.

Las historias de final abierto

En los casos de utilización de un final abierto, la historia continúa más allá de la conclusión de la aventura, y lo hace netamente desde la perspectiva del público. Los finales abiertos se utilizan normalmente cuando se tocan cuestiones cuyas respuestas pueden ser ambiguas o que conllevan un juicio moral. Otra razón muy importante para optar por este tipo de finales, es dejar abierta la opción de continuar en una nueva aventura.

Las funciones del retorno

Vogler incide en la importancia en este apartado debido a la trascendencia de tratarse del último elemento. Según el autor norteamericano (2002): “El retorno es la última oportunidad para catalizar las emociones de los espectadores. Es el momento de concluir la historia y satisfacer o provocar en el público la reacción deseada” (p. 256).

El factor sorpresa

El retorno puede resultar plano y aburrido si todo se resuelve con demasiada facilidad o de forma muy previsible. Es la parte de la aventura que debe servir para cerrar las tramas, pero con la posibilidad de incluir algún elemento inesperado, pudiendo incluso presentar un giro brusco en los acontecimientos.

La recompensa y el castigo

Como hemos visto, la *recompensa* es un elemento cuya función es la de corroborar la nueva situación de equilibrio en el mundo ordinario y transmitir una sensación de plenitud al final de la historia. Su intensidad debe ser proporcional al sacrificio realizado. En opinión de Vogler (2000, p. 258), si incluimos el elemento del *castigo*, éste debe manifestar cierto carácter de justicia poética, y su intensidad debe ser proporcional en intensidad al mal sufrido.

El elixir

Para Vogler (2002, p. 259), el mejor elixir es aquel que proporciona al héroe y al público un mayor nivel de conciencia. El retorno con el elixir representa el elemento más importante en la

última etapa del viaje del héroe, la prueba final y definitiva que debe superar y la prueba irrefutable de haber estado en el mundo especial. En un sentido metafórico, también puede representar la fama, el poder, el amor, la paz, etc.

El elixir del amor

Representa uno de los elixires más poderosos y más arraigados en la esencia del ser humano, pudiendo representar la recompensa más deseada por el héroe. Un premio que puede que no obtenga hasta después de haber realizado *el sacrificio final*.

El mundo ha cambiado

El elixir puede ser de naturaleza tan poderosa que su aportación de sabiduría, además de cambiar al héroe, también tenga repercusión en su entorno.

El elixir de la responsabilidad

En el camino de retorno el héroe puede asumir una mayor responsabilidad, renunciando a su aventura en solitario y poniéndose al servicio, o liderando, un grupo. Según Vogler (2002, p. 260), el centro de gravedad del héroe ya no se encuentra en su propio ego, sino que va más allá e incluye al grupo.

El elixir de la tragedia

Es el tipo de elixir que más claramente simboliza la transmisión de la experiencia. Los héroes pueden ser derrotados, fracasar en su empresa, o incluso morir. En estos casos es el público el que obtiene el aprendizaje a través de las debilidades o los errores del héroe.

Más triste pero más sabio

Una especie de elixir de nostalgia que, no obstante, produce en el héroe una sensación de plenitud. El héroe se siente más triste pero más sabio, es más consciente del aprendizaje experimentado.

Más triste pero no más sabio

El héroe llega a reconocer posibles errores cometidos, llegando incluso a sentirse culpable, sin embargo, no cambia de actitud. No ha aprovechado todo lo que la experiencia del viaje le ha proporcionado.

El epílogo

Similar al prólogo que precede e introduce a la acción principal, el epílogo suele servir para mostrar los cambios que han experimentado los personajes.

Las dificultades durante el retorno

En este punto, Vogler (2002, p. 262) hace referencia a los problemas derivados de un retorno demasiado accidentado, prolongado, disperso o predecible, y que pueden acabar causando la insatisfacción del público. En estos casos no es difícil que las historias terminen desdibujando las pretensiones iniciales del autor.

Los argumentos secundarios no resueltos

Vogler considera necesario que todos los personajes dispongan de cierta cuota de protagonismo distribuida entre los tres actos de una narración. Cada personaje debe terminar la historia con algún elixir, con alguna lección aprendida. En este sentido, Vogler (2002), sostiene: “Una regla de oro afirma que los argumentos secundarios tienen que disponer de, al menos, tres momentos [porción de protagonismo] o escenas distribuidas a lo largo de la historia, una por cada acto” (p. 263).

Por otra parte, todas las tramas secundarias deben ser incluidas o resueltas en el momento del retorno.

Demasiados finales

El público, cuando percibe que la historia está llegando a su tramo final, suele frustrarse si toda la carga dramática generada durante el viaje del héroe se fragmenta y se acaba diluyendo en varios finales. Para una percepción completa de un proceso narrativo concluido, el público debe tener la certeza de que la historia ha terminado adecuadamente, de forma progresiva y coherente con los impulsos dramáticos de las diferentes tramas.

Los finales abruptos

Resulta adecuado que los personajes tengan cierto tiempo para despedirse en la escena posterior al clímax. Un tiempo para dar por concluida la historia, sacar conclusiones, y reflejar con claridad cómo les ha afectado la aventura. Por este motivo, Vogler recomienda evitar los finales demasiado rápidos.

El enfoque

Debe mantenerse el *enfoque* planteado al inicio del relato y conducirlo hasta su conclusión. Todas las cuestiones dramáticas planteadas en el primer acto, y desarrolladas durante el segundo acto, deben quedar resueltas en el acto final. En opinión de Vogler (2002, p. 264), una narración que comience con una historia de amor no puede acabar siendo un film de intriga.

4.2.3.8 Dramatica

Dramatica trata la transformación del personaje con un matiz diferente al resto de los paradigmas de la comparativa, centrándose fundamentalmente en el proceso de crecimiento del personaje principal y en la estabilidad de sus motivaciones; si se han mantenido firmes o han cambiado durante el transcurso de la narración.

Tanto para iniciar un proceso de transformación, como para enfrentarse a la aventura y mantenerse firme, un personaje tiene que llegar a ser consciente del origen de su conflicto y de las posibles consecuencias de emprender la aventura que le llevará a solucionarlo. Ante la incertidumbre de esas consecuencias, momento en que el personaje no tiene perspectiva suficiente para saber si está cerca o lejos de la posible resolución del conflicto, necesitará pasar por la experiencia transformadora de la aventura. Tanto si lo hace, como si se mantiene firme, las consecuencias de la transformación le serán entonces reveladas.

La resolución del proceso de transformación del personaje principal no representa un juicio de valor, tampoco es una descripción de lo que podría o debería haber ocurrido. Por el contrario, se trata de determinar si la perspectiva del personaje es fundamentalmente la misma, o ha sufrido alguna variación.

Huntley y Phillips (2009) en el capítulo de *Dramatica: a new theory of drama* titulado *Deep theory*, profundizan en el proceso de crecimiento del personaje principal. En la naturaleza de las personas, y por extensión, en la de los personajes de una historia, reside la necesidad de encontrar una fuente de felicidad y una solución para eliminar lo que interfiere en sus vidas o les causa dolor, ya sea físico o psíquico. El instinto primordial que conduce nuestras vidas tratará siempre de maximizar el placer y minimizar el dolor. Para conseguir ese objetivo de felicidad debemos hacer el esfuerzo de reordenar los elementos de nuestro entorno que interactúan con nosotros y nos generan los problemas, tanto a nivel externo como interno. La resolución de los

problemas requiere de la identificación del elemento que genera el desequilibrio entre placer y dolor, para emprender entonces las acciones que deberán reequilibrarlo.

Son varios los factores que determinan la actitud de los personajes y la posición del público frente a los elementos generadores de un desequilibrio dramático. Por ejemplo, el hecho de que el personaje principal sufra algún cambio o, por el contrario, se mantenga firme; que el resultado de sus acciones sea de éxito o de fracaso; o que el juicio de ese resultado tenga una interpretación positiva o negativa.

Una historia comienza cuando cambia el entorno del personaje y las soluciones iniciales para afrontar ese cambio no resultan efectivas. Respecto al crecimiento del personaje principal, la cuestión surge cuando se debe decidir si cambia a lo largo de la historia o se mantiene firme hasta que la situación de conflicto se normalice.

Para *Dramatica*, la transformación del personaje tiene una incidencia directa sobre el diseño de las líneas de trama y la estructura general de la narración. Por lo tanto, este punto también se desarrollará en los dos capítulos siguientes de nuestra investigación, dedicados a las tramas y a la estructura narrativa de los paradigmas.

4.2.4 Las tramas

4.2.4.1 Consideraciones del estudio comparativo

Aristóteles define *trama* como el principio fundamental de la tragedia, como una línea narrativa temporal con planteamiento, nudo y desenlace, cuyas partes tienen funciones independientes, pero también contribuyen al todo narrativo, estableciendo una relación entre la magnitud de la historia y el número de puntos de trama necesarios para su adecuada narración⁴¹⁷. En definitiva, se trata de la imitación de una acción que es completa en sí misma. Sus elementos deben estar estrechamente relacionados, de manera que la eliminación de cualquiera de ellos supondría un desajuste en todo el conjunto.

⁴¹⁷ “La fábula preparada, o trama, se originó por cierto en Sicilia, con Epicarmo y Formis; de los poetas atenienses, Crates fue el primero en eliminar la invectiva de la comedia, y creó argumentos de naturaleza general y no personal, es decir, fábulas estudiadas o argumentos” (Aristóteles, recogido en Sanabria, 2013, pos. 109-111).

Para Huntley (2007, p. 5), una de las premisas fundamentales en la creación de historias es que todas deben disponer de cuatro argumentos (*storylines*) diferentes e interrelacionados, que deben mantenerse presentes durante toda la narración y a los que denomina *líneas de trama*⁴¹⁸ (*throughlines*). En el caso de Field, Hauge, McKee, Seger, Truby y Vogler, las tramas se reducen como máximo a dos⁴¹⁹.

Huntley (2007) sostiene que la línea de trama general y la línea de trama del personaje principal son comunes a todos los paradigmas. Por otra parte, éstos normalmente no suelen establecer una diferenciación entre estas líneas de trama. Lo que *Dramatica* llama línea de trama general (*overall throughline*), resulta un concepto semejante al *viaje del héroe* de Vogler, al *viaje exterior* de Hauge, a la *estructura de tramas* de Syd Field, a la *trama central* de McKee, a la *espinas dorsal* de la historia, de Seger, o al *deseo* en los *22 bloques de construcción* (*building blocks*) de Truby⁴²⁰.

Por otra parte, la línea de trama del personaje principal representa para *Dramatica* el nexo de conexión entre el punto de vista del autor y la perspectiva del público. Recuerda en buena medida al *viaje interior* de Vogler, al *viaje interior* de Hauge, al desarrollo del personaje principal de Field o Seger, a la *búsqueda* de McKee, o a la *necesidad* de Truby.

Dramatica defiende también el planteamiento de dos líneas de trama adicionales que, como decimos, no se consideran esenciales o están directamente ausentes en los otros seis paradigmas. Estas dos líneas de trama se centran en el personaje de impacto, cuyo punto de vista alternativo influye decisivamente en los objetivos del personaje principal, y en la línea de trama que se genera de la relación entre éste y el personaje de impacto, dotando a la historia de mayor profundidad y subjetividad.

Con respecto a la presencia de estas tramas adicionales en otros paradigmas, Huntley (2007) sostiene que en el caso de Field no hay nada en sus planteamientos identificable con la línea de

⁴¹⁸ En adelante utilizaremos la denominación *líneas de trama*, cuando hagamos referencia a los planteamientos relacionados con las teorías de Phillips y Huntley.

⁴¹⁹ Objetivamente, Huntley tiene razón, pero no es menos cierto que se refiere básicamente a tramas principales, haciendo escasa referencia a las tramas secundarias que distinguen el resto de paradigmas, y que son precisamente las que proporcionan profundidad a las historias a través de la interacción del punto de vista de todos los personajes.

⁴²⁰ Truby utiliza la denominación “22 building blocks” o “22 steps” (la segunda más frecuentemente), para referirse al mismo concepto.

trama del personaje principal, o de la línea de trama que relaciona al personaje principal con el personaje de impacto.

Hauge propone algo similar al planteamiento de *Dramatica* en las tramas que relacionan a los personajes denominados némesis, reflejo y romance. Como hemos visto, la función del personaje reflejo es la de revelar el conflicto interior del héroe, siendo la función del personaje némesis la de encarnar el conflicto interior del héroe. Los personajes romance, por definición, suelen estar asociados a las relaciones de tipo sentimental.

El concepto de subtrama o *B-Story*, tal y como la plantea Linda Seger, sí es reconocido por Huntley como un elemento similar a la línea de trama de relación entre el personaje principal y el personaje de impacto propuesta por *Dramatica*. El *personaje catalizador* (*catalyst character*) de Seger va frecuentemente asociado a una subtrama⁴²¹ similar a la línea de trama del personaje de impacto. Sin embargo, en opinión de Huntley, la descripción de su desarrollo es limitada y demasiado general.

McKee (2011) plantea en su *búsqueda* un concepto que podría parecerse a una combinación de lo que *Dramatica* llama línea de trama general y línea de trama del personaje principal. La *búsqueda* se correspondería con la línea de trama general de *Dramatica* y la línea de trama del personaje principal, concretándose respectivamente en la *búsqueda* del protagonista como deseo consciente y la *búsqueda* como deseo inconsciente. McKee propone dos tramas principales, con posibles subtramas relacionadas. Además, el autor norteamericano (2011, pos. 4932-4933) sitúa los conflictos que subyacen bajo las tramas en tres niveles de antagonismo: *conflictos interiores*, *conflictos personales* y *conflictos extra personales*.

En opinión de Huntley (2007, p. 6), aunque McKee no considera esenciales las tramas relacionadas con los tres niveles de conflicto (las presenta como un conjunto de herramientas disponibles para crear y desarrollar los conflictos entre los personajes), éstas podrían considerarse cercanas a tres de las cuatro líneas de trama planteadas por *Dramatica*. Así, los *conflictos interiores* estarían relacionados con la línea de trama del personaje principal de *Dramatica*; los *conflictos extra personales* estarían asociados a su línea de trama general; y los

⁴²¹ Subtrama o trama secundaria.

conflictos personales, serían una mezcla entre la línea de trama del personaje de impacto y la línea de trama de relación que se establece entre el personaje principal y el personaje de impacto.

En su planteamiento teórico, McKee reconoce la importancia de lo que vendría a ser la trama de relación entre el personaje principal y el personaje de impacto según *Dramatica*, pero no la separa de la perspectiva del personaje principal. En este sentido, Huntley (2007, p. 6) opina que el planteamiento de McKee es adecuado, pero critica que no llegue a describir objetivamente como se relacionan las líneas de trama. Para *Dramatica* esta es la desventaja de crear historias exclusivamente desde la perspectiva del público.

Truby identifica algo parecido al personaje de impacto en su concepto de adversario u oponente. Sin embargo, éste está muy ligado a las funciones de un antagonista en la trama general, lo que, según Huntley (2007), limita su flexibilidad. Truby entiende la importancia de la especial relación entre el héroe y el adversario, pero no profundiza en ella. Lógicamente, tampoco introduce la necesidad de considerar una trama específica para definir esta relación.

En el caso de Truby (2011), se describen dos tramas entrelazadas durante sus 22 pasos o bloques (variante extendida de los siete escalones o etapas principales de la estructura clásica propuesta también por él). Según Huntley (2007), ambas tramas se parecen mucho a los conceptos de *viaje interior* (viaje de cumplimiento del héroe) y *viaje exterior* que plantea Hauge como tramas fundamentales.

La apreciación de Huntley respecto al párrafo anterior es precisa, pero no sería menos exacto que, como veremos en el punto de este capítulo dedicado a Truby, podríamos considerar sus 22 *pasos* o *bloques* como una trama general susceptible de ser una *trama multicapa* y, por lo tanto, disponer de más de dos tramas. Por otra parte, la trama que se genera entre héroe y aliado también podría interpretarse como una línea de trama de relación tal como la plantea *Dramática*.

4.2.4.2 Syd Field

Field (2002) describe una estructura dramática, a la que denomina *el paradigma*⁴²², como un conjunto de tramas que envuelven al personaje principal y, como veremos en el capítulo siguiente de esta investigación, definen la estructura de actos de una historia. No profundiza en el

⁴²² Es el único autor de la comparativa junto a Huntley que utiliza la denominación “paradigma”. Es precisamente el co-creador de *Dramatica* el que aplica este término para el resto de autores.

desarrollo de tramas principales o secundarias, centrándose exclusivamente en los *nudos de la trama*⁴²³ (*plot points*) que aparecen para articular la trama del héroe. Equivalentes a los *puntos de giro* de otros autores, los nudos de la trama representan uno de los elementos clave del llamado *paradigma* de Syd Field.

Field relaciona la trama del protagonista con la estructura general del guion, ya que en la trama que desarrolla este personaje se encuentran los nudos (al final del primer y segundo acto) que articulan y definen la estructura general de la narración. Para Field (2002), “el nudo de la trama es un incidente o acontecimiento que se engancha a la acción y la obliga a describir un giro en otra dirección. Es lo que hace avanzar la historia” (p. 101).

Field recomienda conocer la disposición de cuatro elementos dramáticos fundamentales antes de proceder a la escritura de una historia completa. Elementos que definen la estructura del paradigma de una manera muy determinada. En palabras del autor norteamericano (2002): “Son las anclas de su línea argumental. Antes de empezar a escribir, tiene usted que conocer cuatro cosas: el final, el principio, el nudo de la trama al final del primer acto y el nudo de la trama al final del segundo acto” (p. 101). Una historia puede tener un número indeterminado de nudos de trama, entre dos y quince dependiendo del tipo de historia. Cada uno de los nudos tendrá la función de mantener el equilibrio dramático de la historia e impulsarla hacia adelante.

Para Field (2002, p. 115), el conocimiento y el dominio de los nudos de la trama es un requisito esencial a la hora de escribir un guion. Los nudos de la trama al final de cada acto son los puntos de fijación de la acción dramática, manteniéndolo todo en su lugar. Son las señales indicadoras, los objetivos o los puntos de destino de cada acto, los eslabones en la cadena de la acción dramática que representan las tramas.

4.2.4.3 Michael Hauge

La *estructura de la trama* (*plot structure*) se refiere a la disposición de los hechos específicos de una narración. Solo en una historia correctamente estructurada, con hechos ordenados coherentemente, se consigue provocar el máximo efecto emocional en el público. Si los

⁴²³ Traducción al castellano (Field, 2002) de la denominación *plot points*.

acontecimientos de la trama tienen poco interés, relevancia, humor o lógica, o se ordenan de manera en que falla la creación de suspense, la estructura se vuelve débil.

Hauge (2013, p. 5) habla de la *estructura de trama* como una de las cuatro etapas de elaboración de un guion junto al *concepto de la historia (story concept)*, *los personajes (characters)* y *las escenas individuales (individual scenes)*. Hauge no hace referencia a posibles niveles de tramas (principales o secundarias), más allá de vertebrar la narración alrededor de la trama general del héroe y su viaje exterior e interior.

Plot structure consists of the specific events in a movie or TV episode and their position relative to one another. In a properly structured story, the right events occur in the right sequence to elicit maximum emotional involvement in the reader and audience. (Hauge, 2013, p. 91)

Debido a que Hauge establece una vinculación muy estrecha entre tramas y estructura, el contenido de este punto lo desarrollaremos en el próximo apartado de esta tesis dedicado a la estructura de los paradigmas.

4.2.4.4 Robert McKee

McKee (2011, pos. 956-957) define *trama* como la sucesión de acontecimientos interrelacionados e internamente coherentes, que se deslizan por el tiempo para diseñar y dar forma a una historia, definiendo su estructura narrativa a través de dos tramas paralelas e interrelacionadas: *la búsqueda (the quest)* y *la trama central (central plot)*.

Crear una TRAMA significa navegar por las peligrosas aguas de un relato, y al enfrentarnos a una docena de direcciones diferentes, elegir la ruta correcta. La trama será la elección que haga el guionista de los acontecimientos y del diseño temporal en que los enmarque. (McKee, 2011, p. 962-964)

El triángulo narrativo

Una historia bien diseñada debe necesariamente seguir una trama. McKee (2011, pos. 990-995) considera tres modelos de trama que dispone en los vértices de lo que él denomina *el triángulo narrativo*, situando la *arquitrama* en su vértice superior, la *minitrama* en el lado izquierdo de la base, y la *antitrama* en el lado derecho.

El concepto de arquitrama hace referencia a los principios narrativos atemporales de un diseño clásico:

El DISEÑO CLÁSICO implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y casualmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible. (McKee, 2011, pos. 1004-1007)

La minitrama engloba a las formas minimalistas, entendidas como un diseño clásico inicial de arquitrama, pero reduciendo posteriormente sus rasgos esenciales. La antitrama queda definida como un conjunto de variaciones antiestructurales que no simplifican el diseño clásico, sino que transgreden las formas tradicionales para cambiar el punto de vista de sus principios formales⁴²⁴.

La arquitrama ha representado la base de la gran mayoría de películas, independientemente de su país de producción, que han tenido reconocimiento artístico y repercusión internacional durante toda la historia del cine. McKee (2011, pos. 1027-1053) cita, entre otros ejemplos, a películas como *El gabinete del doctor Caligari* (1920), *El acorazado Potemkin* (1925), *La gran ilusión* (1937), *Ciudadano Kane* (1941), *Los siete samuráis* (1954), *2001: una odisea en el espacio* (1968), *Thelma y Louise* (1991), etc. Como ejemplos de minitrama cita a *La pasión de Juana de Arco* (1928), *El imperio de los sentidos* (1976), *El río de la vida* (1993), etc. Como ejemplos de antitrama cita a *Un perro andaluz* (1928), *Persona* (1966), *Extraños en el paraíso* (1984), *Carretera perdida* (1997), etc.

La forma del triángulo

A través del triángulo narrativo, McKee (2011) señala la posibilidad de presentar finales abiertos o cerrados como una de las principales diferencias formales que podemos observar entre arquitramas y minitramas. La arquitrama ofrece un final cerrado que responde a todas las cuestiones suscitadas por la historia llegando a un clímax narrativo que expone un cambio total e irreversible. La minitrama responde a la mayoría de las cuestiones planteadas, pero deja algunas sin resolver y posiblemente alguna emoción por satisfacer, dejándolas a la libre interpretación del público en un final abierto.

⁴²⁴ “En la esquina de la derecha tenemos la *antitrama*, la contrapartida cinematográfica de la antinovela, o *Nouveau Roman*, o teatro del absurdo. Este conjunto de variaciones antiestructurales no reduce lo clásico, sino que le da la vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales” (McKee, pos. 1017-1019).

Conflicto

La arquitecra acentúa más los conflictos externos que los internos. Los personajes pueden experimentar conflictos internos muy intensos, pero sobresale su lucha con las fuerzas antagonistas del mundo físico. La minitrama, al margen de plantear poderosos conflictos externos con el entorno de los personajes, hace prevalecer la lucha interna en coherencia con sus propios pensamientos y sentimientos.

Personajes

El diseño clásico suele colocar un único personaje al frente de la trama principal de una historia. Sin embargo, pueden existir una división del guion en diferentes relatos, normalmente más pequeños que la trama principal, con función de tramas secundarias y creando lo que McKee (2011, pos. 1098-1109) llama variación (ya que sus conflictos son básicamente externos) de las tramas múltiples de la minitrama. Ejemplos de trama múltiple los podemos encontrar en películas como *El barco de los locos* (1965), *Vidas cruzadas* (1993), *Pulp fiction* (1994), etc.

McKee también relaciona la arquitecra con un tipo de protagonista activo cuyas acciones entran en conflicto directo con los personajes y el mundo que les rodea. El protagonista en un diseño de minitrama se mostrará externamente pasivo mientras se debate en un conflicto interior entre diferentes aspectos de su propia naturaleza.

La línea temporal

McKee (2011) incluye la arquitecra dentro del concepto de tiempo lineal. Comienza en un momento determinado y se mueve a lo largo de una línea temporal más o menos continua hasta llegar a un tiempo posterior respecto al comienzo. Si se han de utilizar *flashbacks* para transmitir la información de la manera más adecuada, el público debe poder situar los acontecimientos de la narración dentro de un orden temporal.

Toda historia, incluya o no flashbacks, cuyos acontecimientos se desarrollen en un orden temporal de tal forma que el público los pueda seguir estará narrada dentro de un TIEMPO LINEAL. Toda historia que reproduzca un caso temporal o enturbie de tal manera su continuidad temporal que el público no consiga averiguar que ocurre antes y qué después estará narrada dentro de un TIEMPO NO LINEAL. (McKee, 2011, pos. 1139-1144)

A la antitrama no le importa romper la coherencia cronológica en su diseño estructural. La disposición caótica de sus acontecimientos sobre la línea temporal de la narración pretende desconectar a los personajes del mundo que les rodea, dependiendo su desarrollo dramático exclusivamente de su naturaleza única y esencial.

El diseño narrativo clásico sigue el mapa de las vastas conexiones internas que existen en la vida, desde lo obvio hasta lo impenetrable, desde lo íntimo hasta lo épico, desde la identidad individual hasta la infoesfera internacional [...] La antitrama, por el contrario, a menudo sustituye la conciencia con causalidad, destacando las colisiones aleatorias de las cosas en el universo, colisiones que rompen las cadenas de la causalidad y producen una fragmentación absurda. (McKee, 2011, pos. 1162-1166)

Coherencia

Resulta imprescindible establecer principios de verosimilitud y coherencia interna en el desarrollo de las tramas. Las historias pueden considerarse como metáforas de la vida, llevándonos más allá de los hechos que podamos considerar “reales” hasta lo esencial. No es posible, por lo tanto, aplicar las estrictas formas de la realidad a la narrativa. Las arquitramas deben ser coherentes con la realidad del mundo que creamos al contar una historia. En palabras del autor norteamericano (2011): “Las REALIDADES COHERENTES serán ambientaciones ficticias que establezcan los modos de relacionarse de los personajes y su mundo, y que mantengan su coherencia a lo largo de toda la narración para crear significado” (pos. 1193-1194).

El diseño clásico de la arquitrama busca emular los procesos internos de la mente humana. No obstante, el diseño clásico no debe asociarse con una versión occidental de la vida, los cuentos y relatos de todo el mundo han tomado forma dentro de arquitramas, relatando desde siempre grandes aventuras y pasiones. McKee (2011, pos. 1372) cita el ejemplo del cine asiático, cuyos guionistas se apoyan en los mismos principios de diseño clásico que sus homólogos occidentales. La arquitrama es atemporal y no depende para su creación de su origen cultural, forma parte esencial del funcionamiento de todo ser humano.

McKee (2011) aclara que no hay diseños de historias de arquitrama, minitrama o antitrama totalmente puros. También explica que las necesidades comerciales tradicionalmente nos han hecho, y nos hacen, tender hacia el diseño de arquitrama.

En un mundo perfecto el arte y la política jamás entrarían en contacto. En la realidad, no pueden mantenerse alejados el uno del otro. Por ello, como en todas las cosas, la política acecha en el triángulo narrativo: la política del gusto, la política de los festivales y de los premios, y lo que es aún más importante, la política de lo artístico frente al éxito comercial. (McKee, pos.1284-1286).

Las tramas secundarias y las tramas múltiples

Suelen ser más cortas y aparentemente menos importantes que las tramas principales, pero su inclusión suele proporcionar más empaque a las historias⁴²⁵. Las historias con tramas múltiples no precisan de una trama central, en su lugar fundamentan la narración en la interacción de diferentes tramas secundarias.

Según McKee (2011), una trama central cuyo *incidente incitador* aparezca cuando ya está avanzada la historia (algo que puede ocurrir incluso a los treinta minutos), debe utilizar las tramas secundarias para contextualizar y hacer comprender mejor el motivo o repercusión de dicho incidente. Lógicamente, el hecho de que aparezca relativamente tarde se justifica por la necesidad de haberlo tenido que argumentar de una forma especialmente elaborada.

Otra característica que pueden tener la tramas secundarias es la de complicar el desarrollo dramático de la trama central, considerando su utilización incluso como una fuerza adicional de antagonismo. En este sentido, McKee (2011, pos. 5270-5271) advierte del necesario cuidado que se debe tener en la utilización de este recurso, ya que podemos “perder el norte” de la historia principal. Por ejemplo, las tramas secundarias que necesitemos utilizar para justificar el retraso del incidente incitador, pueden confundir al público, por ejemplo, en cuanto al género narrativo. Además, si hablamos de diferentes protagonistas, también deberemos tener cuidado en no generar demasiada empatía hacia los personajes conductores de las tramas secundarias.

4.2.4.5 Linda Seger

La función principal de una trama secundaria es «dar dimensión» al guión. En realidad es la que conduce el tema y profundiza en la historia, de forma que ésta no sea una simple anécdota lineal guiada por la mera acción. (Seger, 2017, p. 60)

⁴²⁵ “Se puede utilizar una trama secundaria para contradecir la idea controladora de la trama central y enriquecer así la película con ironía” (McKee, 2011, pos. 5212-5213).

Para Seger (2017) las tramas principales se funden con la estructura de actos del guion. La autora norteamericana no profundiza en ellas, pasando a desarrollar casi directamente el funcionamiento de las tramas secundarias. En palabras de Seger (2017): “Se ha dicho que la trama principal conduce la acción, y las secundarias, el tema. Algunos dicen que la subtrama es aquello de lo que una historia «trata realmente»” (p. 59).

Las tramas secundarias o subtramas (subplots⁴²⁶), presentes en la mayoría de historias, proporcionan profundidad y definen el tema o tono general de la narración evitando caer en un desarrollo demasiado plano o confuso de la acción. Habitualmente, las inquietudes, inseguridades, anhelos o sueños de un personaje se ven reflejados en su interacción con otros personajes a través de las tramas secundarias. De este modo, durante el desarrollo de la narración, las tramas secundarias nos irán mostrando como se producen las posibles transformaciones que experimentan los personajes.

Las tramas secundarias pueden tocar cualquier tema: historias de amor, de envidia, sobre la búsqueda de uno mismo, etc. Adquieren un papel muy importante dentro del planteamiento general del relato ya que desvelan características y matices de los personajes fundamentales para entender a qué nivel les afecta el conflicto que les envuelve. Rasgos emocionales que les hacen más humanos, más cercanos y por lo tanto más identificables con el público. Según Seger (2017): “En ocasiones, las metas de un personaje, sus sueños o sus deseos los vemos reflejados en la trama secundaria. Es como si el personaje estuviera demasiado ocupado «haciendo» la trama principal, como para decirnos algo acerca de sí mismo” (p. 60). Por otra parte, las tramas secundarias son las que reflejan con más claridad el arco de transformación del personaje.

Las tramas secundarias son argumentos independientes de la trama principal que también se estructuran en función de un principio, una parte media y un final. Para Seger (2017, p. 61), una trama secundaria bien estructurada dispone de un planteamiento claro, puntos de giro, un desarrollo y un desenlace final. Los puntos de giro de una trama secundaria pueden reforzar los de la trama principal, si tienen lugar justo antes o después de los puntos de giro principales. Otras veces se encuentran muy separados (por ejemplo, si el punto de giro de una trama secundaria

⁴²⁶ La traducción de la edición española del texto de Seger (2017) hace referencia a tramas secundarias o subtramas indistintamente.

tiene lugar en la mitad del acto segundo o del acto tercero). En ocasiones, una trama secundaria puede no comenzar su desarrollo hasta después del primer punto de giro de la trama principal.

En opinión de Seger (2017, p. 80), la elaboración defectuosa de las tramas secundarias es la causa de muchos problemas en los guiones. Algunas películas no cumplen con sus expectativas porque el desarrollo de las tramas secundarias no es óptimo. Las causas que motivan esos problemas pueden ser de diferente índole. Por una parte, muchas veces las tramas secundarias carecen de estructura o ésta no está bien definida. Por otra parte, las deficiencias estructurales pueden venir de la falta de integración de las tramas secundarias con respecto a la trama principal. Pueden ser buenas tramas (si las consideramos individualmente), pero deben acabar integrándose en el total de la historia. No obstante, la autora señala que no todas las historias tienen que disponer necesariamente de tramas secundarias.

4.2.4.6 John Truby

En opinión de Truby (2011, p. 256), la capacidad de construir tramas es la habilidad menos valorada dentro del arte de contar historias. El diseño de las tramas debe reflejar el entramado de las acciones de los personajes durante el desarrollo de una historia. Su elaboración, por lo tanto, debe suponer un proceso muy detallado y debe tener siempre en cuenta el conjunto. Un desajuste en cualquier parámetro relacionado con el desarrollo de las tramas puede alterar significativamente la efectividad dramática de la narración.

Con el estudio de los *22 pasos*; combinando la red de personajes, el tono moral del argumento, el mundo de la historia, y los eventos de la narración, obtendremos, según Truby (2011), una amplia panorámica de los diferentes elementos que conforman la estructura de una historia reflejados en una única trama. Los *22 pasos* suponen fundamentalmente un detallado proceso en el que se describe la interacción del héroe con sus adversarios con el objetivo de alcanzar una meta y resolver un problema de gran trascendencia.

Para Truby (2011), las tramas que dan lugar a estructuras de tres actos no suelen tener en cuenta la globalidad del conjunto, prueba de ello es que su desarrollo narrativo frecuentemente refleja problemas de proporción en las tramas durante el segundo acto.

That's because the techniques they use to create plot are fundamentally flawed. The mechanical and simplistic techniques of three-act structure don't give you a precise map showing how to weave a great plot throughout the difficult middle section of the story.

(Truby, 2011, p. 256)

En opinión de Truby (2011), frecuentemente se considera que trama es lo mismo que historia, o que se trata simplemente de un medio para desarrollar las acciones del héroe hasta ver alcanzados sus objetivos; o que la trama es la forma en la que la historia está contada. Para el autor norteamericano (2011, p. 257), una historia representa un concepto mucho más amplio que el de trama, ya que integra a todos los subsistemas trabajando juntos: el planteamiento, los personajes, las tramas, etc., dentro de una complejidad en cuanto a forma y contenido en el que la línea narrativa de la trama solo es uno de ellos. La trama es el dibujo que traza la acción desde el principio al final, pasando por la parte del desarrollo de una historia. Soporta la compleja interacción que se suscita, a partir del conflicto, entre el protagonista y sus adversarios. Representa una combinación de lo que ocurre y de cómo se revela al público.

La trama orgánica (organic plot)

Truby (2011, p. 257) define trama como una secuencia de eventos. Sin embargo, una simple secuencia de eventos no tiene por qué resultar una trama óptima si no dispone de una *propuesta*, de un diseño de los acontecimientos que nos diga que eventos y en qué orden deben disponerse. Una buena trama debe ser orgánica.

Una trama orgánica muestra las acciones que llevan al héroe a experimentar un crecimiento o, por el contrario, revela los hechos que explican por qué no se llega a producir. Cada evento debe estar conectado causalmente y debe resultar esencial. Además, la dinámica de cada acción debe estar proporcionada en duración y ritmo. Para el autor norteamericano, la trama se debe activar de una manera natural y coherente a partir del personaje principal y no debe resultar artificiosa. La trama que conduce al héroe debe resultar verosímil y coherente con sus motivaciones, deseos, y acciones, no como algo casual o aleatorio. La secuencia de eventos que define la trama debe percibirse como una estructura regular y debe tener una repercusión global.

Tipos de trama

La trama del viaje (the journey plot)

La estrategia fundamental en la creación de historias tiene su origen en las ancestrales narraciones de mitos y leyendas, siendo la *trama del viaje* la técnica de creación de historias más importante y utilizada. En este tipo de trama, el héroe emprende un viaje en el que deberá afrontar una sucesión de obstáculos y enfrentamientos con adversarios. El héroe superará todas las pruebas y regresará a casa. Para Truby (2011), el viaje se considera orgánico, ya que un personaje está conduciendo la trama y porque la aventura del viaje va tener una incidencia en él a nivel psicológico. Cada vez que el héroe supera un obstáculo, debe experimentar un cambio interior más o menos significativo. El cambio más trascendente lo experimentará cuando se produzca su regreso y tome conciencia de su propia evolución.

Sin embargo, la trama del viaje puede no llegar a alcanzar todo su potencial orgánico. En opinión de Truby (2011, p. 259), si el héroe no experimenta una transformación interior significativa, el hecho de ir superando obstáculos acabará resultando un proceso repetitivo. Por otra parte, también se perderá el componente orgánico del desarrollo de la trama del viaje cuando el héroe invierta demasiado tiempo en su aventura. Algo que complicará el desarrollo regular de la trama y hará perder credibilidad al desarrollo del viaje, sobre todo a su resolución, viéndose los autores frecuentemente obligados a utilizar el recurso denominado *deus ex machina*⁴²⁷.

La trama de tres unidades (the three unities plot)

Otra estrategia fundamental en la construcción de tramas orgánicas es la denominada por Truby (2011) como *trama de tres unidades*. Ésta, toma como referencia la obra de antiguos dramaturgos griegos como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Su técnica gira en torno a los planteamientos de Aristóteles referidos a la unidad de tiempo de una representación (no superior a veinticuatro horas) desarrollada en una única localización y en una única acción. La trama resultante se considera orgánica porque surge a partir de las acciones y las motivaciones del héroe y se desarrolla en un espacio de tiempo relativamente corto.

⁴²⁷ Expresión en latín que significa *dios desde la máquina*. Se origina en el teatro griego, cuando una grúa (machina) introduce una deidad (deus) ajena a todo principio de verosimilitud dramática para resolver una situación.

Sin embargo, aunque con la estrategia de las tres unidades la trama se pueda considerar orgánica, puede no serlo suficientemente. La línea temporal, frecuentemente corta en este tipo de historias, implica limitaciones en el número y la fuerza de sus *revelaciones*. Truby (2011, p. 260) señala las revelaciones como elementos clave en el aprendizaje que experimenta el personaje y en la profundidad de la trama. En un desarrollo temporal corto, el héroe debe conocer muy bien al resto de los personajes de antemano, nada más comenzar la narración. Además, la historia puede llegar incluso a sugerir tramas antes de comenzar la acción, aunque la parte que no se muestra pueda llegar también a convertirse en una limitación. El problema de las historias basadas estrictamente en el modelo aristotélico es que no pueden producir grandes tramas (en el sentido de su elaboración), ya que se ciñen a un solo momento de revelación. Para Truby (2011), si queremos una gran trama debemos salpicarla de revelaciones.

La trama de revelaciones (the reveals plot)

El tercer tipo de estrategia para desarrollar una historia lo representa la *trama de revelaciones*. En esta técnica, el héroe normalmente se mantiene en un único lugar, sin embargo, la trama puede exceder la unidad del tiempo de acción. El héroe conocerá muy bien a sus adversarios, pero éstos esconderán información importante, tanto para él como para el público. La definición de los personajes, en estos casos, facilitará un mayor número de revelaciones y una mayor profundidad en la relación que se producirá entre ellos. Según Truby (2011), La diferencia fundamental entre la trama del viaje y la trama de revelaciones, estriba en que la primera está más basada en el desarrollo de la acción, mientras que en el segundo caso tiene más que ver con lo que subyace bajo esa acción, con la intriga de la trama.

La antitrama (antiplot)

Truby (2011, p. 262) señala a la ficción seria del siglo XX, como la literatura pionera en la utilización de la *antitrama*, e indica ejemplos muy representativos: *Ulises* de James Joyce, *El jardín de los cerezos* de Chejov, la película *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, etc. Obras, en todos los casos, donde el concepto tradicional de trama pasa a un segundo plano o incluso no se considera. Estos autores no se rebelan contra el concepto de trama en sí, o contra los hechos que definen la narración de una historia, sino contra la forma “clásica” en que se estructuran. La antitrama se correspondería con una trama orgánica donde se modifica el punto

de vista, el conductor de la acción, la estructura y la cronología de la historia, buscando una percepción diferente de los personajes y del propio argumento.

La trama de género (genre plot)

Las tramas de género suelen ser extensas, tendentes a enfatizar sobre acontecimientos dramáticos capaces de dar un vuelco total a una historia. Sin embargo, por el hecho de estar predeterminadas se convierten en previsibles, perdiendo por ello parte de su efectividad. Las tramas de género da la sensación de que están conectadas orgánicamente a sus personajes principales simplemente por la tradición de haberse escrito tantas veces⁴²⁸. Este tipo de tramas carecen muchas veces de la principal característica de una trama orgánica: no surgen de la motivación del personaje principal. Son tramas genéricas, lo que implica que en cierto modo sean también tramas artificiales.

Trama multicapa (multistrand plot)

Truby (2011, p. 263) considera la técnica de la *trama multicapa* como una de las estrategias más modernas en la narración de historias. Originalmente ideada por novelistas y guionistas, donde más se utiliza actualmente es en los formatos de televisión. En una trama multicapa cada episodio se compone habitualmente de tres tramas. Cada una de ellas esta conducida por un personaje en un entorno determinado. La dificultad, y el interés, de su utilización residen en la necesaria coherencia narrativa que debe caracterizar a la interconexión de las tres tramas.

Cuando la técnica de este tipo de trama se ejecuta de forma deficiente, sus capas (o subtramas) tienen muy poco que ver entre ellas y pierden la atención del público. Cuando la trama multicapa está bien diseñada, cada capa o subtrama, se combina con el resto para dar sentido y reforzar los momentos de revelación. Por lo tanto, cada capa debe representar una variación o matiz complementario sobre un mismo tema.

La creación de la trama orgánica

A partir del movimiento dramático de los personajes descubrimos una historia en su plenitud formal, ya que la trama se desarrolla desde la individualidad de éstos. Con la utilización de los

⁴²⁸ “Genres are types of stories, with predetermined characters, themes, worlds, symbols, and plots” (Truby, 2011, p. 263).

22 *pasos* sobre la estructura de la historia, Truby (2011) garantiza el diseño de una trama en la que todos los eventos y situaciones están interconectados de forma coherente, de manera que se resuelven en un sorprendente –pero lógico– final.

Truby (2011, p. 265) explica la utilización de los 22 *pasos* de forma cronológicamente regresiva, ya que considera que es la manera más fácil de entender el proceso. Su sistema de 22 *pasos* no pretende representar una fórmula exacta para escribir historias, por el contrario, debe considerarse como el “andamiaje” más adecuado para poder construir algo realmente creativo. Por otra parte, tampoco debemos aferrarnos al necesario empleo de los 22 *pasos*. La creación de una historia puede suponer perfectamente la utilización de más o menos pasos, dependiendo de su tipo y duración. Para una historia orgánica, el mínimo de elementos para sustentarla debe ser siete, incluso en el caso de un spot publicitario de 30 segundos.

1. *Auto-revelación, necesidad y deseo (self-revelation, need and desire)*

Estos tres elementos representan el proceso total de transformación del héroe. Funcionando como una combinación de los pasos 20, 3 y 5, nos deben proporcionar el patrón que debe seguir el héroe para evolucionar como personaje. Observando la estructura en sentido inverso: *auto-revelación, necesidad y deseo*, siempre sabremos donde queremos ir, ya que cada paso nos revelará el camino que necesariamente conduce hasta él.

2. *El fantasma (ghost) y el mundo de la historia (story world)*

Truby (2011, p. 270) introduce el concepto de *fantasma* como equivalente a la denominación tradicional *backstory*⁴²⁹, y cuya información necesitamos conocer para entender su arco de transformación. El autor norteamericano considera el concepto *backstory* demasiado amplio y desaconseja su uso afirmando que el público no está interesado en todo lo que le ocurrió al héroe antes del inicio de la historia, solamente están interesados en lo esencial. Por este motivo, Truby considera el término *fantasma* como más apropiado.

Truby (2011) clasifica dos tipos de *fantasma*. El primero, y más habitual, simboliza un hecho del pasado que todavía atormenta al héroe en el presente, una herida abierta que representa la debilidad psicológica y moral del héroe. Este tipo de *fantasma* también puede representar un mecanismo para extender la trama orgánica del héroe a un momento previo a la aparición de

⁴²⁹ La parte de la vida del héroe anterior a su aparición en el relato.

éste, llegando a suponer un componente fundamental en el desarrollo coherente de una historia. El segundo tipo de fantasma es un adversario interno del héroe. Es el gran temor que hace dudar al héroe de emprender la acción. Representa su conflicto interior.

El mundo la historia está presente desde el inicio de la narración, representa el entorno físico donde vive el héroe y define en gran medida la percepción de lo que son los personajes al comienzo del relato. A su vez, estos personajes y los valores que demuestran también definen al mundo que les envuelve de manera que, especialmente en el caso del héroe, refleje sus debilidades, necesidades, deseos y obstáculos.

3. *Debilidad y necesidad (weakness and need)*

Debilidad

Uno de los elementos que caracterizan al héroe es la presencia de uno o más defectos, entendidos como taras, miedos o carencias, que condicionan su vida. Estos defectos pueden ser de tipo psicológico o moral. El héroe puede verse afectado por uno de los dos tipos o por ambos a la vez. No obstante, aunque todas las debilidades son psicológicas, la característica distintiva de la debilidad moral es que normalmente acaba afectando a otros personajes.

Necesidad

La *necesidad* es el elemento que el héroe debe alcanzar para conseguir mejorar su situación. Casi siempre requiere que el héroe (al final de la historia) consiga superar sus debilidades. Truby (2011, p. 274) recomienda atender a dos puntos críticos cuando se trabaja sobre la necesidad del personaje. Por una parte, el héroe no debe ser consciente de su necesidad al principio de la historia. Tomará conciencia en el momento de la *auto-revelación*, casi al final de la historia, después de un momento de máxima intensidad dramática. Por otro lado, resulta más efectivo dotar al héroe de una mayor necesidad moral, que de una mayor necesidad psicológica. La necesidad moral representa un conflicto que debe afectar a más personajes aparte del héroe. Por lo tanto, tiene una dimensión más amplia que la necesidad psicológica, aunque como afirma Truby (2011, p. 39), en las buenas historias la necesidad moral suele surgir de la necesidad psicológica.

El problema

Dentro de este tercer paso, Truby (2011, p. 39) incluye también *el problema*, que representa la debilidad o crisis que soporta el héroe desde el momento que aparece en escena. El héroe es consciente de su problema, pero desconoce cómo darle solución. El problema es generalmente una resultante de la debilidad del personaje y debe estar diseñado para su rápida percepción por parte del público. Truby (2011, p. 274) matiza que a pesar de estar presente desde el comienzo de una historia, es un elemento menos importante que la necesidad o la debilidad.

Truby (2011) enmarca los conceptos de fantasma, mundo de la historia, debilidad, necesidad y problema, dentro de los elementos esenciales del diseño inicial de una historia (*openings*). Estos elementos de apertura pueden utilizarse en tres variantes básicas; *el comienzo en la comunidad* (*community start*), donde el aparente equilibrio y ausencia de problemas hace a los personajes especialmente vulnerables; *el comienzo rápido* (*running start*), donde se busca captar rápidamente la atención del público, el héroe está condicionado por un fuerte *fantasma* y varios elementos de debilidad; y *el comienzo lento* (*slow start*), donde el héroe puede no tener un propósito definido. Ese tipo de historias suele tener un desarrollo muy lento.

4. *El evento incitador (inciting event)*

Hecho o acontecimiento exterior que incita al héroe a emprender una acción para alcanzar un objetivo. Una acción que, en el momento, el héroe cree definitiva y que es realmente el detonante del peor problema que haya tenido nunca. Es un elemento dramático especialmente importante ya que conecta necesidad con deseo.

5. *Deseo (desire)*

El *deseo* representa el objetivo más particular del héroe. Es el elemento que proporciona la columna vertebral de toda la trama. Truby (2011) apunta que debe plantearse como un objetivo cuyo proceso de consecución debe ser muy progresivo. La importancia del deseo del protagonista debe ir en aumento y ganar trascendencia. Si el comienzo de su búsqueda es demasiado intenso o incluso revelador, la historia podrá parecer plana, anodina y predecible.

Parte del éxito de una historia se basa en los niveles de intensidad del deseo. Un deseo de baja intensidad, que no consiga incrementar su impulso, reduce las opciones de proporcionar una

complejidad progresiva a las tramas. Truby (2011, p. 278) plantea 11 niveles de intensidad de deseo ordenados de menor a mayor:

1. *Supervivencia (huida). Survival (escape).*
2. *Conseguir la venganza (take revenge).*
3. *Ganar la batalla (win the battle).*
4. *Conseguir algo (achieve something).*
5. *Explorar un mundo (explore a world).*
6. *Atrapar al criminal (catch a criminal).*
7. *Hallar la verdad (find the truth).*
8. *Conseguir el amor (gain love).*
9. *Traer la justicia y la libertad (bring justice and freedom).*
10. *Salvar la república (save the republic).*
11. *Salvar el mundo (save the world).*

El deseo está estrechamente conectado con la necesidad. En muchas historias, cuando el héroe alcanza su objetivo, también completa su necesidad. No obstante, y aunque sean los únicos elementos que se generan al principio de la historia, no debemos confundirlos considerándolos lo mismo. La necesidad tiene que ver con la superación de una debilidad por parte del personaje. Un héroe con una necesidad debe también estar al comienzo de una historia sensiblemente condicionado por una debilidad. El deseo es un objetivo que está fuera del personaje, pero una vez activado, dirige las acciones del héroe hasta conseguirlo. Sin embargo, Truby recomienda especialmente no saltar los pasos de necesidad y debilidad aunque pueda parecer que empezar únicamente con el deseo sea más claro y directo.

6. *Aliado o aliados (ally or allies)*

Una vez establecido el objetivo del deseo, el héroe normalmente consigue la ayuda de uno o varios *aliados* para vencer al adversario y alcanzar la meta. No obstante, un aliado no debe representar simplemente una caja de resonancia del punto de vista y las acciones del héroe. Al aliado se le debe proporcionar un objetivo, aunque sea mínimo, de manera que pueda ganarse la empatía del público. Un aliado debe poder resultar una figura clave dentro de la trama sin dejar de ser uno de los medios más potentes para definir al héroe.

Dentro de este apartado, Truby (2011, p. 279) vuelve a hacer referencia a las subtramas⁴³⁰. La subtrama se utiliza para comparar cómo el héroe y otro personaje afrontan la misma situación. El autor norteamericano (2011) propone dos reglas clave sobre el funcionamiento de las subtramas:

1. La subtrama puede afectar a la trama principal o no tener nada que ver con ella. Si la subtrama no sirve a la trama principal, aunque pueda ser objetivamente interesante para el público, puede restarle ritmo y hacerla parecer demasiado larga.
2. El personaje conductor de la subtrama no suele ser el aliado. Tengamos en cuenta que este personaje debe servir de ayuda al héroe en la trama principal.

Truby (2011, p. 280) no considera a la subtrama como uno de los *22 pasos* porque no siempre está presente y porque realmente se trata de una trama con una estructura propia. Sin embargo, la considera un recurso importante ya que mejora las características de personajes, tema y textura de la historia. Por el contrario, su uso tiende a ralentizar la trama principal, impulsada por el deseo del protagonista, verdadero motor de la historia. Ambas situaciones son igualmente correctas, el autor debe decidir la que mejor se adapta a la narración.

7. *Adversario y/o misterio (opponent and/or mystery)*

Como hemos visto, el adversario es el personaje que quiere evitar que el héroe alcance su objetivo, que en muchos casos también él ansía conseguir, creando así un conflicto entre ambos. La relación entre estos dos personajes es una de las partes más importantes en el diseño de una historia. Un adversario poderoso es un elemento esencial, ya que es el personaje que mejor puede atacar la debilidad del héroe. Desde el momento en que se origina el conflicto, el héroe deberá crecer desde su debilidad o correr el riesgo de ser destruido. Sin embargo, una peculiaridad del adversario también puede ser el *misterio*, elemento que le hace aún más poderoso. Truby (2011, p. 281) señala dos razones por las que adversario y misterio pueden ser dos elementos cercanos:

1. Un adversario misterioso siempre es más difícil de vencer. En historias mediocres la única tarea del héroe es derrotar a su adversario. En las historias bien construidas, el héroe tendrá indefectiblemente dos tareas: descubrir a su adversario y vencerle. Esto obviamente duplica la dificultad para el héroe, pero da mucho más valor a sus logros.

⁴³⁰ Truby no hace referencia directa, pero entendemos que las *tramas multicapa* y las subtramas tienen funciones dramáticas similares.

2. En ciertos tipos de historias el oponente o adversario misterioso está representado por situaciones de intriga que deben alimentarse hasta el final, donde al descubrirse el enigma, el héroe suele tener un enfrentamiento con un adversario real. Siguiendo esta idea, Truby (2011, p. 281) introduce el concepto de *adversario iceberg (iceberg opponent)*, donde la idea de oponente misterioso se asocia metafóricamente a la parte oculta de un iceberg y que representa su parte más peligrosa.

8. *Falso aliado y adversario (fake-ally opponent)*

El *falso aliado* aparece como ayuda para el héroe, pero es realmente un adversario, o sirve a un adversario principal. La trama se impulsa por elementos de revelación que surgen de los movimientos del héroe al tratar de descubrir el verdadero alcance de lo que representa el adversario. Cada vez que el héroe descubre algo en relación con las fuerzas que se le oponen, o que simbolizan su oposición, la trama “gira” y las expectativas del público quedan satisfechas. El adversario, actuando como falso aliado, aumenta significativamente el poder de este personaje ya que el motivo de su oposición permanece oculto –la parte sumergida del iceberg– símbolo del verdadero poder de las fuerzas antagonistas.

El falso aliado es también valioso por su inherente complejidad. Este personaje a menudo sufre un importante cambio durante el transcurso de la historia. Con la intención inicial de convencer al héroe de que puede ser su aliado, el falso aliado empieza a dudar de su objetivo y a identificarse con las razones del héroe, hasta el punto de encontrarse con el dilema de trabajar para el verdadero adversario pero querer a su vez que el héroe alcance su objetivo.

9. *La primera revelación y decisión: cambio de deseo y motivo (first revelation and decision: changed desire and motive)*

En este punto de la historia, el héroe sufre una revelación o descubre un elemento que le aporta nueva y sorprendente información. Información que le obliga a tomar una nueva decisión, algo que también influye en su deseo y sus motivos. Los cuatro eventos: revelación, decisión, cambio de deseo, y cambio en la motivación, deben ocurrir al mismo tiempo.

Las *revelaciones* son las claves de la trama, cuya efectividad dependerá de la calidad de éstas. Según Truby (2011, p. 284), cada revelación debe ser relativamente “explosiva” y progresivamente más intensa que la anterior. La información que se transmita deberá ser

importante, o no tendrá trascendencia en la trama. Además, cada revelación tendrá que ser construida desde los fundamentos de la anterior. Si las revelaciones no se construyen sobre esas bases, la trama decaerá y no será efectiva. Cuantas más revelaciones, más rica y compleja se vuelve la trama. La aparición de cada revelación significa que el público obtiene nueva información, y ésta debe tener la suficiente importancia para hacer cambiar de dirección la trama.

10. *El plan (plan)*

Truby (2011), define *plan* como “el conjunto de directrices y estrategias que el héroe utilizará para enfrentarse y superar a su adversario en su intento por arrebatarse el objetivo” (p. 281). El héroe no puede limitarse a un enfrentamiento sin más, necesita una preparación y una forma de actuar calculada.

Dentro del plan, suele ser muy frecuente la inclusión de una parte dedicada al *entrenamiento (training)* del héroe, ya que el primer enfrentamiento con su oponente, u oponentes, suele acabar con el héroe vencido y sin recursos o destrezas para poder vencer si no mejora de alguna manera.

El plan está orgánicamente ligado tanto al deseo como al adversario. Debe estar fundamentalmente orientado a derrotar al adversario y a conseguir el objetivo planteado. Un equilibrio de elementos dramáticos que puede decaer si el héroe no tiene un plan, o que éste sea demasiado complejo para ser entendido o llevado a cabo.

11. *El plan del adversario principal y el contraataque (principal opponent's plan and main counterattack)*

Al igual que el héroe, el adversario también debe disponer de un plan para alcanzar un objetivo que, recordemos, le hace entrar en conflicto con los intereses del héroe. Truby (2011) incide en que el avance de la trama se alimenta en gran medida de revelaciones. Para crear las revelaciones ante los ojos del héroe o del público, se suelen ocultar los procedimientos de ataque del adversario principal. Por lo tanto, cuando surgen se convierten en una revelación. En palabras de Truby (2011): “Cuanto más elaborado sea el plan del *adversario*, y mejor consigamos ocultarlo, mejores tramas obtendremos” (p. 281).

12. *La conducción (drive)*

Concepto referido a la serie de acciones que emprende el héroe para vencer al adversario. Acciones que suelen ocupar una amplia sección de la trama; comienzan con el plan del héroe y

continúan hasta su aparente derrota, donde el adversario es todavía demasiado poderoso para el héroe. En esta fase es fundamental dinamizar la conducción de la historia sin caer en repeticiones. El héroe debe reaccionar ante la información que le llega del adversario, cambiar de estrategia y recalcular sus acciones.

13. *Atacado por el aliado (attack by ally)*

Durante la conducción de la historia, la primera derrota del héroe puede hacerle caer en la desesperación. En este estado, el héroe puede empezar a pensar en medidas impropias de su personaje o poco éticas. En este momento, el aliado del héroe puede llegar a enfrentarse con él y recriminarle su falta de entereza a modo de voz de su conciencia. Inicialmente, el héroe se mostrará reacio a aceptar los consejos de su aliado.

Después del enfrentamiento del héroe con el adversario, que representa el primer nivel de conflicto de la historia, se puede producir un ataque por parte del aliado, representando el segundo nivel de conflicto. Este nuevo nivel de conflicto también tiene incidencia en el arco de transformación del héroe.

14. *La aparente derrota (apparent defeat)*

Hemos visto como el primero, o los primeros encuentros, entre héroe y el adversario suelen significar una derrota, pérdida o gran decepción para el héroe. Sobre los dos tercios o tres cuartas partes del total de la historia, el héroe sufre una aparente derrota, llegando a pensar que todo está perdido y que su adversario ha ganado. Este es el punto anímicamente más bajo, donde el héroe llega a tocar fondo. Representa un recurso narrativo que hace que la situación, desde el punto de vista dramático, se intensifique al máximo. Truby no aconseja utilizar este recurso más de una vez.

La aparente victoria (apparent victory)

Truby (2011) también hace referencia a la posibilidad de que el héroe pueda pensar que ha conseguido la victoria definitiva. Representa un momento habitualmente efímero, de máxima sensación de poder para el héroe y aparente control de la situación. A partir de ahí todo va complicándose progresivamente.

15. *La segunda revelación y la decisión: la conducción obsesiva, cambio del deseo y la motivación (second revelation and decision: obsessive drive, changed desire and motive)*

Inmediatamente después de la *aparente derrota*, el héroe suele experimentar una gran revelación, una nueva información que le sugiere que la victoria aún es alcanzable. En ese momento, el héroe decide continuar con más fuerzas con el reto, a veces obsesivo, de alcanzar su objetivo. La obsesión por alcanzar su meta, y la sensación de no tener nada que perder, pueden empujar al héroe a hacer cualquier cosa.

La segunda revelación también impulsa al héroe a cambiar sus deseos y motivaciones. De nuevo la historia cambia su rumbo, hacia una dirección donde deben mantenerse elementos como la revelación, la decisión, la conducción obsesiva, el cambio del deseo y el cambio de la motivación.

16. *La revelación de la audiencia (audience revelation)*

Se refiere a la percepción de alguna información importante por parte del público, mientras el héroe todavía se mantiene ignorante al respecto. Es, por ejemplo, bastante frecuente el hecho de que el público descubra al falso aliado antes que el propio héroe.

Truby (2011, p. 295) considera esta revelación especialmente importante por tres razones. Motivos que permiten al público tener una perspectiva más amplia del arco de transformación del personaje.

1. Proporciona un plus de intriga o emoción en una sección de la trama habitualmente lenta.
2. Muestra, o sugiere al público, el verdadero poder y el alcance de las intenciones de las fuerzas antagonistas.
3. Permite al público, a través de la narración y las acciones, conocer elementos ocultos de la trama.

17. *La tercera revelación y la decisión (third revelation and decision)*

La tercera revelación representa para el héroe un paso más en el aprendizaje necesario para vencer a su adversario. Si la historia tiene un falso aliado, éste es frecuentemente el momento donde el héroe descubre su verdadera identidad. El público toma conciencia de este hecho en el paso anterior. Esta revelación suele dar el empujón definitivo a la *decisión* del héroe de conseguir su objetivo.

18. *La puerta, el pozo y la visita a la muerte (gate, gauntlet, visit to death)*

Cerca del final de la historia, el conflicto entre el héroe y el adversario alcanza su máxima intensidad. El héroe cada vez tiene menos opciones: pasar por una *puerta* cada vez más estrecha o adentrarse en un profundo y oscuro *pozo* mientras es cercado por las fuerzas antagonistas. Es el momento de la *visita a la muerte*.

En las historias míticas, el héroe viaja al inframundo para discernir su destino. En las historias modernas, la visita es frecuentemente de carácter psicológico. El héroe toma conciencia de que ha llegado su final, entonces en lugar de hundirse, resuelve asumir el reto del enfrentamiento final. Truby (2011) señala esta etapa como la más intercambiable de las 22 siendo habitual poderla encontrar en otras partes de la trama.

19. *La batalla (battle)*

La *batalla* es el conflicto final, determina, si lo hay, quién es el ganador. La acción y violencia de este conflicto no poseen, en principio, mucho significado. En primer lugar, debe definir claramente la postura y situación de las dos partes en conflicto en el momento de la batalla, pero sobre un punto de convergencia de todo lo que está en juego. La batalla es el momento donde el héroe usualmente cumple con su necesidad y alcanza su deseo. Donde más se acerca a la naturaleza de su adversario, pero también donde más irremediamente alejadas están sus posturas y más vivo su conflicto de valores. Estructuralmente, esta etapa se ubica a lo largo de la parte media de la historia.

20. *La auto-revelación (self-revelation)*

Al pasar por la experiencia de la batalla, el héroe toma conciencia por primera vez de quién es en realidad, rompe con su fachada exterior y siente su verdadero yo. Algo que normalmente le hará más fuerte pero que también podrá llegar a destruirle.

La *auto-revelación* puede ser tanto moral como psicológica, ya que el héroe también aprende la manera más adecuada de actuar frente a los demás. Para un mejor efecto dramático, la auto-revelación debe ser repentina y contundente, debe mostrar algún aspecto del héroe que hasta ese momento se desconocía. En gran medida, la calidad global de una historia depende del momento de la auto-revelación. Cada elemento dramático nos conduce hasta este punto, pero hay dos situaciones que debemos tener especialmente en cuenta: la transformación del personaje

principal debe ser verdaderamente significativa, y no debe expresarse directamente por el propio personaje.

Truby (2011) apunta también la posibilidad de que el adversario sufra una transformación a la vez que el héroe, en lo que denomina técnica del *doble reverso*. Uno aprende del otro mientras el público toma conciencia de la nueva realidad que les espera a ambos.

21. *La decisión moral (moral decision)*

Representa la prueba principal del aprendizaje del personaje. Cuando el héroe ha tomado conciencia del camino correcto de la auto-revelación, debe tomar una *decisión moral* que le afectará tanto a él como a su entorno.

Tanto en el momento en que se produce la auto-revelación, como en el de la decisión moral, Truby (2011) hace referencia al concepto de *argumento moral (moral argument)*. El público tiene que tener siempre la percepción clara y coherente de cómo los personajes deben vivir y actuar en relación a su entorno y sus conflictos. Para Truby (2011, p. 301), el desarrollo del argumento moral permite a la historia crecer más allá de los límites de los personajes y llegar al público aportándole una perspectiva más amplia.

22. *El nuevo equilibrio (new equilibrium)*

Con el *nuevo equilibrio* todo vuelve a la normalidad y el *deseo* se desvanece. Por otra parte, el héroe ha experimentado un cambio esencial y permanente. Si la auto-revelación es positiva, el héroe toma conciencia de quién es realmente y cómo encaja en su mundo. Si el héroe tiene una revelación negativa, se descubre responsable de algo irreversiblemente negativo, o incluso es incapaz de llegar hasta la auto-revelación, el héroe cae o es destruido.

Una vez que el deseo y la necesidad se han cumplido, o trágicamente no se han conseguido, todo vuelve a equilibrarse. Pero hay una gran diferencia: debido a haber experimentado el momento de la auto-revelación, el héroe tiene una conciencia moral diferente. Habitualmente, tras pasar por su arco de transformación, el héroe tiene una conciencia moral más elevada, más positiva. No obstante, la conciencia moral también puede llegar a tener carácter negativo.

4.2.4.7 Christopher Vogler

Vogler (2002) no aborda expresamente el concepto de trama. Sin embargo, podríamos considerar que, en su caso, la trama general está directamente relacionada con el desarrollo de las etapas del *viaje del héroe* (véase pp. 262-286), mientras que las tramas o argumentos secundarios surgen de la relación entre el héroe y el resto de arquetipos.

En opinión de Huntley (2007, p. 6), los arquetipos de Vogler pueden encarnar aspectos de los personajes tal como los considera *Dramatica*, pero no siempre pueden identificarse sus funciones dramáticas con personajes como, por ejemplo, el personaje de impacto. Vogler describe muchas relaciones entre el héroe y otros personajes a lo largo de una historia, pero ninguno es lo suficientemente específico para constituir una trama que funcione al nivel de la que tiene lugar, por ejemplo en el caso de *Dramatica*, entre el personaje principal y el personaje de impacto⁴³¹. Por otra parte, Vogler (2002, p. 263) sí hace referencia a la disposición de lo que él denomina argumentos secundarios respecto a la estructura global en actos. En este sentido llega a afirmar que cada uno de estos argumentos debe disponer en cada acto de al menos una acción o momento significativo.

4.2.4.8 Dramatica

Al definir el concepto de trama, Phillips y Huntley (2009, pos. 1633-1635) consideran necesario distinguir entre los hechos cronológicos tal como los viven los personajes, considerando la línea temporal de sus vidas dentro del relato, y el orden de esos hechos tal y como son mostrados al público. En el primer caso estaríamos hablando de *trama (plot)*, en el segundo, de *confección de la historia (storyweaving)*.

Desde el punto de vista de cómo está confeccionada la narración, la trama tiene dos caras. Por una parte, la cara correspondiente a la descripción de los hechos y cómo se enlazan en las diferentes escenas, capítulos y actos. Por otra parte, su relación con el tema del argumento sobre el que trata la trama, requerimientos, objetivos y consecuencias, etc. A estos elementos temáticos

⁴³¹ Si bien es cierto que Huntley no identifica ningún arquetipo con funciones dramáticas idénticas a las del personaje de impacto, no parece menos acertado pensar que estas funciones siempre pueden aparecer representadas por otros arquetipos, como pueden ser los aliados, la figura cambiante o el mentor.

Dramatica (2009, pos. 1668-1669) los denomina *puntos de trama (plot story points)*, y los divide en ocho tipos.

Los siguientes puntos de trama representan los puntos de equilibrio entre trama y tema. Sin ellos, la trama se reduce a una serie de acontecimientos sin un significado concreto. Por el contrario, con su utilización, la trama soporta el contenido temático del argumento, vinculando los personajes a la trama general.

El objetivo de la historia (story goal)

Por encima de los objetivos particulares de cada personaje, *el objetivo de la historia*; tanto su persecución, como el hecho de alcanzarlo, les afecta de una u otra manera a todos.

Los requerimientos de la historia (story requirements)

Alcanzar los objetivos que plantea una historia necesita de unos requisitos o pasos específicos. Requerimientos que deberán seguir un estricto orden de consecución o podrán ser completados de forma aleatoria⁴³².

Las consecuencias de la historia (story consequences)

Consecuencias referidas tanto al triunfo como al fracaso que puede experimentar el héroe al final de una historia. En ocasiones, las consecuencias puede sufrirlas el héroe desde el principio de la aventura, siendo entonces su objetivo eliminar el elemento que produce el desequilibrio.

Los preavisos de la historia (story forewarnings)

Elementos que anticipan las consecuencias de no conseguir los *requerimientos*. Normalmente están asociados a un plazo temporal y a sus inminentes consecuencias, que son muy a menudo irreversibles.

Los dividendos de la historia (story dividends)

Durante el esfuerzo por conseguir el objetivo, ciertos beneficios pueden ser disfrutados o acumulados a lo largo del camino. Su función es la de regenerar la motivación del héroe y proporcionar verosimilitud a la carga dramática que el protagonista puede llegar a soportar.

⁴³² “Step Requirements can be accomplishments such as winning a series of preliminary bouts to qualify for a shot at the title” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1686-1687).

Los costes de la historia (story costs)

Representan el precio que el héroe deberá pagar en sus intentos de alcanzar su objetivo. En forma de pérdidas, traumas o desilusiones, los *costes de la historia* junto con los dividendos⁴³³, modulan y equilibran la intensidad con la que el héroe emprende sus acciones.

Los prerrequisitos de la historia (story prerequisites)

El esfuerzo del héroe, el hecho de poder afrontar su aventura, requerirá de ciertos *requisitos previos*⁴³⁴. Pueden referirse a la necesidad de un medio de transporte, al aprendizaje de ciertas destrezas, o simplemente al hecho de disponer de una determinada cantidad de dinero.

Las precondiciones de la historia (story preconditions)

Concepto similar al de los *prerrequisitos* de la historia. Referido en este caso a acontecimientos puntuales que, al margen de los prerrequisitos del héroe, le permitan comenzar su aventura. Phillips y Huntley (2009, pos. 1718-1719) ponen como ejemplo el resultado de una votación que afecte al objetivo general de la historia y por tanto a todos sus personajes.

Para *Dramatica* (2009, pos. 231-234), desarrollar el concepto *story mind* (las historias como representaciones de ficción sobre el planteamiento y resolución de un problema real) no es suficiente, ya que solo crea el argumento que se va a mostrar al público. Además, es necesario tener en cuenta la posición del público con respecto a ese argumento, contar con su perspectiva con el objetivo de que se sumerja en la historia desde el punto de vista emocional⁴³⁵.

Dramatica considera cuatro perspectivas diferentes desde las que observar una historia:

1. La perspectiva de la tercera persona (“ellos”).
2. La perspectiva de la primera persona (“yo”).
3. La perspectiva de la segunda persona (“tú”).
4. La perspectiva de la primera persona del plural (“nosotros”).

⁴³³ “Just as with a slot machine in a casino, every spin that simply takes one's money is a Cost. Every small payout is a Dividend. By properly balancing the two, they can preserve their motivation to continue in hopes of a jackpot” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1708-1710).

⁴³⁴ “As long as the item in question is essential to mounting the effort to achieve the Goal, it is a Prerequisite” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1715-1716).

⁴³⁵ “In stories, *perspective provides context, and context creates meaning*” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 241).

Conectando estas perspectivas se crean las tramas (*story lines*) que, como hemos visto, *Dramatica* pasa a denominar líneas de trama (*story throughlines*) y que clasifica como línea de trama general (*overall story throughline*), línea de trama del personaje principal (*main character throughline*), línea de trama del personaje de impacto (*impact character throughline*) y línea de trama subjetiva (*subjective story throughline*).

La línea de trama general

Representa la perspectiva que nos permite experimentar de primera mano lo que se siente al estar “fuera de nosotros mismos” y ver objetivamente cómo estamos conectados al problema. El “ellos” que nos ofrece la mirada más amplia, neutra y objetiva de *story mind*.

Imagine the argument of a story as a battle between two armies. The overall storyview is like that of a general on a hill overlooking the battle. The general focuses and unfolding strategies and, from this perspective, sees soldiers not by name but by their role on the field: foot soldier, grenadier, cavalry officer, scout. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 250-252)

La línea de trama del personaje principal

Representa la perspectiva que nos permite experimentar de primera mano lo que es tener un problema personal. El “yo” que ofrece el punto de vista del personaje principal.

Volviendo al contexto de la cita anterior, para percibir una historia como completa, el público necesita otro punto de vista del campo de batalla; el del soldado en las trincheras. Representa una mirada desde el interior de la historia donde, en este caso, el público se “convierte” también en soldado, experimentando la batalla como si tomase parte en ella.

La línea de trama del personaje de impacto

Perspectiva que nos permite experimentar lo que representa para alguien tener un punto de vista alternativo a un problema. El “tú” que ofrece el punto de vista del *personaje de impacto*.

You are right in the middle of the story’s battle. Smoke from dramatic explosions obscures the field. You are not sure which way leads to safety. Still, before there was so much turmoil, the way was clear and you are confident in your sense of direction. Then from the smoke a shadowy figure appears, solidly blocking your way. The shadowy figure is your **Impact Character**. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 265-267)

En el caso de esta cita podemos imaginar que la figura sombría sea un miembro del ejército del personaje principal tratando de que éste no atraviese un campo de minas, o que, por el contrario, pretenda hacerle caer en una trampa. Para *Dramatica*, el personaje de impacto siempre representa una alternativa para el personaje principal. Representa el dilema que “impacta” sobre el personaje principal cuya resolución le ayudará a avanzar en la trama y a crecer como personaje.

*La línea de trama subjetiva*⁴³⁶

Representa la perspectiva que nos permite experimentar lo que es tener una relación problemática. El “nosotros” que ofrece la línea de trama subjetiva, que surge de la relación entre el personaje principal y el personaje de impacto.

Volviendo al símil bélico, ahora los dos soldados se sitúan frente a frente en medio del campo de batalla. Mientras la guerra ruge a su alrededor, los dos personajes libran su batalla particular, cada uno esperando a que ceda el otro, uno pensando decididamente en pasar, y el otro con la esperanza de que su oponente cambie de idea.

Dramatica (2009), en su planteamiento de líneas de trama, hace especial hincapié en que las historias construidas sin alguna de sus cuatro líneas de trama, se perciben como historias incompletas. Las razones que argumenta son las siguientes:

Sin una línea de trama dedicada al personaje de impacto no hay un desarrollo sólido del personaje principal. El personaje de impacto es el que fuerza al personaje principal a reconsiderar sus objetivos. El personaje de impacto representa una alternativa para resolver los problemas del personaje principal, siempre que éste no pueda ignorarlo. Así, para que el personaje principal pueda hacer frente a sus problemas, el personaje de impacto necesitará estar presente de alguna manera en todo el recorrido de la historia.

Sin la línea de trama subjetiva, la historia pierde pasión. Como hemos comentado, esta línea de trama proporciona una perspectiva más relacionada con el plano sentimental de la historia. Tanto si la relación es romántica, profesional, familiar, o de otro tipo, sus conflictos establecerán una conexión emocional con el público.

⁴³⁶ *Dramatica* en ocasiones también la denomina *línea de trama de relación entre el personaje principal y del personaje de impacto (MC/IC throughline)*.

Dramatica (2009, pos. 241-242) defiende que las historias deben tener cuatro líneas de trama porque se corresponden con el número de perspectivas que todos experimentamos en el mundo real. Dentro del contexto de nuestras propias vidas, podemos experimentar tres líneas de trama directamente y una indirectamente. Las historias completas (*Grand Argument Stories*⁴³⁷) proporcionan al autor y al público, las cuatro perspectivas dentro del contexto único de la narración. Las historias que adolecen de alguna las cuatro líneas de trama pierden solidez y disminuyen su efectividad de cara a persuadir y conmover al público.

4.2.5 Los paradigmas narrativos: el diseño de la estructura

4.2.5.1 Consideraciones del estudio comparativo

La mente humana tiene en la necesidad de resolver problemas una cualidad innata. Además, posee también una especial inclinación a completar patrones cuando percibe que estos están incompletos. Los paradigmas narrativos nos ayudan a percibir cómo toma cuerpo la escritura, recordándonos cómo se desarrollan y estructuran las historias. Para Huntley (2007, p. 12), esta percepción funciona a dos niveles: la del autor, como creador, y la del público, como intérprete y receptor de la historia.

Toda forma artística manifiesta un sentido de unidad. Cuando escuchamos una pieza musical, contemplamos una pintura o cuando vemos una película, nos gusta sentirla como algo completo, coherente. Esa cohesión y unidad se adquiere de manera diferente según la manifestación artística de que se trate. (Seger, 2017, p. 103)

El desarrollo de la trama general define la estructura, la columna vertebral de cualquier historia. Como hemos visto, todas las historias necesitan una estructura de trama bien definida para mantener la cohesión dramática de sus acciones y acontecimientos. Los paradigmas se conforman a partir de tramas estructuradas que, a su vez, dan coherencia y definen su desarrollo dramático a partir de la gestión de los conflictos.

Plot structure is the temporal backbone of a story. Stories need plot structure to hold them together.

Story paradigms need plot structure to explain how to create plots for stories and how to recognize

⁴³⁷ “As its name suggests, a Grand Argument Story presents an argument. To be Grand, the argument must be a complete one. It must cover all the ways the human mind might consider a problem and showing that only one approach is suitable to solving it” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 132-133).

and fix plot problems. A simple plot structure supports a simple plot. A complex plot structure supports complex plots. An ideal plot structure supports both simple and complex plot structures. (Huntley, 2007, p. 11)

En líneas generales, el punto de vista que refleja las motivaciones del autor puede resultar muy diferente del punto de vista con el que el público percibe e interpreta el mensaje de una historia. El público también busca significado para los patrones narrativos que propone la estructura de una historia. Según Huntley (2007), una trama perfecta a los ojos del autor puede resultar incompleta o confusa para el receptor del mensaje. Cuando el público percibe vacíos en la narración, tiende a completarlos con su propio punto de vista. Cuando esos vacíos son demasiado grandes o la historia no encaja, la transmisión del mensaje queda alterada, rompiéndose el vínculo entre autor y público. Detectar los posibles desajustes y problemas hace necesaria la utilización de paradigmas que garanticen coherencia en el ensamblaje de todos los elementos de la estructura dramática, desde el primer conflicto hasta la resolución final de una historia.

Huntley (2007, p. 13) analiza la estructura de las tramas en los paradigmas narrativos más utilizados en la creación de historias para el mundo del cine: *el paradigma de Field, la trama central (central plot) y la búsqueda (the quest) de McKee, los 22 bloques de construcción de Truby, el viaje del héroe de Vogler, las seis etapas de la estructura de trama de Hauge, la columna vertebral de la historia de Seger (story spine) y la estructura de actos de Dramatica (Dramatica act structures)*.

Para todos los autores de la comparativa, como hemos señalado anteriormente, la parte fundamental sobre la que se desarrollan las historias corresponde a la definición de su estructura dramática. Para ellos, queda sobradamente contrastado que la mayor parte de las producciones de éxito, que funcionan y son reconocidas a nivel artístico y/o comercial, tienen como base historias muy elaboradas a nivel estructural.

Huntley (2007, p. 13) sostiene que la mayor parte de los paradigmas observados en su estudio conforman una estructura de cuatro actos dispuestos en cuatro segmentos o franjas de aproximadamente la misma duración. En algunos casos (en clara referencia al segundo acto de Field) lo que se considera un acto puede estar dividido en dos partes. McKee, Seger y Truby no se ajustarían a ese modelo ya que, sobre todo en el caso de los dos primeros, utilizan la

tradicional estructura de tres actos, y un modelo muy modificado de la misma disposición en actos en el caso de Truby.

El gráfico del *paradigma* de Field se representa sobre una línea temporal que, en opinión de Huntley (2007, p. 13), dibuja una estructura de cuatro actos sobre una estructura aparentemente de tres. Empieza con un *planteamiento* (*set up*) y un *hecho incitador* (*inciting incident*), definiéndose su estructura a través de dos *puntos de trama* (*plot points*) y dos *pinzas* (*pinches*) que flanquean el *punto medio* (*mid point*), concluyendo con el *clímax* y la *resolución* de la trama principal.

La espina dorsal de la historia de Seger (*story spine*), representa una sencilla estructura de tres actos. Tiene un planteamiento que asocia con una *imagen*, establece el catalizador de la historia (*story catalyst*), y plantea la *cuestión central*. Al igual que Field, dispone una trama con dos *puntos de giro* principales que separan el primer acto del segundo, y el segundo del tercero, finalizando con el *clímax* y *resolución*. La *espina dorsal* de Seger contempla de inicio la posibilidad de utilización de subtramas (tramas secundarias) que pueden llegar a formar lo que la autora denomina *B-Story*.

McKee utiliza dos tramas para diseñar la estructura narrativa de una historia: *la trama central* (*central plot*) y *la búsqueda* (*the quest*). Huntley (2007, p. 14) considera *la trama central* como una estructura de tres actos modificada, con la particularidad de que el tercer acto es un poco más corto de lo habitual⁴³⁸, siendo el segundo acto un poco más largo que la suma de los actos centrales en un sistema tradicional de cuatro actos.

Respecto a *la búsqueda*, ésta refleja el fluir del conflicto en una historia. Como veremos posteriormente sobre el gráfico de McKee, los signos + y -, reflejan el tira y afloja (inestabilidad) en el *backstory*, antes de comenzar la historia. La *columna vertebral* representa la línea temporal. Los demás elementos se ajustan a la interpretación del propio McKee. Tanto los deseos conscientes e inconscientes, como los conflictos interiores y los objetos de deseo de los personajes.

⁴³⁸ Como veremos en este capítulo de la tesis para casi todos los paradigmas las proporciones básicas son 25%-50%-25% del total de la duración de la historia para primer, segundo y tercer actos respectivamente.

Huntley (2007, p. 15) considera al paradigma de Truby como una combinación entre la estructura mítica del viaje del héroe de Campbell, y una parte de trabajo original. Por otra parte, los 22 *bloques de construcción* de Truby se ajustan vagamente a una estructura de tres actos. Truby (2011), como hemos visto, defiende que la trama es lo que hace el personaje, y el personaje, a su vez, se define por sus acciones. La trama es pues la combinación de las acciones del héroe motivadas por su necesidad interna y un deseo externo (objetivo). Las acciones de los diferentes adversarios y aliados ponen el contrapunto a los esfuerzos del héroe. La trama tiene un *incidente incitador* al comienzo, y termina con un *nuevo equilibrio*, pasando por varias *revelaciones y reveses* en el camino.

Las seis etapas de la estructura de la trama de Hauge tienen sus raíces en una estructura de cuatro actos. Se inicia con un planteamiento seguido de un incidente incitador llamado *punto de giro #1 (turning point #1)* al que denomina *oportunidad (opportunity)*. Tiene puntos de inflexión regulares en la trama para indicar los cambios de acto (*turning points #2, #3, y #4*), y termina con un *clímax (turning point #5)* y la *resolución (aftermath)*.

El paradigma de Hauge describe un viaje exterior del héroe (*outer journey*) como el intento de lograr su meta en la historia. El viaje interior (*inner journey*) describe cómo el héroe pasa de vivir detrás de una máscara, que oculta un trauma interno y sus verdaderos deseos, a una vida libre de caretas y en continuo afán por cumplir con su destino (*destiny*).

Huntley (2007) convierte en una línea horizontal la tradicional representación gráfica en forma de círculo del paradigma de Vogler (*el viaje del héroe*), como una forma alternativa de describir el arco de transformación del personaje. Huntley combina la línea temporal (*timeline*) del viaje del héroe con la línea temporal del arco del personaje (*character arc*) para intentar reflejar el efecto total de este paradigma.

Como en el caso del paradigma de Field, el viaje del héroe de Vogler en opinión de Huntley (2007, p. 16) está formado por una estructura de cuatro actos camuflada dentro de una estructura de tres actos. Basándose en el trabajo de Campbell sobre la estructura del mito, Vogler reetiqueta los *puntos de trama (plot points)* para describir el *viaje exterior* del héroe y el *viaje interior* del personaje principal (*character arc*).

El planteamiento e incidente incitador de Vogler toman forma a través de los conceptos de *el mundo ordinario* y *la llamada de la aventura*. Los puntos de giro entre actos están representados

por las etapas denominadas *cruzando el umbral* y *el camino de regreso*. La crisis y el clímax están representados por etapas como la *resurrección* y el *intento final*. El *regreso con el elixir* o la *maestría* definen la resolución de la historia.

El planteamiento de *Dramatica* gira en torno a una estructura de cuatro actos. Empieza con un planteamiento de conflictos (*plot points*), dinámicas entre personajes (*story dynamics*), y un *incidente incitador*. Dispone puntos de giro (*plot turning points*) para indicar la separación de los actos. Finaliza con una crisis, un clímax, y la resolución de los conflictos (dinámicas) entre los personajes.

Para definir la estructura de una historia, como hemos visto, *Dramatica* plantea cuatro líneas de trama, según Huntley (2007), dos más que el resto de los paradigmas comparados. La línea de trama general es equivalente al viaje exterior de otros paradigmas. Por otra parte, la línea de trama del personaje principal es equiparable al viaje interior. *Dramatica* pone en contrapunto a esta línea de trama con la línea de trama del personaje de impacto. De la interacción entre el personaje principal y el personaje de impacto surge la línea de trama de relación o línea de trama subjetiva⁴³⁹.

4.2.5.2 Syd Field

Field (2002) define la estructura dramática como “una disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática⁴⁴⁰” (p. 15). Su paradigma nos proporciona un modelo, un esquema conceptual, el fundamento de lo que inequívocamente debe representar un guion bien escrito.

En eso consiste la estructura. Es una herramienta que le permite moldear y dar forma al guión con un máximo de valor dramático. La estructura mantiene todo unido; toda la acción, los personajes, la trama, los incidentes, episodios y acontecimientos que constituyen el guión. (Field, 2002, p. 19)

Delimitados por un principio, un final y los *nudos de la trama* (*plot points*), quedan definidos lo que Field denomina bloques o unidades de acción dramática: los actos. El desarrollo

⁴³⁹ “Other names for this throughline include the MC/IC Throughline, the Relationship Throughline, the ‘heart’ line, the ‘B’ story line, and others. Though the Main Character and Impact Character take part as characters in this throughline, the subject of this throughline is *their relationship*, not them as individuals” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 281-283).

⁴⁴⁰ Field (2002, p. 23) aclara que la acción puede ser dramática, pero también cómica.

dramático de cada acto debe articularse siempre en función de los nudos de la trama. Situados al final del primer y segundo acto, los nudos de la trama tienen como función principal introducir un nuevo contexto dramático. El final del *planteamiento* implica que todos los conflictos suscitados en el primer acto se desarrollen durante el segundo acto, *la confrontación*. El tercer acto, introducido por el segundo nudo de la trama se encargará de dar *resolución* a todos los conflictos.

Los nudos de la trama al final del primer y del segundo acto son los que mantienen el paradigma en su lugar. Son las anclas de su línea argumental. Antes de empezar a escribir, tiene usted que conocer cuatro cosas: el final, el principio, el nudo de la trama al final del primer acto y el nudo de la trama al final del segundo acto. (Field, 2002, p. 101)

Al margen de la estructura general de una historia, Field hace referencia a la estructura que define cada acto independientemente, señalando que también debe articularse en función de un principio, un punto medio y un final. Field (2002, p. 174) recomienda construir un guion creando el contexto dramático de cada acto, de forma que nos resulte más fácil definir su contenido.

Una vez definido el contexto dramático, se puede determinar el marco temporal. A diferencia del planteamiento de la *Poética* de Aristóteles, donde el marco temporal se centraba en una sola acción, y se limitaba a lo que pudiesen experimentar los personajes en un solo día, llegamos al siglo XVI, época en que se empieza a pensar⁴⁴¹ en dramatizar las escenas de manera que se pueda jugar con el parámetro del tiempo, redimensionando la capacidad de la acción y el desarrollo de las tramas.

No obstante la calculada estructura general que plantea Field, es necesario tener en cuenta la opinión del propio autor sobre la flexibilidad de su paradigma.

La estructura puede plegarse a las necesidades de su historia. Por eso el *paradigma* no es una fórmula. Es una forma que se ajusta a las necesidades de su historia. Lo único que tiene que hacer es mover la estructura para ajustarse a las necesidades de la historia. La estructura “sostiene” la historia, pero puede plegarse y moverse para incluir los elementos nuevos que sea necesario añadir. (Field, 1995, p. 118)

⁴⁴¹ “Así estaban las cosas hasta el siglo XVI, cuando Shakespeare y sus contemporáneos salvaron el obstáculo de la unidad de tiempo representando años de vida de un personaje [...] El método de Shakespeare era cinematográfico” (Field, 1995, p. 105).

El primer acto

De todos los autores considerados en la comparativa de Huntley, Field es el que más profundiza en las proporciones del paradigma. Para Field (2002, p. 172), la unidad de acción dramática que representa el primer acto, y que denomina *el principio* o *planteamiento*, se dispone desde el principio del guion hasta el nudo de la trama al final del acto. Su extensión⁴⁴² es de aproximadamente treinta páginas⁴⁴³, produciéndose entre las páginas 25 a 27 un nudo de la trama o punto de giro.

La función del primer nudo de la trama es hacer que la acción describa un giro en otra dirección, poniendo fin al contexto dramático del primer acto, tradicionalmente denominado *planteamiento*, e introduciendo el segundo acto. Dispondremos por lo tanto de unos treinta minutos para, en palabras de Field (2002); “formular la premisa dramática y establecer la situación visual y dramáticamente” (p. 172). Dentro de las treinta páginas del planteamiento tendremos que prestar especial atención a las diez primeras, donde además de plantear la premisa dramática, deberemos presentar al protagonista y contextualizar la situación.

El segundo acto

Field (2002) denomina *confrontación* a la unidad de acción dramática donde predomina la acción. En este nuevo contexto, el personaje se enfrentará a obstáculos que se interpondrán entre su *necesidad* y la consecución de su objetivo. Se extiende durante unas sesenta páginas entre el principio del segundo acto y el nudo de la trama del final del segundo acto. Sobre las páginas 85 a 90 este segundo nudo de la trama vuelve a hacer girar la acción y nos introduce en el contexto dramático del tercer acto.

Para canalizar y estructurar la acción en una unidad dramática tan extensa, Field (1995, p. 91) sugiere la utilización de un *punto medio* (*mid point*) que sitúa sobre la página sesenta. Puede tratarse de un nudo de la trama, una secuencia, una escena, una línea de diálogo, una decisión, o algún incidente o episodio que sirva de puente durante el desarrollo de la acción del segundo acto.

⁴⁴² Field considera un largometraje de 120 minutos como referencia de duración media.

⁴⁴³ Según Field (2002, p. 14), la regla es estricta: cada página del guion equivale a un minuto del tiempo de pantalla.

El conocimiento del punto medio es una herramienta. Con ella tiene una manera de centrar la línea argumental en una línea de acción determinada. Tiene una dirección, una línea de desarrollo. Puede trabajar en una unidad de acción dramática de treinta páginas con la confianza y la seguridad que le da el conocimiento de su historia, sabiendo a dónde va y lo que está haciendo. (Field, 1995, p. 97)

Estructurar la acción del segundo acto en una división de dos segmentos de similar duración implicará sobre todo mantener la idea que sostiene la acción: su contexto dramático. Focalizado el contexto dramático de una de las dos mitades, se podrá trazar una línea de acción que permita el desarrollo de la trama argumental de la manera más adecuada. La definición del contexto dramático nos permitirá hacer efectiva nuestra capacidad de elección, proporcionando una base donde planificar las acciones que necesitamos para contar una historia.

Además del punto medio del segundo acto, Field (1995, p. 106) sugiere también la utilización de lo que denomina *pinzas*⁴⁴⁴ (*pinches*), escenas o secuencias cuya función sería la de sujetar y mantener encauzada la trama argumental. Field propone situar las pinzas alrededor del *punto medio*. Es decir, La primera pinza aparece alrededor de la página 45⁴⁴⁵ de la primera mitad del segundo acto, y la segunda, sobre la página 75, en la segunda mitad del segundo acto. Habitualmente suele existir una relación entre la primera y la segunda pinza, algún tipo de conexión en la trama o tramas en las que influyen. Todo se enlaza para asegurar que la historia avance correctamente.

La división del Acto II en dos mitades, seguida del establecimiento del contexto dramático y el marco temporal y, por último, las pinzas primera y segunda, le permiten adquirir una visión general de la estructura que fija el curso de su historia y que le servirá de guía a través de la carrera de obstáculos del Acto II. (Field, 1995, p. 108)

El tercer acto

Con una extensión aproximada de treinta páginas, el tercer acto representa el contexto dramático encargado de resolver la historia. Field (1995, pp. 123-124) aclara que resolver no significa necesariamente darle un final a la historia, sino explicar y aclarar, encontrar una solución a los conflictos planteados. Una resolución de la historia que pasa por saber del destino del protagonista; si vive o muere, triunfa o fracasa, o si encuentra las respuestas que buscaba.

⁴⁴⁴ Traducción sugerida por la edición española (Field, 2002).

⁴⁴⁵ Recordemos que Field utiliza para todos sus ejemplos un modelo de guion de 120 páginas equivalentes a 120 minutos.

Dependiendo de las necesidades dramáticas, podremos incluir una pinza o punto de trama en el tercer acto, ya que es posible que necesitemos una escena clave que dé sentido a la *resolución* con respecto a lo planteado en las tramas que desarrollan la narración.

The Syd Field "Paradigm"

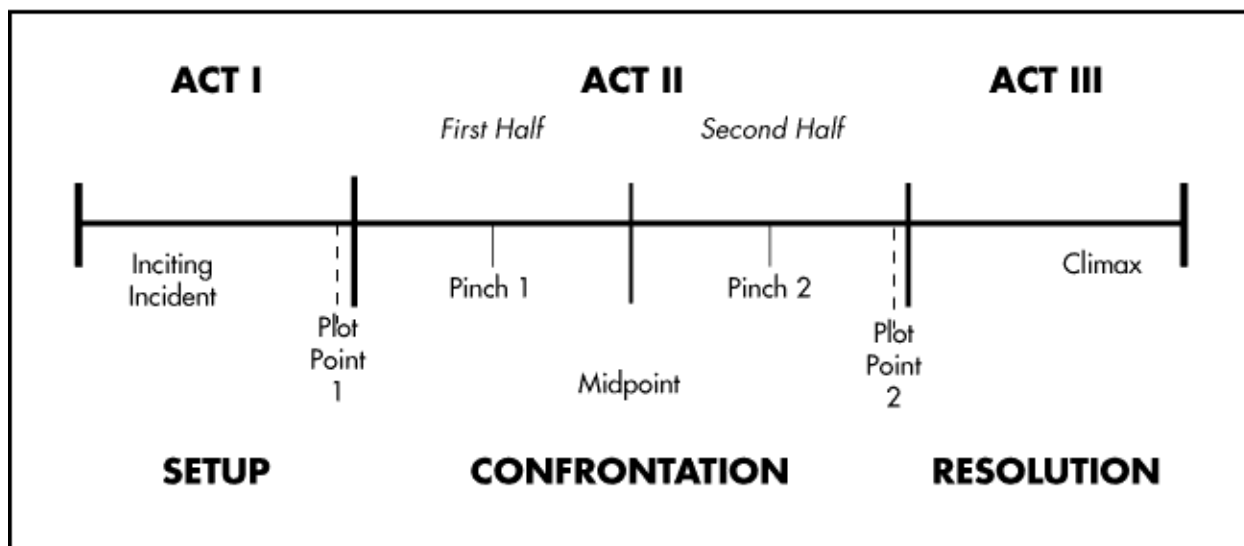


Figura 1. El paradigma de Syd Field. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 13. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

Dinámica de escenas

La escena es el componente más importante de un guion, la célula estructural donde todo ocurre. Ya sea en el contexto de una acción dramática, o cómica, se trata del espacio donde se cuenta la historia. En palabras de Field (2005): “La propuesta de la escena debe ser doble: o mueve la historia hacia delante o revela información sobre el personaje. Si la escena no satisface uno, o dos de esos elementos, entonces no forma parte del guión” (p. 162).

Field (2005, p. 163) aborda el análisis de las escenas desde dos perspectivas; desde la generalidad de la forma, y desde sus elementos específicos. Desde el punto de vista formal, son necesarios dos elementos para estructurar cualquier escena: *espacio* y *tiempo*. Toda escena se desarrolla en un lugar específico y en un momento determinado.

A scene can be constructed in several different ways, depending on the type of story you're telling. For many types of scenes you can build the action in terms of beginning, middle, and end; a character enters the place—restaurant, school, home—and the scene unfolds in linear time, much the way a screenplay unfolds. (Field, 2005, p. 165)

Aunque Field se muestra reacio a recomendar proporciones concretas, y mucho menos férreas, en el diseño de las escenas, ya que debe existir siempre un componente de flexibilidad en su elaboración, sí aconseja, sobre todo en las escenas más estáticas, no superar las tres páginas de guion. En opinión de Field (2005, p. 166), de la misma manera que cada página de un guion equivale aproximadamente a un minuto de tiempo de pantalla, la mayoría de las escenas de diálogo no necesitan un desarrollo de más de dos o tres minutos.

Para el diseño y elaboración del contenido de las escenas, Field (2005, p. 167) aconseja poder responder a las posibles cuestiones relacionadas con el contexto dramático de la escena y su contenido⁴⁴⁶. Por ejemplo; determinar el propósito de la escena, qué elementos presentes en la escena impulsan el desarrollo de la historia, o identificar las fuerzas emocionales implicadas y su impacto sobre los acontecimientos que se narran. En general, la relevancia de cada escena en la estructura dramática general de un guion.

4.2.5.3 Michael Hauge

Story structure –or plot structure– determines the sequence of events in any story. Your goal as storyteller is to maximize the positive emotional experience for your readers or audiences. (Hauge, 2017, p. 3)

La estructura de seis etapas (*six step success story*) de Hauge se fundamenta en una estructura de cuatro actos que se articulan en función de cinco puntos de giro denominados *oportunidad* (*opportunity*), *cambio de planes* (*change of plans*), *punto de no retorno* (*point of no return*), *gran revés* (*major setback*) y *clímax* (*climax*). Sobre esta estructura, Hauge (2013) plantea dos recorridos simultáneos para el personaje principal: el *viaje exterior* del héroe (*outer journey*); proceso que le llevará a alcanzar su objetivo, y el *viaje interior* (*inner journey*); proceso que le llevará, superando los traumas interiores escondidos tras su máscara, a ver cumplido su destino.

A partir de la estructura general arriba planteada, Hauge (2017) define las seis etapas esenciales para la creación de una historia⁴⁴⁷. A partir del mencionado planteamiento (*the setup*); donde se refleja la *imagen* correspondiente al entorno cotidiano del héroe, se suceden las etapas

⁴⁴⁶ “Within the context of the scene you can influence tone, feeling, and mood by the descriptions you write” (Field, 2005, p. 170).

⁴⁴⁷ En su último libro *Storytelling made easy*, Hauge (2017), como podemos apreciar respecto a la información contenida en la *figura 2*, cambia alguna de las denominaciones de las etapas.

de la *crisis* (*the crisis*); donde un acontecimiento o acción desestabiliza el entorno del héroe y le obliga a actuar para resolver el problema, la *persecución* (*pursuit*); etapa en la que se detallan las acciones fundamentales del héroe para alcanzar su objetivo, el *conflicto* (*conflict*); que debe revelar los obstáculos que se le presentan al héroe, tanto en su *viaje exterior*, como en su *viaje interior*, el *clímax* (*the climax*); momento culminante de la historia, donde el héroe alcanza la victoria definitiva (y el público, su esperado final) y, por último, la *consecuencia* (*the aftermath*); donde la historia presenta su “cuadro final”, donde se refleja la vida del héroe después de haber alcanzado sus metas.

Michael Hauge's "Six Stage Plot Structure"

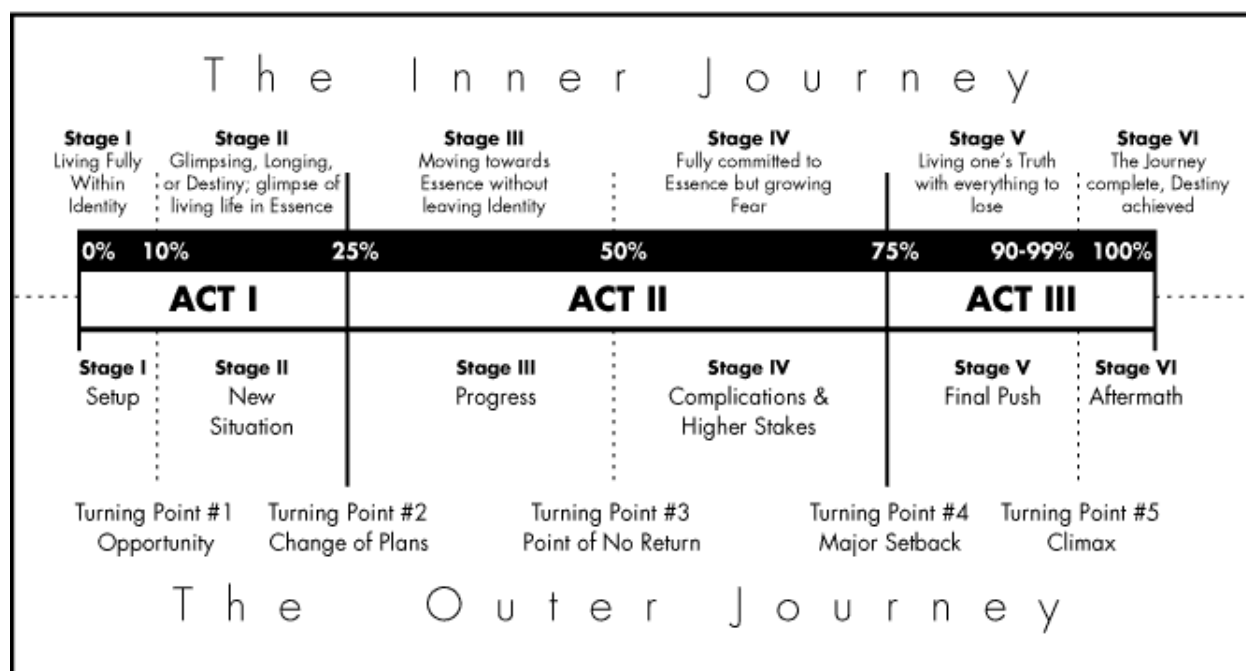


Figura 2. Las seis etapas de la estructura de tramas de Michael Hauge. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 17. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

La estructura de tres actos

Cualquier historia, independientemente de su duración, puede ser dividida en tres actos. Esta división constituye el primer nivel de la estructura de tramas y es necesaria para crear un guion efectivo. Cada uno de los tres actos, debe satisfacer las necesidades dramáticas que plantea la historia. Esta división en actos no tiene por qué estar necesariamente relacionada con los actos físicos de, por ejemplo, una obra de teatro, aunque frecuentemente tiene una conexión cercana.

Hauge (2013, p. 91) plantea diferentes métodos para definir la estructura formal de una historia:

El primer método consiste en establecer los objetivos para cada acto. El objetivo del primer acto (*establish*) consiste en establecer el entorno, los personajes, la situación y la motivación exterior del héroe. El objetivo del segundo acto (*build*) es construir la acción, el suspense, el humor, el carácter del personaje y sus revelaciones. El objetivo del tercer acto (*resolve*) es resolver todo lo referente al viaje interior y exterior del héroe.

El segundo método consiste en definir cada acto en función de la motivación exterior del héroe. Recordemos que su motivación exterior determina el concepto de la historia y sirve como base fundamental para construir el guion completo. Los tres actos del guion se corresponden con las tres etapas de la motivación exterior del héroe.

En términos de motivación exterior, el héroe necesitará de todo el primer acto para hacer visible su *objetivo*. Y no podrá empezar su persecución hasta que no empiece el segundo acto. El segundo acto consistirá entonces en construir y desarrollar la *emoción*. Ésta surgirá del conflicto y de las acciones del héroe dedicadas a superar los diferentes obstáculos de la aventura. Este acto deberá finalizar siempre con un nivel de crisis mayor que el que tenía en su comienzo, normalmente a través de un obstáculo insalvable que pondrá al héroe al límite de sus capacidades. En el tercer acto, el héroe afrontará el esfuerzo final para alcanzar la “línea de meta”, donde conseguirá, o no, sus objetivos.

Hauge (2013, p. 92) establece unas proporciones sobre la línea temporal de la narración para distribuir cada acto. El primer acto debe ocupar siempre el primer cuarto del guion. El segundo acto los dos siguientes cuartos. El acto tercero ocupará el último cuarto. Hauge señala las mismas proporciones independientemente de la duración del guion: servirán igualmente para una película más larga de los 90 a 120 minutos habituales, o para un episodio de televisión de veinte minutos.

Una vez sentadas las bases del concepto de la historia, la motivación exterior del héroe, así como la motivación exterior del resto de personajes, comenzará el desarrollo de su motivación y de su conflicto interior. El siguiente paso consistirá en dividir la motivación exterior del héroe entre los tres actos y determinar su *planteamiento (setup)* y la *resolución (aftermath)*.

Planteamiento y resolución

Además de los elementos que articulan una estructura en tres actos, Hauge (2013, p. 95) considera que deben añadirse dos etapas más, una al primer acto; *el planteamiento (setup)*, y otra al tercero; *la resolución (aftermath)*. Dos etapas que se reflejan una en la otra y donde cada una proporciona una imagen de la vida del héroe. En el primer caso, al comienzo del guion; antes de que el héroe comience su aventura, en el segundo caso, al final; cuando el héroe ha completado su viaje.

Para Hauge (2013, p. 95), una historia bien estructurada nos debe proporcionar una visión de pasado y de futuro en el “retrato” del héroe. Observando su viaje exterior, el héroe comienza la película careciendo de algo que tratará de obtener o recuperar al final de la historia. El público necesita ver al héroe al principio y al final, estableciendo una comparación en la que se compruebe su proceso de transformación. Este antes y después del personaje se vuelve especialmente trascendente cuando se desarrolla su arco de transformación. El héroe debe mostrarse en cierto modo emocionalmente atrapado, sumido en un conflicto interno. Él puede creerse feliz y contento, o puede simplemente esperar a que la vida le depare algo mejor, pero desde los miedos de su mundo interior siempre sentirá la necesidad de alcanzar el cumplimiento “real” de sus sueños.

En la *consecuencia (aftermath)* se revela un nuevo héroe, un personaje evolucionado emocionalmente como resultado (recompensa) por haber tenido el coraje de cambiar, o con la condena de vivir la vida del héroe trágico si no lo ha conseguido.

After the peak emotion of the climax, the aftermath is the scene or sequence that carries the story to fade-out. It not only gives us a glimpse of the new life your hero will now live, the aftermath allows the audience time to experience the emotional impact of your ending. (Hauge, 2013, pp. 109-110)

Hauge (2013) distingue entre disposición (*setup*) y apertura (*opening*) para referirse al planteamiento de la historia. Planteamiento al que muchos autores asignan como máximo diez páginas y que Hauge no comparte, ya que en su opinión encorseta muchos guiones con planteamientos de acciones rápidas o demasiado abruptas.

La dinámica de escenas

Hauge (2013, p. 163-167) propone la utilización de siete directrices fundamentales para el diseño de las escenas con el objetivo de que éstas sean lo más efectivas posibles desde el punto de vista dramático.

1. La escena debe contribuir al mantenimiento de la motivación exterior del héroe (*hero's outer motivation*). Incluso cuando una escena no involucre al héroe, ésta sigue formando parte de la estructura dramática de la historia completa.
2. Estructurar la escena como una historia reducida a escala, donde se debe establecer, desarrollar y resolver una situación. En palabras de Hauge (2013): “Each scene in your screenplay is like a mini-movie: it must establish, build, and resolve a situation. The scene doesn't necessarily follow the quarter-half-quarter layout of the full script, but it must employ that same basic emotional arc” (p. 164).
3. Cada escena debe captar el interés del público hacia la siguiente escena.
4. Definir los objetivos de cada personaje en cada escena. En opinión de Hauge (2013): “Every character in every scene wants something. It may be as simple as observing what's going on or spending time with another person, but whatever it is, that visible objective must be clear in each scene” (p. 165).
5. Reflejar la actitud de los personajes en cada escena.
6. Alternar las escenas de acción y diálogo. No deben abundar las de dialogo.
7. La escena debe contener diferentes elementos dramáticos con múltiples funciones.

The following could all be included in a single scene: character background, inner motivation, inner conflict and identification; theme; humor; exposition; and any number of structural devices (superior position, anticipation, surprise, foreshadowing, echoing, and so on). (Hauge, 2011, p. 166)

4.2.5.4 Robert McKee

Una historia bellamente narrada es una unidad sinfónica en la que la estructura, el entorno, el personaje, el género y la idea se funden sin costuras. Para encontrar su armonía, el escritor debe estudiar los elementos de la historia como si fueran instrumentos de una orquesta, primero por separado y después como los componentes de un concierto. (McKee, 2011, pos. 669-671)

La estructura representa un conjunto de acciones y acontecimientos extraídos del contenido dramático de las vidas de los personajes, que se ordenan para crear una secuencia estratégica con el objetivo de generar emociones específicas y proporcionar una visión concreta del mundo.

La función de la ESTRUCTURA consiste en aportar presiones progresivamente crecientes que obligan a los personajes a enfrentarse a dilemas cada vez más difíciles, y a causa de estas presiones tienen que tomar decisiones y llevar a cabo acciones que son cada vez más complicadas, de tal forma que se vaya revelando su verdadera naturaleza, incluso hasta el nivel del yo subconsciente. (McKee, 2011, pos. 2380-2383)

La estructura y los personajes deben estar estrechamente interrelacionados. El entramado que dibujan los acontecimientos de una historia se crea a partir de las decisiones tomadas por los personajes, condicionados por determinadas situaciones de tensión. Si cambiamos el diseño de los acontecimientos, inevitablemente también cambiaremos a los personajes. Si cambiamos la personalidad de los personajes, deberemos modificar también la estructura para que refleje el cambio de su naturaleza interior.

McKee (2011) utiliza dos gráficos diferentes para ilustrar la trama. El primero es una línea temporal denominada la *trama central (central plot)*. Esta trama se desarrolla dentro de una estructura de tres actos. El *incidente incitador* desencadena un conflicto que, a través de complicaciones progresivas, lleva hasta la *crisis*, el *clímax* y la *resolución* de la historia. En relación a otros autores, su tercer acto resulta ligeramente más corto. A su vez, el segundo acto es un poco más largo de lo que resultaría la suma de los actos centrales en una estructura de cuatro actos.

Los actos

Al igual que una sinfonía despliega tres, cuatro o más movimientos, los guiones deben contarse en movimientos a los que denominamos actos –la macroestructura de toda historia. (McKee, 2011, pos. 5014-5016)

McKee (2011, pos. 919-920) define acto como una serie de secuencias de escenas que alcanza su punto más importante en una escena de clímax que provoca un gran cambio de valor dramático, más poderoso en su impacto que el planteado por cualquier secuencia o escena anterior.

Una serie de actos da lugar a la estructura completa *–la historia–* a la que McKee (2011, pos. 923-927) considera un enorme acontecimiento principal. Una estructura completa que, observado su final, debe reflejar un cambio de valores respecto al principio de la narración, un gran abanico de cambios al que el autor norteamericano denomina el *arco de la historia*: una situación final sobre el clímax narrativo que debe resultar completa e irreversible.

Robert McKee “Central Plot”



Figura 3. La trama central de Robert McKee. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 14. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

La búsqueda

El segundo gráfico muestra el concepto de *la búsqueda* (*the quest*). En él se refleja el fluir del conflicto en una historia a través de la *columna vertebral*⁴⁴⁸ que representa su línea temporal⁴⁴⁹. El deseo, consciente e inconsciente, es el que impulsa lo que McKee llama *viaje exterior* y *viaje interior*. El viaje interior y los conflictos extra personales marcan el progresivo aumento de la tensión dramática que va soportando el protagonista de la historia a medida que esta avanza. El

⁴⁴⁸ “La columna vertebral está formada por el profundo deseo y por los esfuerzos del protagonista por restaurar el equilibrio en su vida. Se trata de la fuerza unificadora primaria que mantiene unidos el resto de los elementos narrativos” (McKee, 2011, pos. 4536-4538).

⁴⁴⁹ “...el conflicto es a la narración lo que el sonido a la música. Tanto la narrativa como la música son artes temporales, y la tarea más complicada para el artista temporal es mantener nuestro interés, conseguir nuestra concentración ininterrumpida y entonces *transportarnos en el tiempo sin que seamos conscientes del transcurrir del tiempo*” (McKee, 2011, pos. 4871-4873).

objeto de deseo, consciente o inconsciente, viene representado por los objetivos de los viajes exterior e interior.

Robert McKee "THE QUEST"

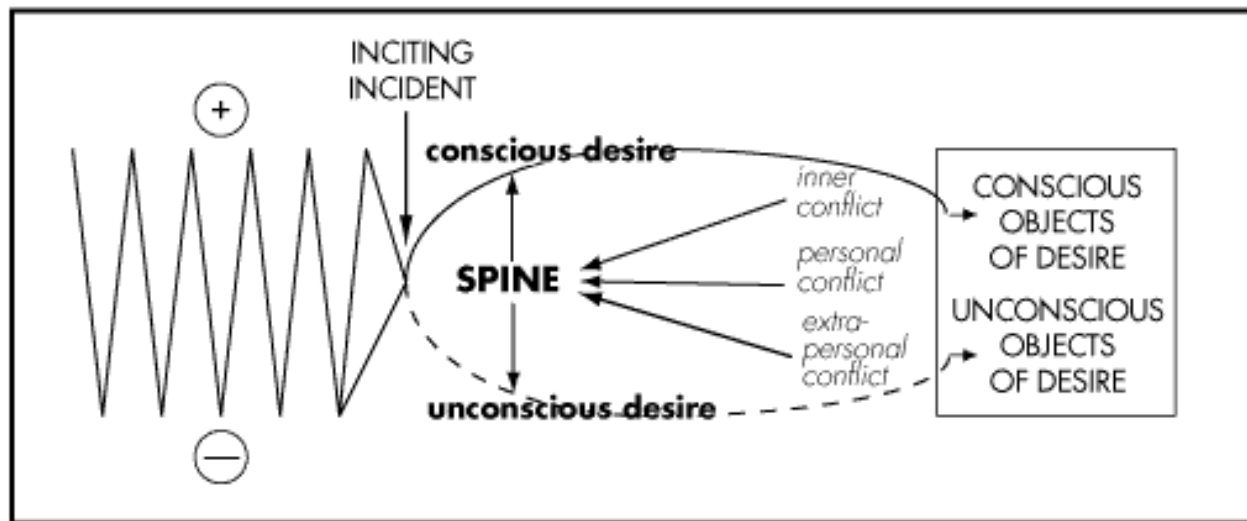


Figura 4. La búsqueda de Robert McKee. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 14. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

McKee (2011) sugiere la necesidad de un tercer cambio en el desarrollo de una historia, ya que un solo cambio de valor en la trama principal no resulta suficiente. Por ejemplo: las cosas iban bien y después mal; fin de la historia. O las cosas iban mal, después muy mal; fin de la historia. Con todas las combinaciones posibles de cambio de valor, siempre sentiremos que falta un paso más, un nuevo e importante paso. El palabras de McKee (2011): “Por consiguiente, el ritmo de la historia en tres actos se convirtió en los cimientos del arte narrativo durante siglos incluso antes de que Aristóteles lo percibiera” (pos. 5049-5050).

En este punto, McKee hace referencia a un elemento de gran trascendencia en nuestra investigación: el ritmo narrativo que se desprende de la percepción global de la estructura dramática. Su funcionamiento resulta muy similar al de las formas musicales tradicionales, donde su ritmo narrativo; motivos, frases, secciones y movimientos se disponen sobre un discurso musical flexible, pero a la vez muy estandarizado. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en cualquier canción, independientemente del estilo en que esté compuesta, donde habitualmente podemos percibir una estructura desarrollada en frases de ocho compases.

McKee sostiene que la estructura de tres actos, aunque proporcionada de una forma muy precisa, y siendo la base fundamental de cualquier guion, no debe representar una fórmula matemática. En palabras de McKee (2011): “Las proporciones que yo utilizaré serán los ritmos del largometraje aunque, en principio, se aplican por igual a la obra de teatro y a la novela. De nuevo debemos ser precavidos, porque se trata de aproximaciones y no de fórmulas” (pos. 5044).

El primer acto, movimiento de apertura, tiene una duración⁴⁵⁰ aproximada del veinticinco por ciento del total de la historia, produciéndose su clímax entre los veinte y treinta minutos del inicio. McKee coloca el incidente incitador de la trama principal en el primer minuto, con un clímax y una resolución situados a dos minutos de la conclusión de la historia.

En comparación con los dos primeros actos, el tercero debe resultar más corto, aproximadamente debe ocupar un total de veinte minutos, ya que debe transmitir cierta sensación de aceleración, llevándonos *in crescendo* hacia el clímax general de la historia. El segundo acto tendrá entonces una duración cercana a los setenta minutos.

McKee (2011, pos. 5064-5066) considera que una película bien narrada, pero que altere significativamente este ritmo de proporciones, no funcionará, especialmente en el contexto dramático del segundo acto. En este caso, las soluciones pasan por añadir más actos o más tramas secundarias. Este tipo de tramas sigue una estructura en actos propia y normalmente más reducida que la trama central. Su función básica, como hemos visto anteriormente, es la de mantener el pulso de la progresión de la película y darle solidez al extenso segundo acto, e incluso llegar a acelerarlo.

McKee (2011) explica la necesidad de añadir más actos (tres es lo mínimo) en películas que no requieren de tramas secundarias. En ese caso, sugiere dividir el segundo acto en dos, con un clímax en la mitad, encontrándonos entonces con cuatro actos de unos treinta minutos. Algo parecido a lo que plantea Field cuando habla del *punto medio* (*mid point*) del segundo acto. No obstante, añadir actos puede hacer surgir otros problemas. Habitualmente, una historia contada en tres actos necesita de cuatro escenas memorables: el incidente incitador, el clímax del primer acto (primer punto de giro), el clímax del segundo acto (segundo punto de giro), y el clímax del tercer acto (resolución). Si se aumenta el número de actos también debe hacerlo la calidad de las

⁴⁵⁰ McKee toma como referencia un largometraje de ciento veinte minutos.

escenas correspondientes a sus clímax, con el riesgo evidente de reducir su impacto. En palabras de McKee (2011): **“la multiplicación de los actos reduce el impacto de cada clímax y tiene como resultado la repetitividad”** (pos. 5105-5106).

Si cada escena aspira a intentar dejar huella, acabaremos mareados. Cuando hay demasiadas escenas que pugnan por alcanzar un clímax intenso, lo que debería ser importante se convierte en insignificante, repetitivo y lento...Por ese motivo la trama central en tres actos con tramas secundarias se ha convertido en una especie de norma. (McKee, 2011, pos. 5112-5115)

La estructura de una narración puede variar bastante según la cantidad de hechos dramáticos que se produzcan en ella y del número de minitramas que necesitemos desarrollar. Por lo tanto, también deberemos tener muy en cuenta la ubicación que elijamos para el incidente incitador. Como hemos visto en la representación gráfica del paradigma de McKee, de forma general, el incidente incitador aparece muy al principio del relato, produciéndose el clímax (punto de giro) del primer acto entre los veinte o treinta minutos. No obstante, el incidente incitador podría retrasar su aparición, pero solo si necesitamos más detalles del protagonista y su entorno, de manera que podamos entender completamente la repercusión del incidente incitador en la historia.

El ritmo de los movimientos de los actos lo establece la colocación del incidente incitador de la trama principal. Por consiguiente, la estructura de los actos varía mucho. El número y la ubicación de los principales cambios de la trama central y de las tramas secundarias son decisiones realizadas por el juego creativo entre el artista y su material, y dependen de la calidad y número de protagonistas, de las fuentes de antagonismo, del género, y al final del todo, de la personalidad y visión del mundo que tenga el guionista. (McKee, 2011, pos. 5152-5156)

También resulta conveniente alternar las cargas de valor de los acontecimientos que se suceden en una historia, especialmente en relación a los clímax de los actos, y no caer en su excesiva repetición, principal peligro de un ritmo narrativo óptimo. Según McKee (2011): “No se puede colocar un final feliz detrás de otro final feliz [...] No podemos colocar un final triste después de otro final triste” (pos. 5184-5186). Si se repite una experiencia emocional, la repercusión del clímax narrativo se resiente.

No obstante, existe la posibilidad de incluir matices irónicos que carguen de un valor positivo o negativo a los diferentes momentos de clímax. McKee (2011, pos. 5193-5194) pone como ejemplo de ironía negativa al personaje de Otelo, cuyo mayor deseo es poseer una mujer que le

ame y le haya sido siempre fiel. Cuando es consciente de haber alcanzado su deseo es demasiado tarde, acaba de asesinarla.

La dinámica de escenas

McKee (2011) considera al *acontecimiento narrativo* como un hecho dramático que significa cambio y que afecta a los personajes. Cada acontecimiento narrativo debe ir provisto de significado, por ello debe estar directamente relacionado con los personajes.

Pero la selección de acontecimientos no se puede dejar en manos del azar o de la indiferencia; debe formar una composición. “componer” narrativamente significa algo muy parecido a componer música. ¿Qué debemos incluir? ¿Qué ha de quedar excluido? ¿Qué va primero y qué después? (McKee, 2011, pos. 724-726)

Estos acontecimientos narrativos se identifican habitualmente con la denominación de escenas. McKee (2011) señala el número de entre cuarenta y sesenta escenas como el idóneo para una película, más de sesenta para una novela, y un máximo de cuarenta para un drama.

La escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante. En una situación ideal, cada escena se convierte en un acontecimiento narrativo. (McKee, 2011, pos. 781-783)

Resulta de gran importancia, aunque se trate de una situación tan idónea como poco frecuente, establecer un diseño de escenas que produzca un cambio de signo en su dinámica interna, de manera que pueda cambiar el valor que esté en juego dentro de la vida de los personajes: de positivo a negativo, o de negativo a positivo. McKee (2011) se refiere a valores como el amor o la verdad, y el grado del signo (positivo o negativo), al principio de cada escena. Si los valores dramáticos se mantienen inalterados durante toda una escena, significará que ésta no está aportando nada al desarrollo narrativo de la historia.

Dentro del contexto de la composición de las escenas es donde encuentra McKee (2011, pos. 829-832) el elemento más pequeño de toda la estructura narrativa y al que denomina *golpe de efecto*. Lo define como un cambio de comportamiento que implica una acción/reacción y que apoya el cambio de valor que se puede producir en una escena. Los golpes de efecto generan escenas. Éstas, a su vez, construyen el siguiente elemento de la estructura narrativa general, la *secuencia*. Su funcionamiento es similar al del cambio de valor en una escena, pero ese cambio

al final de una secuencia es más poderoso y de mayor trascendencia. Una serie de secuencias constituyen el siguiente elemento a nivel estructural –el *acto*– de valor todavía más determinante.

McKee (2011) define escena como “una historia en miniatura, como una acción que se produce a través de un conflicto en una unidad de continuidad temporal y espacial que cambia el signo del valor con que está cargada la situación de la vida de un personaje” (pos. 5341-5342). Sin embargo, matiza que la extensión de la escena o su localización no tiene relevancia, lo verdaderamente importante es que la escena se aglutine alrededor del conflicto, del deseo, de la acción, y del cambio. En cada escena el personaje debe perseguir un deseo relacionado con su tiempo y lugar inmediatos. Un deseo que representará un objetivo de escena supeditado, a su vez, a alguno de los aspectos del objetivo superior de la trama central.

Una escena produce un cambio menor pero significativo. El *clímax de una secuencia* estará constituido por una escena que produzca un giro moderado –un cambio de mayor impacto que el de la escena. El *clímax de un acto* estará constituido por una escena que produzca un gran giro –Un cambio con un impacto mayor que el del clímax de una secuencia. (McKee, 2011, pos. 5353-5356)

McKee (2011, pos. 5747-5748) considera que para poder hacer un análisis preciso de las escenas, es necesario separar el texto del subtexto. En cine el texto hace referencia a la fotografía y a los elementos de su banda sonora; diálogos, música y efectos de sonido. El subtexto es lo que se esconde detrás; los pensamientos y sentimientos, conocidos o desconocidos, ocultos tras el comportamiento de los personajes⁴⁵¹. Éstos, deben evolucionar desde su mundo interior –desde sus conflictos– y a partir de su necesidad dramática.

McKee (2011, pos. 5862) plantea el análisis de las escenas a través de cinco pasos donde se observan las pautas de comportamiento a nivel de texto y de subtexto.

Definición del conflicto

Debemos preguntarnos quién gobierna la escena, quién o qué (puede tratarse de un objeto o una fuerza de la naturaleza) la motiva y hace que se desarrolle. Después, si es el caso de personas (o entes, humanoides, máquinas, etc., con voluntad propia), debemos saber lo que quiere, ya que

⁴⁵¹ “Hay una antigua expresión utilizada en Hollywood que dice: «si la escena trata de lo que trata la escena, estamos metiendo la pata hasta el fondo»” (McKee, 2011, pos. 5758-5759).

el deseo es el elemento clave. Acto seguido identificaremos qué fuerzas antagonistas se interponen entre él y su deseo y cuáles son sus motivaciones.

Anotar el valor del conflicto

Determinar el valor que está en juego al inicio de cada escena e identificar su carga dramática, positiva o negativa. McKee (2011, pos. 5878) pone como ejemplo la fe, donde el protagonista presenta una carga positiva porque cree que Dios le ayudará a resolver la situación.

Dividir la escena en golpes de efecto

Entendiendo *golpe de efecto* como resultante de la acción-reacción que se produce en el comportamiento de un personaje, identificaremos su repercusión a nivel de texto y de subtexto. Si una acción textual o subtextual tiene una respuesta (reacción) al mismo nivel en otro personaje, estaremos ante un golpe de efecto.

El valor del final comparado con el valor del principio de una escena

Comprobar qué valor tiene la situación del personaje y describirla como positiva o negativa. Si al final de la escena no ha cambiado su carga de valor, ésta resultará neutra y plana. En caso contrario, la escena mantendrá el impulso de la historia.

Revisar los golpes de efecto y localizar los puntos de inflexión

Revisando las acciones de los personajes e identificando los golpes de efecto desde la perspectiva de la escena completa debe revelarse ante nosotros una pauta o patrón. Dentro de la acción que se describe a través de esa pauta (arco de la escena) debemos localizar el momento en que se produce una fractura (punto de inflexión) entre las expectativas de los personajes y los resultados que obtienen.

4.2.5.5 Linda Seger

Como resultado de esta similitud en todas las formas dramáticas, lo que comentaremos con respecto a la estructura de películas de cine es igualmente aplicable a la televisión y al teatro. (Seger, 2017, p. 31)

Una historia funciona si su estructura dramática es efectiva. Escribir requiere una visión de conjunto sobre la que se deben fijar los detalles. Para Seger (2017, p. 30), un buen guion de cine será efectivo en la medida que su estructura soporte la historia; construyéndola de tal modo que

adquiera forma, esté bien proporcionada, tenga impulso y sea clara. La estructura provee de coherencia a la línea argumental, siendo el elemento sobre el que se vertebran y activan todos los elementos de una historia. Si esta base resulta imprecisa, el impulso de la historia se apaga difuminando la dirección de las tramas. La narración se vuelve entonces anodina y monótona.

Seger (2017) plantea el desarrollo de una historia sobre una estructura de tres actos, composición narrativa tradicional desde los comienzos de las representaciones dramáticas. La autora norteamericana señala también que se trata de una estructura narrativa independiente del número de actos físicos que se dispongan.

En una serie de televisión (en cuatro actos), o en un telefilm semanal (en siete actos), podemos observar siempre la misma estructura básica en tres actos: principio, medio y final, o *planteamiento* (*set-up*), *desarrollo* (*development*), y *resolución* (*resolution*). (Seger, 2017, p. 30)

Seger (2017, p. 32) establece las proporciones ideales de un guion de la siguiente manera: 25 o 35 páginas para el primer acto; de las cuales diez o quince corresponderán al *planteamiento* de la historia y unas 20 el desarrollo del acto. El segundo acto deberá constar de entre 45 a 60 páginas para definir el *desarrollo*, y el tercer acto, un poco más corto, de 25 a 30 páginas; de las cuales, cinco corresponderán a la *resolución* de la historia.

Cada cambio de acto viene determinado por una acción o suceso denominado *punto de giro* (*turning point*). De esta forma, el primer punto de giro, que aparece al final del planteamiento (primer acto), introduce el desarrollo de la historia (segundo acto), y el punto de giro que aparece al final de este segundo acto, introduce su resolución (tercer acto). Además, el ritmo de la acción del tercer acto debe ser más rápido que el de los dos anteriores.

El primer acto

El planteamiento (set-up)

Los primeros minutos de una historia suelen ser los más importantes. Deben introducir un planteamiento lo suficientemente claro, capaz de establecer los pilares sobre los que se va a cimentar la narración. La función del planteamiento es proporcionar la información básica que necesitamos para que la historia comience: definición del tono dramático, introducción de los personajes principales, rasgos básicos del argumento, ubicación, tema y género.

La premisa básica del planteamiento, además de la información citada en el párrafo anterior, es la de fijar las bases dramáticas de la historia y garantizar un desarrollo argumental coherente, de manera que el público no se pregunte constantemente por qué se comportan los personajes de una determinada manera, o por qué la acción discurre de una forma y no de otra.

El elemento catalizador

Una vez diseñado el *planteamiento*; básicamente referido a personajes, entorno y ubicación, necesitaremos de una acción o acontecimiento determinante que active la narración. Seger (2017) denomina a este suceso *detonante* o *catalizador* (*catalyst*): “El detonante es el primer «empujón» que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado” (p. 41).

La cuestión central

El planteamiento de la historia no está completo todavía. Aunque la *imagen* inicial (visión panorámica del planteamiento) nos haya orientado y el detonante haya hecho comenzar la historia, necesitamos además crear una cuestión central que justifique su desarrollo, una cuestión que será resuelta en el clímax del tercer acto.

La acción del primer acto

Entre el planteamiento y el primer punto de giro es necesaria más información para orientarnos durante el desarrollo de la narración. Necesitaremos ver actuar a los personajes, conocer sus motivaciones, su conflicto, qué o quiénes representan las fuerzas antagonistas y todo lo posible sobre el personaje antes de su aparición en la historia (*backstory*).

Seger (2017, p. 44), como hemos visto anteriormente, introduce el concepto de *pulso* (*beat*) para definir cualquier acontecimiento, incidente o suceso dramático. Para poder analizar cada acto y preparar el desarrollo de las tramas, necesitaremos conocer y entender el funcionamiento de estos pulsos.

Los puntos de giro

Uno de los principios básicos para crear una buena historia se centra en la necesidad de mantener constante el interés del público. Algo que se consigue evitando escribir una historia, desde el detonante del primer acto hasta el clímax del tercero, de forma demasiado lineal. Para

ello, diseñaremos la narración dotándola de hechos o incidentes que cambien la dirección de la acción.

Los puntos de giro pueden sucederse a lo largo de toda la historia. No obstante, para Seger (2017, p. 46), en una estructura de tres actos, han de aparecer inevitablemente un mínimo de dos puntos de giro para que la acción mantenga su impulso y dirección de forma coherente.

Generalmente, como hemos señalado, el primer punto de giro aparece sobre los treinta minutos⁴⁵², hace girar el desarrollo previsto de las tramas en otra dirección, vuelve a suscitar los conflictos de la cuestión central, y hace plantearnos cuestiones acerca de su posible resolución. El primer punto de giro suele exigir la toma de una decisión o la asunción de un compromiso por parte del personaje principal. Después de su aparición, nos situaremos en un nuevo escenario y ante una nueva dirección de la trama principal.

El segundo acto

Una vez introducido el segundo acto, en opinión de Seger (2017) deberemos evitar que se difumine la línea argumental. Para ello tendremos que mantener constante el impulso de la historia.

Estos problemas suelen plantearse porque la película se desvía de su columna vertebral. Aparecen escenas sin ninguna relación, que la enturbian y la empantanán. O los personajes empiezan a hablar en lugar de actuar, o la historia evoluciona demasiado deprisa –o demasiado despacio– y se pierden *beats* (pulsos dramáticos) o se pasan por alto. (Seger, 2017, p. 85)

Un planteamiento y desarrollo claro del primer acto tiene una repercusión directa en la calidad del segundo acto. Un primer punto de giro potente facilita mucho que el segundo acto se desarrolle con fluidez.

El impulso del guion

El impulso es el elemento que conduce una escena hacia la siguiente. Cuando las escenas están conectadas en una relación de causa-efecto, cada una de ellas hace progresar la acción acercándola al clímax. En palabras de Seger (2017): “Si cada escena nos llevara hacia adelante

⁴⁵² No hace referencia expresa, pero al igual que Field, Seger utiliza la equivalencia de minuto escrito igual a minuto de proyección.

por un camino directo, avanzando hacia el clímax sin ningún tipo de quiebro ni obstáculo, la historia perdería sutileza y volumen” (p. 86).

No obstante, según la propia apreciación de la autora norteamericana, en la mayoría de ocasiones no resulta tan sencillo como describe el planteamiento apuntado en el párrafo anterior. Algunas escenas solo disponen de pequeños pulsos dramáticos y están más centradas en las tramas secundarias o en la *revelación* de los personajes. En opinión de Seger (2017): “La falta de impulso es uno de los problemas más comunes de las películas. Suele ocurrir cuando falta una estructura clara en tres actos con puntos de giro definidos que mantengan la historia en movimiento” (pp. 97-98).

Por otra parte, Seger (2011, p. 101) recuerda que mientras haya acciones y reacciones que estén relacionadas con la línea argumental, el guion se desarrollará correctamente. No es absolutamente necesario contar con acciones aparatosas. Ni siquiera las acciones físicas tienen necesidad de respuestas materiales para hacer progresar la narración de una historia. En ocasiones, el empuje de la historia se producirá a través de acciones físicas, otras veces, será a través del diálogo o la respuesta emocional de los personajes. Mientras exista una conexión entre los dos factores, y haya una estructura que soporte la historia, ésta se desarrollará adecuadamente.

Los puntos de acción

Podemos considerar *punto de acción* a un suceso dramático que provoca una reacción, pide una respuesta y hace avanzar la historia, ya que normalmente esta reacción provoca otra acción. Aunque los puntos de acción se utilizan en todos los actos, son particularmente importantes en el segundo acto, donde el guion necesita un impulso constante durante un período de tiempo más largo. Los puntos de giro son puntos de acción, pero debido a su importancia, Seger (2017, p. 87) considera tres puntos de acción más; la *barrera*, la *complicación*, y el *revés*.

La barrera

Representa un acontecimiento dramático que obliga al personaje a replantearse la situación y buscar la forma de superarla. No obstante, la historia no continúa al margen de la barrera, lo hace a partir de la necesidad de superar el obstáculo, desarrollándose en otra dirección⁴⁵³.

La complicación

Punto de acción que no provoca una respuesta inmediata, pero genera la expectativa de lo que podrá acontecer más tarde. En palabras de Seger (2017): “La complicación no suele ser la flor más habitual del jardín” (p. 92). De hecho, su utilización es poco habitual. Su planteamiento puede resultar muy sutil, por lo que para diseñar o identificar una complicación es necesario verificar tres elementos:

1. Una complicación no se resuelve inmediatamente, es un elemento que anticipa los siguientes acontecimientos de una historia.
2. A diferencia del punto de giro, no tiene la capacidad de cambiar totalmente el curso de la historia, pero ayuda a mantener su impulso y la dirección. Una complicación es el comienzo de una nueva línea argumental o trama secundaria.
3. La complicación puede simplemente obstaculizar el camino, o la intención del personaje, con el objetivo dramático de hacerle reflexionar sobre su situación.

El revés

Representa el punto de acción más potente de una historia. Puede cambiar absolutamente la tendencia⁴⁵⁴ positiva o negativa de la narración produciendo un vuelco total en la dirección de la historia. El revés puede ser de tipo físico o emocional. Puede funcionar en cualquier punto de la trama, pero normalmente está asociado con los puntos de giro, catapultando la historia y haciéndola tomar una nueva dirección⁴⁵⁵. Según Seger (2017): “Establecer un revés en el primer

⁴⁵³ “En muchas películas, un personaje intenta algo (quizá sigue una pista o realiza una determinada acción) que no resulta porque no conduce a ningún sitio. El personaje ha topado con una barrera. Se ha encontrado con un muro de ladrillo y debe cambiar de dirección e intentar otra acción” (Seger, 2017, p. 88).

⁴⁵⁴ Respecto a los intereses de los personajes.

⁴⁵⁵ “En películas de terror es frecuente el revés cuando todo el mundo se siente ya a salvo y lo celebra, y en ese preciso momento el monstruo aparece por la ventana” (Seger, 2017, p. 94).

o segundo punto de inflexión puede ser un modo particularmente bueno de proporcionar impulso a los actos segundo y tercero; pero los reveses pueden funcionar en cualquier parte” (p. 94).

Anticipación y cumplimiento

Al igual que los puntos de acción y los puntos de giro, la *anticipación* y el *cumplimiento* son elementos dramáticos cuya función principal es la de proporcionar solidez e integridad a la narración.

Para Seger (2017, p. 104), la anticipación (*foreshadowing*) a través de una pista visual o un diálogo, simboliza el cumplimiento (*pay off*) de lo que inevitablemente acontecerá después. Normalmente, el efecto del cumplimiento estará asociado a ser conscientes o a entender las repercusiones de la anticipación.

Posiblemente la parte más complicada de la elaboración de un guion sea la de escribir la versión definitiva del texto. Dotar de integridad, de unidad, y afianzar la línea temática de una historia, requiere frecuentemente de la utilización de lo que Seger (2017) denomina recursos narrativos en forma de *repeticiones, motivos, contrastes, anticipaciones y cumplimientos*.

Después de definir la estructura narrativa de una historia, la parte más importante es la de cohesionar su conjunto con el objetivo de conseguir un tono temático perceptible y centrado. Para Seger (2017), “es un proceso que exige gran atención a los detalles, un análisis profundo y atención continua al guión como conjunto” (p. 118).

El tercer acto

El segundo punto de giro aparece veinte o treinta minutos antes del final. Introduce la acción del tercer acto y, en líneas generales, cumple las mismas funciones del primer punto de giro: vuelve a cambiar la dirección de la trama principal, vuelve a suscitar la cuestión central exigiendo al personaje principal asumir un mayor grado de riesgo e impulsando la historia hacia el tercer acto. La diferencia con respecto a la función del primer punto de giro es que en este caso la acción se acelera y se intensifica. En palabras de Seger (2017): “El segundo punto de giro proporciona un sentido de urgencia o impulso a la historia, empuja el relato hacia su final” (p. 49).

Cabe la posibilidad de que el segundo punto de giro aparezca dividido en dos partes, como por ejemplo, un momento en que el personaje principal toca fondo y piensa que todo está

perdido, con otro momento contrastante en el que se recomponen todas las opciones de resolver la historia. Normalmente la separación de los puntos de giro en estos casos no suele superar los diez minutos.

El gran final

Situado en las últimas cinco páginas del guion, representa el clímax final de la historia, dando pie a una breve resolución que debe hacer concluir todas las tramas, resolver todos los conflictos y dar una respuesta a la cuestión central de la historia.

Consideraciones para el diseño de la estructura

La aparición de los puntos de giro fuera de su ubicación natural, demasiado tarde o demasiado pronto, afecta decisivamente al desarrollo fluido de la acción. Si el primer punto de giro aparece más tarde de lo recomendado, frena la acción del primer acto y la condensa mucho en el segundo. Si esto ocurre, el público pierde inevitablemente el interés por la historia que se está contando. Una ubicación desacertada del segundo punto de giro nos llevará a ralentizar el tercer acto si este aparece demasiado pronto, o a la falta de tiempo para resolver la historia de forma coherente, si el punto de giro aparece demasiado tarde.

Rara vez verás una película donde cada uno de los actos esté perfectamente estructurado. No todo el mundo en Hollywood sabe cómo estructurar un guión, ni todo guionista brillante es necesariamente un brillante estructurador. Como resultado, la mayoría de las películas tienen lagunas en alguno de sus tres actos. (Seger, 2017, pp. 54-55)

Seger (2017, p. 55) también advierte de la necesidad de no alargar demasiado la resolución de las películas una vez aparecido el clímax. Si la resolución es larga, la percepción del público perderá nitidez, se diluirá respecto a la sensación de conclusión que debe tener una historia bien estructurada.

El paradigma narrativo que plantea Seger dispone los puntos de acción del drama sobre una línea temporal de una forma concreta. Muy similar al planteamiento de Field.

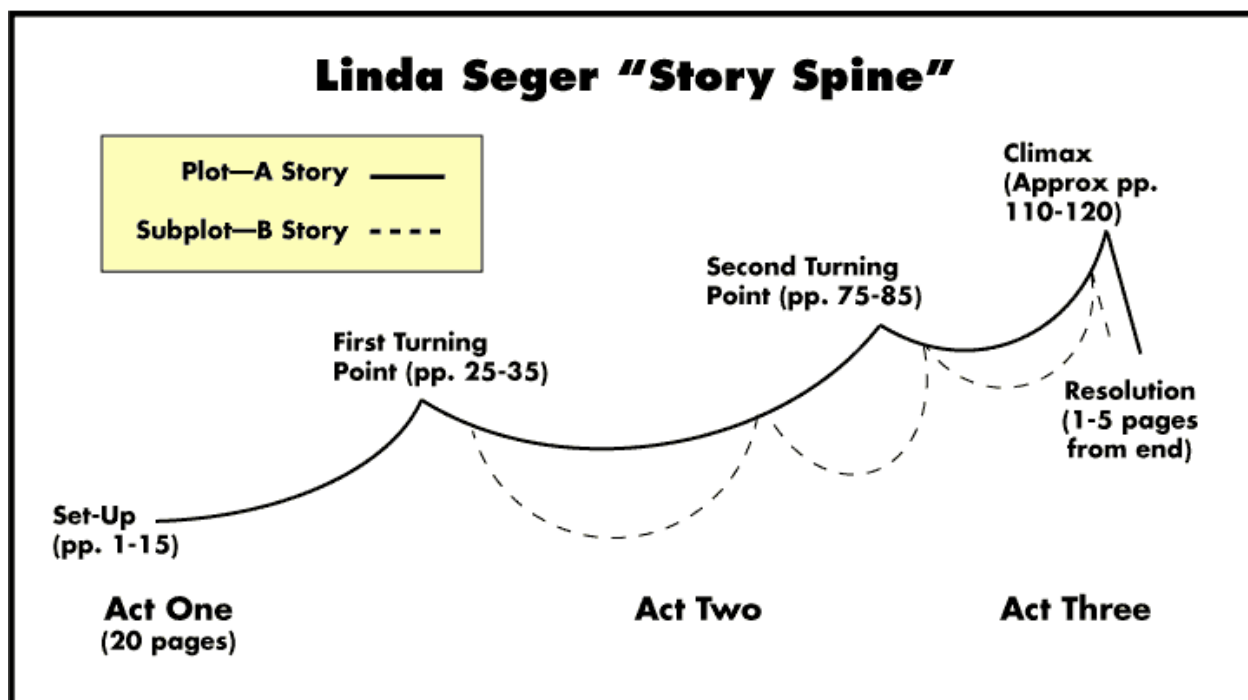


Figura 5. La columna vertebral de la historia de Linda Seger. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 15. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

Dinámica de escenas

Seger no desarrolla un punto específico en relación al diseño y funcionamiento de las escenas como elementos estructurales independientes, integrando sus planteamientos con respecto a este tema dentro del contexto estructural de los actos. No obstante, dedica un apartado de su planteamiento teórico a las secuencias de escenas. Para la autora norteamericana (2017, p. 86), en ocasiones las escenas organizadas a partir de la acción-reacción⁴⁵⁶ se agrupan en torno a una línea argumental más reducida, creando un principio, un medio y un final propio; planteando una situación, desarrollándola y alcanzando el clímax. Según Seger (2017), “este tipo de escenas son las que proporcionan el mayor impulso, y reciben el nombre de secuencias de escenas” (p. 95).

Para el análisis de las secuencias de escenas, Seger propone observar los siguientes elementos: *planteamiento, primer punto de inflexión, desarrollo, segundo punto de inflexión y*

⁴⁵⁶ Seger (2017) se refiere fundamentalmente a la necesidad de establecer una dinámica de causa-efecto sobre los hechos o acciones presentadas en cada escena.

clímax. Además, señala que las secuencias de escenas pueden disponerse en cualquier parte de la estructura general de un guion.

Las secuencias de escenas, como cualquier punto de acción, pueden darse en cualquier momento de la historia. Muchas veces una secuencia de escenas tiene lugar poco después de la mitad del segundo acto, cuando éste corre peligro de empantanarse. Algunas veces una secuencia de escenas cubre la mayor parte del tercer acto [...] De cuando en cuando aparece una secuencia de escenas en el primer acto, bien para establecer un planteamiento muy atractivo o bien para llevarnos más allá del primer punto de inflexión. (Seger, 2017, p. 97)

4.2.5.6 John Truby

Truby (2011) se muestra abiertamente contrario a la estructura de tres actos. El argumento principal que esgrime contra esta clase de paradigma se centra en que en este tipo de estructuras solo se producen dos o tres *revelaciones* (puntos de giro), mientras que en una película de éxito se dan una media de siete a diez grandes revelaciones.

La distribución en actos se vincula tradicionalmente a las convenciones de la tradición teatral, donde se baja el telón para efectuar los cambios físicos de la escena. Una forma mecánica de estructurar las historias que, en términos de guion cinematográfico, no proporciona más que una narración episódica de los acontecimientos que se cuentan y que solo llega a conectar con el público esporádicamente.

Como podemos apreciar en el gráfico del paradigma, los 22 *bloques* de Truby configuran “libremente” una estructura narrativa. Sin embargo, vemos como sus etapas se distribuyen y acaban dando forma a un paradigma de tres actos muy similar al paradigma que plantea Vogler en el viaje del héroe.

John Truby's "Twenty-two Building Blocks"

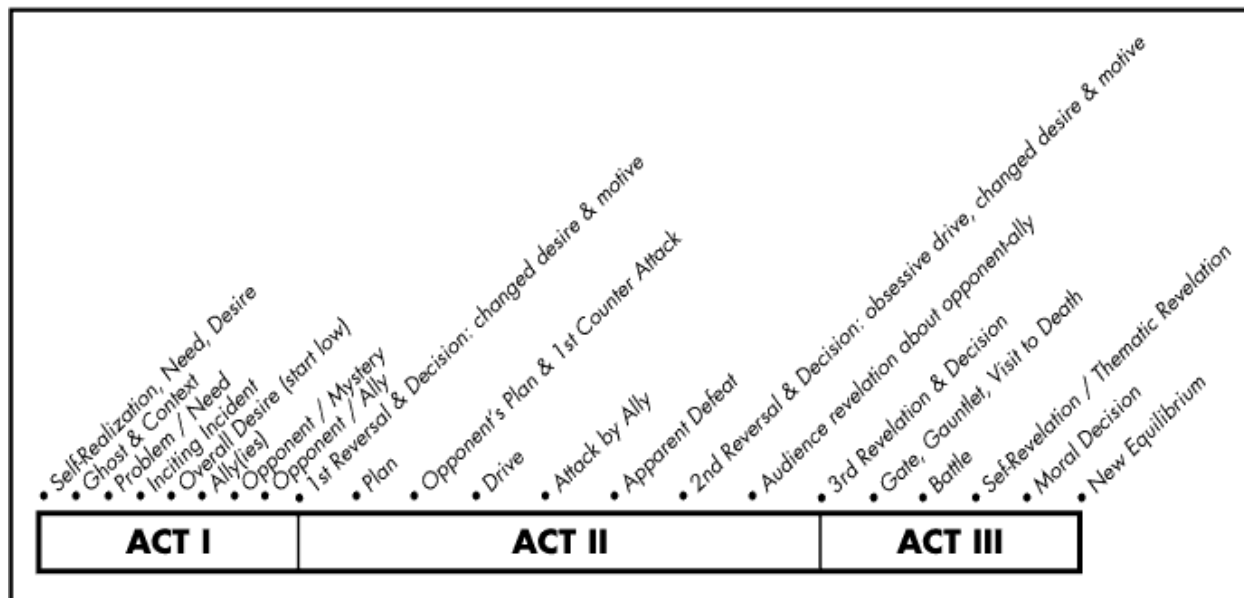


Figura 6. Los 22 bloques de construcción de John Truby. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 15. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

Sobre la construcción formal de una historia, Truby (2011, p. 37) pone el ejemplo de cualquier ser vivo que crece de forma constante, pero de manera inapreciable si lo observamos superficialmente. Por el contrario, si lo vemos de cerca podemos apreciar ciertas etapas o pasos en su crecimiento. Con una historia ocurre lo mismo. Sus pasos o etapas son fundamentalmente siete:

1. *Debilidad y necesidad (weakness and need).*
2. *El deseo (desire).*
3. *El adversario (opponent).*
4. *El plan (plan).*
5. *La batalla (battle).*
6. *La auto-revelación (self-revelation).*
7. *El nuevo equilibrio (new equilibrium).*

Para Truby (2011, p. 37), estas siete etapas⁴⁵⁷ no se imponen arbitrariamente o surgen de la nada, tal como ocurre, según el autor norteamericano, con la estructura tradicional de tres actos. Son siete pasos que están dentro de cualquier historia, representan su ADN y están basados en las acciones de los personajes. Son las etapas que un ser humano debe atravesar en la historia de su vida, ese es el motivo de que Truby las considere orgánicas⁴⁵⁸. Estas etapas deben estar perfectamente relacionadas y en coherencia con el planteamiento inicial de la historia para crear el mayor efecto posible en el público.

Finalmente, podríamos considerar que a pesar de sus “acusaciones” de estructura demasiado básica⁴⁵⁹, Truby acaba dejando ver que las 22 etapas de su paradigma, al igual que ocurre con el viaje del héroe de Vogler, acaban estando sustentados por una estructura de tres actos. Truby (2011, p. 2) describe en líneas generales el esquema básico de un guion estructurado en tres actos: el primer acto corresponde al *principio (the beginning)* con una extensión de treinta páginas⁴⁶⁰, el segundo acto es *la mitad (the middle)* con una extensión de sesenta páginas, y el tercero *el final (the end)* con una extensión de treinta páginas.

La dinámica de escenas

Truby (2011, p. 324) define “escena” como una acción que transcurre en un tiempo concreto y un espacio determinado. Representa la unidad esencial de toda la acción dramática de una historia tal como la percibe el público. Por otra parte, el *tejido de la escena (scene weave)* representa el último elemento de tipo estructural que debe estar fijado antes de comenzar con el proceso de escritura de una historia. Se corresponde con la tradicional denominación de “secuencia de escenas”.

Según Truby, la elaboración de las escenas debe representar el proceso resultante del desarrollo de las tramas. Para el autor norteamericano (2011, p. 324), la clave al elaborar una escena es no perder de vista la estructura general de la historia. Por ese motivo, el diseño inicial de las escenas no debe estar demasiado detallado, ya que se corre el riesgo de ocultar la estructura general de la historia.

⁴⁵⁷ Incluidas entre las 22 etapas que componen la trama orgánica (véase pp. 303-313).

⁴⁵⁸ Como hemos visto, concepto similar a *story mind* de *Dramatica*.

⁴⁵⁹ En referencia a la estructura tradicional de tres actos.

⁴⁶⁰ Volvemos a recordar la convención de equivalencia exacta entre minutos de proyección y páginas escritas.

Para un diseño óptimo de las escenas, Truby (2011, p. 371) considera necesario el planteamiento de dos objetivos. Por una parte, determinar cómo encaja la escena en el proceso de desarrollo dramático del héroe y, por otra parte, crear una mini historia (*ministory*). Ambos requerimientos deben determinarlo todo, siendo el objetivo relacionado con el proceso de transformación del personaje el más importante.

Dentro de los dos objetivos generales que plantea para establecer la estructura de una escena, Truby (2011) recomienda la inclusión de nueve elementos clave que, una vez iniciada la escena, deben disponerse lo más tarde posible⁴⁶¹.

1. Conocer en qué parte del *arco del personaje* (*character arc*) encaja la escena y cómo incide en su desarrollo como personaje.
2. Determinar qué *problemas* deben ser resueltos, o qué se debe conseguir, durante el desarrollo de la escena.
3. Determinar qué *estrategia* debe seguirse para alcanzar o resolver los problemas suscitados.
4. Conocer cuál es el *deseo* del personaje que conduce la escena. El deseo representa la “espina dorsal” de la escena.
5. Conocer cómo el personaje resuelve su deseo. Para Truby (2011, p. 372), este punto de resolución (*endpoint*) resulta especialmente importante, ya que focaliza todo el contenido de una escena hacia un punto donde debe posicionarse la palabra o línea de diálogo más importante con el objetivo de impulsar la historia hasta la siguiente escena.
6. Averiguar quién se opone (*opponent*) al deseo del personaje y qué pretende conseguir con ello.
7. Conocer el *plan* que tiene el personaje (en el contexto de la escena) para alcanzar su deseo. El plan puede ser directo o indirecto. En el primer caso, el personaje busca alcanzar el objetivo de su deseo directamente. En el segundo caso, debe conseguir un objetivo previo para poder alcanzarlo.
8. Identificar un *conflicto* como elemento destinado a crear un punto de ruptura, o una solución.
9. Determinar un giro o una revelación durante el desarrollo de la escena (*twist or reveal*).

⁴⁶¹ “Note that many writers, in an attempt to be ‘realistic’, start the scene early and build slowly toward the main conflict. This doesn’t make the scene realistic; it makes it dull” (Truby, 2011, p. 373).

4.2.5.7 Christopher Vogler

Como hemos visto, la estructura narrativa que plantea el paradigma del viaje del héroe está muy ligada al crecimiento interior del héroe durante su aventura. Para Vogler (2002), las etapas del viaje, desarrolladas en el capítulo de esta tesis dedicado al arco de transformación del personaje dibujan una estructura dramática enmarcada en un paradigma de tres actos.

Al igual que ocurre en la mayoría de los paradigmas, las etapas de más trascendencia, por ejemplo; *cruzar el umbral*, *la prueba rigurosa*, y *el camino de regreso*, funcionan como puntos de giro, articulando la trama para delimitar los actos dramáticos⁴⁶². El *mundo ordinario* formaría parte del inicio y planteamiento de la historia. La crisis y el clímax se verían reflejados en las etapas de la *resurrección* y el *intento final*. La etapa denominada *el regreso con el elixir* se aproximaría al concepto de resolución de la historia.

Es importante matizar que la estructura física⁴⁶³ en actos de una obra de teatro o de una ópera, no siempre se corresponde con la estructura dramática de sus textos. En el viaje del héroe, Vogler (2002) nos plantea un paradigma donde se aprecia claramente dónde comienza el desarrollo de la aventura (cruzar el umbral), y dónde (después de una acción al límite), el héroe ya puede regresar al mundo ordinario del que partió.

⁴⁶² Planteamiento, desarrollo y resolución de una historia.

⁴⁶³ Entendida como la estructura que delimitan las bajadas y subidas del telón.

Christopher Vogler "The Hero's Journey"

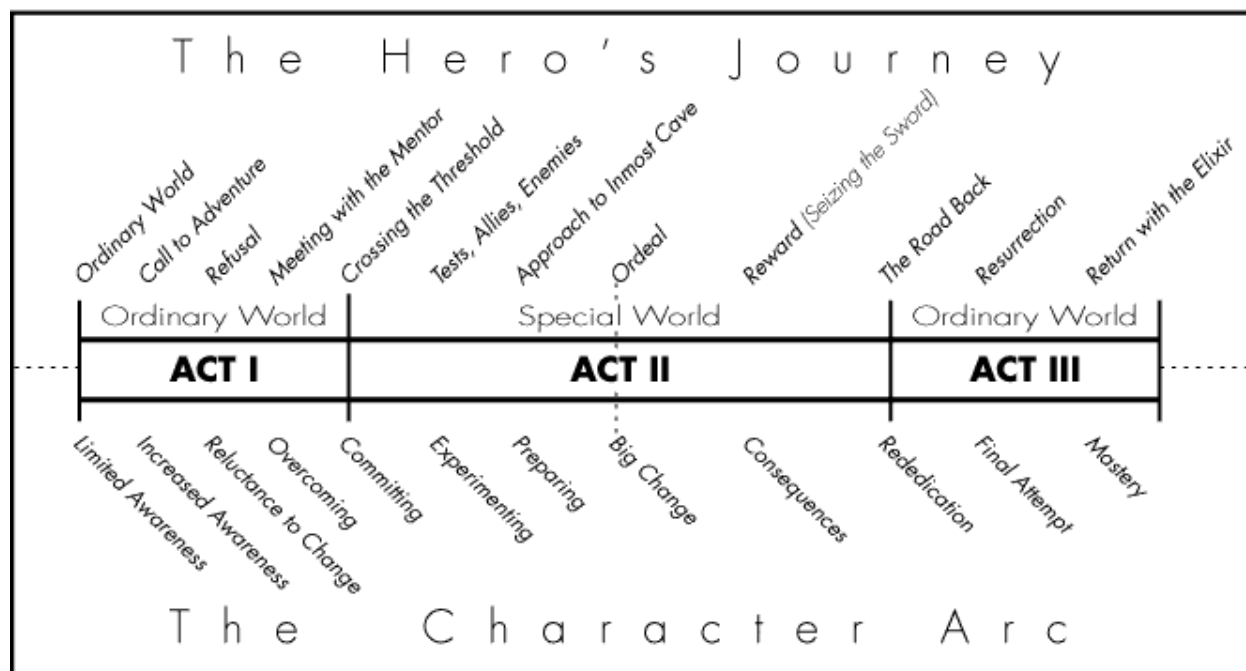


Figura 7. El viaje del héroe de Christopher Vogler. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 16. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

Aunque todas las historias están construidas con elementos del viaje del héroe, cualquiera de ellos puede utilizarse en cualquier punto de la historia con relativa flexibilidad, de manera que se puedan satisfacer las necesidades dramáticas de cada acto. En palabras de Vogler (2002): “Cada acto se asemeja a cada uno de los movimientos que integran una sinfonía, que consta de su propio inicio, un desarrollo, y un desenlace, así como un clímax (el punto de máxima tensión) que se produce justo antes de la finalización del acto” (p. 25).

Cada acto debe conducir al héroe por un camino con un objetivo o destino específico. El clímax de cada uno de los actos variará la dirección de la aventura como resultado de la posible aparición de nuevos objetivos. El objetivo del héroe en el primer acto, por ejemplo, podría ser la búsqueda de un tesoro, pero tras el encuentro con un amante potencial en el cruce del *primer umbral*, ese objetivo podría verse alterado en beneficio de la obtención de ese amor.

El viaje y las proporciones de la estructura

Vogler (2002, p. 44) distribuye las diferentes etapas entre cada uno de los tres actos dramáticos que propone. Así, como hemos comprobado, el primer acto estaría integrado por *el*

mundo ordinario, la llamada de la aventura, el rechazo de llamada, el encuentro con el mentor y la travesía del primer umbral. El segundo acto integraría las siguientes etapas; *las pruebas, los aliados, los enemigos, la aproximación a la caverna más profunda, la odisea (el calvario) y la recompensa.* Quedarían tres etapas para disponer durante el tercer acto; *el camino de regreso, la resurrección y el retorno con el elixir.*

Vogler (2002, p. 46) propone una estructura de actos proporcionada: sobre el modelo de etapas del viaje del héroe plantea el diseño del primer acto en 30 páginas, el segundo acto en sesenta páginas, y el tercer acto también en 30 páginas. Sitúa la octava etapa, *la odisea (el calvario)* en el centro del segundo acto, al que adjudica una duración aproximada de una hora⁴⁶⁴.

Podemos percibir la estructura en tres actos como una línea dramática que se extiende entre dos puntos de tensión relevantes, los recesos entre actos...Una historia que no presenta un momento de tensión central puede combarse y perder la verticalidad. (Vogler, 2002, p. 194)

Según Vogler (2002), la función del primer acto podemos resumirla en una frase: “el héroe se decide a actuar” (p. 194). El segundo acto representa la acción en sí misma. La crisis situada en la mitad del segundo acto, indica que hemos llegado a la mitad del viaje del héroe⁴⁶⁵. Todo lo acaecido hasta ese momento ha conducido la historia hasta la crisis, todo lo que suceda después llevará al héroe de vuelta a casa, ya en el tercer acto⁴⁶⁶.

Vogler (2002) también apunta la posibilidad de plantear una estructura con la crisis retrasada, más hacia el final del segundo acto, afirmando que de esta manera se diseña una estructura cercana al ideal de la sección áurea, aproximadamente de proporción cinco a tres.

La dinámica de escenas

En *El viaje del escritor*, Vogler no hace referencia expresa al diseño y construcción de las escenas. Simplemente indica la necesaria flexibilidad en su adecuación a las etapas del viaje.

You may find that a certain scene matches with the function of one of the stages, but it comes at what seems to be the “wrong” point in the Hero’s Journey model. In your story a Mentor might be needed to present a Call and Refusal in Act Two or Three instead of Act One, as the Hero’s

⁴⁶⁴ Tomando como referencia un largometraje de 120 minutos.

⁴⁶⁵ Misma ubicación que el *punto medio* de Field.

⁴⁶⁶ “After crossing this zone, which is often the borderland of death, the hero is literally or metaphorically reborn and nothing will ever be the same” (Vogler, 2007, p. 159).

Journey model appears to indicate. Don't worry about this — put in the scene wherever it seems right to you. The model only shows the most likely place for an event to occur. (Vogler, 2007, p. 234)

4.2.5.8 Dramatica

Phillips y Huntley (2009, pos. 1788-1790) reconocen la influencia aristotélica⁴⁶⁷ en la concepción formal de escribir sobre una estructura de tres actos; donde el primer acto plantea el potencial dramático, el segundo acto activa ese potencial, y el tercer acto resuelve los conflictos planteados. Sin embargo, *Dramatica* fundamenta todo su planteamiento estructural sobre un paradigma dispuesto en cuatro actos. No obstante, admite la posibilidad de combinarlo con un paradigma tradicional de tres actos. Para ello, como podemos ver en el gráfico del paradigma (véase p. 358), considera tres tramos a los que denomina *viajes (journeys)*, y que se disponen entre el primer y segundo acto, entre el segundo y el tercero, y entre el tercero y el cuarto.

Cada acto dispone de un *poste indicador (signpost)*, que puede asumir las funciones dramáticas de *aprendizaje (learning)*, *entendimiento (understanding)*, *acción/obra (doing)* y *obtención (obtaining)*. Los *viajes* de la línea de trama general que se producen entre los postes indicadores nos llevan del aprendizaje al entendimiento, del entendimiento a la acción, y de la acción a la obtención. Con un total de cuatro postes indicadores y tres viajes, cada una de las cuatro líneas de trama dispone de siete *puntos de trama progresivos*, necesarios para tener la perspectiva completa de una historia.

The Static Story Points⁴⁶⁸ tell us what a story is about. The progressive Story Points tell us how a story unfolds. Taken together, the Static and Progressive Story Points transport a story's meaning. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1769-1770)

Phillips y Huntley (2009, pos. 1801-1803) explican que la disposición del paradigma en cuatro actos es necesaria para poder dar una mayor coherencia al segundo acto (entendido según el tradicional paradigma aristotélico), cuya estructura se equipararía con el segmento narrativo que va desde el primer poste indicador, seguido de los tres viajes y rematado por el cuarto poste

⁴⁶⁷ Aristóteles propone que toda trama debe tener un principio, una parte media, y un final.

⁴⁶⁸ “Static Story Points are dramatics items such a Goal, Requirements, and Consequences, and may also include the Concerns of each throughline. Progressive Story Points deal with the order in which each Throughline's Types are arranged to become a throughline Acts” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 2594-2596).

indicador. Para *Dramatica*, son demasiados elementos mezclados durante el segundo acto. Adoptando la estructura de cuatro actos, la disposición de los tres actos dramáticos (viajes) se hace más perceptible, resultando entonces más fácil de diseñar y entender la verdadera naturaleza de las líneas de trama.

A partir de este planteamiento, *Dramatica* aclara su referencia a cuatro postes indicadores cuando plantea una estructura de cuatro actos, y a tres viajes cuando se trata de una estructura de tres actos. También admite la opción de utilizarlos simultáneamente, pero de un modo parcial. En este punto, *Dramatica* hace referencia a las proporciones de la narración sobre la línea temporal.

In this form, the structure emphasizes the signposts and de-emphasizes the journeys. The signposts take up the bulk of the timeline, breaking the timeline into four not-necessarily-but-usually equally explored acts. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1812-1813)

Dramatica también considera la posibilidad de que se produzca una combinación exacta entre una estructura de cuatro actos y otra de tres, produciéndose entonces una disposición narrativa en siete actos. En palabras de Phillips y Huntley (2009): “In this form, the structure gives even weight to the signposts and journeys. The timeline is broken into seven not-necessarily-but-usually explored acts” (pos. 1822-1823).

Dramatica Act Structure

	Setup of Plot Points & Story Dynamics	Complications and Interactions	Greater Complications and Interactions	Crisis, Climax, and Resolution of Plot Points & Story Dynamics
* Journey 1 Journey 2 Journey 3			
	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV
Big Picture Throughline <small>Pursuit of the Story Goal</small>	Overall Story Signpost 1	Overall Story Signpost 2	Overall Story Signpost 3	Overall Story Signpost 4
Personal Throughline <small>Main Character Arc</small>	Main Character Signpost 1	Main Character Signpost 2	Main Character Signpost 3	Main Character Signpost 4
Opposition Throughline <small>Impact Character Arc</small>	Impact Character Signpost 1	Impact Character Signpost 2	Impact Character Signpost 3	Impact Character Signpost 4
Relationship Throughline <small>Relationship Growth</small>	MC/IC Relationship Signpost 1	MC/IC Relationship Signpost 2	MC/IC Relationship Signpost 3	MC/IC Relationship Signpost 4
	Inciting Event <small>(Story Driver)</small>	First Act Turn <small>(Story Driver)</small>	Second Act Turn <small>(Story Driver)</small>	Third Act Turn <small>(Story Driver)</small>
				Concluding Event <small>(Story Driver)</small>
* NOTE: The nature of each Signpost and Journey is determined by the story's Storyform.				

Figura 8. La estructura de actos de Dramatica. Adaptado por C. Huntley, 2007, *A comparison of seven story paradigms*, p. 17. Copyright 2007 de Write Brothers, Inc. Reproducida con autorización.

Dramatica no considera la mejor opción basarse en un único patrón de estructura de actos para contar una historia. Como sabemos, su *historia de gran argumento* (*grand argument story*) se compone de cuatro líneas de trama que no tienen por qué seguir individualmente un mismo modelo estructural superpuesto. A partir de ahí, *Dramatica* plantea diferentes combinaciones según la estructura que dibuja cada línea de trama. También apunta la posibilidad de combinar actos de la misma duración. Por ejemplo, sumando el segundo y el tercer acto tendríamos un esquema de tres actos según las proporciones temporales tradicionales: 25%-50%-25%.

Dramatica no sitúa los elementos de su paradigma dentro de una contextualización temporal de proporciones prefijadas, como hemos visto, se limita a hablar de segmentos de igual duración. Sin embargo, para indicar el funcionamiento de *los puntos de trama progresivos* (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1764), sí hace referencia al aspecto temporal en la relación proporcional de días, horas, minutos y segundos. En opinión de los creadores de *Dramatica* (2009): “No event stands alone, but bears something of the flavor or identity of the larger units in which it exists and the smaller units it contains” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1766-1767).

La dinámica de escenas

Dramatica (2009) señala la riqueza dramática de las escenas considerando su funcionamiento como parte de estructuras narrativas más grandes, formando parte de secuencias o actos⁴⁶⁹. En este sentido, *Dramatica* vuelve a hacer un apunte sobre las proporciones de construcción de la estructura, afirmando que para diseñar una *historia de gran argumento* (*grand argument story*) son necesarias 24 escenas; ocho por acto, en una disposición de tres actos, y seis en una disposición de cuatro, además de un número total de 96 *eventos* (*events*).

Scenes describe the change in dynamics between Elements as the story progresses over time. And since Elements are the building blocks of characters, scenes describe the changing relationships between characters. (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1950-1952)

Las escenas contienen los elementos dramáticos que afectan en tiempo real a los personajes, por lo tanto, deben funcionar de una forma coherente dentro del contexto dramático que describen. Para ello, cada escena debe aglutinar cuatro eventos esenciales: Una situación definida de los personajes (*situation*), una actividad (*activity*), una forma de pensar (*manner of thinking*), y la actitud respecto a sus propios pensamientos y convicciones (*state of mind*).

4.2.6 Conclusiones

Posiblemente, el estudio comparativo realizado por Huntley, como afirma el propio autor, solo refleje los resultados de un análisis superficial. Sin embargo, resulta un estimable punto de partida de cara a observar los elementos dramáticos esenciales e identificar cuáles son los pilares básicos para la creación de historias desde la perspectiva de los paradigmas narrativos cinematográficos más utilizados hoy en día. En las conclusiones de su estudio, Huntley se manifiesta de manera autocrítica sobre la complejidad y aridez de su teoría⁴⁷⁰, incluida entre los siete paradigmas comparados. Por el contrario, en opinión del propio Huntley, los otros seis paradigmas objeto de la comparativa; creados por Field, Hauge, McKee, Seger, Truby y Vogler, se presentan más accesibles en términos de sencillez, claridad estructural y terminología.

⁴⁶⁹ “An Act, Sequence, Scene, or Event is a temporal container—a box made of time that holds dynamics within its bounds” (Phillips y Huntley, 2009, pos. 1944-1945).

⁴⁷⁰ *Dramatica theory*; teoría desarrollada en colaboración con Phillips (2009).

Dramatica justifica la complejidad de su planteamiento en la idoneidad de disponer de la mayor cantidad posible de puntos de control sobre los elementos y procesos dramáticos que forman parte de la narración de una historia. Lógicamente, resultaría más sencillo utilizar menos puntos de control y, por ejemplo, determinar si una historia cumple diez criterios en lugar de cien. Sería más fácil, pero no necesariamente mejor. Tener más herramientas para evaluar o crear una historia tiene, lógicamente, mucho más valor, pudiéndose llegar a un punto de profundidad y amplitud al que, en principio, no se llega desde planteamientos teóricos más simples.

Como hemos visto, la parte dedicada a la creación de los personajes es la más amplia del estudio comparativo ya que debe atender a su caracterización inicial y a su proceso de transformación, o no, durante el desarrollo del relato. Así, los personajes, independientemente de su nivel de protagonismo, parten con una función en la historia más o menos definida, y se caracterizan esencialmente por tener una necesidad dramática y un objetivo o meta.

De los personajes caracterizados de forma marcadamente identificable, surgen las funciones dramáticas de los *arquetipos*. Funciones que gravitan poderosamente sobre la energía de los contrarios: protagonistas y antagonistas. Con el objetivo de no caer en el diseño de personajes estereotipados, casi todos los autores de la comparativa proponen la utilización de arquetipos con funciones dramáticas más elaboradas. Siguiendo, por ejemplo, el modelo de Vogler, hay dos características distintivas que humanizan a este tipo de personajes: sus fortalezas; propias de su motivación exterior, y sus debilidades; más relacionadas con su motivación interior.

El mundo interior del personaje es el elemento clave sobre el que diseñar su *arco de transformación*: Un proceso de maduración dramática que supone fundamentalmente haber asimilado el mensaje que el autor de una historia pretende hacer llegar al público, llevando, como recomienda Seger, las emociones del personaje más allá de sus miedos o pasiones hasta llegar a un punto de equilibrio, reflejo del tema que envuelve a la narración. Por ejemplo, los paradigmas basados en *el viaje del héroe* focalizan su planteamiento teórico especialmente en la observación de los procesos de cambio que experimenta el héroe durante su aventura.

Los conflictos de los personajes, sus motivaciones y sus necesidades dramáticas, suponen el impulso inicial de su recorrido a través de una historia, dando lugar a las diferentes tramas. Una vez activadas, el elemento esencial de su funcionamiento son los hechos que, partiendo de los principios básicos de verosimilitud y coherencia, articulan el discurso y mantienen el impulso de

la narración hasta el final de la historia: los puntos de giro⁴⁷¹. Phillips y Huntley, por ejemplo, disponen 16 puntos de giro⁴⁷², cuatro por cada una de las líneas de trama⁴⁷³ que plantean, frente a la tradicional estructura narrativa articulada mediante dos puntos de giro.

La consideración arriba expuesta sobre el número y funcionamiento de los puntos de giro y la definición de las líneas de trama resultantes que plantean Huntley y Phillips en *Dramatica theory* es ciertamente relativa. Debemos tener en cuenta que los paradigmas estructurados en función de dos puntos de giro (por ejemplo, el utilizado por Field), no “contabilizan” otros puntos de trama importantes como el *incidente incitador*, el *punto medio*, las *pinzas*, el *clímax*, la *resolución*, etc. Además tampoco suman los puntos de giro de las tramas secundarias. Por lo tanto, hablar de dos únicos puntos de giro puede ser coherente en términos de la terminología que utiliza cada paradigma, pero a efectos del total de puntos de trama no podemos considerar la misma situación.

El desarrollo de las tramas define la estructura global de una historia. Todos los autores incluidos en el estudio comparativo de Huntley coinciden en la necesidad de diseñar tramas bien estructuradas para dar coherencia a su contexto dramático. A partir de ahí, los paradigmas resultantes nos proporcionan los patrones o modelos sobre los que cimentar la construcción de una historia. Independientemente del modelo que cada paradigma plantee en cuanto a número de actos o elementos dramáticos que han de disponerse sobre la línea temporal de la narración, en todos los casos observados, y de manera más o menos velada, todos los autores acaban considerando una estructura resultante de la propia dinámica de la narración basada en un contexto dramático desarrollado en tres actos: *planteamiento*, *desarrollo* y *resolución*.

La utilización de tramas secundarias o subtramas proporciona profundidad a la narración y concreción al tema que plantea el contenido argumental de una historia, evitando caer en desarrollos demasiado planos o confusos de la acción. Como argumentos independientes de la trama general, las tramas secundarias deben poseer también una estructura dramática bien delimitada por un planteamiento, un desarrollo y una resolución, ya que la disposición de su estructura frecuentemente refuerza la función dramática de los puntos de giro principales.

⁴⁷¹ Dada la variada terminología referida a un mismo concepto, por ejemplo: *puntos de trama*, *postes señalizadores*, *puntos de giro*, *revelaciones*, etc., escogemos la denominación de uso más frecuente.

⁴⁷² Según su terminología; *postes señalizadores* (*signposts*).

⁴⁷³ Traducción adaptada a partir del concepto original *hilo conductor* (*throughline*) propio de *Dramatica*.

Además, como en el caso, por ejemplo, de la *trama orgánica* de Truby, su desarrollo está también muy relacionado con el arco de transformación de los personajes.

Identificar y entender los elementos y procesos dramáticos que activan y desarrollan la narración de una historia tiene como objetivo fundamental situarnos frente a su estructura dramática desde la perspectiva más amplia posible. Solamente así podremos aspirar a percibir el sentido del relato en su dimensión más pura. Del estudio comparativo que plantea Huntley, el aspecto diferencial más relevante se sitúa en el diseño de las cuatro líneas de trama, que él mismo plantea junto a Phillips en *Dramatica*. Un planteamiento dramático donde es precisamente la amplitud de la perspectiva desde la que se observan las historias el factor más determinante para revelar su sentido.

Dramatica considera su planteamiento sobre cuatro líneas de trama como la piedra angular de su paradigma. Éstas se corresponden con los cuatro puntos de vista con los que podemos observar una historia, garantizando, como decimos, la perspectiva más amplia posible, tanto para su creador, como para el público. No obstante, el resto de paradigmas, con la relativa excepción de los basados en el modelo del viaje del héroe, también consideran la posibilidad de incluir en una historia más de dos líneas de trama, normalmente en forma de tramas secundarias. Por otra parte, *Dramatica* separa la función del *protagonista* (conductor principal de las acciones que sirven para alcanzar el objetivo general de la historia), de la perspectiva subjetiva del *personaje principal* (*main character*). Esta separación proporciona alternativas dramáticas que fundamentalmente permiten al personaje principal ser alguien diferente del protagonista de la historia. Esta parte del planteamiento que hacen Phillips y Huntley en *Dramatica* tiene una especial trascendencia en el diseño o análisis de cualquier historia. Determinar la perspectiva desde la que se cuenta una historia puede cambiar diametralmente el mensaje que se pretende transmitir⁴⁷⁴ o la percepción del mismo.

Establecer la perspectiva o punto de vista del personaje conductor de las tramas adquiere especial relevancia en el caso de las tramas secundarias, ya que, como hemos comprobado, son las que proporcionan el componente principal de subjetividad en una historia, determinando

⁴⁷⁴ Obviamente, no se trata de ninguna novedad en cuanto a recursos narrativos, recordemos, por ejemplo, la película *Rashomon* de Akira Kurosawa (1950), donde podemos apreciar claramente el efecto que puede tener en la percepción del público contar una historia desde cuatro puntos de vista diferentes.

frecuentemente el tono dramático o tema general de la narración. Además, suelen contener el *conflicto* fundamental que subyace bajo el desarrollo de la trama general y que semiotiza decisivamente a todos los sistemas de signos componentes del código de cualquier tipo de representación; ya sea cine, televisión, teatro, ópera, etc.

Resulta necesario puntualizar, como así lo hacen también la mayoría de los autores incluidos en el estudio de Huntley, que al hablar de modelos, patrones, estructuras, etc., éstos no se deben entender como recetas o fórmulas magistrales de utilización ineludible. Por el contrario, lo que se pretende al identificar las estructuras y delimitar la dinámica narrativa de las historias es garantizar los factores de flexibilidad y creatividad necesarios para mantener la efectividad del relato. Sin embargo, aun partiendo de la posibilidad de aplicar los paradigmas de un modo flexible, todos los autores acaban haciendo algún tipo de indicación al respecto de las proporciones de su estructura. Ya sean paradigmas de influencia aristotélica, o modelos narrativos basados en el viaje del héroe, siempre existe un planteamiento preciso en cuanto a la disposición estructural de los elementos dramáticos sobre la línea temporal de la narración. No obstante, como afirma Huntley (2007), ningún paradigma contiene todas las respuestas. Cada uno tiene tesoros que ofrecer en la tarea de crear historias.

Esencialmente, todos los paradigmas considerados en esta investigación, de una u otra manera acaban acercándose al modelo planteado por Field. Recordemos; un cuarto de la duración total del guion para el primer acto, los siguientes dos cuartos para el segundo acto, y un cuarto también para el tercer acto. A partir de ahí aparecen dos matices; dividir el segundo acto en dos mitades, considerando entonces un paradigma estructurado en cuatro actos, y la posibilidad de diseñar el tercer acto un poco más corto que el primero.

Quizás el caso más llamativo o discordante de todos los paradigmas lo protagoniza Truby. Abiertamente contrario a la estructura tradicional de tres actos, llega a considerarla simplista. Sin embargo, de su planteamiento quizás se desprende el aspecto más importante en la construcción de historias: la estructura se debe definir a partir de su propio desarrollo narrativo. Los actos no deben acabar siendo unidades episódicas externas a la historia y estructuradas por un simple cambio de escenario. Por el contrario, como ya hemos visto, el tejido dramático de las tramas –

desde los conflictos que las activan— debe generar indefectiblemente un *planteamiento*, un *desarrollo* y una *resolución* a la historia⁴⁷⁵: su contexto dramático.

En referencia al funcionamiento o dinámica de las escenas, casi todos los autores coinciden en que lo esencial es que cada escena se desarrolle coherentemente en función del conflicto suscitado. Como si de una historia a escala reducida se tratase, cada escena se deberá estructurar a través de un planteamiento, un desarrollo y un desenlace propios. Curiosamente, el apartado correspondiente al diseño de las escenas es en todos los casos el menos extenso. En nuestra opinión esto es debido a que la dinámica de escenas es el nexo de unión entre los cimientos de la estructura de una historia y el resto de elementos que integran su puesta en escena o proyección. Por ejemplo, la influencia de los diálogos, el montaje (si se trata de cine o TV), o la música, etc., suelen ser elementos dramáticos de gran trascendencia sobre el ritmo narrativo de las escenas.

La observación de los procesos dramáticos que propone cada uno de los siete paradigmas nos lleva a la conclusión inequívoca de que el aspecto más trascendente en el diseño de una historia se centra en la calidad de su estructura dramática. Sin importar el tipo de representación artística (escénica o audiovisual), o su género, y tanto si partimos de una narración estrictamente cronológica de la acción representada, o del orden en que sus situaciones y acciones son presentadas al público, la organización de sus elementos narrativos dentro de una estructura dramática equilibrada será la clave para crear una historia y para alcanzar una apreciación artística completa por parte del público.

⁴⁷⁵ Los paradigmas basados en el viaje del héroe no profundizan en este tema. Sin embargo, la trama o tramas que dibujan este tipo de paradigmas necesitan un soporte sobre el que plasmarse, unos pilares estratégicamente colocados que soporten la estructura de la historia. Tanto en el caso de Vogler, como incluso en el de Truby, acaban proporcionado sus paradigmas sobre modelos de tres actos similares al planteado por Field.

5 El análisis de la estructura dramática

5.1 El instrumento de análisis dramático

Antes de comenzar con la descripción de lo que en adelante denominaremos *instrumento de análisis dramático*, queremos señalar que la valoración de los datos que obtendremos no tiene como objetivo exclusivo descubrir, por ejemplo, las homologías estructurales que se pueden dar entre los libretos y los textos adaptados, o la simple descripción del argumento a través de la observación de la dinámica de escenas. El objetivo fundamental de la aplicación de esta herramienta de análisis, es comprobar si las historias contenidas en los libretos de la trilogía Mozart-da Ponte están bien diseñadas según todos los parámetros que definen una estructura dramática paradigmática.

La aplicación de cualquiera de los paradigmas observados en el capítulo anterior de esta tesis sería perfectamente útil y adecuada para determinar si las historias de las óperas de la trilogía son eficaces desde el punto de vista de su construcción dramática. Sin embargo, nuestro trabajo de investigación ha querido captar la esencia, los elementos fundamentales comunes a los siete paradigmas, que hacen de las historias experiencias completas, tanto para el público como receptor del mensaje, como para los autores, creadores y transmisores de esas historias. Nuestra pretensión máxima ha sido pues la de crear un instrumento de análisis coherente, tanto en su aplicación, como en la lectura y valoración de sus resultados.

De la revisión del estudio comparativo planteado por Huntley y de la aproximación a las teorías sobre la construcción de historias, observadas desde el punto de vista de algunos de los profesores y consultores de guiones más relevantes del panorama internacional, hemos extraído los elementos esenciales comunes que, desde las unidades más pequeñas de conflicto, impulsan a los personajes dibujando las tramas y diseñando la estructura sobre la que se construyen las historias.

Con la premisa fundamental de considerar a los personajes como los elementos motores de cualquier narración; desde los conflictos que los impulsan y de su caracterización más o menos arquetípica, y a través de su crecimiento durante la narración, comprobaremos cómo participan en la dinámica de escenas, cómo conducen y desarrollan las tramas, y cómo queda definida en

consecuencia la estructura dramática de la historia que cuenta cada libreto de la trilogía Mozart-Da Ponte.

De este modo, plantaremos el análisis narrativo y estructural de los libretos en torno a cuatro categorías:

1. *Personajes*

Entendiendo que la forma más pura –que no más simple– de caracterización de un personaje es a través del planteamiento arquetípico de sus funciones dramáticas, hemos querido partir precisamente de este tipo de personajes para identificar cada arquetipo según su función dentro de la historia. Recordemos que la utilización de arquetipos responde en muchas ocasiones a la pretensión del autor de contar una historia a diferentes niveles, de resaltar el contenido de las tramas según los perfiles arquetípicos que las conducen, o definir el tema general que las contextualiza.

La relación de arquetipos la hemos tomado de *Dramatica Theory*, pues entendemos que en su planteamiento teórico sobre las parejas dinámicas de personajes queda perfectamente argumentado el equilibrio de las funciones dramáticas de los arquetipos y su interconexión. Para analizar a los personajes nos basaremos en los conceptos y la terminología que aplica Field (2002) en relación a los elementos que conforman las dimensiones de un personaje: *Necesidad dramática, punto de vista, actitud y cambio*.

En el tercer punto de este instrumento de análisis veremos que algunos elementos que caracterizan a los personajes también están incluidos entre los elementos esenciales de las *siete etapas básicas* para el desarrollo de una historia según el planteamiento de Truby (2011). Más allá de resultar redundantes en su utilización, entendemos que, por el contrario, nos proporcionan una mayor y más clara vinculación entre los diferentes elementos que integran la caracterización de los personajes y la estructura dramática del libreto, otorgando por lo tanto, una mayor coherencia al uso del *instrumento de análisis dramático* como herramienta de investigación.

2. *Crecimiento y transformación de los personajes*

Partiendo de la motivación de los personajes como elemento impulsor de la acción y teniendo como premisa fundamental la conciencia permanente del porqué de sus acciones, hemos extraído cuatro características comunes a los paradigmas observados que determinan el proceso de

crecimiento y transformación del personaje. *Conflicto, meta, acción y cambio* representan la necesidad inicial y el objetivo del personaje, de qué manera va a tratar de alcanzarlo, y el cambio, o no, que acabará definiendo su arco de transformación.

Considerando las dimensiones iniciales que deben caracterizar a cada personaje y teniendo en cuenta que éstos no deben convertirse en elementos estáticos dentro de la narración, fusionaremos los elementos de análisis de las dos categorías arriba expuestas y fijaremos siete parámetros esenciales para la caracterización de cada personaje distribuidos en cuatro apartados: *conflicto; necesidad dramática y meta; punto de vista y actitud; y acción y cambio*. Para muchos teóricos, estos elementos, con unos u otros nombres, se refieren casi exclusivamente a la caracterización de los personajes principales. En nuestro instrumento de análisis hemos querido incluir a prácticamente todo el elenco de personajes ya que, objetivamente, todos llegan a formar parte de la dinámica de escenas. Cualquier escena puede ver modificada la percepción de su impulso dramático si en un determinado momento no conocemos, por ejemplo, cuál es el conflicto o la necesidad dramática de un determinado personaje, aunque tenga un rol secundario.

3. *Tramas*

Basándonos de un análisis pormenorizado de la dinámica de escenas, y observando el avance de la narración sobre la estructura dramática de cada una de ellas, identificaremos los puntos de trama que articulan cada escena, cada secuencia de escenas, cada trama secundaria y la trama general, con el objetivo de observar el tejido narrativo que definen sobre la estructura dramática de cada libreto.

Elegimos para este punto la aplicación de las *siete etapas* fundamentales del paradigma de Truby. De funcionamiento similar, por ejemplo, a los *postes indicadores* de *Dramatica* o las *seis etapas* de Hauge y, sobre todo, muy relacionadas con *el viaje del héroe* de Vogler. La pregunta surge inmediatamente: ¿Por qué no utilizar entonces el paradigma de Vogler? posiblemente con más uso y tradición. Para nosotros, el paradigma de Truby resulta menos programático en cada uno de sus epígrafes, algo que, a nuestro juicio, proporciona una mayor claridad y versatilidad en su utilización. Por ejemplo, si nos referimos a la etapa del viaje del héroe “*el retorno con el elixir*”, podemos llegar a entender su carácter simbólico y su sentido argumental, pero puede no ser fácil de identificar en determinados tipos de historias.

En nuestra opinión, el planteamiento de Truby, incluso considerando sus *22 etapas*⁴⁷⁶, resulta más fácil de asociar a los hechos argumentales que el paradigma de Vogler, o incluso el de Seger, que situado quizás en el polo opuesto, resulta demasiado neutro en su utilización. Recordemos, con elementos dramáticos en forma de *barreras*, *complicaciones*, *reveses*, *anticipaciones* y *cumplimientos* o *contrastes*, resulta menos claro en el sentido de su progresión sobre la línea argumental que los paradigmas basados en el modelo del viaje del héroe. En definitiva, el paradigma de Truby nos parece el más equilibrado para analizar una historia por su mayor y más fácil adecuación a cualquier contexto argumental, reflejando de manera muy clara los elementos que nos permiten determinar tanto el arco de transformación de los personajes como el desarrollo de las tramas.

Aunque el paradigma de Truby seguido en sus siete etapas fundamentales garantiza los elementos dramáticos esenciales para el desarrollo de una trama exterior y ciertos aspectos de una trama interior (más relacionada con el arco de transformación del personaje), puede dejar pendiente una importante apreciación: el punto de vista que puede proporcionarnos el desarrollo específico de cada trama. Para ello, identificaremos a través de los ojos de qué personaje estamos observando la historia y su trama resultante. Este aspecto resulta especialmente importante, ya que, en gran medida, el punto de vista del personaje que observa la historia tiene mucho que ver con el contexto temático de la obra creada, proporcionando coherencia a la historia y representando el verdadero nexo de unión entre los diferentes sistemas de signos de una representación escénica o audiovisual.

Siguiendo el planteamiento teórico de *Dramatica*, determinaremos las diferentes perspectivas que caracterizan a sus cuatro líneas de trama, partiendo de la identificación, si es el caso, del *personaje principal* y *personaje de impacto* de cada ópera de la trilogía. Algo, a nuestro juicio, muy relacionado con las tramas secundarias que plantean el resto de paradigmas y muy vinculado también a las diferentes historias que se cuentan dentro de una misma obra. Historias subyacentes a la trama principal que, como hemos visto, resultan decisivas en la definición del contexto temático de cualquier narración. De esta manera, en nuestro análisis identificaremos las tramas secundarias que definan en sí mismas una estructura narrativa completa. No obstante, la

⁴⁷⁶ Donde se integran las *siete etapas esenciales*.

interacción entre los personajes que no llegan a conformar una trama secundaria completa, quedará reflejada en la parte del instrumento de análisis dedicada a la dinámica de escenas.

4. Estructura en actos

Independientemente del número de actos que conforma “físicamente” cada una de las óperas (cambios en la escenografía, bajadas de telón, etc.), nuestro análisis se centrará en la observación de la estructura dramática de sus libretos, identificando la ubicación de los elementos (puntos de trama esenciales) que articulan la narración y definen las proporciones de su contexto dramático a través del *planteamiento*, *desarrollo* y *resolución* de cada historia.

En el primer acto dramático (*planteamiento*) observaremos la contextualización de la historia y sus puntos de trama esenciales. Deberá incluir la premisa dramática; es decir, la descripción del mundo en el que se desarrollará la historia y la presentación de todos los personajes principales, además de la revelación del detonante generador del conflicto que activa el inicio de la acción⁴⁷⁷. Finalmente, procederemos a señalar la ubicación del primer punto de giro⁴⁷⁸.

En el segundo acto dramático (*desarrollo*) observaremos el desarrollo de los conflictos planteados en el primer acto, valorando su nivel de solidez en función de la progresividad dramática de las tramas y de los propios personajes en su interacción con los elementos antagonistas de la historia. Para ello, identificaremos el *punto medio* y las *pinzas*⁴⁷⁹ siguiendo los conceptos y terminología que Field emplea para denominar estos puntos de trama. Finalmente, procederemos a señalar la ubicación del segundo punto de giro⁴⁸⁰.

El tercer acto deberá reflejar la concreción de todas las tramas en forma de resolución de los conflictos planteados y si esto ocurre de forma regular y progresiva, llegando a la revelación del *clímax* y a la *resolución* de la historia.

⁴⁷⁷ En el caso de las óperas de la trilogía, con una duración aproximada de 180 minutos, la premisa dramática deberá desarrollarse (para considerarse efectiva) antes de los primeros 15 o 20 minutos.

⁴⁷⁸ Recordemos que para la práctica totalidad de autores de la comparativa, el primer punto de giro debe ubicarse aproximadamente transcurrido el primer cuarto de la duración total de la narración.

⁴⁷⁹ Teniendo en cuenta la mayor duración, en general, del segundo acto dramático (*desarrollo*) de una ópera en comparación con la duración media de una película, consideraremos la posibilidad de identificar más de dos pinzas al analizar la estructura dramática de las óperas de la trilogía.

⁴⁸⁰ Recordemos que para la práctica totalidad de autores de la comparativa, el segundo punto de giro debe ubicarse aproximadamente al inicio del último cuarto de la duración total de la narración.

Concreción del instrumento de análisis dramático

Una vez determinados los elementos dramáticos esenciales que deberemos observar en los libretos de la trilogía, pasaremos a concretar el diseño del *instrumento de análisis dramático*. Para ello, como hemos comentado anteriormente, de las cuatro categorías consideradas fundamentales, agruparemos las dos primeras en un solo punto denominado *personajes*, donde también incluiremos a los *arquetipos*. De la misma manera, las dos siguientes categorías se fundirán en un único punto al que denominaremos *estructura dramática*. El arco de transformación de los personajes quedará integrado en el punto correspondiente a los personajes. Sin embargo, ya que es un proceso que se define sobre el desarrollo de las tramas y se refleja en elementos estructurales esenciales, tendrá también vinculación con el punto correspondiente a la *estructura dramática*. Dentro de este punto también analizaremos la *dinámica de escenas*; elemento fundamental para analizar el avance de las tramas y la observación de la cohesión narrativa de la obra completa.

A partir de su descripción, la observación de la dinámica de escenas deberá servirnos también para situarnos en el contexto argumental de la historia objeto de análisis. De esa manera, fijaremos la estructura dramática de cada escena (o de cada secuencia de escenas) en función de su desarrollo narrativo, identificando las partes correspondientes a su planteamiento (P), desarrollo (D) y resolución (R), con el objetivo fundamental de comprobar que poseen un paradigma narrativo interior propio.

A los dos puntos del instrumento de análisis dramático arriba expuestos, antepondremos un primer apartado dedicado a las referencias argumentales de los libretos de la trilogía, con el objetivo exclusivo de identificar posibles homologías estructurales y elementos del argumento de otras obras que tengan influencia directa en la estructura dramática de los textos de Da Ponte. En el caso de *Le nozze di Figaro* esta parte del instrumento de análisis resulta imprescindible, ya que, como veremos, aunque Da Ponte adaptó de manera muy fiel el texto original de Beaumarchais, suprimió y modificó algunos elementos dramáticos, alterando sensiblemente su estructura narrativa.

Según lo expuesto hasta ahora, la configuración final del instrumento de análisis dramático queda definida de la siguiente manera:

1. Referencias argumentales

2. Personajes

Identificación de los arquetipos según sus funciones dramáticas

- Protagonista.
- Antagonista.
- Razón.
- Emoción.
- Compañero.
- Escéptico.
- Guardián.
- Contagonista.

Características de los personajes

- Conflicto.
- Necesidad dramática y meta.
- Punto de vista y actitud.
- Acción y cambio.

3. Estructura dramática

Dinámica de escenas

La perspectiva de las tramas: los ojos del público

- Protagonista.
- Personaje principal.
- Personaje de impacto.

Las siete etapas esenciales de la trama general

- La debilidad y la necesidad.
- El deseo.
- El adversario.

- El plan.
- La batalla.
- La auto-revelación.
- El nuevo equilibrio.

Las tramas secundarias.

La estructura de los actos: el paradigma

- Acto primero: detonante, planteamiento (premisa dramática) y primer punto de giro.
- Acto segundo: punto medio, pinzas y segundo punto de giro.
- Acto tercero: clímax y resolución.

Representación gráfica del paradigma.

Conclusiones

5.2 *Le nozze di Figaro*

5.2.1 Referencias argumentales

...a comparison of the text of *Le nozze di Figaro* with that of *Le mariage de Figaro* reveals that the librettist has dealt fairly with the playwright, has retained the feeling and flavour of the original play. (Osborne, 1978, p. 239)

Los personajes de *Le nozze di Figaro* forman parte de un amplio conjunto de tradiciones a partir de las cuales se puede atribuir un sentido revolucionario a su libreto. Para William Weber (1994, p. 40), la rivalidad sexual entre un campesino y un aristócrata, o un rey, representaba una trama estándar para la época, y las referencias a las tensiones sociales enmarcadas en un clima políticamente correcto, eran también muy habituales. Weber apunta también la posibilidad de que el diseño de los personajes de *Las bodas* estuviese basado en el funcionamiento dramático de la *commedia dell'arte*⁴⁸¹ o las piezas teatrales que se representaban en Francia durante el siglo XVIII.

Beaumarchais and De Vega⁴⁸² are both much harsher toward the nobleman than Voltaire, the proud agriculturalist whose 1761 play *Le Droit du seigneur* presents him in a much more positive light [...] Beaumarchais did invest a much stronger meaning in the social criticism that came with the comic tradition than did De Vega or any of the eighteenth century French playwrights. (Weber, 1994, p. 40)

Dent (1947) hace referencia a un posible paralelismo argumental entre *I due litiganti* con la comedia creada por Beaumarchais. Por ejemplo, la presencia de una Condesa que piensa que su marido está arreglando un matrimonio entre sus sirvientes con intenciones ciertamente innobles.

The libretto of *I due Litiganti* was by Goldoni; it bears a certain resemblance to that of *Figaro* and Da Ponte probably found it a useful guide [...] Beaumarchais's play written in 1776, but not performed until 1784 and first printed in 1785; Sarti's opera came out in 1782. Obviously neither

⁴⁸¹ “Los paralelismos existentes entre *Le nozze di Figaro* y los guiones de la *commedia dell'arte* son evidentes. El libreto d'apontiano contiene muchos de los elementos presentes en los *canovacci* o *scenari*: el amor, los celos, la venganza, los preparativos para las bodas, disfraces y agniciones y el final feliz con doble matrimonio” (Martín-López, 2007, p. 35).

⁴⁸² “Another of *Figaro's* origins lay in the work of Lope de Vega, the playwright who shaped the Spanish theatre during the late sixteenth and early seventeenth centuries Beaumarchais was influenced probably by him, since he spent time in Spain. A considerable number of the Spaniard's most successful plays were on the subject of the *droit de seigneur* the feudal right of a lord to sleep with a woman on his lands before her wedding” (Weber, 1994, p. 40).

Goldoni nor Beaumarchais could have been indebted to each other; the skeleton of the plot probably goes back to de Comedy of Masks. (Dent, 1947, p. 105)

De las tres óperas que surgieron de la colaboración entre Mozart y Da Ponte, *Le nozze di Figaro* es la que establece una relación más directa entre la fuente literaria original y el libreto. Para obtener una perspectiva completa de lo que representan los elementos dramáticos de esta ópera; desde los niveles esenciales de conflicto, hasta su estructura definitiva, es imprescindible considerar la disposición narrativa de la obra de Beaumarchais y las modificaciones que sobre su texto realizó Da Ponte. Consideración que se centrará fundamentalmente en la identificación de los elementos suprimidos o modificados con respecto a la estructura dramática original. Más allá del cambio de nombre de algunos personajes, o la eliminación de otros, comprobaremos si las tramas en las que participan son fruto de una dinámica de escenas coherente y fluida desde el punto de vista estructural o, por el contrario, son personajes “prescindibles” dentro del contexto argumental de la ópera.

Hay un aspecto muy importante que debemos reseñar antes de comenzar la revisión del texto original de Beaumarchais. La valoración sobre el efecto de las modificaciones realizadas por Da Ponte debe realizarse teniendo en cuenta que el público al que se dirigía *Le nozze di Figaro* era perfecto conocedor del contexto argumental que precedía a la nueva ópera de Mozart. Por lo tanto, como continuación de la historia planteada originalmente en *El barbero de Sevilla*, el libreto de Da Ponte juega con el conocimiento previo del público para proporcionar una mayor fluidez a la narración.

El desafío ofrecido por el intrincado argumento de Beaumarchais también constituía su mayor atractivo para los vieneses, ya que elevaba los recursos del libretista, del compositor, de los actores y de la audiencia hasta unos niveles de sofisticación sin precedentes. Hasta cierto punto, el camino se vio allanado por la duradera popularidad del *Barbiere* de Paisiello en Viena, aunque ni siquiera la familiaridad de los personajes y situaciones de la primera parte de la trilogía de Beaumarchais hubiese llegado demasiado lejos sin las excelentes facultades estéticas del público habitual del Burgtheater. (Bauman, 1998b, p. 110)

El primer cambio significativo a nivel estructural lo encontramos en la supresión de la escena tercera del primer acto, según el original francés. En ella, Figaro ironiza increpando a Bartolo,

que ha aparecido junto a Marcellina, recordándole que colaboró activamente con el Conde en impedir su posible boda con Rosina⁴⁸³.

El siguiente cambio, aunque no afecta a la estructura de la trama general, lo observamos en la relativa simplificación del personaje de Marcellina. En el texto de Beaumarchais este personaje está definido por un trasfondo moral más profundo de lo que refleja el libreto de Da Ponte. La actitud de Marcellina hacia Bartolo es de cierto resentimiento, ya que éste incumplió la promesa de casarse con ella después de que les fuese robado su hijo. Esta alusión al pasado de Marcellina no aparece en el libreto de Da Ponte⁴⁸⁴.

La segunda modificación estructural la encontramos en la supresión de la última escena del primer acto de la comedia original. Beaumarchais (2011) incluye una escena en la que Figaro habla con Basilio y Cherubino, recordándoles que deben ser buenos actores después de la ceremonia. La eliminación de esta escena resulta especialmente importante desde el punto de vista estructural ya que su inclusión retrasa el inicio del desarrollo dramático de la historia después del primer punto de giro de la trama general. Esta demora no afecta únicamente a las proporciones de la obra, sino también a la propia dinámica de la escena, ya que anticipa una posterior intervención de Basilio en el decisivo plan de Figaro. Un hecho que provoca cierta confusión en la percepción de la historia, ya que Basilio se desarrolla en líneas generales como un personaje de perfil netamente antagonista con respecto a Figaro. En nuestra opinión, Da Ponte suprime hábilmente esta escena y evita tener que justificar la ambigüedad dramática de Basilio a través de una trama secundaria propia o de una participación más relevante de la que tiene en otras tramas. Además, como hemos señalado, conecta mejor el *planteamiento* de la ópera, con su *desarrollo*, después de la aparición del primer punto de giro.

El tercer cambio corresponde a la escena tercera del segundo acto, donde Da Ponte sintetiza las escenas tercera a novena del texto original. El contexto argumental es el mismo, pero la dinámica narrativa de la escena, basada en la tensión erótica (propiciada por la presencia de Cherubino) es más fluida, progresiva, y se desarrolla en menos tiempo.

⁴⁸³ En *El barbero de Sevilla*, Figaro ayuda al Conde a conseguir a Rosina, en contra de los intereses de Bartolo.

⁴⁸⁴ “Prueba de la importancia del personaje de Marcelina en el texto de Beaumarchais (2011), son algunas recomendaciones de interpretación realizadas por el propio autor. Por ejemplo: ‘Si la actriz que la interpreta se eleva con un orgullo bien dispuesto a la altura muy moral que sigue al reconocimiento del tercer acto, añadirá mucho interés a la obra’” (p. 138).

Con respecto a la escena duodécima del segundo acto, en el texto original francés el personaje de Basilio manifiesta sus pretensiones de casarse con Marcellina. No representa un cambio a nivel estructural pero proporciona información sobre las motivaciones y la necesidad dramática de Basilio. Elementos dramáticos poco presentes en el libreto de da Ponte y necesarios, como hemos visto, para la correcta percepción de la dinámica de escenas. Además de lo señalado sobre Cherubino, Beaumarchais añade una escena donde Basilio se muestra contrariado por tener que acompañar a Tomaso a Sevilla a recoger los curiales, y dos escenas más donde la Condesa planea que no sea Cherubino el que acuda a la cita con el Conde suplantando a Susanna, sino ella misma. Da Ponte lo hace al comienzo del tercer acto, precediéndolo del monólogo del Conde, donde se resumen los hechos acaecidos hasta el momento.

En la escena primera del tercer acto, la adaptación de Da Ponte pierde ciertos matices y profundidad psicológica con respecto a la comedia francesa. El Conde hace una recapitulación los hechos y se muestra reflexivo ante su propia actitud con Susanna; capricho del que, por falta de determinación, no consigue desprenderse. En palabras del Conde (Beaumarchais, 2011): “Si la quisiera sin lucha, la desearía mil veces menos” (p. 264). El cuarto cambio a nivel estructural es la supresión de tres escenas (con respecto al texto de Beaumarchais) antes de comenzar esta primera escena del tercer acto. En ellas se relata como el Conde manda en secreto a Pedrillo a Sevilla para hacerle entrega de su despacho a Cherubino. La verdadera misión de Pedrillo es enterarse de si el paje ha llegado realmente a Sevilla.

Da Ponte recopila en esta escena la información esencial de escenas anteriores. Suprime al personaje de Pedrillo, y utiliza a Basilio para ir a Sevilla y comprobar si Cherubino realmente se encuentra allí. De esta manera, suprime las tres primeras escenas del tercer acto, ya que no tienen influencia en la trama general. Si bien Da Ponte no profundiza demasiado en el personaje de Basilio, es notable su capacidad de sintetizar en él las funciones dramáticas de Tomaso y Pedrillo⁴⁸⁵ sin, como decimos, afectar al desarrollo de la trama general. Además, podríamos considerar que Da Ponte alinea a Basilio con más claridad dentro de las fuerzas antagonistas a los intereses de Figaro y Susanna.

El quinto cambio viene representado por la supresión de la escena quinta del tercer acto de la obra original. En ella, Figaro y el Conde dejan entrever la complicidad que un día llegaron a

⁴⁸⁵ Pastorcillo y piquero respectivamente.

tener⁴⁸⁶. No tiene incidencia en la trama general, pero sí proporciona un mayor sentido dramático a la interacción entre estos dos personajes y otorga una mayor coherencia a sus arcos de transformación.

Las escenas sexta a octava del tercer acto según el texto original también están suprimidas en lo que vendría a ser el sexto cambio de orden estructural. En ellas, se anuncia a Don Guzmán Bridaganso como juez ordinario⁴⁸⁷ y se describen algunas reflexiones del Conde sobre lo difícil que resulta desafiar el ingenio de Figaro⁴⁸⁸.

Después de la escena decimotercera del tercer acto encontramos el séptimo cambio a nivel estructural con la supresión de dos escenas. En ellas se hace referencia a la tristeza de Cherubino, incluso después de ser perdonado, y al beso en la frente que le da la Condesa. No son elementos esenciales, pero refuerzan la necesidad dramática y reafirman la meta de estos personajes⁴⁸⁹.

El octavo cambio representa la eliminación de cuatro escenas posteriores a la decimocuarta del libreto de Da Ponte. En ellas, Basilio llega diciendo que ya ha cumplido acompañando a Tomasol a Sevilla para buscar a Cherubino. Como compensación reclama que se cumpla la promesa de Marcellina de casarse con él, por la que si en cuatro años no lo ha hecho, debe darle preferencia.

Por una parte, vemos como Basilio adquiere más sentido como personaje, pero por otro lado, vemos cómo la función dramática de Tomasol puede llegar a resultar prescindible, ya que su participación en la historia se reduce prácticamente a la colocación de unos fuegos artificiales en el balcón de la Condesa para favorecer los planes del Conde.

⁴⁸⁶ “¿Talento para ascender? El señor se burla del mío. Con ser mediocre y saber arrastrarse se llega a cualquier parte”. Acto III, escena V (Beaumarchais, 2011, p. 272).

“¿Me achacaríaís como delito rechazar a una solterona cuando vuestra excelencia se permite soplarnos a todas las jóvenes?”. Acto III, escena V (Beaumarchais, 2011, p. 273).

⁴⁸⁷ Los personajes del escribano Doblemano y un ujier también son suprimidos en el libreto de la ópera.

⁴⁸⁸ “¡El muy pillo conseguía enredarme! En el curso de la discusión toma ventaja, te acorralla, te envuelve”. Acto III, escena VIII (Beaumarchais, 2011, p. 277).

⁴⁸⁹ “¿Aburrirme? [Cherubino] Llevo en la frente suficiente felicidad para más de cien años de cárcel”. Acto IV, escena VII, (Beaumarchais, 2011, p. 332).

En la escena decimosexta del tercer acto (según el texto original) volvemos a encontrar información importante sobre Marcellina. Útil para entender mejor, como veremos, el sentido de las tramas secundarias⁴⁹⁰.

Ya en el cuarto acto, después de la escena duodécima, encontramos otra escena suprimida. Un noveno cambio donde el Conde y la Condesa (disfrazada de Susanna) mantienen una conversación donde él, pensando que habla con Susanna, confiesa querer realmente a Rosina, pero que la monotonía y el hastío han llegado a su matrimonio. Algo de lo que el Conde responsabiliza egoístamente a las mujeres⁴⁹¹.

Aunque la omisión de esta escena no tiene trascendencia argumental en la ópera, no podemos dejar de reconocer que “justifica” el comportamiento y la necesidad dramática del Conde como personaje, ya que hasta este momento no teníamos ninguna referencia de los motivos por los que el Conde se había apartado de la Condesa.

Both these texts therefore, to different degrees and in different ways, offer for their audiences' consideration a problematic confrontation between the attitudes and goals of male and female characters, particularly in the area of marital, and therefore erotic, relationships. We may have shown that the answers offered respectively by Beaumarchais and by Da Ponte are different; but the questions posed by their two versions of the same story are similar, possibly even identical. (Andrews, 2001, p. 216)

La escena del clímax de la ópera sintetiza lo que Beaumarchais dispone entre las escenas X y XVIII de su comedia. El contenido argumental es el mismo, a excepción de una escena de corte cómico en la que participan el Conde y Pedrillo y que, aun justificando su acción como personaje, ya que había sido enviado a Sevilla a buscar a Cherubino y por coherencia argumental debía volver, no tiene ninguna trascendencia más allá del efecto humorístico.

La llegada al clímax narrativo está fundamentada (en ambos textos) en la utilización del espacio escénico y el movimiento de personajes. No obstante, la dinámica de escenas es más

⁴⁹⁰ “[Marcellina] Ni siquiera en las clases más elevadas obtienen las mujeres de los hombres más que una consideración irrisoria; engañadas con respetos aparentes, ¡viven en una servidumbre real, tratadas como menores en cuanto a nuestros bienes, castigadas como mayores por nuestras faltas! ¡Ah, desde cualquier punto de vista, vuestra conducta hacia nosotras causa horror, o lástima!” Acto III, escena XVI (Beaumarchais, 2011, p. 305).

⁴⁹¹ “De veras, Susanita, mil veces he pensado que, si buscamos en otra parte ese placer que se nos escapa en nuestras esposas, es porque no estudian lo bastante el arte de mantener nuestro interés, de renovarse en el amor, de reanimar, por así decir, el encanto de su posesión con el de la variedad”. Acto V, escena VII (Beaumarchais, 2011, p. 372).

directa en la versión de Da Ponte. Beaumarchais, buscando la reiteración en el efecto cómico, hacer salir a los personajes escondidos en los pabellones uno a uno, consiguiendo, no obstante, que se cierre mejor el desarrollo de las tramas. Por ejemplo:

El Conde aún pregunta por la nota cerrada con un alfiler. Susanna le responde que fue la señora quien la dictó. El Conde replica: “bien merece una respuesta”. Le besa la mano.

Tomasol pide que se lance la liga de la novia. La Condesa saca la cinta que tan celosamente había guardado y la lanza. Los muchachos del cortejo tratan de recogerla, pero es Cherubino quien se hace con ella. Nótese que el elemento argumental que gira en torno a la cinta de la Condesa queda totalmente diluido en el libreto de da Ponte. En este caso, Beaumarchais no solo cierra el tema de la cinta de una forma más concreta, también carga de simbolismo la situación ya que, el azar o el destino, hacen que Cherubino vuelva a aparecer siempre, con todo lo que ello representa⁴⁹².

5.2.2 Personajes

- El Conde de Almaviva, grande de España.
- La Condesa de Almaviva.
- Susanna, criada de la Condesa, prometida de Figaro.
- Figaro, criado del Conde.
- Cherubino, paje del Conde.
- Marcellina, ama de llaves.
- Bartolo, médico de Sevilla.
- Basilio, maestro de música.
- Don Curzio, juez.
- Barbarina, hija de Antonio.

⁴⁹² “Sexo amado, inconstante sexo, tormento de los mejores días, si todos de vos hablan mal, todos terminan volviendo. La platea es vuestra imagen: quien parece despreciarla todo por conquistarla hace”. Acto V, escena XVIII (Beaumarchais, 2011, p. 402).

-Antonio, jardinero del Conde y tío de Susanna.

5.2.2.1 Los arquetipos

Protagonista

Figaro. Definido por el propio Beaumarchais (2011) como “el hombre más espabilado de su nación” (p. 104). Sobre él recae la responsabilidad y el peso de la acción que llevará a conseguir los objetivos de la trama general.

Antagonista

El Conde. Figaro es feliz, está bien posicionado en el castillo y está a punto de casarse con Susanna. Las intenciones del Conde amenazan con romper el equilibrio en la vida de Figaro.

Razón

Susanna. “Joven ingeniosa, hábil y reidora”, según la descripción original de Beaumarchais (2011, p. 108). Se muestra optimista y feliz por su boda a pesar de saber desde hace tiempo que no tiene más remedio que plegarse a las intenciones del Conde. Basilio, su maestro de canto, se lo recuerda frecuentemente. Como veremos posteriormente, se trata del *personaje principal* (*main character*). No se resigna a cumplir con los requerimientos del Conde, pero en todo momento mantiene la calma y actúa de forma lógica. En ese sentido, actúa como personaje de equilibrio. De inicio se presenta como un personaje más complejo que Figaro.

Emoción

Cherubino. Encaja perfectamente en la pareja dinámica que forma con la *razón* y en la definición literal de *Dramatica* (2009): “descontrolado y movido por sus sentimientos y pasiones”.

Compañero

Susanna asume también funciones del arquetipo *compañero*; portador de equilibrio y confianza, características que nunca pierde. Las funciones de este arquetipo también se muestran en Marcellina una vez ha descubierto que ella es la madre de Figaro.

Escéptico

Basilio y Bartolo. Ambos personajes asumen la función dramática de este arquetipo. Son personajes desarraigados, portadores y transmisores de sus dudas y complejos.

Bartolo es descrito por Beaumarchais (2011) como un personaje engreído y vanidoso. Para él, la venganza es un placer reservado a los sabios. La principal motivación de Bartolo, como veremos, tiene como objetivo vengarse de Figaro, a quien hace corresponsable (junto al Conde) del secuestro en el pasado de su entonces pretendida Rosina.

Basilio, fiel colaborador del Conde, se muestra alcahuete y malicioso. Llega a hacer la premonitoria alusión machista de la tercera ópera de la trilogía: “¡Así hacen todas las bellas! No es ninguna novedad⁴⁹³”.

Guardián

La Condesa. Conoce bien al Conde y su manera de proceder. Representa la conciencia del conflicto que subyace bajo la trama general. Ayuda a los personajes protagonistas y acaba trazando el plan que pondrá en evidencia al Conde.

Contagonista

Marcellina. Durante la primera mitad de la ópera, su oposición a los intereses del protagonista es total. La relativa ambigüedad de este arquetipo en su función antagonista queda claramente reflejada en una de las tramas secundarias, pasando de la clara intención de desviar a Figaro de sus objetivos, a ofrecerle todo su apoyo cuando descubre que es su madre.

5.2.2.2 Características de los personajes principales

El conflicto

Como veremos en el punto de nuestro análisis dedicado a las tramas, el conflicto general subyacente en toda la ópera se centra en el tema de los abusos de poder. Pero no será el único, veremos que de las tramas secundarias surgen conflictos relacionados con otros temas o puntos de vista vinculados a la trama general.

⁴⁹³ “Così fan tutte le belle! Non c'è alcuna novità” (Da Ponte, 2006b, p. 78).

Figaro:

Ceder ante las pretensiones del Conde conlleva resignarse a mantener un comportamiento de total sumisión, pero sobre todo implica la pérdida de su dignidad. Por otra parte, hacerle frente al Conde supondrá para Figaro, con toda seguridad, perder el trato de favor del que goza como intendente del castillo.

Susanna:

Resignarse ante lo injusto de determinadas tradiciones y aceptarlas con sumisión, o revelarse ante el abuso y la injusticia.

El Conde:

Conseguir a Susanna supone una demostración de poder. Perder la partida que le lleva hasta Susanna, más que el hecho de no conseguirla, supone tener que aceptar su decadencia como autoridad y renunciar a parte de sus privilegios.

La Condesa:

Atrapada en la nostalgia de un tiempo pasado más feliz, su conflicto se centra en el dilema de querer recuperar el amor perdido y el desprecio que siente hacia quien le ha hecho tanto daño.

Cherubino:

Es capaz de vivir la pasión del amor con gran intensidad. Sin embargo, no comprende la verdadera naturaleza del amor como sentimiento y no lo puede controlar.

Marcellina:

Los desengaños del pasado han convertido a Marcellina en una persona calculadora y sin corazón. No acepta la pérdida de todo lo que la vida le negó en su juventud.

Bartolo:

Su conflicto, como sabemos por *El barbero de Sevilla*, se centra en el sentimiento de culpa por la cobardía de no haber hecho frente a la pérdida de su hijo y también de Rosina. Algo que demuestra en sus ansias de venganza hacia Figaro, pero no hacia el Conde, al que realmente teme.

Basilio:

Desea casarse con Marcellina, pero es continuamente rechazado. Apoyará finalmente a Figaro por entender que el Conde le desprecia.

Necesidad dramática y meta

Figaro:

Las intenciones del Conde hacen que despierte en Figaro la necesidad de conservar su dignidad. Inicialmente, se debate entre mantener la estabilidad de su puesto de intendente o verse irreparablemente humillado.

Su meta se centra en evitar que el Conde acabe ejerciendo el derecho de pernada sobre Susanna.

Susanna:

Susanna se debate entre la resignación y el sacrificio que le supondrá aceptar la proposición del Conde. Rechazarla, podría suponer poner en riesgo su futuro y el de Figaro. Su necesidad dramática pasará por resolver ese conflicto y enfrentarse decididamente a la situación.

Su meta será evitar que se cumplan los planes del Conde.

El Conde de Almaviva:

Su necesidad dramática pasa por conseguir un trofeo más, en este caso Susanna, demostrando que la decadencia de la nobleza de su época no le afecta y sigue siendo el mismo hombre que, no sin dificultad, pudo conseguir el corazón de Rosina.

Su meta es conseguir la sumisión de Susanna y la resignación de Figaro.

La Condesa:

Recuperar el amor del Conde, y con él, la mejor época de su vida.

Su meta se centra en hacer lo posible para que el Conde no consiga cumplir con sus pretensiones respecto a Susanna. Situación que le alejaría de ella definitivamente.

Cherubino:

Amar y despertar la pasión de los personajes con los que interactúa. Sin embargo, su necesidad dramática es inconsciente.

Su meta es conseguir el amor de la Condesa.

Marcellina:

Su necesidad dramática pasa por recuperar lo que perdió en su juventud.

Su meta inicialmente se centra en resolver el contrato de matrimonio para conseguir a Figaro.

Bartolo:

Inicialmente, su necesidad dramática pasa por vengarse de Figaro, al que responsabiliza de que se truncara su boda con Rosina (la Condesa), de la que entonces era tutor. Al conocer que es el padre de Figaro se resuelve su necesidad dramática.

Alcanzar su meta pasa por conseguir que se resuelva el contrato a favor de Marcellina y Figaro acabe humillado.

Basilio:

Gozar de un mayor reconocimiento por parte del Conde y ganarse la atención de Marcellina.

Su meta es casarse con Marcellina.

Punto de vista y actitud

Figaro:

Como hemos visto, Figaro se define como un personaje pícaro y pillo. Piensa que estar a la sombra del poder le protegerá de todo y hará que se mantengan sus privilegios. Su modo de pensar y actuar es puesto a prueba por las intenciones del Conde. Si quiere poner en evidencia al Conde y arruinar sus planes, deberá cambiar y poner en riesgo su estatus en palacio.

Susanna:

Acepta que la seguridad y estabilidad de su vida con Figaro pasan por cumplir con ciertas tradiciones, tan obsoletas e inmorales, como injustas. La resignación inicial da paso a un nuevo punto de vista y otra actitud, fundamentada en la determinación de encontrar una salida que no le obligue a aceptar su humillación.

El Conde:

Su posición como noble y señor del castillo sirve de justificación a un punto de vista cínico y machista, y a manifestar cualquier tipo de actitud indigna sobre sus sirvientes o sobre su propia esposa.

La Condesa:

Consciente del censurable comportamiento del Conde, todavía cree en su redención a través del amor y el arrepentimiento. Del abatimiento y pesimismo inicial, pasa al optimismo y a la esperanza de que los planes para desenmascarar al Conde se lo acaben devolviendo.

Cherubino:

No dispone de un punto de vista sólido, o al menos del que él mismo sea consciente. Se trata de un personaje emocional, inocente y pasional. Su manera de actuar está dirigida por sus instintos y supeditada a las consecuencias de los mismos conflictos que provoca.

Marcellina:

Sus desgracias de juventud tienen mucho que ver con el papel de la mujer y su consideración en la sociedad de su tiempo. El odio y el resquemor, sobre todo hacia los hombres, la convierten en un personaje de actitud desconfiada y calculadora. Situación que cambia radicalmente cuando descubre que Figaro es su hijo perdido.

Bartolo:

La pérdida de Rosina en el pasado y posteriormente la de su hijo con Marcellina, hunde al personaje en el pesimismo y en un profundo deseo de venganza hacia Figaro. Situación que se revierte completamente cuando descubre que Figaro es su hijo.

Basilio:

Consciente de que no puede desafiar la autoridad que representa el Conde, considera que lo más prudente es estar al lado del poder establecido, aun sintiéndose menospreciado.

Acción y cambio

Figaro:

Desde el principio no acepta la situación. Después de la indignación inicial, y de no asumir el destino que pretende imponerle el Conde, Figaro pasa a la acción dando muestras de su agudo ingenio. Su movimiento sobre la trama general está esencialmente fundamentado en la acción física. Se pondrá en marcha inmediatamente para desbaratar los planes del Conde.

Su cambio como personaje comienza al asumir el riesgo de perder su puesto de intendente y sus privilegios en el castillo. El momento en que piensa que Susanna le ha traicionado le hace ver la necesidad de confiar sinceramente y tener un comportamiento más noble. Figaro descubre algo de lo que no había dado muestra hasta ahora en su vida de pícaro, el miedo a perder su dignidad.

Los puntos de acción de la trama general están directamente relacionados con el arco de transformación de Figaro. El *detonante* le hace pasar de la sorpresa a la indignación. El primer *punto de giro* revela al personaje como valiente y desafiante. El *punto medio* le vuelve confiado, ya que no deberá responder ante el contrato de Marcellina. El segundo *punto de giro* hará a Figaro tocar fondo pensando que Susanna ha jugado con él y ha aceptado la proposición del Conde. La resolución de la historia aportará a Figaro unos valores que hasta ahora no había tenido en consideración.

Susanna:

Tras la actitud inicial de resignación y sumisión, sobre todo después de su enfrentamiento con Marcellina, Susanna se vuelve un personaje cada vez más resuelto a tomar parte en la acción de la trama general tratando de impedir que el Conde acabe consumando sus intenciones.

Susanna es un personaje de equilibrio, no experimenta un acusado proceso de evolución, pero tiene una gran influencia en el cambio dramático del resto de personajes. En ella podemos observar fundamentalmente una transformación en su actitud; inicialmente de sumisión, pasando progresivamente a una cada vez mayor determinación en desbaratar los planes del Conde.

El Conde:

Aunque no muestra una evolución como personaje que nos permita considerar una transformación completa, sí sufre numerosas inflexiones emocionales que le llevan, por ejemplo, a pedir perdón a la Condesa y redimirse frente a ella.

Desde un tono dramático inicial; confiado y cínico, pasa al nerviosismo y las dudas cuando empieza a perder el control de la situación, elemento que se intensifica cuando pierde la baza del contrato de Marcellina. Desconcertado y sintiéndose engañado, acaba reconociendo que es una víctima de sí mismo. En el último tercio de la ópera sus desesperadas acciones solo encuentran motivación en la venganza.

La Condesa:

Parte de una actitud de total abatimiento y resignación. La actitud de Susanna y Figaro la hará creer en el cambio y en la posibilidad de recuperar a su marido. Su acción se centra en apoyar los planes de Figaro para desenmascarar al Conde. Su éxito está ligado al triunfo en la empresa de enfrentarse al poder establecido que lideran Figaro y Susanna. Su cambio principal se centra en recuperar la fe, y en apartar el odio y el miedo hacia el Conde enfrentándose a él. Cambio que se producirá al conseguir que el Conde acepte redimirse y le pida perdón.

Cherubino:

Su actitud es instintiva e impredecible, basada casi exclusivamente en confundir el amor con la pasión. Como personaje se mantiene firme, no experimenta ninguna transformación, pero sí la provoca de modo temporal cuando interactúa con otros personajes. Así como Susanna, arquetipo de la razón, se puede considerar un personaje de equilibrio, Cherubino, arquetipo de la emoción, podemos considerarlo un personaje de “desequilibrio”. Cherubino representa esencialmente una suerte de cupido, o el Eros que acaba enamorándose de Psique.

Marcellina:

Inicialmente, de actitud viva, activa y severa. Su resentimiento y amargura le llevan a querer ejecutar el contrato para poder casarse con Figaro, o cobrar lo estipulado por incumplimiento de lo pactado. Su cambio es uno de los más claros. Tal y como se refleja en la estructura de la primera trama secundaria, su arco de transformación acaba equilibrando su necesidad dramática y revelando un talante tranquilo, conciliador y mucho más positivo. La revelación de Figaro como el hijo que le fue robado proporciona una resolución a los traumas de su pasado y la oportunidad de recuperar todo lo que siempre anheló conseguir.

Bartolo:

Expectante y confiado, está a punto de cobrarse la ansiada venganza sobre Figaro, al que, recordemos, hace responsable de haber perdido a Rosina. El descubrimiento de Figaro como el hijo que le fue robado supone un cambio en el carácter de Bartolo. Además, añade la pieza que faltaba a su vida; la posibilidad de casarse con Marcellina.

Basilio:

Presenta inflexiones emocionales, pero no consigue cumplir con su necesidad dramática, ni dar solución a su conflicto inicial. Como hemos comentado anteriormente, se trata de uno de los personajes más desdibujados de la ópera, incluso teniendo en cuenta la obra original de Beaumarchais.

5.2.3 Estructura dramática

5.2.3.1 Dinámica de escenas

Acto I

Escena primera

El desarrollo dramático de la escena se articula a partir de su idílico comienzo (P⁴⁹⁴), pasando por la intriga e incredulidad de Figaro al conocer las intenciones del Conde de ejercer el derecho de pernada con Susanna (D⁴⁹⁵), resolviéndose con la resignación de ésta y la indignación de Figaro (R⁴⁹⁶).

Escena segunda

Retoma la tensión dramática de la escena anterior. Figaro está furioso (P) y argumenta los motivos de su indignación (D). La escena se resuelve con su decisión de presentar batalla (R).

Escena tercera

El planteamiento de esta escena está diseñado a partir de la presentación de las fuerzas antagónicas a los intereses de Figaro y Susanna. Además del Conde y Basilio, Bartolo y

⁴⁹⁴ Planteamiento.

⁴⁹⁵ Desarrollo.

⁴⁹⁶ Resolución.

Marcellina también tendrán intereses opuestos a los de los dos criados. Por otra parte, se presenta el principal escollo que tendrá que superar Figaro para impedir los planes del Conde: el contrato de Marcellina. La idea de Marcellina es que el Conde tome partido a su favor para la resolución del contrato de matrimonio. También se ponen de manifiesto los deseos de venganza de Bartolo sobre Figaro⁴⁹⁷(P).

Escena cuarta

Resolución de la escena anterior en términos de presentación de las fuerzas antagonistas y sus motivaciones. La discusión entre Susanna y Marcellina alimenta la tensión dramática hasta el final de la escena (D). Marcellina espolea inconscientemente a Susanna para no caer en la sumisión y tratar de revertir la situación que ha generado el Conde (R).

Escena quinta

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena séptima.

Planteamiento:

La aparición de Cherubino muy nervioso, ya que ha sido sorprendido por el Conde estando con Barbarina, supone el detonante de esta secuencia de escenas.

Escena sexta

Desarrollo:

Desarrollo dramático de la escena anterior en la que Cherubino acaba escondiéndose detrás del sillón. El paje es testigo de la proposición del Conde a Susanna, lo que supondrá, más allá del pretendido efecto cómico, el comienzo de la pérdida del control de la situación por parte del Conde.

Escena séptima

Resolución:

Resolución de la secuencia de escenas mediante el gag visual que acaba descubriendo a Cherubino escondido detrás del sillón.

⁴⁹⁷ A quien hace corresponsable, junto al Conde, del secuestro en el pasado de su entonces pretendida Rosina, la Condesa.

Escena octava

La llegada de Figaro con la comitiva de campesinos (P), pone a prueba la capacidad de reacción del Conde (D). Éste, no tiene más remedio que acabar fingiendo su mejor predisposición hacia la celebración de la boda entre Figaro y Susanna (R).

En esta escena se produce el primer punto de giro en el desarrollo dramático de la ópera. Culmina la parte de la exposición de los conflictos de los personajes y de las tramas que los relacionan, dando paso a su *desarrollo*.

Acto II

Escena primera

El monólogo de la Condesa se articula en torno a tres puntos de trama: La descripción del conflicto que la caracteriza como personaje; centrado en la pérdida del amor del Conde (su marido) (P), su necesidad dramática; conseguir recuperarle (D), y su acción; apoyar el plan de Figaro (R).

Escena segunda

La escena se estructura a partir de la recapitulación de lo ocurrido por parte de Figaro y la exposición de un plan para poner en evidencia al Conde y conseguir trancar sus planes (P). El nuevo plan de Figaro consistirá en confundir al Conde haciéndole creer que la Condesa tiene una cita con un amante, de manera que le haga reconsiderar su postura con respecto a Susanna (D). Siguiendo el nuevo plan, el Conde sabrá esa misma tarde que Susanna estará esperándolo en el jardín, aunque quien acudirá a la cita no será otro que Cherubino vestido de mujer, entonces les sorprenderá la Condesa (R).

Escena tercera

La dinámica narrativa de esta escena se articula en función de la intensa atracción que se produce entre la Condesa y Cherubino (P). También vemos a Susanna admirar los encantos de Cherubino mostrando, al igual que la Condesa, cierta fascinación por el paje (D). El desarrollo de la escena refleja una progresiva tensión erótica que finaliza cuando el Conde llama a la puerta (R).

Escena cuarta

Inicio de una secuencia de escenas (hasta la novena escena) donde la tensión dramática se desarrolla en base a la intriga de la trama. La aparición del Conde exigiendo que le abran la puerta representa el detonante de esta secuencia de escenas.

Escena quinta

Planteamiento:

La Condesa decide ocultar a Cherubino, lo que implicará necesariamente tener que enfrentarse al Conde, muy nervioso y exaltado por la nota⁴⁹⁸ que le ha entregado Basilio. Los golpes que se oyen en el gabinete contiguo a la habitación de la Condesa suponen el primer punto de giro de esta secuencia de escenas. A partir de ese momento se acrecienta la tensión de la escena. Se trata probablemente de la escena de mayor tensión dramática de toda la ópera. La Condesa desafía la autoridad del Conde.

Escena sexta

Desarrollo:

Ante la negativa de la Condesa a abrir la puerta, el Conde decide traer herramientas para forzar la cerradura. La dinámica narrativa de la escena está construida sobre el desarrollo de la intriga y la acción, centrado fundamentalmente en poner a prueba los límites dramáticos del Conde y la Condesa. El pulso dramático, *in crescendo*, que mantienen representa el motor de la acción.

Escena séptima

Cherubino decide escapar y salta por la ventana del gabinete.

Escena octava

El *clímax* de esta secuencia de escenas lleva la creciente tensión dramática hasta su punto de mayor intensidad. Justo en el momento en que el Conde va a forzar la puerta, Susanna la abre desde dentro y sale del gabinete.

⁴⁹⁸ Donde se le dice al Conde que la Condesa va a tener una cita con un amante.

Escena novena

Resolución:

El Conde, muy sorprendido, pide perdón a la Condesa.

Escena décima

Aparece Figaro e intenta que Susanna le acompañe con el pretexto de que la comitiva de bodas está ya esperando (P). El Conde retiene a Figaro para preguntarle por la nota que le ha entregado Basilio (D).

Escena undécima

Antonio (el jardinero) entra en escena portando unos documentos y asegurando que Figaro no es quien ha saltado por la ventana. Este hecho representa un contratiempo inesperado para Figaro, Susanna y la Condesa, que se dan cuenta de que los papeles que esgrime Antonio son las credenciales de nombramiento de Cherubino como oficial del ejército (R).

Escena duodécima

Marcellina exige la resolución del contrato de matrimonio (P). Para el Conde, que debe resolver el juicio, la oportunidad de deshacerse de Figaro es inmejorable (D). El matrimonio de Figaro con Susanna está enteramente en sus manos (R).

Escena muy importante desde el punto de vista estructural ya que, como veremos, coincide con el *punto medio* del paradigma que describe la trama general. La primera trama secundaria llega a su clímax. Debe resolverse o plantear un nuevo giro en su desarrollo.

Acto III

Escena primera

Recapitulación por parte del Conde de los hechos acaecidos hasta el momento. La dinámica narrativa de la escena se apoya tanto en el desarrollo de los hechos descritos, como en las inflexiones emocionales del Conde al articular su narración.

Escena segunda

En el momento en que el Conde más duda de que Susanna haya sido capaz de guardar su secreto, aparece ella comunicándole que accede a sus pretensiones (P).

Escena tercera

Susanna comunica a Figaro que está todo resuelto, pero sin darle detalles sobre la cita que va a tener con el Conde en el jardín. El Conde consigue oírles (D). De la satisfacción de conseguir a Susanna pasa inmediatamente a la desesperación por sentirse engañado. El Conde clama venganza (R).

Podemos comprobar como el personaje de Susanna articula perfectamente la acción de esta escena dejando, por un lado, a Figaro en su máximo nivel de confianza y, por otro lado, al Conde en un momento límite de tensión dramática.

Escena cuarta

La dinámica narrativa de esta escena refleja las inflexiones emocionales del Conde. Éste pasa por su mayor momento de crisis al sentirse engañado por Susanna (P). Se ve absolutamente solo sin saber cómo afrontar la situación (D). Decide vengarse de Figaro, y la única opción factible pasa por resolver el contrato de matrimonio a favor de Marcellina (R).

Escena quinta

La dinámica narrativa de esta escena se articula desde la situación límite que para Figaro representa la resolución del contrato de Marcellina (P). El desarrollo del juicio lleva al clímax de la revelación de Marcellina y Bartolo como padres de Figaro (D), y la resolución de la escena con final feliz para Figaro, Susanna, Marcellina y Bartolo. Además, supone un importante revés en los planes del Conde (R).

Como veremos, esta escena representa la resolución de la trama secundaria en la que interactúan los personajes de Figaro, Susanna, Marcellina y Bartolo. Las fuerzas antagonistas pierden poder y todo queda en una situación aparentemente muy favorable para Figaro. Sin embargo, éste deberá enfrentarse a su propia desconfianza antes de poder desenmascarar al Conde.

Escena sexta

Ampliación de la escena anterior en la que Marcellina y Bartolo deciden unirse a la ceremonia de casamiento junto a Susanna y Figaro. Este representa uno de los pocos casos en los que Da Ponte deja una escena “suelta”. No obstante, no resta coherencia argumental, ni tampoco altera la estructura dramática del libreto. Desde el punto de vista del paradigma del viaje del héroe se

correspondería con lo que Vogler (2002) denomina *escenas alrededor de una hoguera o la celebración*, donde los personajes se reúnen en tono distendido y celebran lo que han logrado hasta el momento.

Escena séptima

Comienzo de una secuencia interrumpida de escenas que concluye en las escenas onceava y duodécima. Barbarina disfraza a Cherubino de muchacha, ocultándolo en una comitiva de campesinas con el fin de que no sea descubierto (P). Se desarrolla en la escena onceava, donde la comitiva se presenta ante la Condesa para hacerle una ofrenda (D), y se resuelve en la escena duodécima cuando Cherubino es descubierto e inmediatamente perdonado gracias a la intervención de Barbarina (R).

Escena octava

Dinámica narrativa semejante a la primera escena del segundo acto. Refleja una cierta evolución en el arco de transformación de la Condesa. Por una parte, nos muestra inflexiones emocionales en forma de sentimientos de añoranza por haber sido amada sinceramente (P) y, por otra parte, el resentimiento producido por las continuas infidelidades, celos y traiciones (D). Finalmente, la Condesa renueva la esperanza de cambiar el corazón del Conde (R).

Escena novena

El planteamiento de esta escena anticipa y proporciona coherencia al hecho de que Antonio pueda llegar directamente a la comitiva de muchachas de la escena duodécima sabiendo que Cherubino se encuentra ahí, y desenmascararle quitándole el sombrero. La escena está perfectamente estructurada desde la premisa de saber que Cherubino aún se encuentra en el castillo (P), de encontrar sus ropas en la habitación de Barbarina (D) y, por lo tanto, saber dónde buscarle (R).

Escena décima

Susanna comunica a la Condesa que acaba de transmitir al Conde su voluntad de aceptar la cita en los jardines (P). La Condesa redacta una carta para el Conde y le dice que el encuentro debe tener lugar bajo los pinos del bosquecillo (D). La carta queda sellada con un alfiler de la Condesa que, según escribe en el reverso, deberá ser devuelto a su remitente (R).

Escenas onceava y duodécima

Como hemos visto, estas escenas corresponden al *desarrollo* y *resolución* según el *planteamiento* que tiene lugar en la escena séptima.

Escena decimotercera

Aparece la comitiva de campesinos para asistir a la celebración de las bodas (R).

Escena decimocuarta

Retoma la dinámica narrativa de la escena anterior. El Conde da su bendición a la fiesta y se inicia el baile (P). Durante el desarrollo de la escena, mientras los personajes bailan, le es entregada una nota al Conde (D). Éste, antes de guardarla, se pincha con el alfiler que la sella (R).

Acto IV

Escenas primera, segunda y tercera

Secuencia de escenas correspondiente a la búsqueda del alfiler por parte de Barbarina (P), y el golpe emocional que supone para Figaro pensar que ese alfiler, con el que se ha pinchado el Conde, pertenece realmente a Susanna y que, por lo tanto, ésta le ha acabado engañando al aceptar su proposición (D). En el clímax de esta secuencia de tres escenas, Figaro acaba decidido a vengarse del Conde, e incluso de Susanna (R).

Escena cuarta

Marcellina cree que debe avisar a Susanna sobre la nueva actitud e intenciones de Figaro hacia ella (P). Cree que éste la juzga injustamente, con un comportamiento cruel y muy habitual en los hombres (D). En esta escena se concreta el arco de transformación de Marcellina, convirtiéndose a partir de ese momento en un personaje de equilibrio para Figaro.

Escena quinta

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena octava.

Planteamiento:

La acción arranca en el mismo escenario donde va tener lugar la cita con el Conde. Barbarina está buscando a Cherubino. Desde esta escena la ópera empieza a desarrollarse con otra

dinámica. Ya no podemos hablar de escenas con una estructura dramática más o menos completa, debemos considerar una secuencia de escenas que nos conduce hasta el final de la ópera y que tiene en la acción cómica su recurso dramático esencial. El tono general de comedia favorece indudablemente que esta acción esté relacionada con un movimiento vivo de los actores sobre el espacio escénico, creando situaciones de enredo y gags visuales, fiel reflejo de la “loca jornada” que está concluyendo.

Escena sexta

Desarrollo:

Figaro, que ha visto entrar a Barbarina, recibe a Bartolo y Basilio (previamente citados por él). Quiere que sean testigos de la cita entre Susanna y el Conde.

Escena séptima

Basilio y Bartolo dialogan sobre lo prudente de aceptar la situación (por parte de Figaro) cubriéndose con una piel de ignorancia en lugar de enfrentarse al poder establecido. La lectura del subtexto que subyace en esta escena nos revela el punto de vista eminentemente realista de estos dos personajes y, sobre todo, el reflejo del propio conflicto de Figaro.

Escena octava

Resolución:

Figaro solo. Se lamenta y se muestra muy abatido por haber sido tan incauto y necio fiándose de una mujer. Se encuentra en su estado anímico más bajo.

Escena novena

Secuencia de escenas que conduce hasta el clímax y la resolución final de la historia.

Planteamiento:

La dinámica narrativa de esta escena, como hemos comentado, se desarrolla fundamentalmente a partir del movimiento de los actores sobre el espacio escénico, posicionándose de cara a la siguiente escena. Susanna, la Condesa, Marcellina y Figaro dan comienzo a la mascarada.

Susanna, disfrazada con la vestimenta de la Condesa, ya sabe que Figaro va a ser testigo de la cita.

Escena décima

Desarrollo:

Susanna se queda sola e interpreta un monólogo dedicado expresamente a dar celos a Figaro, sabedora de que éste, escondido entre los árboles, la está observando.

Escena undécima

La aparición de Cherubino, con el consiguiente riesgo de arruinar el plan de la Condesa y Susanna, representa el primer punto de giro de esta secuencia de escenas.

Susanna, el Conde y Figaro, son testigos de cómo Cherubino trata de seducir a la Condesa, a la que, por su vestimenta, toma por Susanna. Cuando Cherubino quiere besar a la Condesa (Susanna disfrazada), el Conde se interpone entre ambos, recibiendo él mismo el beso. Figaro se acerca para ver mejor lo que ocurre y recibe una bofetada del Conde destinada inicialmente a Cherubino.

Como podemos apreciar, en la parte dedicada a la resolución de la ópera, se incrementa el uso de la acción y del espacio escénico como recursos dramáticos. Aumenta también el número de escenas y éstas son más cortas.

Figaro, totalmente convencido de la traición de Susanna, se encuentra con la Condesa (Susanna disfrazada). La acaba descubriendo al reconocerle la voz, pero ambos fingen no darse cuenta. Susanna acaba abofeteando a Figaro como reproche por haber dudado de ella.

Figaro y Susanna son testigos de la llegada del Conde buscándola a ella. Figaro en voz alta, e imitando a voz de Cherubino, hace referencia a la Condesa. El Conde ya no tiene dudas de que su mujer realmente haya sido capaz de acudir a la cita.

Escena duodécima

Resolución:

Llegan Basilio, Bartolo, Don Curzio, Antonio y otros portando antorchas. Susanna entra en el pabellón, pero el Conde consigue retener a Figaro y llama a las armas a la gente de palacio para

que vean quién y cómo le ha traicionado (clímax). Exaltado, el Conde acaba dándose cuenta de que no se trata de Susanna, sino de la Condesa disfrazada. Ésta le acaba perdonando.

Da Ponte resume el gag en el que el Conde va sacando a las mujeres una a una, como ocurre en la comedia original, haciéndolo de una sola vez. Como hemos comentado anteriormente, posiblemente se pierda comicidad, pero Da Ponte opta por no demorar la resolución final. Consigue, por lo tanto, una resolución más rápida de la historia. Se trata de un detalle que afecta al elemento estructural de la *resolución* de la narración, como hemos visto en el estudio de los paradigmas, de forma más efectiva.

5.2.3.2 La perspectiva de las tramas: los ojos del público

El protagonista

Figaro es el conductor de la trama principal.

El personaje principal (main character)

Susanna es el verdadero catalizador de la historia, es el personaje que muestra la historia al público, el resto de personajes interactúan con ella y toda la acción se articula a su alrededor. Susanna acaba descubriendo a Figaro el verdadero valor de la confianza y el amor incondicional.

Como personaje principal proporciona una mayor profundidad a la historia, revelando que no se trata únicamente de una historia sobre los abusos de poder. Bajo ese mensaje subyace, apoyándose en la primera trama secundaria, una postura de denuncia sobre la marginación de la mujer en la época.

El personaje de impacto (impact character)

Marcellina. Su impacto sobre el protagonista y el personaje principal es inicialmente negativo, revelándose como su principal obstáculo durante la primera mitad de la ópera. A partir de ahí, su interacción con estos personajes será positiva y de carácter conciliador.

5.2.3.3 Las siete etapas esenciales de la de trama general

La debilidad y la necesidad

La debilidad de los personajes protagonistas se refleja en el dilema inicial de mostrarse sumisos⁴⁹⁹ o enfrentarse al poder establecido. Su necesidad, en el caso de Figaro, pasará por dejar atrás su relación interesada con el Conde y exigirse un comportamiento más noble. La necesidad para Susanna pasará por mostrar el orgullo y coraje necesarios para enfrentarse a la situación, dejando atrás el conformismo y la resignación ante el peso de determinadas tradiciones.

El deseo

El deseo de la pareja protagonista se centra en preservar su dignidad y dejar atrás definitivamente las abusivas tradiciones del pasado.

El adversario

Representado fundamentalmente por el Conde, que encarna al tradicional arquetipo antagonista. No solo se opone a los intereses de Figaro, también comparte su mismo objetivo. Todo lo que quiere salvaguardar Figaro está amenazado directamente por el Conde: su dignidad como criado y su honor como hombre.

Marcellina y Bartolo también asumen el rol de adversario. Lo hacen hasta llegar a la escena de la resolución del contrato.

El plan

Para Figaro, Susanna y la Condesa la única manera de desbaratar los planes del Conde es a través del ingenio. El primer plan, al final del primer acto, donde Figaro pretende que el Conde abandone sus pretensiones por vergüenza, fracasa, dando pie a nuevas estrategias y al desarrollo dramático de la historia.

La batalla

Más que batallas físicas, lógicamente, los protagonistas abordan la acción con “armas” de ingenio y valor⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Una de las principales innovaciones de Beaumarchais, que ya se daba en *El barbero de Sevilla*, y por la que fue muy criticado, fue otorgarle el protagonismo de la historia a un criado.

⁵⁰⁰ Como llega a manifestar el propio Beaumarchais (2011, p. 103), si el héroe protagonista hubiese vencido y dado muerte en justo duelo a un, imaginemos, mucho más despótico y cruel Conde, la obra habría sido aplaudida sin una sola crítica.

Durante el segundo acto dramático, el correspondiente al desarrollo de la historia, encontramos cercana al *punto medio* del paradigma una situación de batalla o confrontación en la escena de la resolución del juicio del contrato de Marcellina. Conflicto que resuelve la trama secundaria de Bartolo, Marcellina y Figaro, dejando, a partir de ese momento, al Conde como única fuerza antagonista.

La siguiente confrontación la encontramos en la secuencia de escenas que conduce hasta el clímax final, donde todo el desarrollo se basa en la acción, el control del espacio escénico y el juego de máscaras.

La auto-revelación

El desconocimiento del plan paralelo de la Condesa y Susanna hace caer a Figaro en la desconfianza, llegando a pensar que todo el mundo obra igual, pero tomando conciencia de que esa también ha sido siempre su forma de actuar. El momento de auto-revelación, cuando se da cuenta de que Susanna no le está engañando, sino que está luchando por él, le hace ver que no todo el mundo actúa con cinismo e hipocresía. Figaro comprende que se puede actuar de otra manera, sin miedo, aun a riesgo de perder sus privilegios como intendente y el trato de favor del Conde.

El nuevo equilibrio

En términos generales, el nuevo equilibrio en esta historia supone el triunfo de los valores morales por encima del estatus social y los abusos de poder. Pero sobre todo, representa el triunfo de los personajes femeninos. En términos de resolución de las diferentes tramas, todos los personajes, a excepción de los antagonistas, desarrollan su necesidad dramática hasta ver alcanzadas sus metas.

5.2.3.4 Las tramas secundarias

Como hemos comprobado en la descripción de escenas, observamos dos tramas secundarias enmarcadas en el contexto temático de la trama general, desarrollada fundamentalmente en función de las motivaciones y la interacción de Figaro, Susanna, la Condesa y el Conde. Esta trama, de la que ya hemos visto sus siete etapas esenciales, la desarrollaremos en el siguiente punto de la aplicación del instrumento de análisis dedicado a la definición de la estructura dramática.

La primera trama secundaria está fundamentada en las motivaciones e interacción de Figaro, Susanna, Marcellina y Bartolo. La segunda trama secundaria se desarrolla en función de las motivaciones e interacción de Cherubino con respecto a Barbarina, Susanna y, sobre todo, la Condesa.

La primera trama secundaria se inicia –minuto 19⁵⁰¹– con la noticia de que Marcellina tiene un contrato firmado con Figaro por el cual, pasado un periodo de tiempo (ya cumplido), éste tendrá que devolver una cantidad de dinero o contraer matrimonio con ella. El siguiente punto de trama –1 hora y 37 minutos– lo encontramos cuando Marcellina, junto a Bartolo, está dispuesta a solicitar la ejecución del contrato. La resolución de esta trama secundaria –1 hora y 54 minutos– tiene lugar cuando Marcellina, Bartolo y Figaro se revelan como padres e hijo, respectivamente.

Si observamos el gráfico del paradigma (véase p. 405) notaremos que a esta trama secundaria solo le falta un primer punto de giro para completar un paradigma interior⁵⁰² propio. No obstante, a efectos estrictamente estructurales, ese punto de trama ausente en la trama secundaria coincide con el primer punto de giro de la trama general, donde Figaro pasa a la acción confirmando que no va a aceptar la situación forzada por el Conde. Además, teniendo en cuenta la ubicación de los puntos de trama que podemos considerar como puntos de giro de esta trama secundaria, observamos como cumple de forma muy aproximada con las proporciones estandarizadas de un 25% para la sección del *planteamiento*, un 50% para la sección del *desarrollo* y otro 25% para la sección de la *resolución* de la historia.

Esta trama secundaria está conducida por Marcellina, personaje atormentado por su pasado; por no haber tenido fortuna cuando se encontraba en la flor de la vida, y por sus, por ella misma reconocidas, malas decisiones, que le llevaron a perder a su hijo y al que debería haber sido el

⁵⁰¹ Según la versión de 1999 dirigida por Daniel Barenboim con puesta en escena de Thomas Langhoff. Lógicamente, los tiempos que ofrecemos pueden variar de una puesta en escena a otra y de un director de orquesta a otro. No obstante, esta variación puede ser más o menos significativa en la duración del conjunto de toda la ópera, pero no en las proporciones de su estructura dramática. Por otra parte, las mediciones de tiempo que aportamos se asocian a los puntos de trama seleccionados con relativa exactitud, ya que su duración como elemento dramático puede exceder, o anticipar, el minuto exacto que fijamos en nuestro análisis. En cualquier caso, como hemos visto, fijar un punto de trama dos o tres minutos antes, o después, no tiene trascendencia en la definición de la estructura del paradigma. En el caso de esta versión, analizada a partir de su formato en DVD, existe un desfase de 2 minutos y 50 segundos desde que empieza su reproducción hasta el momento en que comienza la obertura de la ópera. Hemos preferido no ajustar los tiempos para facilitar la localización de los puntos de trama señalados en el paradigma.

⁵⁰² Como paradigmas interiores nos referiremos a las tramas secundarias e incluso secuencias de escenas que disponen una estructura dramática completa con su *planteamiento*, *desarrollo* y *resolución*.

amor de su vida, Bartolo. Esto es algo que queda muy bien reflejado en el texto de Beaumarchais (2011), en cuyo prefacio el propio autor remarca la importancia del personaje de Marcellina. En la versión de Da Ponte, como ocurre con otros elementos del libreto, las motivaciones del personaje de Marcellina están más diluidas. En el caso de Bartolo ocurre algo similar, el personaje permanece en segundo plano por el sentimiento de culpa de haber abandonado a Marcellina después de que les fuese robado su hijo, por la cobardía de no ser capaz de enfrentarse a ese pasado y también por la falta de valor de haberse enfrentado al Conde cuando éste le arrebató a Rosina (la Condesa). De hecho, Bartolo en sus deseos de venganza por no haberse podido casar con la Condesa, solo hace alusión a Figaro. En la escena séptima del último acto, en su dúo con Basilio, ambos justifican su actitud en base a la necesaria prudencia que se debe tener frente a los dictados del poder establecido.

La segunda trama secundaria se inicia –minuto 26– con la aparición de Cherubino tratando de esconderse del Conde. El hecho de querer despedir a Cherubino por estar con Barbarina no se justifica sino por un ataque de celos del Conde, ya que éste les sorprende al ir él mismo a visitar la habitación de Barbarina. Poco después –minuto 40– el paje es encontrado, nombrado oficial y enviado a Sevilla. Se resigna a marcharse y a escondidas hace una visita a la Condesa –minuto 60–. El Conde les sorprende y Cherubino, ahora militar, se ve obligado a saltar por la ventana para volver a huir –1 hora y 17 minutos–. Sin embargo, hay un contratiempo que pone en riesgo los planes de Figaro, Susanna y la Condesa, ya que Figaro se ha atribuido el arriesgado salto desde la ventana. Antonio asegura –1 hora y 32 minutos– que el que saltó no pudo ser Figaro, más bien parecía tratarse de Cherubino. Finalmente, Cherubino vuelve a ser descubierto –2 horas y 15 minutos–, siendo inmediatamente perdonado gracias a la intercesión de Barbarina.

Observando el gráfico del paradigma (véase p. 405), lo primero que llama la atención de esta trama secundaria es que se articula en función de seis puntos de trama, lo que de entrada resulta revelador en cuanto al ritmo narrativo que propone y su trascendencia dramática. Desde el punto de vista estructural se desarrolla sobre una línea temporal de aproximadamente 120 minutos y, como vemos en el gráfico del paradigma, sus proporciones son casi ideales, a excepción de la colocación de su segundo punto de giro, ligeramente alejado de la resolución de esta trama secundaria. Además, esta trama secundaria equilibra el paradigma de la primera trama secundaria, ya que ésta, durante su desarrollo, carece de *punto medio*.

Como hemos comprobado durante el estudio de los siete paradigmas, la trascendencia de las tramas secundarias nos lleva a considerarlas líneas de equilibrio necesarias para apoyar o remarcar temas o ideas subyacentes a la trama general, o enriquecerla con otros temas o puntos de vista. En muchos casos reflejan el conflicto, o conflictos, que conforman el tema general de la historia, dando sentido a los viajes interiores de los personajes. La valoración sobre este punto la reflejaremos en el capítulo dedicado a las conclusiones de esta ópera.

5.2.3.5 La estructura de los actos: el paradigma

Acto primero: el planteamiento

Detonante

Figaro conoce las intenciones del Conde –minuto 13–.

Planteamiento

Se produce dentro de las proporciones temporales establecidas en el *instrumento de análisis* para definir su premisa dramática. Dentro de los primeros 15 minutos ya disponemos de toda la información y los elementos dramáticos necesarios para desarrollar la historia. Figaro y Susanna saben lo que quiere el Conde y no se resignan a su suerte. Además, conocemos también el gran problema que puede suponer el contrato de Marcellina.

Primer punto de giro

Figaro pasa a la acción y se presenta ante el Conde encabezando una comitiva de sirvientes y campesinos para, irónicamente, agradecer su decisión de no utilizar más el derecho de pernada – minuto 42–. La historia da un vuelco en su desarrollo, los personajes principales no se van a resignar, están decididos a presentar batalla.

Acto segundo: el desarrollo

Punto medio

Este punto de trama –1 hora y 45 minutos– queda definido por el momento en que Susanna se presenta ante el Conde para comunicarle que acepta su propuesta. Está dispuesta a traicionar a Fígaro.

Pinzas

Interpretamos como pinzas los dos hechos de la primera trama secundaria relacionados con el momento en que Marcellina quiere resolver el contrato de matrimonio con Figaro –1 hora y 37 minutos–, y el momento en que éste descubre que Marcellina y Bartolo son sus padres –1 hora y 54 minutos–. También podemos interpretar como pinzas⁵⁰³ de este segundo acto dos hechos de la segunda trama secundaria que envuelven al punto medio y que tienen como protagonista a Cherubino. Nos referimos al salto de Cherubino –1 hora y 17 minutos– y al momento en que éste es descubierto entre la comitiva de doncellas –2 horas y 15 minutos–. La justificación de interpretar estos puntos de trama como pinzas reside en que son hechos que complican aún más la situación de Figaro, ya que éste también está tratando de proteger al paje.

Segundo punto de giro

El encuentro de Figaro con Barbarina le hace pensar que el alfiler pertenece a Susanna y que, por lo tanto, ésta le ha traicionado aceptando la proposición del Conde –2 horas y 26 minutos–.

Acto tercero: la resolución

Climax

Figaro descubre que Susanna no tenía intención de traicionarle. El Conde cae en la trampa planeada por la Condesa y acaba desenmascarándose a sí mismo –2 horas y 57 minutos–.

Resolución

El Conde pide perdón públicamente a la Condesa. Ésta lo acepta, recupera a su marido y restaura el equilibrio de la historia –2 horas y 58 minutos–.

Pinzas

Podríamos considerar la aparición de Cherubino hacia la mitad del tercer acto como una pinza⁵⁰⁴. Este punto de trama nos muestra como Cherubino, que busca a Barbarina, aparece en el

⁵⁰³ Aunque Field (1995) se refiere fundamentalmente a la utilización de dos pinzas durante el segundo acto dramático (*desarrollo*), se muestra abierto a la utilización de otros puntos de trama con el objetivo de mantener el pulso y la coherencia de la narración. En nuestra opinión, resulta adecuada la consideración de otros puntos de trama, sobre todo teniendo en cuenta la habitualmente mayor duración de una ópera, que puedan hacer la función de pinzas.

⁵⁰⁴ Recordemos la posibilidad de utilización de pinzas o puntos de trama durante el tercer acto.

bosque de los pinos y está a punto de desbaratar el plan de Susanna y la Condesa para desenmascarar al Conde.

LE NOZZE DI FIGARO

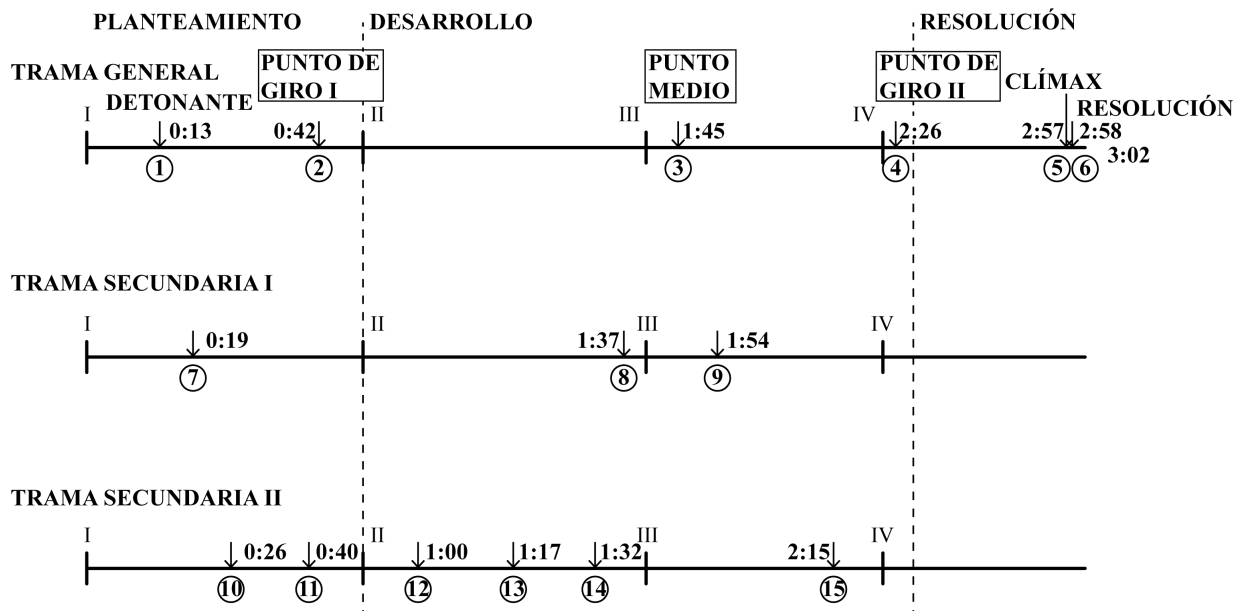


Figura 9. Paradigma narrativo de *Le nozze di Figaro*. Elaboración propia.

1. Figaro conoce las intenciones del Conde
2. Figaro no se resigna y pasa a la acción.
3. Susanna acepta la propuesta del Conde.
4. Figaro se cree traicionado por Susanna.
5. Llamada del Conde a las armas.
6. El Conde pide perdón públicamente a la Condesa.
7. El contrato de Marcellina.
8. Marcellina pide la resolución del contrato.
9. Bartolo y Marcellina son los padres de Figaro.
10. Cherubino ha sido sorprendido con Barbarina; debe esconderse del Conde.
11. Cherubino es descubierto y obligado a alistarse; debe partir hacia Sevilla.

“Mucha gente pregunta si hay alguna pinza o *plot point* en el Acto III. A veces los hay, dependiendo de las necesidades de su historia. Es posible que necesite una escena clave que ‘conecte’ la resolución con el resto de la trama argumental” (Field, 1995, p. 124).

12. Cherubino no renuncia a visitar a la Condesa.
13. Sorprendido por la llegada del Conde, Cherubino debe saltar por la ventana.
14. Antonio ha visto saltar a Cherubino.
15. Cogen a Cherubino. Barbarina consigue que sea perdonado.

5.2.3.6 Valoración de resultados y conclusiones

Es justo decir que la primera ópera creada por Mozart y Da Ponte debe mucho a su fuente literaria original. Lógicamente, no vamos a descubrir en esta tesis el valor de la obra de Beaumarchais, la calidad y el prestigio de su *Loca jornada* es incontestable. De la comparación entre texto de Beaumarchais y el libreto de Da Ponte extraemos dos conclusiones principales. En primer lugar; destacar que el conocimiento del público de la época de las comedias de Beaumarchais, tanto *Las bodas de Fígaro*, como *El barbero de Sevilla*, permitió a Da Ponte reestructurar la comedia original, eliminando algunas partes sin arriesgar su coherencia argumental. En segundo lugar; y partiendo de la conclusión anterior, Da Ponte modificó la estructura narrativa de la obra original de manera totalmente consciente, buscando un soporte dramático muy concreto.

En el primer caso, evidentemente no estamos descubriendo nada nuevo; las dos comedias de Beaumarchais (*El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro*) gozaron de gran popularidad, tanto en la Francia de Luis XVI, como en gran parte de Europa, y es precisamente ese conocimiento del contenido argumental el que “permitió” algunos de los ajustes realizados por Da Ponte en su libreto. En el segundo caso, hemos podido comprobar cómo el libretista de Ceneda dispuso los elementos narrativos de la historia en función de una dinámica de escenas fluida y una estructura modélicamente proporcionada sin perder la esencia del mensaje original. Muy probablemente para evitar caer en los defectos tradicionales⁵⁰⁵ que la ópera como género había manifestado hasta entonces o, también de responder a la necesidad del propio poeta de escribir historias con una factura narrativa más elaborada.

Resulta de gran trascendencia el conocimiento de todos los elementos que contextualizan una historia para poder abordar un análisis profundo de su valor dramático. Recordemos que uno de

⁵⁰⁵ Nos referimos a la preponderancia de la exhibición de las dotes de los cantantes por encima del valor dramático de los libretos.

los objetivos de esta investigación es, a través de la interpretación y la valoración de sus resultados, llegar a una nueva apreciación del hecho artístico. En el caso del texto original de Beaumarchais, cabe cuestionarse si es realmente necesario conocerlo⁵⁰⁶ previamente, o si, en caso de no serlo, se resiente la percepción general de la ópera para el público actual.

A la primera pregunta podemos contestar negativamente. Efectivamente, se puede desconocer la comedia original en todos sus matices argumentales y disfrutar de *Le nozze di Figaro* igualmente, o incluso diseñar una puesta en escena totalmente coherente con el tema y el mensaje de la ópera. Desde el punto de vista del público actual la pregunta se contesta sola: es una de las diez óperas más representadas de la historia. ¿Se resiente su mensaje? En este caso podemos contestar afirmativamente. Objetivamente, si no conocemos el pasado y las motivaciones de personajes como, por ejemplo, Marcellina o Bartolo, perdemos parte del contenido de la que hemos considerado como primera trama secundaria. Por lo tanto, perdemos parte de su valor temático⁵⁰⁷.

En la primera parte de nuestro análisis, dedicada al estudio de las funciones arquetípicas y las características de los personajes, hemos podido comprobar como casi todos los personajes que participan en la ópera se caracterizan por poseer rasgos arquetípicos fácilmente reconocibles y también características que garantizan su transformación y el cumplimiento de sus funciones dramáticas. Sin embargo, hay personajes de rasgos arquetípicos claros cuyos condicionantes dramáticos no resultan tan evidentes si solo atendemos al libreto de Da Ponte sin tener en cuenta su fuente literaria original.

⁵⁰⁶ Como condicionante discursivo de la transposición literaria (véase pp. 94-95). En este sentido debemos referirnos al fenómeno de la *hipertextualidad* tal como lo entiende Genette (véase pp. 95-96).

“Todo hipertexto, incluso un pastiche, puede sin «agramaticalidad» perceptible leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva. [...] Pero es innegable que su desconocimiento amputa siempre al hipertexto de una dimensión real, y con frecuencia hemos observado con qué cuidado los autores se precavían, al menos por vía de indicios paratextuales, contra semejante desperdicio de sentido o de valor estético. «Toda la belleza de esta obra, decía Boileau de *Le Chapelain décoiffé*, consiste en la relación que mantiene con esta otra (*Le Cid*)», Toda la belleza, sería mucho decir, pero una parte, siempre, consiste en esa relación y tiene legítimamente que hacerse ver” (Genette, 1989b, p. 494).

⁵⁰⁷ “Por su parte, el texto literario tiene también vinculada a su textualidad una dimensión pragmática sin la cual no podría explicarse adecuadamente la existencia de un discurso que influye también en los receptores, en relación con la valoración estética que hagan de aquel, pero también en cuanto a la influencia que en cuanto a su conocimiento y concepción del mundo pueda ejercer sobre quienes lo interpretan” (Albaladejo, 2005, pp. 16-17).

En el caso concreto de Marcellina, hay partes de su pasado y matices de sus motivaciones y punto de vista que, atendiendo únicamente al libreto de la ópera, no conocemos y, por lo tanto, no sabemos por qué tiene inicialmente una función tan marcadamente antagonista. Respecto a Bartolo, si desconocemos *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro* tampoco podemos saber por qué es un personaje tan desdibujado y vengativo. Basilio es el personaje más complicado, incluso considerando el texto original. Alineado con las fuerzas antagonistas que se oponen a Figaro, muestra también cierto resentimiento hacia el Conde. En este caso, Da Ponte elimina hábilmente las últimas escenas del primer acto del texto original, con lo que se desprende de la ambigüedad en las funciones dramáticas del personaje de Basilio. Además, y lo que es más importante, después del primer punto de giro de la trama general, no se demora el inicio del desarrollo de la historia. De este modo, podemos afirmar que Da Ponte sacrifica el valor argumental del libreto en favor de la definición de su estructura dramática.

Las carencias detectadas en el diseño de estos personajes son prueba evidente de que Da Ponte tenía como prioridad ajustar la estructura dramática de la ópera por encima de una coherencia argumental perfectamente elaborada. Indudablemente, como hemos comentado, Da Ponte fío parte de la efectividad de la estructura del libreto al conocimiento del público de la época de las comedias de Beaumarchais, cediendo cierta coherencia argumental en favor de una dinámica de escenas y un ritmo narrativo impecable. No hay una sola escena que en su estructura interna no disponga de un conflicto, un desarrollo y una resolución que no enlace de forma coherente y fluida con la siguiente escena⁵⁰⁸, o que no forme parte de una secuencia de escenas con un paradigma interior propio. Recordemos que las escenas son como los eslabones de una cadena, de su solidez y construcción dependerá la capacidad narrativa de las tramas. En aras de conseguir esto, como volverá a demostrar en el libreto de *Don Giovanni*, Da Ponte elimina personajes, diálogos y escenas. En definitiva, Da Ponte altera la estructura dramática de la comedia de Beaumarchais pasando de cinco a cuatro actos. Cambios que reducen la duración de la ópera en media hora con respecto a la obra de teatro, cuya duración el propio Beaumarchais estimaba en tres horas y media⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Como veremos en las conclusiones finales del análisis de la trilogía, este es un elemento distintivo con respecto, sobre todo, a las óperas tempranas de Mozart y en particular a *La clemenza di Tito*.

⁵⁰⁹ “En el manuscrito de la Comédie Française Beaumarchais apunta los tiempos. ‘Acto 1.º: 30 minutos; acto 2.º: 44 minutos; acto 3.º: 30 minutos; acto 4.º: 25 minutos; acto 5.º: 30 minutos; [...] tres horas y media.’ El estreno, sin

Hablar de la estructura dramática de una representación teatral; de sus escenas y actos, requiere necesariamente de la consideración de las tramas que la integran. Hablar de tramas pasa obligatoriamente por definir desde qué perspectiva las estamos observando, desde qué punto de vista nos situamos como público ante el mensaje que nos transmite la historia, y cuáles son los elementos del subtexto relacionados directamente con la trama general. A partir de la aplicación de nuestro instrumento de análisis hemos comprobado que *Le nozze di Figaro* tiene un protagonista y un personaje principal claramente diferenciados. El primero –Figaro– conduce la acción. El segundo –Susanna– nos proporciona la perspectiva sobre la que se desarrolla esa acción. El punto de vista de Susanna enlaza directamente con el tema que refleja la primera trama secundaria de la ópera: la acusada situación de marginación de la mujer dentro del contexto social que plantea la historia. Además, sus motivaciones se corresponden con las del personaje de impacto –Marcellina– protagonista de la primera trama secundaria.

Del análisis de las tramas secundarias extraemos tres ideas fundamentales:

La primera engloba la idea dominadora del argumento, que se centra en las situaciones de abuso de poder que se pueden dar entre amos y criados.

La segunda procede del contexto argumental de la primera trama secundaria y nos plantea la idea de la discriminación sistemática de la mujer, verdadera víctima de la sociedad de la época.

La tercera, la más cercana a la esencia del mito, nos plantea el conflicto universal de la pasión y el amor como fuerzas que están por encima de nosotros, que nos reconfortan, pero también nos pueden llegar a dominar.

Como veremos, estas tres líneas temáticas también estarán presentes en *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

Llegados a este punto, podríamos cuestionarnos si objetivamente tiene alguna trascendencia dramática llegar a la conclusión de que *Las bodas de Figaro* contiene un alegato contra la discriminación de la mujer. La respuesta solo puede ser afirmativa. Como hemos visto al estudiar los paradigmas, lo que transmiten las tramas secundarias es incluso más importante que lo que nos cuenta la trama general. Lo es para transmitir en toda su profundidad el mensaje de cualquier

embargo, duró cinco horas y media, tiempo nunca visto hasta entonces sobre los escenarios franceses” (Beaumarchais, 2011, p. 131).

historia, y lo es también en términos estructurales, ya que los paradigmas que generan tienen puntos de trama que refuerzan la dinámica narrativa de las escenas y hacen más coherente y sólida la disposición de los puntos de trama principales. Recordemos que una historia vacía convierte su estructura narrativa en un esqueleto vacío de sentido.

A la vista de la aplicación del instrumento de análisis; con la definición del desarrollo de la dinámica de escenas y la disposición de los puntos de trama sobre el gráfico del paradigma, observamos que el libreto, a excepción de las relativas⁵¹⁰ pérdidas de coherencia argumental descritas en el análisis de las escenas, cumple con todos los parámetros necesarios para diseñar una historia de proporciones coherentes sobre una línea temporal determinada.

Cada uno de los elementos narrativos del libreto está impregnado de la energía de un conflicto siempre subyacente; los personajes, con sus motivaciones y sus metas; las tramas sobre las que se mueven; la dinámica narrativa de cada escena; las proporciones de la estructura dramática, con su *planteamiento*, su *desarrollo* y su *resolución*. Incluso en el caso de los temidos monólogos (por su duración), éstos no alteran significativamente la percepción del ritmo narrativo. Sin embargo, observando el gráfico del paradigma y viendo que, efectivamente, todos los elementos estructurales se ajustan a lo recomendado por todos los autores⁵¹¹ para los modelos narrativos de tres actos, no podemos dejar de prestar atención a que nueve de los catorce puntos de trama que hemos identificado, se encuentran regularmente distribuidos entre el principio y el *punto medio* de la ópera.

En el prólogo de la edición española de *Las bodas de Figaro* editada en 2011, Mauro Armiño apunta una cuestión ciertamente reveladora: la irregularidad del funcionamiento dramático de los actos de la comedia, algo de lo que era muy consciente el propio Beaumarchais. Armiño (2011, p. 56) se hace eco de las referencias que proporciona el biógrafo del autor francés, Gudin de la Brenellerie, donde Beaumarchais pone en duda la calidad de los dos últimos actos comparados con los tres primeros. Además, también hace referencia a las dudas que tuvo Beaumarchais con respecto a la efectividad del monólogo de Figaro, cuya extensión le asustaba. A partir de aquí y según lo expuesto en este párrafo cabría preguntarse entonces si Da ponte aportó algún tipo de

⁵¹⁰ A conocer, o no, la obra original de Beaumarchais.

⁵¹¹ Nos referimos a los autores comparados por Huntley en el capítulo cuarto de esta investigación.

solución a la irregularidad narrativa que denunciaba el propio Beaumarchais. Efectivamente, lo hizo.

Con respecto al texto original, el libreto de la ópera posee un desarrollo dramático más fluido y regular, algo que consigue fundamentalmente con la utilización de un paradigma narrativo más preciso y proporcionado. Sin embargo, si no se conocen las comedias de Beaumarchais, el libreto pierde profundidad en su mensaje. La comedia francesa es más ácida, más dura en lo que a inconveniencias morales se refiere, y quizás también más divertida. Por el contrario, la ópera tiene tal dirección y dinamismo en su acción, que nos puede acabar “dando igual” si, por ejemplo, la nota sellada con el alfiler de la Condesa, y con la que se pincha el Conde, ha sido escrita por la Condesa, por Figaro, o incluso por Basilio.

En el gráfico del paradigma podemos ver con toda claridad la ubicación de los nueve puntos de trama que, como decimos, aparecen desde el principio de la ópera hasta llegar a su *punto medio*. Observamos que surgen de la superposición de las tres líneas de trama que se desarrollan en la ópera: la trama general y las dos tramas secundarias. Esto no quiere decir que la estructura narrativa esté desequilibrada, ya que observada globalmente se ajusta con bastante precisión a los modelos propuestos en el estudio comparativo de Huntley (2007). Por otra parte, en la segunda mitad de la ópera, más concretamente en el último tercio, donde hay comparativamente más escenas que en la primera mitad, debemos tener en cuenta que deben empezar a resolverse los conflictos desarrollados durante la narración. Además, la factura dramática que Beaumarchais y Da Ponte diseñaron para la obra de teatro y para la ópera respectivamente, requiere que la dinámica de escenas esté basada en el enredo, la mascarada y, en definitiva, en la acción cómica. Por lo tanto, en la segunda mitad de la ópera la efectividad dramática ya no depende tanto del contenido argumental, y sí de otros sistemas de signos de la representación escénica como la capacidad dramática de los cantantes, su disposición escénica, los decorados, la iluminación, la música, etc.

En definitiva, con la aplicación de nuestro instrumento de análisis hemos podido comprobar como los personajes principales de *Le Nozze di Figaro* cumplen funciones arquetípicas, pero a su vez sus características propias les convierten en personajes complejos. La trama general de la ópera se apoya perfectamente en el impulso que generan los conflictos, proporcionándole fuerza y dirección. Las tramas secundarias contienen la esencia del mensaje que hizo que el estreno de

la obra de teatro tuviese que esperar seis años por cuestiones de inconveniencias morales, y que no representaban otra cosa que el reflejo de las profundas desigualdades sociales, la marginación de la mujer y cierta apología a las pasiones que nos dominan como seres humanos.

5.3 *Don Giovanni*

5.3.1 Referencias argumentales

La tradición señala a Tirso de Molina como el creador de *El burlador de Sevilla*. Sin embargo, aunque sea un hecho ampliamente aceptado, existen líneas de investigación contrarias a la consideración de Tirso como autor del mito fundacional de Don Juan. Para Cortines (2006), “la causa de tal atribución ha venido sustentándose en el hecho de figurar su nombre en la edición de las *Doce comedias nuevas* de Lope de Vega Carpio y otros autores, Segunda parte, en Barcelona por Jeronimo Margarit, año 1630” (p. 27). Cortines (2006) afirma que en realidad se trataba de un tomo facticio publicado fraudulentamente en Sevilla por Simón Faxardo, en el que se incluía una edición desglosada de la historia del burlador que habían hecho Manuel de Sande y Francisco de Lyra también en Sevilla hacia 1627, atribuida ya a Tirso⁵¹².

En opinión de Dent (1947), el libreto de Da Ponte también recibe influencias de *Le festin de Pierre*⁵¹³ de Molière. De esta comedia francesa, Da Ponte utiliza el personaje de Donna Elvira y su devoción incondicional por Don Giovanni, a pesar de la crueldad de éste. Además, los personajes de Masetto y Zerlina proceden de la obra de Molière, no de la pluma de Tirso.

It is important to understand exactly how Da Ponte’s libretto is descended from Tirso through Molière, Goldoni, and Bertati, and note how each of these authors made their own modifications to the story in order to meet the requirements of their own times and their own theatres. (Dent, 1947, p. 135)

Para la segunda ópera de la trilogía, Da Ponte adapta uno de los mitos tradicionalmente más representados, tomando como referencia directa el *Don Giovanni Tenorio* de Gazzaniga. Sin

⁵¹² “Éste, sin embargo, no reconoció nunca al burlador como hijo de su fantasía y no incluyó la comedia en las cinco partes de su teatro” (Cortines, 2006, p. 27).

⁵¹³ “In 1665 Molière brought out *Le Festin de Pierre*, a comedy in prose which bears little resemblance to Tirso’s poetic drama and present a social and moral point of view which is entirely different” (Dent, 1947, p. 121).

embargo, en este caso no nos encontramos ante la misma situación que en *Le nozze di Figaro*, donde Da Ponte hacía una adaptación muy cercana a su fuente literaria original.

As far is known, Gazzaniga's opera was never performed in Vienna or at any German theatre; but, as we shall see, both the libretto and music must have reached Vienna early in 1787 and there can be doubt that both were carefully studied by Da Ponte and by Mozart too. (Dent, 1947, p. 129)

En comparación con el *Don Giovanni* de Mozart, la ópera de Gazzaniga, con libreto de Bertati, es sensiblemente más corta. El elenco de personajes es similar, pero su caracterización y funcionamiento dramático es menos completo y está menos cuidado. Como ejemplo de esto último, señalar que el personaje de Donna Anna ingresa en un convento después del asesinato de su padre y ya no vuelve a aparecer en toda la ópera⁵¹⁴. O la utilización del personaje de Donna Ximena, redundante en su función dramática con el personaje de Donna Elvira. Da Ponte proporciona más profundidad a los personajes, los hace más humanos, especialmente en el caso de Leporello, ya que en la versión de Bertati, Pasquariello (Leporello) es más malicioso y cómplice de Don Giovanni, más cercano a las características de su amo. El caso de Donna Elvira es similar, Da Ponte mantiene la necesidad dramática del personaje original pero evita el enfrentamiento que tiene con Maturina (Zerlina) en el texto de Bertati. Sin embargo, podemos afirmar que la base para el diseño de un personaje tan oscuro en su necesidad dramática como el Don Giovanni de Da Ponte, sí lo encontramos en la ópera de Gazzaniga.

Desde el punto de vista estructural, el libreto de Bertati dispone la acción en un solo acto, articulando la narración sobre un *punto medio* que delimita a efectos dramáticos lo que podríamos considerar dos actos. Da Ponte hace uso de la dinámica de escenas inicial⁵¹⁵ y de la primera mitad del *desarrollo* de una manera bastante fiel al texto de Bertati, hasta llegar al momento en que Donna Elvira aparta a Maturina (Zerlina) de sus pretensiones de estar con Don Giovanni. Desde ahí, la ópera de Gazzaniga salta directamente a la *resolución* de la historia, parte equivalente al tercer acto del libreto de Da Ponte. No obstante, es de justicia decir que uno

⁵¹⁴ “Da Ponte has been very skilful in keeping all his characters before us up to the end. Bertati's Anna disappears altogether at quite an early stage, because the singer has to become another character, obviously Maturina” (Dent, 1947, p. 138).

⁵¹⁵ “La introducción constituye uno de los núcleos esenciales de la obra [...] Una introducción con una acción tan condensada y tan intensamente movida queda totalmente fuera de los usos habituales de la ópera bufa [...] Por otra parte, sería difícil encontrar en la literatura dramática paralelismos en relación con el hecho de que toda la acción obtenga su energía y su motivación de la primera escena” (Kunze, 1990, p. 420).

de los elementos clave de *Don Giovanni* es su introducción, y ésta se debe fundamentalmente a la pluma de Bertati.

A diferencia de *Le nozze di Figaro*, donde resulta imprescindible hacer un análisis minucioso de las modificaciones estructurales realizadas por Da Ponte (ya que el desarrollo argumental y de las tramas es prácticamente el mismo), en el caso del libreto de Bertati el planteamiento es más sencillo, pues aunque sirve como base para la creación de una ópera más larga, completa y profunda como es *Don Giovanni*, carece del segundo acto dramático al completo: su *desarrollo*. Si en el caso de *Le nozze di Figaro* Da Ponte modifica la estructura del texto original acortándolo, en el caso de *Don Giovanni*, la ópera crece en relación al texto de Bertati. En ambos casos para alcanzar un objetivo común: desarrollar una estructura dramática concreta capaz de sostener el tejido narrativo de la ópera de forma regular, fluida y coherente.

5.3.2 Personajes

- Don Giovanni, joven caballero extremadamente licencioso.
- Donna Anna, prometida de Don Ottavio.
- Don Ottavio, duque.
- El Comendador, padre de Donna Anna.
- Donna Elvira, dama de Burgos abandonada por Don Giovanni.
- Leporello, criado de Don Giovanni.
- Masetto, campesino, prometido de Zerlina.
- Zerlina, campesina.

5.3.2.1 Los arquetipos

Protagonista

Don Giovanni. Asume el peso de la acción conduciendo la historia en función de su necesidad dramática y sus metas. Obviamente, por cuestiones de valoración ética y moral, no nos situamos ante un arquetipo protagonista tradicional.

Antagonista

Técnicamente, el Comendador es el personaje más claramente antagonista a Don Giovanni, de hecho es el único capaz de enfrentarse a él, de detenerle y condenarle. Sin embargo, y teniendo en cuenta la complejidad psicológica del libreto, debemos considerar dos parejas de antagonistas: Por una parte; Donna Anna y Don Ottavio, como antagonistas cuya motivación es la venganza. Por otra parte; Leporello y Donna Elvira, cuya compasión y amor les hacen revelarse como los únicos personajes capaces de enfrentarse a Don Giovanni y hacerle cambiar. Bien es cierto que en el segundo caso se acercarían más a lo que podríamos considerar una pareja “contagonista”.

Razón

Leporello. Se trata del *personaje principal (main character)*. No se resigna a servir para siempre a Don Giovanni, quiere dejar de ser su criado, pero no es capaz de hacerlo. Trata de persuadir a Don Giovanni de que su actitud y sus acciones son impropias de un noble caballero. No obstante, en ocasiones la fascinación que siente por su amo le hace caer en rasgos del arquetipo *emoción y compañero*.

Emoción

Donna Elvira. Su motivación viene determinada por sus sentimientos y pasiones, pero no llega a ser un personaje descontrolado. También podríamos considerar ciertos rasgos de este arquetipo en el personaje de Zerlina, e incluso también en Leporello. Ambos se dejan llevar en diferentes momentos por la influencia de Don Giovanni.

El propio Don Giovanni podría considerarse como un personaje cercano al arquetipo *emoción*. Sin embargo, su motivación, aparentemente determinada por sentimientos y pasiones, resulta incoherente con la calculada maldad de su actitud.

Compañero

Leporello también asume la función del *compañero*, tratando de equilibrar la vida de su amo, aunque más en sus intenciones, ya que Don Giovanni nunca llega a escucharle. Las funciones de este arquetipo también se revelan en Don Ottavio, portador de equilibrio y serenidad hacia el personaje de Donna Anna.

Escéptico

Los rasgos de este arquetipo se reflejan fundamentalmente en tres personajes; Leporello, Donna Elvira y Masetto. Los dos primeros conocen a Don Giovanni y saben que probablemente no sea capaz de cambiar. Quizás el rol de *escéptico* se refleje más claramente en Masetto, ya que duda en todo momento de las intenciones de Don Giovanni, e incluso de Zerlina.

Guardián

El comendador. Bajo las breves intervenciones de este personaje subyace la conciencia del conflicto de Don Giovanni y su única oportunidad de redención.

En los personajes de Donna Elvira y Leporello también encontramos rasgos de este arquetipo, en ambos casos su meta será reconducir la actitud de Don Giovanni para salvarle de la perdición. Lo mismo ocurre con respecto a Don Ottavio y su necesidad de proteger a Donna Anna y ayudarla a superar su dolor.

Contagonista

Donna Elvira. Asumiendo el rol de este arquetipo, su oposición al protagonista no es total, ya que tiene interés sentimental en él. Su pretensión de impedir sistemáticamente las acciones de Don Giovanni tiene como objetivo no perderle definitivamente, prueba de ello es que asume volver ser su víctima.

Como podemos observar, las funciones arquetípicas de los personajes están muy mezcladas en un contexto de permanente ambigüedad dramática. Muestra evidente de la complejidad psicológica de la historia.

5.3.2.2 Características de los personajes principales

El conflicto

Como veremos en el punto de este análisis dedicado al desarrollo de las tramas, el conflicto general subyacente va más allá de los abusos de poder, centrándose en la imposible redención del mal. Don Giovanni –como un ángel caído– bajo la aparente justificación de la lujuria, muestra una implacable voracidad en atacar, burlar, poner en evidencia y humillar los valores más puros de la naturaleza humana.

Don Giovanni:

No conocemos exactamente por qué actúa así. Aparentemente lo hace por el placer carnal, pero su perfil arquetípico nos lleva hasta un tipo de personaje mucho más complejo, que actúa exclusivamente por maldad.

Leporello:

Su conflicto es de compasión y humanidad frente a la iniquidad de Don Giovanni. Conoce mejor que nadie quién es su amo. Sabe que es un personaje indigno y que no debería servirle, pero siente compasión y también cierta fascinación por él.

Donna Anna:

Tras ser atacada y perder a su padre a manos de un caballero desconocido, no puede vivir sin conocer quién le ha causado tanto dolor.

Donna Elvira:

Despechada y desesperada, busca a Don Giovanni para pedirle explicaciones por haberla abandonado. La energía de su búsqueda, pasados ya tres años, da muestras de la fuerza y la naturaleza de su conflicto, ya que lo que realmente anhela es recuperar a Don Giovanni.

Don Ottavio:

La situación provocada por Don Giovanni puede llegar a hacerle perder el amor de Donna Anna. Sabe que hasta que no encuentren al asesino del Comendador no podrá acceder plenamente al corazón de su prometida.

Zerlina:

Su conflicto se centra en ser fiel a su marido, el miedo a contradecir a un noble caballero, y la propia atracción que siente hacia él.

Masetto:

Perder a Zerlina el mismo día de su boda y verse absolutamente humillado.

El Comendador:

Inicialmente su conflicto se centra en defender el honor de su hija, Donna Anna, ante la amenaza de un asaltante desconocido. En el último acto, como hemos apuntado antes, el

Comendador representa la conciencia de Don Giovanni. Su conflicto se focaliza entonces en la posibilidad de que el pérfido caballero no quiera salvar su alma, lo que supondría obtener la venganza, pero no conseguir su salvación.

Necesidad dramática y meta

Don Giovanni:

No conocemos su conflicto, pero sí la intensidad de su necesidad dramática. Ésta, convertida en meta, más allá de complacer sus ilimitados deseos de lujuria, se centra en transgredir cualquier código ético o precepto moral, atacando la inocencia, la ingenuidad o la pureza del amor de cualquiera de los personajes.

Leporello:

Su meta pasa por dejar de servir a Don Giovanni. Sin embargo, su necesidad dramática se debate entre ayudarlo a llevar a cabo sus perversos planes y tratar de persuadirle para que actúe de otra manera y no se ponga en peligro.

Donna Elvira:

Su necesidad dramática es recuperar el corazón de Don Giovanni. Su meta, conseguir que no se acabe condenado.

Donna Anna:

La venganza es su única necesidad dramática. Sumida en el dolor y la desesperación, no tiene en cuenta a Don Ottavio. Su meta será encontrar, juzgar y condenar al anónimo asesino.

Don Ottavio:

Su necesidad dramática pasa por no perder a Donna Anna, sumida en el dolor de la tragedia sufrida. Su meta es encontrar al asaltante asesino y vengar a Donna Anna.

Zerlina:

Vencer la atracción que le provoca Don Giovanni y no poner en riesgo su matrimonio con Masetto centran la necesidad dramática de Zerlina. Su meta es escapar de Don Giovanni, reequilibrar su relación y recuperar la confianza de Masetto.

Masetto:

Su necesidad dramática pasa por no perder a Zerlina y confirmar que el amor que ella siente por él es auténtico. Su meta será resarcirse de la humillación a la que le ha sometido Don Giovanni.

El comendador:

En su forma de *convidado de piedra*, su necesidad dramática pasa por restablecer el equilibrio en la historia, teniendo como meta conseguir el arrepentimiento y salvar el alma de Don Giovanni.

Punto de vista y actitud

Don Giovanni:

Dominado por la malevolencia de su necesidad dramática, su actitud en relación a su meta es absolutamente imperturbable. Su punto de vista sobre cualquier concepto moral o ético se reduce a atacarlo con la única intención de burlarlo, someterlo y sobre todo humillarlo. Su actitud es prepotente y confiada, no tiene miedo a su propio destino, desafiándolo continuamente.

Leporello:

No acepta la vida que lleva al servicio de Don Giovanni, de ahí que quiera dejarle. Su actitud es de miedo y sumisión, pero no está exenta de cierto grado de atracción por su amo, llegando en ocasiones a participar y disfrutar de las situaciones que provoca Don Giovanni.

Donna Anna:

Destrozada por la pérdida de su padre y humillada por haber sido forzada, su actitud, progresivamente más ansiosa y determinada, buscará la forma de encontrar al anónimo asesino para consumir su venganza.

Donna Elvira:

Junto con Donna Anna, Don Ottavio y Masetto, es el personaje que mejor refleja la rectitud moral y ética en su punto de vista sobre la vida. Su actitud se fundamenta en la decidida búsqueda de su antiguo prometido con la esperanza de recuperarle y hacerle cambiar.

Don Ottavio:

Su punto de vista no está exento de cierta ingenuidad. Cree en el honor y la nobleza supuestamente inherentes a un caballero como Don Giovanni. Ayudará a Donna Anna a descubrir al asesino de su padre. Su actitud será la de servir de apoyo emocional a Donna Anna y de hacer verosímil la acción de su búsqueda y posible venganza.

Zerlina:

Dejarse querer por Don Giovanni, al margen de sentirse atraída por él, denota que desde su posición de campesina no puede dejar pasar la oportunidad que supondría unirse a un noble caballero.

Masetto:

Aun con la prudente y lógica actitud al tratarse de un conflicto con un noble, Masetto no se resigna a ser humillado de esa manera. Su meta pasa por comprobar si Zerlina está por voluntad propia con Don Giovanni y, en cualquier caso, vengarse de él.

El comendador:

Desde la perspectiva de este personaje obtenemos el mensaje general de la historia. El juicio y la condena de la maldad que simboliza Don Giovanni no corresponde a los hombres. La actitud del circunspecto convidado de piedra es solemne y trascendental.

Acción y cambio

Don Giovanni:

Se mantiene firme en su punto de vista y necesidad dramática. Para Don Giovanni, el fin justifica los medios. No experimenta ninguna transformación ni inflexión emocional significativa, solo siente miedo en el último instante del *clímax* final, pero no se arrepiente⁵¹⁶.

Leporello:

Su meta es abandonar a Don Giovanni, pero, como hemos visto, no se corresponde con su necesidad dramática. Aunque a lo largo de la ópera muestra en varias ocasiones su deseo de

⁵¹⁶ Como hemos visto en el estudio de los paradigmas, los personajes principales no tienen por qué experimentar siempre un cambio, pueden permanecer fieles a sus creencias y convicciones a pesar de la hostilidad del entorno.

escapar de la vorágine de maldad que envuelve cada vez con mayor intensidad a Don Giovanni, no es capaz de hacerlo y acaba siendo cómplice de todas sus acciones. Termina la historia con sumisión y cierta complacencia hacia Don Giovanni. Por el contrario, sí experimenta numerosas inflexiones emocionales, llegando incluso a perdonar a Don Giovanni por poner en serio riesgo su vida hasta en dos ocasiones, prueba de la piedad y compasión, a la vez que cierto miedo y atracción, que siente por él.

Donna Anna:

Donna Anna desde el primer momento no duda en buscar al desconocido asaltante. Actúa con determinación desde la primera escena en la que forcejea con Don Giovanni tratando de descubrir su rostro. Por el contrario, la desesperación y el odio la van apartando de Don Ottavio.

No soporta un arco de transformación más allá de las inflexiones emocionales correspondientes al primer punto de giro, cuando reconoce en la voz de Don Giovanni a su asaltante y asesino de su padre, y al momento de alcanzar la venganza por medio de la intervención divina.

Donna Elvira:

A pesar del dolor de sentirse abandonada, actúa con total determinación en la búsqueda de Don Giovanni. Mantiene su actitud hasta la mitad de la historia, donde llega a presentarse junto a Donna Anna y Don Ottavio en el palacio de Don Giovanni para desenmascararle. Después, se muestra dispuesta a perdonarle, pero acaba cayendo en otro de sus crueles juegos. No obstante, en el momento del clímax, le ruega que se arrepienta, consciente de que está a punto de ser condenado.

Don Ottavio:

A pesar de tratarse de un personaje secundario, es de los pocos personajes de esta historia que experimenta cierto cambio al pasar de la ingenuidad inicial, donde considera impropio de un noble caballero tener un comportamiento inadecuado, a la toma de conciencia de que, efectivamente, Don Giovanni es el anónimo asaltante de Donna Anna y asesino del Comendador. También muestra cierto cambio al renunciar a sus sutiles pretensiones de poseer a Donna Anna, aceptando compartir su dolor incondicionalmente. Sus acciones se centrarán en la función arquetípica del *compañero* de Donna Anna.

Zerlina:

Desde el primer momento está a merced del influjo e intenciones de Don Giovanni. Al final de la trama secundaria en la que interviene, muestra arrepentimiento y pide perdón a Masetto.

Masetto:

Tanto Zerlina como Masetto muestran un claro paralelismo con los personajes de *Le nozze di Figaro*, Susanna y Figaro. Masetto inicialmente no tiene más remedio que resignarse ante las pretensiones de un aparentemente noble caballero. En la segunda mitad de la ópera mostrará sus intenciones de venganza buscando a Don Giovanni activamente.

El Comendador:

Como hemos señalado anteriormente, este personaje representa la conciencia subyacente a la trama general. Inicialmente, pone a prueba la maldad de Don Giovanni para, en el tercer acto de la historia, simbolizar la justicia divina que acaba condenándole.

5.3.3 Estructura dramática

5.3.3.1 Dinámica de escenas

Acto I

Escena primera

El avance dramático de la escena se desarrolla con un ritmo muy dinámico, desde la presentación de Leporello (P), hasta la muerte del Comendador a manos de Don Giovanni (R), pasando por la humillación de Donna Anna y la lucha entre ambos (D).

Escena segunda

Leporello no esconde su descontento e indignación por lo que acaba de acontecer (P) y trata de buscar una actitud reflexiva en Don Giovanni (D). Se intensifica el tono dramático de la escena hasta el momento en que Leporello es amenazado por Don Giovanni, que no acepta sus reproches (R).

Escena tercera

La dinámica narrativa de esta escena se articula a partir de la llegada de Donna Anna junto a Don Ottavio con la intención de socorrer a su padre (P), y la posterior desolación de Donna Anna al ver que ha sido asesinado (D). La escena se resuelve con el juramento de Don Ottavio de vengar a su prometida (R).

Escena cuarta

Esta escena retoma la dinámica narrativa iniciada en la escena segunda. Leporello increpa a Don Giovanni e incluso le hace jurar que acepte de buen grado lo que le va a decir sobre la vida que lleva (P). La escena se desarrolla hasta la ruptura del juramento por parte de Don Giovanni (D). El sonido de la voz de una dama que está llegando, cierra la escena (R).

Escena quinta

La dinámica narrativa de esta escena se articula a partir de los amargos lamentos de Donna Elvira por haber sido abandonada (P), hasta llegar a la descripción en clave cómica del catálogo de amantes de Don Giovanni por parte de Leporello (D).

Escena sexta

Tras un nuevo desplante (Don Giovanni ha huido mientras Leporello exponía el catálogo), Donna Elvira se muestra decidida a no perdonarle. Sus deseos solo pasan por vengarse de él (R).

Dinámica de escena muy similar a la desarrollada durante el monólogo de la Condesa al inicio del segundo acto de *Le nozze di Figaro*. La diferencia es que, en este caso, las escenas quinta y sexta se resuelven con la determinación de Donna Elvira de conseguir la venganza⁵¹⁷. En *Le nozze di Figaro*, se resuelve con el optimismo de la Condesa de poder recuperar el amor del Conde.

Escena séptima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena décima.

⁵¹⁷ Aunque con el desarrollo de la historia se demuestra que lo que desea realmente Donna Elvira es recuperar a Don Giovanni.

Planteamiento:

La escena nos muestra a los campesinos Zerlina y Masetto durante la celebración de su boda. Ambos personajes aluden a la necesidad de aprovechar la vida, sobre todo en los años de juventud. El subtexto nos revela cierta apología del matrimonio, cuyos valores Don Giovanni se encargará de atacar en la siguiente escena.

Escena octava

Desarrollo:

Don Giovanni y Leporello se presentan ante los campesinos ofreciéndoles su amistad y protección, e invitándoles a trasladar la fiesta de boda a su palacio (P). Mientras tanto, Don Giovanni se quedará a solas con Zerlina. Masetto muestra su disconformidad y es amenazado por Don Giovanni (D). Masetto acaba cediendo muy contrariado por la actitud complaciente de Zerlina (R).

Escena novena

Don Giovanni trata de seducir a Zerlina haciéndole ver que su belleza no está hecha para el disfrute de un vulgar campesino (P). Le ofrece casarse con él inmediatamente (D). Ella, dubitativa, acaba accediendo (R).

Escena décima

Resolución:

La secuencia de escenas se resuelve con la aparición de Donna Elvira (P) que, consciente de lo que está viendo, trata de desacreditar a Don Giovanni (D). Donna Elvira finalmente consigue apartar de Don Giovanni a una confusa Zerlina (R).

Escena undécima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena decimocuarta.

Planteamiento:

Don Giovanni se encuentra con Donna Anna y Don Ottavio (P). Éstos solicitan su amistad, necesitan de todo el apoyo y ayuda posible para encontrar al asesino del Comendador y hacer justicia (D). Don Giovanni se ofrece sin dudar (R).

La dinámica narrativa de esta escena se articula en función de las inflexiones emocionales de Don Giovanni. De representar un problema, Donna Anna y Don Ottavio pasan a ser una solución y un nuevo aliciente para alimentar su maldad.

Escena duodécima

Desarrollo:

Donna Elvira aparece para interferir de nuevo en la suerte de Don Giovanni (P). Éste trata de argumentar la locura de amor de Donna Elvira para restarle credibilidad (D). Sin embargo, a Donna Anna y Don Ottavio les empieza a resultar verosímil lo que Donna Elvira cuenta sobre la perfidia de Don Giovanni.

La escena se desarrolla con una dinámica cada vez más favorable a los intereses de Don Giovanni. Sin embargo, su sed de maldad es implacable y se revela como su talón de Aquiles. Al final de la escena, Don Giovanni se ofrece a Donna Anna en un tono impropio de la situación, y que a ella le resulta terriblemente familiar (R).

Escena decimotercera

Por las últimas palabras de Don Giovanni en el momento de despedirse, Donna Anna, estupefacta, cree haber reconocido al asesino de su padre (P).

Donna Anna cuenta a Don Ottavio lo sucedido la noche de la muerte del comendador, cuando, antes del asesinato, un desconocido intentó forzarla (D). La utilización de este *flashback* sirve para introducir el aria de Don Ottavio sin sobrecargar la ópera y ralentizar su ritmo narrativo, que es lo que habría ocurrido de ubicar el contenido de esta escena al principio de la ópera, tal como ocurre en el libreto de Bertati.

Escena decimocuarta

Resolución:

Don Ottavio solo. No da crédito a la posibilidad de que un noble caballero actúe de esa manera, decide averiguar la verdad a toda costa (R).

Con esta escena concluye el primer acto dramático (*planteamiento*) de la ópera.

Nótese la solidez estructural de hacer coincidir una secuencia de escenas con el *punto medio* del paradigma general, y terminar la secuencia con el cambio de acto.

Escena decimoquinta

Leporello, contrariado otra vez por el comportamiento de su amo (P), cuenta, a petición de éste, lo sucedido en la fiesta del palacio y la posterior aparición de Zerlina acompañada de Donna Elvira (D). Don Giovanni pide a Leporello que organice una nueva fiesta en su palacio (R).

Escena decimosexta

Masetto, muy Indignado, no entiende como Zerlina pudo aceptar la invitación de Don Giovanni, precisamente el día de su boda (P). Zerlina acaba admitiendo que se dejó engañar (D). Se presta a recibir un castigo ejemplar si Masetto lo estima oportuno (R).

Escena decimoséptima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena decimonovena.

Planteamiento:

Don Giovanni anuncia desde el interior de palacio que todo está dispuesto para una gran fiesta (P). Zerlina, regresando, advierte a Masetto que es la voz de Don Giovanni y que debe esconderse (D). Masetto acepta a regañadientes, pues ya no le tiene miedo. Además, comprende que desde un escondite podrá comprobar mejor si Zerlina le está engañando, o no (R).

Escena decimoctava

Desarrollo:

Don Giovanni llega acompañado de un grupo de campesinos (P). Anima a sus siervos a acompañarles y a atenderles lo mejor posible.

Escena decimonovena

Resolución:

Mientras Don Giovanni trata de seducir nuevamente a Zerlina (P), descubre a Masetto en su escondite (D). Confuso, le pregunta por qué se esconde si (irónicamente) ella no puede estar sin él. Don Giovanni aprovecha el sonido lejano de la orquesta para llevarse a ambos a la fiesta y eludir la situación (R).

Escena vigésima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena vigesimosegunda.

Planteamiento:

Está anocheciendo. Donna Anna, Don Ottavio y Donna Elvira, se presentan en la fiesta del palacio de Don Giovanni provistos de máscaras (P). Desde la ventana, Leporello, sin conocerles, pero con el beneplácito de su amo, les invita a entrar (D). La resolución de la escena se produce con la entrada de los enmascarados en palacio (R)

Escena vigesimoprimera

Desarrollo:

La lujosa fiesta en el palacio comienza con Don Giovanni tratando de acercarse nuevamente a Zerlina (P). Masetto cada vez está más irritado, sigue pensando en la complacencia de su prometida hacia Don Giovanni. Éste se da cuenta de que Masetto está a punto de perder el control y comienza a mostrarse cauto (D).

Sumido en la dinámica de su amo, Leporello le imita dirigiéndose a otras campesinas. Vuelve a representar el contrapunto cómico a una escena de tensión dramática creciente (R).

Resolución:

Al grito de ¡viva la libertad! Por parte de Don Giovanni, se forman parejas para bailar un minué (P). Durante el baile, Don Giovanni pide a Leporello que vigile a Masetto, enfurecido por las cada vez más descaradas pretensiones de Don Giovanni. Leporello, para entretenerle, le saca a bailar. Mientras tanto, Don Giovanni se lleva a Zerlina.

Los gritos de socorro desde dentro de la casa hacen que todos acudan rápidamente. Aparece entonces Don Giovanni espada en mano con Leporello cogido por el brazo, intentando hacer creer a los invitados que ha sido su criado el que ha tratado de abusar de Zerlina (D).

Dispuesto a matar a Leporello, Don Giovanni se detiene ante la pistola de Don Ottavio. A pesar de todo, Leporello aún trata de defender a su amo diciendo que está fuera de sí. Don Giovanni le sigue el juego (R).

Acto II

Escena primera

Probablemente nos encontremos ante el único punto de toda la trilogía Mozart-Da Ponte donde hay un problema de coherencia argumental. La dinámica narrativa de la escena es correcta: Leporello quiere irse (P), lo debate con Don Giovanni (D), éste prácticamente le obliga a aceptar dinero para quedarse (R) y se resuelve la escena. Sin embargo, su coherencia argumental con respecto a la escena final del primer acto no está tan clara. Leporello y Don Giovanni aparecen en esta escena como si no hubiera pasado nada, cuando Leporello casi es asesinado por su amo y Don Giovanni ha puesto en evidencia su verdadera personalidad e intenciones frente a una comitiva que iba precisamente a descubrirle.

Escena segunda

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena sexta.

Planteamiento:

Está anocheciendo, Don Giovanni y Leporello escuchan la voz de Donna Elvira lamentándose por amar a una persona tan cruel (P). Don Giovanni decide entonces volver a burlarse de ella haciendo que Leporello se vista como él y, desde la sombra, hablarle con su propia voz (D). Mostrando arrepentimiento y pidiendo compasión consiguen engañarla (R).

Escena tercera

Desarrollo:

Donna Elvira sale a la calle (P). El falso Don Giovanni (Leporello disfrazado) le jura arrepentimiento y Donna Elvira acaba marchándose con él (D). El auténtico Don Giovanni queda bajo la ventana cantando y acompañándose de una mandolina a la espera de que aparezca la criada de Donna Elvira (R).

Escena cuarta

Don Giovanni advierte la llegada de un grupo de campesinos encabezado por Masetto (P). No es reconocido bajo las ropas de Leporello y consigue persuadirles de que él también le busca para ajustar cuentas (D). Don Giovanni divide a los campesinos para la búsqueda quedando a solas con Masetto (R).

Escena quinta

Habiéndose asegurado de que los grupos de campesinos se han alejado (P), el falso Leporello pregunta a Masetto si dispone de armas para acabar con Don Giovanni. Masetto, ingenuamente, se las enseña entregándoselas (D). Don Giovanni aprovecha el descuido para propinarle una paliza (R).

Escena sexta

Resolución:

Zerlina aparece con una linterna creyendo haber oído la voz del maltrecho Masetto (P). Le socorre y aprovecha para que éste deje de tener celos y dudar de ella (D). Zerlina y Masetto asumen sus errores y ponen fin a sus diferencias. Se reconcilian (R).

Con esta escena se resuelve una secuencia de escenas de diseño absolutamente paradigmático en cuanto a su desarrollo como escenas individuales y en su consideración como parte de una secuencia de escenas, llegando a formar un paradigma interior completo.

Escena séptima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena décima.

Planteamiento:

En un oscuro patio delante de la casa de Donna Anna, el falso Don Giovanni, viendo aproximarse luces de antorchas persuade a Donna Elvira de que deben esconderse (P). Trata de aprovechar el momento para darle esquinazo (D). Sin embargo, la oscuridad hace que tenga problemas para encontrar una puerta sin conseguir dar con la salida que le permita escapar (R).

Escena octava

Desarrollo:

Donna Anna y Don Ottavio llegan vestidos de luto acompañados de un grupo de siervos. Don Ottavio sigue tratando de levantar el ánimo de una desconsolada Donna Anna (P). Mientras, Donna Elvira busca a su esposo (Leporello disfrazado) en la oscuridad. Éste, por su parte, sigue buscando hasta que encuentra una puerta por donde escapar (D). Al salir se topa con Masetto y Zerlina (R).

Escena novena

Leporello es descubierto. Pensando que se trata de Don Giovanni, todos piden su muerte, a excepción de Donna Elvira, que ruega el perdón para su marido (P). Don Ottavio hace amago de matarlo y el falso Don Giovanni cae de rodillas descubriendo quién es realmente (R). Leporello trata de justificarse argumentando que se escondía por temor, mientras, va acercándose disimuladamente a la puerta que antes buscaba, hasta encontrarla y salir huyendo.

*Escena décima*⁵¹⁸

Resolución:

Don Ottavio ya no tiene dudas: Don Giovanni es el asesino del comendador. Su disposición es la de denunciarle y vengar a Donna Anna (R).

Escena undécima

Donna Elvira sola, traicionada y abandonada (P), es consciente de que ya no puede tardar en caer la justicia sobre Don Giovanni (D). Sin embargo, aún siente compasión por él (R).

Con esta escena concluye la trama secundaria que protagoniza Donna Elvira. La función de esta escena es servir de prólogo al último acto, correspondiente a la resolución de la ópera. También sirve de clave de anticipación para determinar el sentido del mensaje de la historia.

Escena duodécima

Leporello y Don Giovanni acaban encontrándose en el cementerio. Don Giovanni se muestra alegre y confiado hasta que la voz del Comendador apaga sus risas (P). Leporello, muy asustado, cree que es una voz de ultratumba, pero Don Giovanni, con indiferencia y desprecio, piensa que es alguien que trata de burlarse de ellos. Ordena a Leporello que le invite a cenar (D). Sin miedo, pero con la curiosidad de si se cumple tan singular escena, Don Giovanni dispone los preparativos para la cena (R).

⁵¹⁸ En la época no era raro simultanear varias versiones de una misma obra. Finalizada esta escena, existen versiones del libreto donde se añaden tres escenas más. Se suele hacer referencia a ellas como añadidos vieneses. Se trata de escenas que tratan de aportar un toque cómico a la obra a través de una trama secundaria en la que Donna Elvira castiga a Leporello tratando de torturarlo. No suelen representarse. Además, su inclusión plantearía un problema desde el punto de vista estructural, ya que el tercer acto dramático (*resolución*) se alargaría demasiado.

Escena decimotercera

Don Ottavio sigue tratando de tranquilizar a su prometida, pero también se le insinúa (P). Ella, indignada por las intenciones de Don Ottavio al tratar de aprovecharse en un momento tan difícil, le recrimina su actitud y le pide que también él calme su tormento (D).

Escena decimocuarta

Don Ottavio queda solo manifestando su intención de compartir el dolor con Donna Anna incondicionalmente (R).

Escena decimoquinta

Inicio de una secuencia de escenas que nos conduce hasta la resolución final de la ópera.

Planteamiento:

En un salón del palacio una *harmonie*⁵¹⁹ toca fragmentos de las óperas *Una cosa rara* de Martín y Soler, y *Fra i due litiganti* de Giuseppe Sarti, además de *Le nozze di Figaro*. Leporello sirve la cena mientras Don Giovanni espera sentado a la mesa (P).

Escena decimosexta

Desarrollo:

La desesperación de Donna Elvira le hace presentarse ante Don Giovanni con el propósito de olvidarlo todo y perdonar sus engaños (P). Le pide que cambie de vida. Don Giovanni, con aire burlón, la ignora y sigue cenando. Donna Elvira sale indignada.

Un grito de Donna Elvira al salir alerta a Don Giovanni, que manda a Leporello a ver qué sucede. Éste, regresa asustado y cierra la puerta. Alerta a su amo de que se trata de una estatua viviente (D). Llaman a la puerta y, ante el terror de Leporello, el propio Don Giovanni se dispone a abrir espada en mano (R).

Escena decimoséptima

La estatua del Comendador se presenta a la cena ante la incredulidad de Don Giovanni, y el terror de Leporello y Donna Elvira (P). Habiendo cumplido su palabra, ahora el comendador hace la misma invitación a Don Giovanni. Éste no tiene miedo y acepta. El comendador le pide

⁵¹⁹ Octeto de instrumentos de viento y contrabajo (o contrafagot) muy popular en la época.

la mano en prenda y, al dársela, un terrible frío recorre el cuerpo de Don Giovanni. El comendador le da la última oportunidad para arrepentirse (D). Don Giovanni no puede soltarse, siente miedo, pero no se arrepiente. El escenario se inunda de fuego (R).

Escena decimoctava

Resolución:

El grupo formado por Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina y Masetto, llega con la intención de detener a Don Giovanni (P). Leporello les cuenta como puede lo sucedido. Donna Elvira hace creíble lo expuesto por el criado ya que ella misma se ha cruzado con una sombra al salir del salón de la cena (D). Todos aceptan la justicia divina: “La muerte siempre es igual a la vida” (R).

5.3.3.2 La perspectiva de las tramas: los ojos del público

El protagonista

Don Giovanni es el conductor de la trama principal. No obstante, resulta poco habitual que un personaje de perfil tan marcadamente antagonista sea el que conduzca la acción de la trama general.

El personaje principal (main character)

La historia de *Don Giovanni* la vemos a través de los ojos de Leporello. El criado de Don Giovanni representa la insignificancia humana, pero también su grandeza. Durante toda la ópera está tratando de abandonar a su amo, pero nunca es capaz de hacerlo. Leporello fundamentalmente trata de que Don Giovanni tome conciencia del proceso de autodestrucción que le envuelve. Sin embargo, Leporello también es humano, se deja sobornar, se siente atraído por los placeres carnales y por la personalidad del propio Don Giovanni. Leporello no solo proporciona el punto de vista moral a la historia, ya que en él se reflejan las acciones de Don Giovanni, también nos hace identificarnos con sus miedos, sus tentaciones y su coraje al querer salvar a su amo.

El personaje de impacto (impact character)

Donna Elvira. Tratará de desviar a Don Giovanni de sus perversos planes durante la primera mitad de la ópera, después volverá –casi accederá– a ser su víctima. Antes del clímax, consciente incluso de la inevitable condena de Don Giovanni, volverá a ofrecerle su corazón.

Otra de las peculiaridades de esta historia es que el personaje de impacto, a pesar de desbaratar todos los planes de Don Giovanni, y volver a caer casi voluntariamente en su última burla, termina por no tener ningún tipo de repercusión o influencia en él como personaje principal. Situación debida a que es el propio Don Giovanni el que acaba revelándose como personaje de impacto con respecto a Donna Elvira y también al resto de personajes. Indudablemente, una prueba más de la complejidad psicológica de la historia.

5.3.3.3 Las siete etapas esenciales de la trama general

La debilidad y la necesidad

Más allá de la debilidad del personaje protagonista –su perversión–, para todos los personajes (a excepción de Donna Anna) la debilidad está representada por la propia necesidad de amar del ser humano. Por ejemplo; Leporello no escapa de Don Giovanni porque no quiere que acabe condenándose; Donna Elvira lleva tres años buscando al marido que la abandonó, sencillamente para tratar de recuperarle; Zerlina sabe que nunca será amada realmente por un noble caballero, pero en su debilidad siente la necesidad de entregarse a Don Giovanni.

El deseo

Como hemos comprobado, el conductor de la trama general es Don Giovanni. Su deseo es poseer al mayor número de mujeres, pero sobre todo someter y humillar las buenas intenciones de absolutamente todos los personajes. En contraposición a estas acciones, el deseo de Leporello y Donna Elvira es conseguir que Don Giovanni salve su alma abandonado la vida que lleva y abrazando el amor verdadero.

El adversario

El *adversario* de Don Giovanni se encarna en los personajes de Donna Anna, Don Ottavio, la propia Donna Elvira y Masetto. Todos los personajes se oponen a Don Giovanni en un sentido u otro; los que actúan por venganza, para purgar su sentimiento de culpa, o para impedir que

continúe la cruel espiral de malevolencia y perversión que les acabará afectando a todos. Sin embargo, el verdadero adversario de esta historia es el propio Don Giovanni, símbolo del mal que le acaba consumiendo.

El plan

Dentro de la trama general, el *plan* pasa por descubrir quien ha tratado de forzar a Donna Anna y ha asesinado a su padre. Sin embargo, si tenemos en cuenta quién es el protagonista de la ópera, y el desarrollo de las diferentes tramas secundarias, el plan pasa realmente por menospreciar a Leporello, engañar a Zerlina, humillar a Masetto, reírse de Donna Elvira, despreciar a Donna Anna y Don Ottavio, o desafiar a la justicia divina que simboliza el Comendador.

La batalla

La parte central de la ópera, correspondiente al desarrollo de la historia, nos muestra como Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio son capaces de enfrentarse a Don Giovanni en su propio palacio. En la segunda mitad de la historia vemos también cómo Don Giovanni, astutamente, evita un enfrentamiento frontal con el grupo de campesinos que encabeza Masetto que, no obstante, acaba siendo apaleado por Don Giovanni.

La auto-revelación

Curiosamente, el único personaje que experimenta una auto-revelación, aunque mínima, es Don Ottavio. Acepta el duelo de Donna Anna por tiempo indefinido, priorizando el amor al deseo que siente por ella. No obstante, estamos ante una historia de personajes perdedores, ninguno de los personajes principales alcanza sus metas a excepción de Don Giovanni⁵²⁰. Ni siquiera la justicia divina del convidado de piedra se impone, ya que aunque condena a Don Giovanni, su verdadera victoria habría consistido, al igual que la de Leporello o Donna Elvira, en salvar su alma.

⁵²⁰ En el caso de Donna Anna y Don Ottavio, aunque efectivamente ven cumplidos sus deseos de venganza, pierden parte de su proyecto de vida en común, ya que Donna Anna pide a Don Ottavio esperar indefinidamente hasta poder llegar a consumir su matrimonio.

El nuevo equilibrio

Ante lo que representa Don Giovanni; que no acepta el perdón ni la posibilidad del arrepentimiento, que no quiere redimirse y que no tiene miedo a condenarse, la única forma de restablecer el equilibrio en la historia es por medio de la justicia divina.

Como hemos comentado en el punto anterior, casi ningún personaje ha ganado. Con la desaparición de Don Giovanni encuentran cierto consuelo, pero realmente ninguno de ellos ha experimentado un cambio que le permita sentir que la historia que ha vivido ha valido la pena.

5.3.3.4 Las tramas secundarias

En el caso del segundo libreto de la trilogía, podemos considerar dos tramas secundarias relacionadas con los diferentes niveles de mensaje que subyacen bajo la trama general, desarrollada fundamentalmente sobre las motivaciones y la interacción de Don Giovanni, Leporello, Donna Anna y Don Ottavio. Esta trama, de la que ya hemos visto sus siete etapas esenciales, la desarrollaremos en el siguiente punto de la aplicación del instrumento de análisis dedicado a la definición de la estructura dramática del libreto.

En primer lugar, observamos la primera trama secundaria, fundamentada en las motivaciones e interacción de Donna Elvira, Leporello y Don Giovanni. En segundo lugar, consideraremos el desarrollo de una segunda trama secundaria en función de las motivaciones y la interacción de Don Giovanni, Leporello, Zerlina y Masetto.

La primera trama secundaria⁵²¹ se inicia –minuto 24⁵²²– con la aparición de Donna Elvira, que busca al caballero que (tres años atrás) la abandonó tres días después de declararla su esposa. El siguiente punto de trama –minuto 45– lo encontramos cuando Donna Elvira interrumpe el momento en que Don Giovanni está a punto de poseer a Zerlina. A continuación –1 hora y 20 minutos– Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio aparecen enmascarados para confirmar sus sospechas sobre Don Giovanni y desenmascararle. El siguiente punto de trama –1 hora y 30 minutos–, lo situamos en el momento en que los enmascarados retiran sus máscaras. No

⁵²¹ Se correspondería con la línea de trama del personaje de impacto.

⁵²² Según la versión de 2001 dirigida por Nikolaus Harnoncourt con puesta en escena de Jürgen Flimm. Lógicamente, los tiempos que reflejamos pueden variar de una puesta en escena a otra y de un director de orquesta a otro (véase nota 501 en p. 401).

obstante, este punto de trama lo hemos ubicado en la trama general y lo hemos considerado el *punto medio*, ya que se corresponde con el momento de revelación de las fuerzas que van a enfrentarse a Don Giovanni.

Superada la primera mitad de la historia, vemos como Donna Elvira revela el verdadero motivo de su búsqueda de Don Giovanni –1 hora y 43 minutos–, que no es otro que recuperarle. Se deja engañar por la voz de Don Giovanni, y se marcha con Leporello disfrazado. Son descubiertos y Donna Elvira, al ver al falso Don Giovanni, se da cuenta que ha vuelto a ser engañada –2 horas y 2 minutos–. En el siguiente punto de trama, una vez que no queda ninguna duda de que Don Giovanni es el asesino del Comendador, Donna Elvira toma conciencia de que no solo no podrá recuperarle, también se dará cuenta de que está condenado –2 horas y 17 minutos–. No obstante, Donna Elvira le acaba ofreciendo su perdón y le pide una vez más que cambie de vida. Don Giovanni la desprecia –2 horas y 45 minutos–.

La segunda trama secundaria tiene su primer punto de trama cuando Don Giovanni revela que lo único que quiere es llevarse a Zerlina de su propia fiesta de boda –37 minutos–. Masetto duda de Don Giovanni, pero también de Zerlina (que muestra cierta atracción hacia Don Giovanni), a la que no perdona –1 hora y 9 minutos–. El siguiente punto de trama nos lleva a la fiesta en el palacio de Don Giovanni, donde éste tratará de forzar a Zerlina –1 hora y 29 minutos–. Consideramos la paliza a Masetto por parte de Don Giovanni como punto de trama ya que revela una faceta vengativa que Don Giovanni no había mostrado antes –1 hora 53 minutos–. Acto seguido, aparece Zerlina ante el magullado Masetto y acaba consiguiendo su perdón –1 hora y 55 minutos–.

Situándonos frente al gráfico del paradigma (véase p. 440), podemos observar una trama general bajo la que se desarrollan, como hemos determinado, dos tramas secundarias. Al igual que ocurre con *Le nozze di Figaro*, apreciamos como la primera trama secundaria dispone de más puntos de trama, de más hechos significativos desde el punto de vista argumental, que la segunda trama secundaria. Este hecho refleja que bajo el subtexto de su dinámica de escenas probablemente subyace una parte muy significativa del contenido temático y del mensaje de la ópera.

La estructura narrativa de la primera trama secundaria dispone un paradigma narrativo perfectamente proporcionado. Quizás ligeramente corto en lo que podríamos considerar su

primer acto dramático (*planteamiento*), pero tengamos en cuenta que, lógicamente, no debe tener la extensión del planteamiento de una historia completa (trama general). Además, su inicio está flanqueado por el detonante de la trama general y el primer punto de trama de la segunda trama secundaria. Nos encontramos pues, al considerar esta primera trama secundaria, con un paradigma interior, dentro del paradigma general del libreto, de construcción casi modélica.

En la primera trama secundaria observamos una línea temática muy definida. De las motivaciones de Donna Elvira, de su necesidad dramática, de su meta, en definitiva de sus funciones y características como personaje, extraemos la idea dominante de que lo único que puede enfrentar la perversión y la maldad de Don Giovanni es el amor. El amor incondicional que Donna Elvira siente por él, llegando a pedirle en última instancia que cambie de vida, aunque no vuelva con ella.

La segunda trama secundaria dispone su estructura en una escala más reducida. No representa un paradigma modélico en tres actos, ya que su desarrollo tiene la misma duración que su planteamiento y su resolución, pero sí dispone regularmente sus puntos de trama. En este sentido, debemos tener en cuenta que la principal función estructural de las tramas secundarias es apoyar el desarrollo de la trama general, no tanto llegar a definir un paradigma propio. En el caso de esta trama secundaria, al igual que ocurre en *Le nozze di Figaro*, nos revela la verdadera necesidad dramática de Don Giovanni, que reside en atacar permanentemente, o quizás deberíamos decir “eternamente”, todo lo que simboliza el bien en el mundo.

5.3.3.5 La estructura de los actos: el paradigma

Acto primero: el planteamiento

Detonante

Don Giovanni, que acaba de tratar de forzar a Donna Anna, asesina al padre de ésta, el Comendador –minuto 10–.

Planteamiento

Se produce dentro de las proporciones temporales establecidas en el *instrumento de análisis* para definir su premisa dramática. Dentro de los primeros 10 minutos ya disponemos de toda la información y los elementos dramáticos necesarios para desarrollar la historia. Leporello

manifiesta sus deseos de abandonar la servidumbre, mientras Don Giovanni demuestra de qué es capaz. Donna Anna y Don Ottavio claman venganza.

Primer punto de giro

Don Ottavio y Donna Anna se encuentran con Don Giovanni, del que no dudan en ningún momento dada su condición de noble caballero. Sin embargo, Don Giovanni acaba insinuándose a Donna Anna y ésta le reconoce por la voz –minuto 53–. La historia da un vuelco en su desarrollo, Don Giovanni es un claro sospechoso y Donna Anna y Don Ottavio van a tratar de descubrirle.

En este primer acto también encontramos el planteamiento de las dos tramas secundarias, y el primer punto de giro de la primera, donde Donna Elvira revela que no dudará en intervenir para impedir las acciones de Don Giovanni.

Acto segundo: el desarrollo

Punto medio

La ubicación de este punto de trama viene definida por el momento en que se descubren ante Don Giovanni las fuerzas, en este caso, antagonistas, que van a tratar de detenerle. En clara alusión simbólica al amor y la justicia, Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio se despojan de las máscaras que les habían permitido entrar de incognito en el palacio de Don Giovanni –1 hora y 30 minutos–.

Pinzas

Interpretamos como pinzas de este segundo acto dos puntos de trama de la primera trama secundaria que flanquean al *punto medio* de la trama general y nos muestran, en primer lugar, la unión de las fuerzas antagonistas a Don Giovanni y su llegada a palacio provistos de máscaras –1 hora y 20 minutos–. En segundo lugar, la revelación de las verdaderas intenciones de Donna Elvira: tratar de recuperar a Don Giovanni –1 hora y 43 minutos–. En la segunda trama secundaria consideramos pinzas a los puntos de trama correspondientes a las dudas de Masetto sobre Zerlina –1 hora y 9 minutos–, y el posterior perdón y reconciliación entre ambos personajes –1 hora y 55 minutos–.

Segundo punto de giro

Este punto de trama es uno de los más controvertidos, o sujetos a interpretación, en su ubicación dentro del paradigma que define la trama general. Desde el punto de vista argumental, se debería corresponder con el momento en que Don Ottavio manifiesta que el asesino es indudablemente Don Giovanni y, por lo tanto, también el asaltante de Donna Anna. A partir de este punto de trama, los personajes toman conciencia de que Don Giovanni está condenado y la justicia divina será la que decida su destino. En este caso, si la “sentencia” la dicta Don Ottavio, daría inicio a un nuevo paradigma en el tercer acto, considerando la aparición del Comendador como una pinza.

Otra posibilidad de delimitar las proporciones del paradigma pasaría por considerar el segundo punto de giro como el momento en que se oye la voz de ultratumba del Comendador. En este caso, el *desarrollo* de la historia sería más amplio, y el tercer acto, lógicamente, más corto. No obstante, para definir el paradigma de esta ópera, escogeremos la primera opción, ya que, aunque deforme ligeramente las proporciones de un paradigma modélico, tiene más sentido narrativo, ya que es más coherente con el desarrollo y resolución de la trama general.

En el *desarrollo* podemos ver que se ubican la mayor parte de los puntos de trama de las dos tramas secundarias. Además, también podemos observar la resolución de la segunda trama secundaria; momento en que Masetto acepta perdonar a Zerlina –1 hora y 55 minutos–.

Acto tercero: la resolución

Clímax

El Comendador llega en forma de *convidado de piedra* a la cena en el palacio de Don Giovanni para ofrecerle la posibilidad del arrepentimiento, o para llevarse su alma –2 horas y 54 minutos–.

Resolución

Se produce inmediatamente después del clímax. Don Giovanni no se arrepiente, a pesar de sentir miedo por primera vez, y acaba hundiéndose en un abismo de fuego.

La última escena, en la que aparecen todos los personajes acompañados de agentes de la autoridad, sirve de epílogo para la trama general y las tramas secundarias. Donna Anna ha cumplido con su deseo de venganza, pero decide esperar más antes de entregarse a Don Ottavio.

Donna Elvira asume su destino y decide ingresar en un convento. Los únicos personajes que encuentran un equilibrio a través de un final feliz tradicional son Zerlina y Masetto.

Pinzas

Como hemos explicado anteriormente al considerar la primera de las opciones de ubicación del segundo punto de giro, la evidencia de que Don Giovanni es el asesino del Comendador obliga a resolver la historia llevándolo ante la justicia. En este caso, la aparición del *convidado de piedra* –2 horas y 47 minutos– podría considerarse una pinza, ya que representa la aparición del juez que deberá condenar a Don Giovanni.

DON GIOVANNI

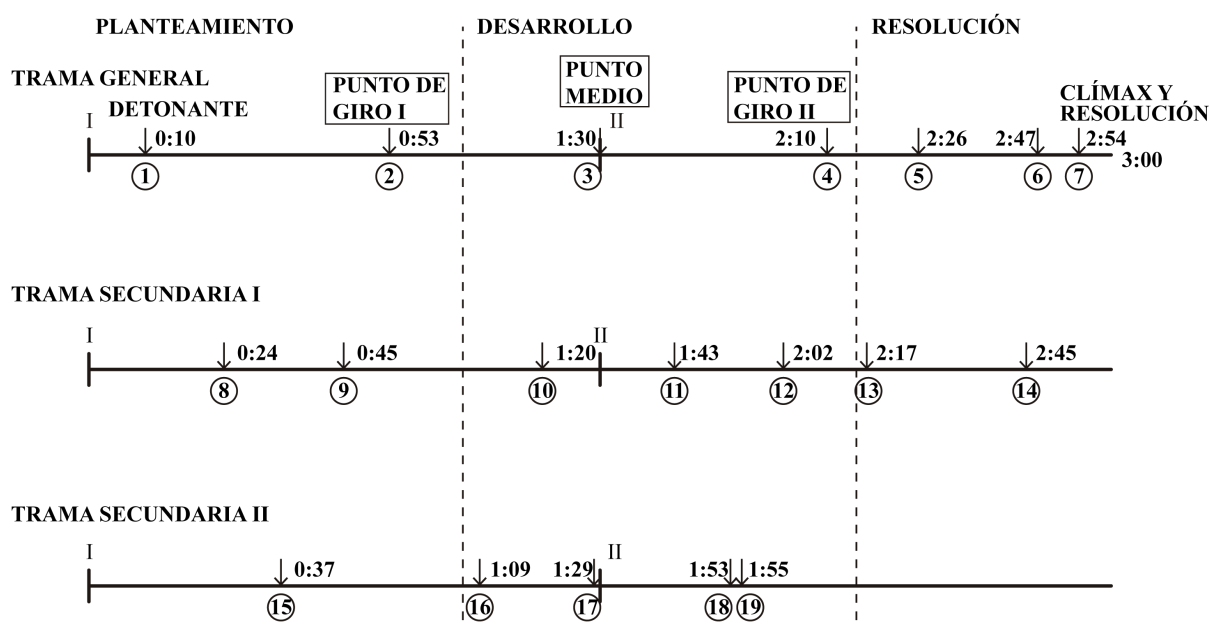


Figura 10. Paradigma narrativo de *Don Giovanni*. Elaboración propia.

1. Don Giovanni asesina al Comendador.
2. Donna Anna descubre a Don Giovanni por su voz.
3. Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio se quitan las máscaras.
4. No hay duda, Don Giovanni es culpable.
5. La voz del Comendador.
6. El Comendador aparece para cenar con Don Giovanni.

7. Don Giovanni no acepta arrepentirse para salvar su alma y es condenado.
8. Don Giovanni se encuentra con Donna Elvira, un antiguo y desechado amor.
9. Donna Elvira impide que Don Giovanni consuma su engaño con Zerlina.
10. Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio aparecen enmascarados en la fiesta.
11. Donna Elvira se deja engañar por el falso Don Giovanni.
12. Encuentran a Leporello disfrazado de Don Giovanni.
13. Donna Elvira es consciente de que Don Giovanni está condenado.
14. Donna Elvira perdona a Don Giovanni y le pide que cambie de vida.
15. Don Giovanni humilla a Masetto y consigue quedarse a solas con Zerlina.
16. Masetto duda de los sentimientos de Zerlina hacia él
17. Don Giovanni, durante la fiesta en palacio, trata de forzar a Zerlina.
18. Don Giovanni propina una paliza a Masetto.
19. Masetto perdona a Zerlina.

5.3.3.6 Valoración de resultados y conclusiones

Al igual que ocurrió con *Le nozze di Figaro*, donde durante mucho tiempo no se dio al trabajo de Da Ponte la importancia que merecía, en Don Giovanni tampoco se reconoció la labor del libretista de Ceneda hasta bien entrado el siglo XX. En ambos casos, el argumento que permitía “obviar” al escritor de dos de las mejores óperas de la historia de la música, se centraba en la falta de originalidad de los textos, llegando a acusarle (especialmente en el caso de Don Giovanni) directamente de plagio.

Es de justicia afirmar que la segunda ópera de la trilogía Mozart-Da Ponte debe mucho al libreto de Bertati. Al igual que sucede en la ópera de Gazzaniga, el arranque de la obra es rápido, directo y dinámico, sin resquicios narrativos. No en vano ha sido considerado por no pocos teóricos y críticos como el comienzo más perfecto de todas las óperas. Aparte de la imponente sección inicial de la trama general, Da Ponte también adaptó la trama secundaria que relaciona a Zerlina y Masetto⁵²³ con Don Giovanni y la brillante escena del catálogo de amantes que expone Leporello⁵²⁴.

⁵²³ Maturina y Biagio, en el texto de Bertati.

⁵²⁴ Pasquariello, en el texto de Bertati.

Sin embargo, debemos señalar que la adaptación que hace Da Ponte de la escena inicial no es completamente fiel al texto de Bertati, y no lo es por motivos estructurales. El texto de Da Ponte optimiza su desarrollo dramático –su dinámica de escena– trasladando el momento en que Donna Anna explica a Don Ottavio lo sucedido justo antes del asesinato de su padre, al final del primer acto. En ese punto Da Ponte utiliza el recurso narrativo del *flashback* para contar la agresión que sufre la hija del Comendador a manos de Don Giovanni. Con este cambio respecto del libreto de Bertati, Da Ponte imprime más energía, fluidez y progresividad a la acción del principio de la ópera, volviendo a demostrar la importancia que tiene para él la dinámica de escenas y la definición de las proporciones de los actos dramáticos. Un cambio estructural tan inteligente, desde el punto de vista narrativo, como tradicionalmente obviado.

Siguiendo con la comparación entre los textos de Bertati y Da Ponte, consideramos necesario remarcar uno de los elementos diferenciales y de mayor trascendencia en la percepción general de la segunda ópera de Mozart y Da Ponte: el personaje de Leporello. A diferencia del Pasquariello de Bertati, Da Ponte no se limita a reflejar las funciones del arquetipo *compañero*, va mucho más allá, hasta llegar a convertirle en el *personaje principal*; el personaje a través de cuyos ojos el público contempla la historia de *Don Giovanni*. Una cuestión tan importante a la hora de definir el tono dramático de la ópera, como habitualmente olvidada al considerar el alcance de su sentido y amplitud temática.

Que una historia tenga la capacidad de transmitir un determinado mensaje, y que éste llegue a su destinatario con la suficiente claridad, como hemos comprobado, depende en gran medida del correcto diseño de su narración. En el caso de *Don Giovanni*, desde la identificación de los arquetipos, observamos cómo la historia se apoya en las funciones dramáticas de sus personajes, revelando los valores morales y éticos cuya pureza Don Giovanni atacará sistemáticamente. Desde el miedo y la compasión de Leporello, la debilidad de una mujer despechada y enamorada como Donna Elvira, la inocencia de Zerlina, la ingenuidad de Masetto o Don Ottavio, hasta el dolor de Donna Anna o la nobleza del Comendador, la caracterización de los personajes proporciona a la historia el material esencial para activar los conflictos que configuran el óptimo desarrollo narrativo de las tramas.

Las tramas que conducen el *personaje principal* y el *personaje de impacto*; Leporello y Donna Elvira respectivamente, resultan especialmente trascendentes. Como hemos comentado,

Leporello nos muestra la historia como él la observa, tratando de abandonar lo que sabe que no es bueno para él, pero siendo incapaz de hacerlo, porque lo que quiere realmente es evitar la autodestrucción de Don Giovanni. Sin embargo, también se muestra en ocasiones complaciente con su amo o simplemente ríe sus acciones. Esto nos lleva a considerar otro factor muy importante en el personaje de Leporello, y que no es otro que la utilización del humor, no solo para equilibrar la tensión dramática de la historia, también para facilitar la identificación de su punto de vista por parte del público. En el caso del personaje de Donna Elvira, su función dramática como *personaje de impacto* es reflejar las acciones de Don Giovanni para revelar todos sus matices y motivaciones. Donna Elvira nos hace ver que Don Giovanni no cree en el amor. Es más, debajo de la capa de lujuria con la que el personaje justifica su necesidad dramática, se esconde su verdadero objetivo, que no es otro que es despreciar y humillar el amor como máximo valor y símbolo del corazón humano.

Lo arriba expuesto nos lleva directamente a valorar la transformación que experimentan los personajes durante el desarrollo de la historia. Don Giovanni se mantiene extraordinariamente firme en su punto de vista y su actitud: no experimenta ningún cambio. Siente miedo justo antes de verse envuelto en llamas, pero no se arrepiente de nada. Leporello tampoco sufre cambios significativos que le hagan modificar sus características iniciales⁵²⁵. Donna Elvira tampoco, aunque aparentemente su motivación se focalice en la venganza, lo que realmente la impulsa es el amor que siente por Don Giovanni. Tratará de recuperarle o, en última instancia, de salvarle, aunque le pierda definitivamente. Del resto de personajes podríamos decir lo mismo, a excepción de Don Ottavio, que acaba tomando conciencia de su ingenuidad al equiparar necesariamente la nobleza de un caballero con la nobleza de su corazón por el mero hecho de serlo. Por otra parte, Don Ottavio acepta y aguanta estoicamente el hecho de no poder alcanzar plenamente el amor de Donna Anna.

La ausencia general de arcos de transformación en los personajes de *Don Giovanni* se explica por motivos de coherencia argumental del libreto. La historia debe ser resuelta –*deus ex machina*– debido al sentido del mensaje que define su contenido argumental. En el caso de esta

⁵²⁵ No obstante, sí podemos observar cierta identificación progresiva de Leporello con Donna Elvira, tal como podemos apreciar si comparamos los tres tercetos en los que intervienen los dos personajes junto a Don Giovanni. Paulatinamente, el lenguaje musical de Leporello se va aproximando al de Donna Elvira (cantan en unísono), mostrando mayor compasión hacia ella de manera explícita.

ópera no es un recurso gratuito, como no lo es probablemente para ninguna adaptación seria del mito de Don Juan. La maldad que representa Don Giovanni únicamente puede ser enfrentada mediante la compasión y el amor, mientras que su condena, que está fuera del alcance de los hombres, le corresponde exclusivamente a la justicia divina. Después del clímax final, la tensión emocional de los personajes se normaliza con el *nuevo equilibrio* que supone saber que el alma de Don Giovanni ha caído en el flamígero abismo del infierno.

Al igual que ocurre con *Le nozze di Figaro*, la dinámica narrativa de las escenas está muy elaborada desde el principio fundamental del drama de contar las historias a través del desarrollo de la acción que se produce en escena. Todas las escenas cuentan con una estructura interna propia en forma de *planteamiento, desarrollo y resolución*, o están hilvanadas formando un paradigma interior desarrollado a través de una secuencia de escenas. Algo que no sería posible con personajes mal diseñados. Como hemos visto en la exposición teórica de los paradigmas, si no se perciben bien los conflictos y las motivaciones de los personajes; algo a lo que, lógicamente, ayuda mucho su identificación como arquetipos, resulta imposible sentir el ritmo de la escena y definir cuál es su dirección sobre las tramas.

A partir de la aplicación de nuestro instrumento de análisis, hemos identificado tres tramas: una general y dos secundarias. Respecto a la trama general, como veremos seguidamente en la valoración de la estructura del paradigma, debemos señalar que no solamente está relacionada con las tramas secundarias, sino que surge de ellas, tanto a nivel argumental; una vez establecido el planteamiento de la historia, como a nivel estructural; a partir de la ubicación de sus puntos de trama. Como podemos comprobar sobre el gráfico del paradigma (véase p. 440), la disposición de los puntos de trama es muy regular durante toda la ópera y, como sabemos, es una de las garantías de una dinámica narrativa de escenas óptima y de una sólida estructura dramática general. Por otra parte, las tramas secundarias alimentan de sentido al tema general de la ópera.

La primera trama secundaria está conducida por Donna Elvira, que desde su aparición en escena refleja (recibe el “impacto”) de las acciones de Don Giovanni, aportándonos un punto de vista (en la misma línea que Leporello) sobre la posibilidad de contemplar la historia desde la compasión y el amor como únicas armas para enfrentar el mal. La segunda trama secundaria completa la panorámica de las acciones que es capaz de acometer Don Giovanni y que, como hemos comprobado en el análisis de la narración, van más allá de la lujuria, atacando

insaciablemente valores como, por ejemplo, la ingenuidad de Zerlina, o la inocencia de Masetto, con el único objetivo de humillarlos. Por lo tanto, de esta segunda trama secundaria extraemos la información que no teníamos al principio de la historia: la *necesidad dramática* de Don Giovanni.

Uno de los elementos más desconcertantes del personaje de Don Giovanni se centra en determinar cuál es su verdadera motivación –su necesidad dramática– dentro del contexto argumental de la ópera. Obviamente, si consideramos el mito de Don Juan en un sentido general podremos encontrar muchísimas explicaciones, pero las necesitamos encontrar dentro del contexto argumental de la historia que se esté contando, de lo contrario ésta perderá consistencia dramática. No es el caso del libreto de Da Ponte, ya que a partir de las tramas secundarias conocemos el punto de vista de los personajes que las integran y, por extensión, también el de Don Giovanni. De una u otra manera, todos los personajes son *personajes de impacto* con respecto a Don Giovanni, por lo tanto, acaban revelando su “ADN” dramático.

Antes de comentar la estructura general del paradigma, y en relación a la trama general, debemos señalar la relativa falta de coherencia argumental que se produce en la escena inmediatamente posterior al *punto medio* de la historia, al comienzo del segundo acto de la ópera, cuando Don Giovanni y Leporello aparecen frente a la casa de Donna Elvira, como si no hubiese pasado nada en la escena anterior. Recordemos, Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio se habían presentado en el palacio de Don Giovanni para desenmascararle. Técnicamente se produce lo que en términos cinematográficos se suele llamar un fallo de *raccord* (al menos en el personaje de Leporello), y que supone un estado emocional incoherente con la situación inmediatamente precedente donde, en este caso, Don Giovanni casi asesina a Leporello. De considerarlo así, se trata de la única irregularidad argumental que tiene el libreto de Da Ponte. En cualquier caso, no afecta a la estructura narrativa de la historia, ni a la motivación de los personajes, ya que se articula después del *punto medio* y además coincide con un cambio de acto del libreto.

Don Giovanni es una ópera modélicamente construida desde sus cimientos estructurales. No obstante, como hemos expuesto durante la aplicación del instrumento de análisis, su trama general es susceptible de interpretarse de dos maneras diferentes, según consideremos la disposición de sus puntos de trama. Con cualquiera de las dos el paradigma resultante es

adecuado y coherente según el principio de la regularidad y progresividad de la acción dramática. La opción que hemos escogido, aunque disponga un *desarrollo* un poco corto, permite ver mejor a qué nivel de precisión llega Da Ponte al crear la estructura dramática del libreto.

La textura dramática que genera la interacción de las tramas en esta ópera resulta sobresaliente, ya que articula la mayor densidad de puntos de trama en la zona donde precisamente más acción dramática debe haber, que es durante el segundo acto dramático (*desarrollo*) del paradigma. Observando el gráfico del paradigma, podríamos pensar que no es tan difícil crear la estructura de una historia, ni es tan importante –por obvio– todo lo que estamos tratando de describir: con tal de situar un punto de trama sobre la línea temporal cada 15 o 20 minutos sería suficiente para delimitar y sostener una estructura regular. Nada más lejos de la realidad. La creación de un tejido dramático óptimo, que permita transmitir la parte más importante de una historia, que es hacer llegar al público un mensaje y un contexto temático determinado con la suficiente claridad, solo es posible si todos los elementos dramáticos –desde el conflicto inicial– permiten crecer a la narración dibujando la estructura dramática de la obra completa. Si ese contexto temático necesita de dos puntos de vista diferentes, necesitará de dos tramas secundarias que dispongan sus puntos de acción en relación a la otra trama y a la trama general (si consideramos dos tramas secundarias y una general) para garantizar la coherencia del contexto argumental. Algo que como hemos visto al hablar de las tramas secundarias, esta ópera, a la vista del gráfico de su paradigma, cumple a la perfección.

Don Giovanni fue una ópera cuya aceptación por parte del público no fue inmediata, de hecho tardó en ser aceptada, tanto por la crítica, como por el público. Evidentemente, se trata de una historia “incomoda” de ver, y como hemos comprobado, profundamente oscura. No solo por su ambientación, fundamentalmente nocturna, sino por el mensaje que nos transmite, donde la maldad de Don Giovanni no deja en pie ningún valor ético, moral, o que podamos considerar “espiritualmente” bueno.

5.4 *Così fan tutte*

5.4.1 Referencias argumentales

Para la tercera ópera creada en colaboración con Mozart, Da Ponte propuso un libreto totalmente original⁵²⁶. No obstante, en el texto se pueden distinguir referencias argumentales de muy diversa procedencia⁵²⁷. Además de, por ejemplo; *El amor médico* de Tirso de Molina; *Orlando furioso* de Ariosto; o *La gruta de Trofonio* de Casti, una de las fuentes literarias fundamentales para la elaboración del libreto la encontramos en el mito de *Céfalo y Procris*⁵²⁸, poema incluido en *Las metamorfosis de Ovidio*. En el caso de este texto, el contenido argumental gira en torno a la moralidad, la fidelidad, y el comportamiento en el matrimonio⁵²⁹.

Céfalo, instigado por la Aurora, como siglos más tarde Guglielmo y Ferrando por Don Alfonso, decide probar la fidelidad de su amada Procris. Para ello la diosa le hace cambiar de figura, y Procris, que no reconoce a su esposo, cae en sus brazos tras prometerle éste una gran fortuna. (Martín López, 2007, p. 284)

En el caso del poema épico de Ariosto, según Brown (1995, p. 64), dentro de sus 46 cantos podemos encontrar reminiscencias argumentales o personajes más o menos cercanos a los utilizados por Da Ponte, valga como ejemplo la similitud de los nombres de algunos personajes del *Orlando* como, por ejemplo, *Fiordiligi* o *Doralice*. En el caso del libreto de Casti, la similitud no pasa de la coincidencia argumental, en la que dos parejas de amantes son manipuladas por un mago llamado Trofonio, aunque en opinión de Dent (1947), “la construcción de *Così fan tutte* está claramente modelada sobre *La gruta de Trofonio*, el libreto que Casti escribió para Salieri en 1785” (p. 191).

Según Martín López (2007, p. 285), los reenvíos del texto daponiano al *Orlando furioso* son tan numerosos que podríamos considerar que esta obra es la fuente argumental más utilizada por

⁵²⁶ “Truly, there is nothing new under the sun. In any case, until the nineteenth century no one expected plots to be entirely new. Whether original or not, Da Ponte’s libretto is neat and amusing” (Osborne, 1978, p. 281).

⁵²⁷ “The plot can be seen a restatement of old themes tempered by popular theatrical forms and fashions” (Stephoe, 2001, p. 138).

⁵²⁸ Steptoe (2001, p. 127) también hace referencia a la novela corta *El curioso impertinente* como otro antecedente claro de *Così fan tutte*. Esta historia, contenida en *El Quijote* de Cervantes está influenciada a su vez por el mito de *Céfalo y Procris*.

⁵²⁹ “A number of aspects of *Così fan tutte* were donated by the Procris myth rather than the wager theme. They include the pretend departure and subsequent return of the male lovers in disguise, and the successful assault on the women’s constancy” (Stephoe, 2001, p. 127).

Da Ponte como base para la tercera ópera de la trilogía. Además de la fuerte incidencia del factor dramático de la infidelidad, también podemos observar coincidencias en relación a máximas metastasianas, escenarios especiales o, como señala Brown en el párrafo anterior, los nombres de los personajes.

Por otra parte, Steptoe (2001, p. 122) hace referencia a la temática de la ópera como elemento clave en la identificación del tipo de historias en las que se basa *Così fan tutte*. De esta manera, es el motivo de “la apuesta⁵³⁰” el que caracteriza al tercer libreto de la trilogía, siendo uno de los ejemplos más claros la historia que se relata en la novena novela del segundo día del *Decamerón* de Giovanni Boccacio.

En opinión de Kunze (1990, p. 478) la base mítica no puede pasar desapercibida, ya que el libreto de Da Ponte está impregnado de *imágenes* mitológicas. Éstas empiezan con la cuestión que plantea Don Alfonso sobre si las prometidas –Dorabella y Fiordiligi– son diosas o mujeres. Posteriormente, compara la fidelidad con el quimérico *fénix invisible* de Arabia. Por otra parte, Don Alfonso define a los dos amantes –Ferrando y Guglielmo– inicialmente como campeones de Venus y de Marte. Kunze continúa diciendo que el número de alusiones a figuras procedentes de mitos y leyendas es considerablemente alto, de forma que las mismas adquieren claramente el carácter de referencias.

Otras teorías sobre la identificación de los fundamentos argumentales de esta ópera apuntan a la obra de Pierre Marivaux como posible influencia sobre el contenido psicológico o emocional del libreto de Da Ponte. En este sentido, Brown (1995, p. 70) cita las investigaciones de Daniel Hertz sobre la convergencia de temas y estrategias dramáticas que se dan entre algunas de las obras de Marivaux⁵³¹, como *Les fausses confidences* o *Le jeu de l'amour et du hasard*, y *Così fan tutte*.

Così fan tutte has clear links with the favourite eighteenth-century genre of “demonstration comedy”, of which Marivaux’s plays were popular examples, and in which human nature, and

⁵³⁰ “The ‘wager theme’ concerns a man who publicly declares his confidence in his wife’s fidelity, and wagers that she cannot be seduced by a supposed admirer” (Steptoe, 2001, p. 123).

⁵³¹ “No es quizá gratuito que Marivaux, en *Le jeu de l'amour et du hasard*, se haya adueñado del procedimiento [la intriga amorosa entre los protagonistas encuentra su eco paródico en una intriga correspondiente entre sus criados] para sacar de él una inversión reveladora, tras la cual el motivo del travestimiento amoroso continúa circulando en la comedia y la ópera bufa, con el intercambio de abrigos entre Suzanne y la condesa, lo que provoca que el conde y Fígaro se equivoquen (‘¿Quién ha cogido a la mujer del otro?’), y el entrecruzarse de los personajes disfrazados de *Così fan tutte*” (Genette, 1989b, p. 182).

human beings purportedly in love, are examined as though under laboratory conditions, and psychological equations are proposed and proved. The text of the opera postulates characters cut off from the real world, inhabiting an artificial and enclosing environment, an Arcadia where they give themselves to the business of love. (Cairns, 2007, p. 178)

5.4.2 Personajes

- Fiordiligi, dama de Ferrara que vive en Nápoles, hermana de Dorabella.
- Dorabella, dama de Ferrara que vive en Nápoles, hermana de Fiordiligi.
- Guglielmo, prometido de Fiordiligi, oficial del ejército.
- Ferrando, prometido de Dorabella, oficial del ejército.
- Despina, criada.
- Don Alfonso, viejo filósofo.

5.4.2.1 Los arquetipos

Protagonista

Ferrando y Guglielmo. Sobre ellos recae la responsabilidad y el peso de la acción que les llevará a tratar de conseguir sus objetivos en la trama general: demostrar que sus prometidas les son incondicionalmente fieles.

Antagonista

Don Alfonso. Se opone directamente a la principal motivación de los protagonistas. Intentará demostrar que las mujeres son infieles por naturaleza.

Razón y emoción

En el caso de esta ópera, los arquetipos *razón* y *emoción* se revelan en las hermanas Fiordiligi y Dorabella. Su desarrollo como personajes se fundamentará en el dilema de ser fieles a sus prometidos y la tentación de amar a los nuevos caballeros (sus prometidos disfrazados). Los propios protagonistas, Ferrando y Guglielmo, muestran también rasgos de estos arquetipos cuando pudiendo ganar la apuesta a Don Alfonso la pierden por el orgullo de creerse especiales, justificando su propia infidelidad en la debilidad femenina.

Compañero

Función dramática que asumen por momentos las dos parejas de personajes protagonistas. No obstante, como veremos, se trata de personajes muy similares en cuanto a sus características dramáticas. El sentido de “duplicar” los personajes pasa por dar la réplica dramática de unos a otros con el objetivo de revelar el valor de las parejas dinámicas de arquetipos.

Escéptico

Guglielmo y Ferrando dudan de que el viejo filósofo pueda llegar a tener razón.

Guardián

Inicialmente más relacionado con la función dramática del *antagonista*, Don Alfonso representa la conciencia de la historia. Transmite las enseñanzas que pondrán a prueba y revelarán a los cuatro personajes principales su verdadera naturaleza.

Contagonista

Despina. Trata de ayudar a Don Alfonso y evitar que Guglielmo y Ferrando ganen la apuesta. Para ella representa un triunfo que las dos hermanas no sean fieles a sus prometidos.

5.4.2.2 Características de los personajes principales

El conflicto

En esta historia, la volubilidad sentimental del ser humano vuelve a situar a la figura de la mujer como víctima de todo tipo de engaños y humillaciones; parodia de la frágil inocencia y la soberbia del ser humano.

Ferrando y Guglielmo:

No pueden dejar que quede en entredicho su honor como oficiales y, sobre todo, como hombres, al ponerse en duda la integridad sentimental de sus prometidas con respecto a ellos.

Fiordiligi y Dorabella:

La ingenua inocencia y su apasionamiento de juventud frente a la tentación de sentirse amadas por otros hombres centran el conflicto de las dos hermanas.

Don Alfonso:

Refleja un sutil conflicto de soberbia. Busca el reconocimiento a través de la manipulación y el engaño en un juego cuyo desenlace conoce de antemano.

Despina:

La criada de Don Alfonso, ante su precaria situación laboral, necesita sentirse más reconocida e importante.

Necesidad dramática y meta

Ferrando y Guglielmo:

Demostrar que sus prometidas son incondicionalmente fieles. Al final de la historia, sin embargo, queda también demostrado que su necesidad dramática responde realmente a la soberbia de considerar imposible la infidelidad de sus prometidas, dado su nivel de excepcionalidad como hombres. Su meta pasa por ganar la apuesta a Don Alfonso.

Dorabella y Fiordiligi:

Ante el dolor de la inesperada llamada al frente de sus prometidos, y la aparición de los dos caballeros albaneses, en un principio tratarán de mantenerse firmes. Después se debatirán entre permanecer fieles y la creciente atracción que sentirán por sus nuevos pretendientes. Su meta es esperar a sus prometidos y permanecer fieles. Desde este punto de vista podría pensarse en Dorabella y Fiordiligi como personajes protagonistas equivalentes desde el punto de vista dramático a Ferrando y Guglielmo. Sin embargo, vemos que no es así, las dos hermanas son personajes que soportan un conflicto claro, pero no conducen la acción que debe resolverlo.

Don Alfonso:

Su necesidad dramática pasa por buscar el reconocimiento permanente como hombre sabio. Su meta es ganar la apuesta para alimentar su orgullo.

Despina:

Sentirse valorada centra su necesidad dramática. Su meta es conseguir que las dos damas sean infieles, haciendo valer sus consejos sobre lo prescindible de los hombres y el escaso valor sentimental de su comportamiento.

Punto de vista y actitud

Ferrando y Guglielmo:

Para un caballero y oficial del ejército no cabe el deshonor, y menos si se trata de poner en duda la fidelidad de su prometida. Su actitud con respecto a los planes de Don Alfonso es cómplice y confiada.

Fiordiligi y Dorabella:

Su punto de vista está impregnado de inocencia e ingenuidad. No obstante, la firmeza de su actitud inicial ira cediendo en favor de la tentación por lo prohibido.

Don Alfonso:

Su aire de soberbia refleja un aparente desprecio por las mujeres, pero no es otra cosa que la demostración de que es él quien maneja los hilos. En otras palabras, ellas son un pretexto para manipular a Ferrando y Guglielmo.

Despina:

Su punto de vista sirve de contrapunto a la inocencia de Fiordiligi y Dorabella. Tratará de demostrar a las dos hermanas que los hombres no valen la pena, sabiendo que si ellas son infieles con los caballeros recién llegados, los que se equivocan y pierden son realmente ellos.

Acción y cambio

Guglielmo y Ferrando:

Se mantienen cómplices a los planes que trazan Don Alfonso y Despina. Sin embargo, acaban siendo víctimas de su “orgullo masculino”, ya que Guglielmo (disfrazado) acaba provocando conscientemente la infidelidad de Dorabella. Este hecho provoca un conflicto entre los dos caballeros y Ferrando acaba haciendo lo mismo con Fiordiligi. Estas acciones, más allá de la inflexión emocional de los personajes en forma de cierto estupor, no supone la definición de un arco de transformación tradicional. Sin embargo, sí define el recorrido dramático de Guglielmo y Ferrando, que les hace perder la apuesta por su propia debilidad emocional y la posterior obligación moral de perdonar a sus prometidas.

Fiordiligi y Dorabella:

Se mantienen firmes, pero pasivas y a merced de la situación, hasta que Fiordiligi, consciente de la infidelidad de Dorabella, busca unos trajes de militar para poder ir a buscar a sus prometidos al frente. Sin embargo, la acción de Fiordiligi no llega a concretarse y también acaba siendo infiel. Las dos hermanas sufren las inflexiones emocionales provocadas por la marcha de sus amados y el conflicto de no conseguir mantenerse fieles, pero no experimentan un arco de transformación como personajes.

Don Alfonso:

No duda en buscar la ayuda de Despina –una mujer– para desarrollar sus planes. Una prueba más de que su “objetivo” no son ellas, sino ellos. No experimenta ningún tipo de inflexión emocional. Su actitud es predominantemente activa, sabe desde el principio que va a acabar ganando la apuesta.

Despina:

Ayuda a Don Alfonso activamente. Tampoco experimenta cambios sustanciales como personaje, únicamente, al final de la obra, la inflexión emocional al saber que también ha sido engañada por Don Alfonso.

5.4.3 Estructura dramática

5.4.3.1 Dinámica de escenas

Acto I

Escena primera

Ferrando y Guglielmo aparecen en escena defendiendo airadamente las cualidades de sus prometidas (P). Don Alfonso, que les acaba de decir que éstas podrían llegar a serles infieles con relativa facilidad, quiere dejar la cuestión ahí, pero los dos oficiales se sienten ofendidos y exigen que sea probada tal afirmación (D). Los tres personajes deciden apostar cien cequíes a que en un solo día darán razón a sus respectivas posturas (R).

Escena segunda

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena séptima.

Planteamiento:

Fiordiligi y Dorabella, exultantes de felicidad, admiran sendos medallones con el retrato de sus prometidos, viendo en ellos el ideal de perfección más absoluto.

Escena tercera

Desarrollo:

Don Alfonso, consternado, anuncia a las hermanas lo peor que podía ocurrir: una orden del rey requiere a los dos oficiales en el campo de batalla de inmediato.

Escena cuarta

Ambas parejas dan muestras de su profundo amor y del insoportable dolor que les produce la inevitable separación.

Escena quinta

Resolución:

Un grupo de soldados acompaña a los dos oficiales, que se despiden de sus prometidas entre lágrimas y juramentos mutuos de amor incondicional y fidelidad.

Escena sexta

Fiordiligi, Dorabella y Don Alfonso se quedan rogando que todo salga bien.

Escena séptima

Don Alfonso solo. Se muestra confiado en poder desacreditar con facilidad a Fiordiligi y Dorabella por el mero hecho de ser mujeres.

En esta escena, Da Ponte, a través del personaje de Don Alfonso, trata de “engañar” al público tal como hace el viejo filósofo con Guglielmo y Ferrando, ya que los que se acaban desacreditando a sí mismos “por el mero hecho de ser hombres” son los propios protagonistas masculinos.

Escena octava

Despina sola. Se lamenta de la vida que lleva como sirvienta: mal retribuida y nada considerada (P). Prepara el chocolate, pero no puede más que olerlo, mientras Fiordiligi y

Dorabella no carecen de nada ni tienen, sufrimientos (D). Despina acaba probando el chocolate (R).

Esta escena, aparentemente poco trascendente desde el punto de vista argumental es, sin embargo, un ejemplo de precisión narrativa en relación a su dinámica de escena. Una cuestión esencial, especialmente en este tipo de escenas, para no perder la fluidez y continuidad del pulso narrativo de una historia.

Escena novena

Fiordiligi y Dorabella, angustiadas e inconsolables, cuentan a Despina lo ocurrido (P). Sorprendidas, escuchan cómo Despina resta importancia a la situación (D). Para Despina los hombres no valen nada (R).

Escena décima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena duodécima.

Planteamiento:

Don Alfonso requiere la presencia de Despina para proponerle ser cómplice de su plan y conseguir que dos amigos suyos, que acaban de entrar en escena, caigan en gracia a las dos hermanas.

*Escena undécima*⁵³²

Desarrollo:

Despina aprecia su aspecto extravagante, pero no reconoce a Ferrando y a Guglielmo bajo el disfraz de sendos caballeros albaneses. Aparecen Dorabella y Fiordiligi, que indignadas por la presencia de los dos hombres en su casa, piden a Despina que los haga salir inmediatamente. Don Alfonso las tranquiliza y presenta a los caballeros albaneses como amigos suyos. Dorabella y Fiordiligi salen de escena.

Escena duodécima

Resolución:

⁵³² Según Zanotti (2015, p. 37), esta escena viene reducida en algunas ediciones, concretamente en la parte del aria de Guglielmo.

Ferrando y Guglielmo, muy complacidos por la reacción de sus prometidas, ríen y hacen ver a Don Alfonso que se está equivocando. Éste les aconseja que no canten victoria.

Escena decimotercera

Don Alfonso duda de que haya dos mujeres que puedan ser constantes (P). Alfonso pide opinión a Despina que, aunque no piensa exactamente lo mismo (D), se muestra confiada en que el plan tendrá éxito (R).

Escena decimocuarta

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena decimosexta.

Planteamiento:

Dorabella y Fiordiligi se lamentan de su mala suerte, precisamente cuando más felices estaban siendo.

Escena decimoquinta

Desarrollo:

Apenadas, las dos hermanas oyen, procedentes del interior de la casa, los gritos de Don Alfonso tratando de detener a los caballeros albaneses. Cuando entran, Don Alfonso les dice que éstos han ingerido un veneno que en pocos instantes les quitará la vida.

Dorabella y Fiordiligi deciden ayudarles y se acercan para comprobar su estado de salud. Empiezan a verles con otros ojos. Por su parte, Ferrando y Guglielmo también perciben que ellas se han vuelto más cercanas y tratables. Surgen las primeras dudas.

Escena decimosexta

Resolución:

Despina acude disfrazada de médico. Después de tomar el pulso a los nobles albaneses, coge un hierro imantado para utilizarlo a modo de piedra mesmérica. Como resultado; Ferrando y Guglielmo se retuercen, se agitan, recobran las fuerzas y finalmente consiguen ponerse de pie. Sin embargo, las dos hermanas, enfurecidas, y sintiéndose engañadas, no ceden.

Acto II

Escena primera

Despina recrimina a las dos hermanas su actitud al no mostrarse más receptivas con los oficiales albaneses, explicándoles lo que cualquier mujer debería saber a su edad con respecto a los hombres (P).

Escena segunda

Lo que argumenta Despina parece gustarles y empiezan a dudar (D). Con la única intención de flirtear, cada hermana escoge a un caballero (R).

Escena tercera

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena quinta.

Planteamiento:

Don Alfonso anuncia la llegada de los caballeros albaneses en lujosas barcas.

Escena cuarta

Desarrollo:

Ferrando y Guglielmo vuelven a acercarse tímidamente a Dorabella y Fiordiligi.

Escena quinta

Los oficiales albaneses y las hermanas mantienen un diálogo banal hasta que deciden pasear por separado. Guglielmo ofrece a Dorabella una pequeña ofrenda; un colgante en forma de corazón. Dorabella acepta y él hábilmente cambia el corazón por un colgante con el retrato de Ferrando que luce ella.

Resolución:

Guglielmo comienza a compadecerse de Ferrando. Dorabella cae en sus brazos.

Escena sexta

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena octava.

Planteamiento:

Ferrando tienta a Fiordiligi pero ésta, aunque cada vez más turbada por la situación, no cede.

Escena séptima

Desarrollo:

Fiordiligi ha rechazado a Ferrando, pero se siente culpable por haber tenido deseos de entregarse a él.

Escena octava

Resolución:

Ferrando entra celebrando la victoria, para él Fiordiligi ha resultado ser la encarnación de la modestia, una mujer sin parangón, ya que no ha sucumbido a sus encantos. Por su parte, Guglielmo muestra a Ferrando el colgante con el retrato que, según él, le ha regalado Dorabella. En ese momento Ferrando entiende que ésta le ha sido infiel (R).

Escena novena

Ferrando, abatido, piensa en vengarse (P). Guglielmo se jacta de la fidelidad de Fiordiligi. En definitiva, piensa que él es mejor que Ferrando (D). Don Alfonso les recuerda que deben esperar hasta el día siguiente para, en el caso de Guglielmo, poder cantar victoria (R).

Escena décima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena decimotercera.

Planteamiento:

Mientras Dorabella cuenta a Despina que ha tratado de resistirse en vano, y ésta ya la reconoce como una mujer de verdad, Fiordiligi les confiesa no estar únicamente enamorada de Guglielmo.

Escena undécima

Desarrollo:

Fiordiligi, angustiada por el sentimiento de culpa, propone a Dorabella vestirse con alguno de los trajes militares de sus prometidos e ir a buscarlos al campo de batalla.

Escena duodécima

Mientras Fiordiligi busca algún uniforme de Guglielmo, aparece Ferrando (disfrazado) pidiendo atención también para él, suplicando que le atravesase con su espada si finalmente ha de

partir en busca de su prometido. Ella vacila pero acaba cediendo. Fiordiligi y Ferrando quedan abrazados. Don Alfonso y Guglielmo (escondidos) son testigos de la escena.

Escena decimotercera

Resolución:

Mientras Guglielmo no encuentra consuelo ante tal decepción, aparece Ferrando. Indignados, los dos prometidos deciden buscar la manera de castigarlas sonadamente. Don Alfonso les da una idea: casarse con ellas. Deben aceptarlas tal como son, ya que, según él, la naturaleza no hace excepciones.

Escena decimocuarta

Primera escena de una secuencia que conduce hasta la escena decimoctava.

Planteamiento:

Preparada la boda, las parejas acuden decididas. Despina se jacta de la trascendencia de sus acciones en el desenlace del plan de Don Alfonso.

Escena decimoquinta

Despina y Don Alfonso se felicitan por el éxito de sus planes.

Escena decimosexta

En los momentos previos a la ceremonia, las dos hermanas y los nobles albaneses se admiran mutuamente.

Escena decimoséptima

Desarrollo:

Don Alfonso requiere la presencia del notario para formalizar la boda. Aparece Despina disfrazada. Don Alfonso avisa de que Ferrando y Guglielmo han regresado del frente.

Escena decimoctava

Exultantes, los dos oficiales han podido volver gracias a una contraorden real. Aprecian las caras de circunstancias de sus prometidas. Don Alfonso deja caer intencionadamente los contratos matrimoniales.

Finalmente, los caballeros albaneses se revelan como Ferrando y Guglielmo. Dorabella y Fiordiligi reconocen su culpa señalando a Don Alfonso como responsable del engaño.

Resolución:

Don Alfonso les pide que se abracen y olviden. Las dos damas prometen compensar el desengaño de los caballeros con fidelidad y amor. Los dos caballeros, sabiéndose culpables, las creen y aceptan su arrepentimiento.

5.4.3.2 La perspectiva de las tramas: los ojos del público

El protagonista

Guglielmo y Ferrando son los protagonistas. Se sienten deshonrados por los comentarios de Don Alfonso sobre sus prometidas y aceptan el reto de demostrar que Fiordiligi y Dorabella les serán fieles en cualquier circunstancia. Se podría considerar también a los personajes de Fiordiligi y Dorabella como protagonistas, pero su dinámica pasiva, en líneas generales, nos hace pensar más en la pareja dinámica de arquetipos *razón* y *emoción* como reflejo de las acciones de Guglielmo y Ferrando. Si contemplamos a las dos hermanas como protagonistas nos encontramos observando una historia estática, pasiva, y con un mensaje relativamente “ridículo”. Si por el contrario, consideramos protagonistas a Ferrando y Guglielmo, el mensaje que se desprenda de la historia, tendrá que ver directamente con su dinámica como personajes, y el sentido de la ópera será muy distinto.

El personaje principal (main character)

Don Alfonso representa la conciencia de la historia. Creador del conflicto, y con la certeza de saber todo lo que va a acontecer, diseña la acción que van a conducir los protagonistas activos; Guglielmo y Ferrando, y que van a sufrir las que podríamos denominar como protagonistas pasivas; Fiordiligi y Dorabella.

El punto de vista de Don Alfonso nos ofrece una panorámica sobre la inocencia e ingenuidad, además del orgullo en el caso de la pareja masculina, que muestran las dos parejas protagonistas, confiadas e ignorantes de los hilos que las manejan.

El personaje de impacto (impact character)

Consideramos a Despina como personaje de impacto. Ésta no dudará, en apoyar el plan de Don Alfonso, sin embargo la meta de ambos personajes será exactamente la contraria. Mientras Don Alfonso, en un principio, quiere demostrar la debilidad moral de la mujer, Despina pretende hacer ver a las hermanas lo predecibles y prescindibles que son realmente los hombres. No obstante, son las dos caras de una misma moneda, símbolo del valor emocional con el que apuesta Don Alfonso. Por otra parte, los protagonistas masculinos acaban asumiendo la función de personajes de impacto de sí mismos en el acto que aparecen disfrazados y empiezan a seducir a sus prometidas, momento en el que caen en la trampa de Don Alfonso y comienzan inconscientemente a obstaculizar sus propias metas.

5.4.3.3 Las siete etapas esenciales de la trama general

La debilidad y la necesidad

Como en *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, el conflicto derivado de la debilidad y la necesidad de los personajes se centra en la fragilidad emocional del ser humano, la debilidad de la carne frente a las convenciones morales y el compromiso entre las personas. En definitiva, lo que al final de la escena tercera del segundo acto Don Alfonso llama “necesidad del corazón”.

El deseo

El deseo de reconocimiento es común a casi todos los personajes. Es el orgullo que mueve a Don Alfonso y a Despina, pero muy especialmente a Guglielmo y a Ferrando, cuya soberbia les hace considerar impensable que sus prometidas les fallen, llegando, sin embargo, al extremo de hacerlas caer en la infidelidad conscientemente.

El adversario

Aunque el adversario es aparentemente Don Alfonso, los protagonistas realmente se están enfrentando a sí mismos⁵³³ –a su orgullo–, el mismo que hace que sus prometidas les acaben

⁵³³ Tal como el propio Don Alfonso afirma en la escena decimotercera del segundo acto: “L'amante che si trova alfin deluso, non condanni l'altrui, ma il proprio errore; giacché giovani, vecchie, e belle e brutte, ripetete con me: Così fan tutte!” (Da Ponte, 2015, p. 63).

siendo infieles. El orgullo de la propia Despina “maestra del disfraz” que no se da cuenta que los dos caballeros albaneses son realmente Guglielmo y Ferrando.

El plan

Todo lo que ocurre en esta historia responde al plan preestablecido de Don Alfonso, que tiene como objetivo ganar la apuesta haciendo realmente que la pierdan los dos protagonistas masculinos.

El plan de Despina de simular el intento de suicidio de los dos caballeros está supeditado al plan general de Don Alfonso.

La batalla

Para los protagonistas está todo bajo control hasta que Dorabella se entrega a la voluntad de Guglielmo. En ese momento, empieza la lucha de Fiordiligi contra sus propios sentimientos y el conflicto entre los dos oficiales.

La auto-revelación

Para los dos protagonistas, el hecho de tomar conciencia de que son ellos los que han perdido, provocando la infidelidad de sus prometidas, supone la revelación que les obliga moralmente a asumir que deben perdonarlas.

El nuevo equilibrio

Todo acaba como había empezado. Para Don Alfonso, que ha manejado los hilos de todos los personajes, ha supuesto un ejercicio de orgullo. Para el resto de personajes, una lección sobre la imprudencia de poner a prueba los instintos del ser humano y las leyes del corazón que los gobiernan.

5.4.3.4 Las tramas secundarias

A diferencia de las *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, *Così fan tutte* dispone de una textura dramática relativamente más simple. Prueba de ello, por ejemplo, es la identificación de una única trama secundaria.

La trama general, de la que ya hemos visto sus siete etapas esenciales, la desarrollaremos en el siguiente punto de la aplicación del instrumento de análisis dedicado a la definición de la estructura general del libreto.

La trama secundaria⁵³⁴ se inicia –minuto 39⁵³⁵– con la aparición de Despina. Al igual que Leporello, ésta aparece lamentándose de la vida que lleva como criada. Despina tiene su propia opinión sobre el valor de los hombres y recomienda a las hermanas no llorar la marcha de sus prometidos y mostrarse receptivas con otros hombres. Don Alfonso consigue sobornarla para que le ayude a que las dos damas sean infieles a sus prometidos –51 minutos–. Despina diseña un plan por el cual los caballeros albaneses fingirán un intento de suicidio con el objetivo de buscar el acercamiento de las jóvenes –1 hora y 15 minutos–. Éstos toman el veneno –1 hora y 19 minutos–, pero vuelven a ser rechazados –1 hora y 34 minutos–, sin embargo, este hecho representa un punto de inflexión, ya que el aparente fracaso del plan de Despina supone realmente haber llamado su atención. Pasado este punto de trama, que se corresponde con el *punto medio* de la trama general, llegamos al momento donde las hermanas hacen una elección figurada de sus nuevos amantes –1 hora y 40 minutos–. El plan de Despina finalmente ha resultado un éxito. Don Alfonso y Despina planean el golpe definitivo –1 hora y 50 minutos–.

La trama secundaria parece plantearse inicialmente como una réplica dramática a los argumentos y a las intenciones de Don Alfonso. La primera aparición de Despina es significativa en ese sentido. Sin embargo, el objetivo de Despina pasa por que las hermanas sean receptivas con otros hombres, lo cual hace que coincidan sus intereses, aunque no su finalidad, con los de Don Alfonso. Por lo tanto, el recomendable equilibrio de fuerzas, desde el punto de vista argumental, se produce más en la resolución de la historia que en su desarrollo. Despina se une a Don Alfonso, pero en la resolución de la trama general se dará cuenta de que también ha sido manipulada por él.

⁵³⁴ Se correspondería con la línea de trama del *personaje de impacto*.

⁵³⁵ Según la versión de 2006 dirigida por John Eliot Gardiner con puesta en escena de Peter Mumford. Lógicamente, los tiempos que ofrecemos pueden variar de una puesta en escena a otra y de un director de orquesta a otro (véase nota 501 en p. 401). En el caso de esta versión, analizada a partir de su formato en DVD, existe un desfase de 40 segundos desde que empieza su reproducción hasta el momento en que comienza la obertura de la ópera. Hemos preferido no ajustar los tiempos para facilitar la localización de los puntos de trama señalados en el paradigma.

5.4.3.5 La estructura de los actos: el paradigma

Acto primero: el planteamiento

Detonante

El viejo filósofo Don Alfonso apuesta con Ferrando y Guglielmo que en un solo día podrá demostrar la naturaleza infiel de sus prometidas –minuto 11–.

Planteamiento

Se produce dentro de las proporciones temporales establecidas en el *instrumento de análisis* para definir su premisa dramática. Dentro de los primeros 11 minutos ya disponemos de toda la información y los elementos dramáticos necesarios para desarrollar la historia. Los dos oficiales se muestran tan confiados como dispuestos a participar en el plan de Don Alfonso. Deberán disfrazarse y tratar de seducir a sus prometidas.

Primer punto de giro

Con la aparición de Guglielmo y Ferrando disfrazados de caballeros albaneses comienza el *desarrollo* de la trama general –52 minutos–.

Dentro del *planteamiento* también situamos el inicio de la trama secundaria (véase, p. 466).

Acto segundo: el desarrollo

Dentro del desarrollo de este acto podemos encajar perfectamente la estructura de la trama secundaria. Además, podemos contemplarla como un *punto medio* articulado hasta por cuatro pinzas, e incluso considerar un paradigma interior.

Punto medio

La ubicación de este punto de trama viene definida por el momento en el que aparentemente falla el plan de Despina y los caballeros vuelven a ser rechazados –1 hora y 34 minutos–. En caso de observar el desarrollo como un paradigma interior completo, este punto de trama también representaría su *punto medio*, correspondiendo sus puntos de giro a las pinzas situadas en –1 hora y 15 minutos– y en –1 hora y 50 minutos–. En este caso, la resolución de este paradigma interior estaría representada por el primer punto de giro, ya que certifica que el plan de Despina realmente sí ha tenido éxito.

Pinzas

Disponemos de cuatro puntos de trama que rodean al *punto medio* de la historia. Las dos pinzas que ya hemos señalado, situadas en los extremos más alejados del *punto medio*, se refieren al planteamiento del plan de Despina y al momento en que ésta se felicita con Don Alfonso por el éxito del plan. Los dos puntos de trama más cercanos al *punto medio* –1 hora y 19 minutos– y –1 hora y 40 minutos–, y que también podemos considerar como pinzas, nos hablan del intento de suicidio de Guglielmo y Ferrando disfrazados de caballeros extranjeros y de la inocente elección de éstos por parte de Fiordiligi y Dorabella.

Segundo punto de giro

Como hemos visto, el punto de trama correspondiente a la resolución de la trama secundaria (considerada como un paradigma interior), y que identificamos como segundo punto de giro, quedaría definido por el momento en que Dorabella se entrega a Guglielmo, suponiendo el comienzo del tercer acto dramático, el correspondiente a la *resolución* de la historia.

Acto tercero: la resolución

Climax

El anuncio del regreso de los dos oficiales del frente marca el inicio del *clímax* de la historia – 2 horas y 56 minutos–. Anticipa el inminente encuentro de Fiordiligi y Dorabella con sus prometidos, que regresan inesperadamente del campo de batalla.

Resolución

Guglielmo y Ferrando acaban descubriéndose como los caballeros extranjeros que han conseguido, sin pretenderlo, dar la razón a Don Alfonso –3 horas y 4 minutos–.

Pinzas

Fiordiligi también acaba cediendo. Se entrega a Ferrando –2 horas y 42 minutos–.

Dentro del contexto dramático de la *resolución* también podemos considerar la configuración de sus puntos de trama como pertenecientes a un paradigma interior. La debilidad de Dorabella entregándose a Guglielmo, que se corresponde con el segundo punto de giro, haría a su vez las funciones de detonante –2 horas y 3 minutos–. El primer punto de giro propiamente dicho de este paradigma interior estaría representado por la necesidad de venganza que experimenta Ferrando

al entender que Guglielmo le ha traicionado –2 horas y 22 minutos–. El *punto medio* se correspondería con la pinza de este tercer acto anteriormente señalada. El segundo punto de giro –2 horas y 47 minutos–, después de haber cedido también Fiordiligi y, por lo tanto, de equilibrar el agravio de Ferrando, nos muestra a Don Alfonso como ganador de la apuesta. Este punto de trama nos conduce hacia el clímax y la resolución final de la historia.

COSÌ FAN TUTTE

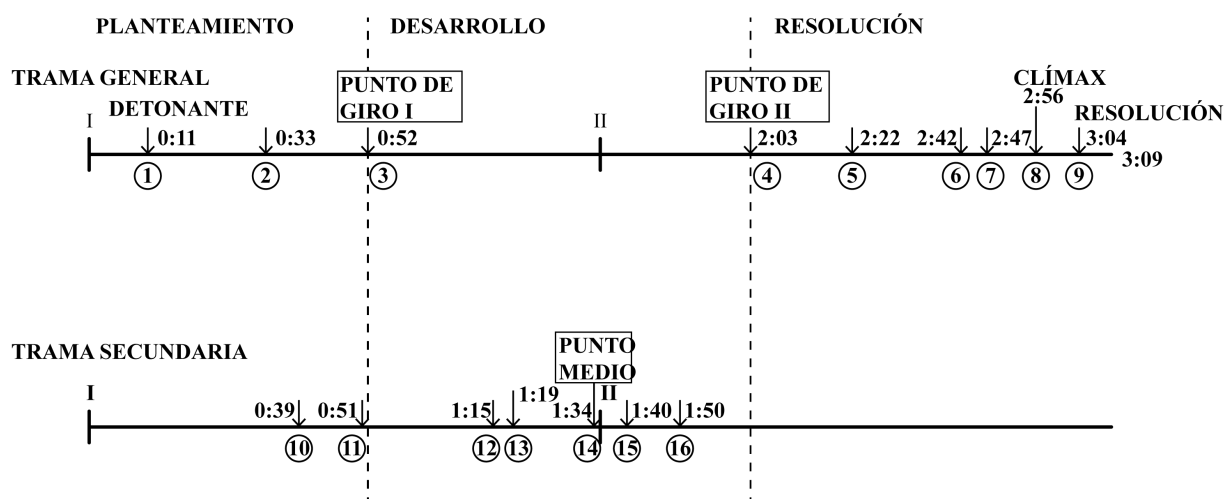


Figura 11. El paradigma narrativo de *Così fan tutte*. Elaboración propia.

1. Guglielmo y Ferrando apuestan con Don Alfonso.
2. Los dos caballeros embarcan hacia el frente.
3. Guglielmo y Ferrando aparecen disfrazados de caballeros extranjeros.
4. Dorabella acepta a Guglielmo (disfrazado).
5. Ferrando quiere vengarse de Guglielmo por propiciar la infidelidad de Dorabella.
6. Fiordiligi también cede.
7. Don Alfonso ha ganado la apuesta.
8. Los oficiales regresan del frente.
9. Guglielmo y Ferrando se descubren tras sus disfraces.
10. Aparece Despina.
11. Despina acepta ayudar a Don Alfonso.
12. El plan de Despina.

13. Los caballeros extranjeros tratan de suicidarse.
14. Aparentemente falla el plan de Despina.
15. Cada hermana elige a un caballero.
16. Don Alfonso y Despina se felicitan y preparan la resolución del plan.

5.4.3.6 Valoración de resultados y conclusiones

Afortunado el hombre que toma las cosas por su lado bueno y en todos los casos y sucesos se deja guiar por la razón. Aquello que hace llorar a los demás para él será causa de risa, y en medio de los torbellinos del mundo encontrará una calma agradable. (*Così fan tutte*, acto segundo, escena IV)

Così fan tutte cierra la trilogía Mozart-Da Ponte y nos ofrece algo, en muchos aspectos, distinto a lo anteriormente surgido fruto de la colaboración entre ambos autores. Algo que, teniendo en cuenta que *Don Giovanni* no es lo mismo que *Le nozze di Figaro* desde el punto de vista argumental, y que su mensaje, aunque con puntos en común, tampoco es exactamente el mismo, hace que el valor artístico de la trilogía sea mayor y dé más razón a las conclusiones finales de nuestra tesis sobre la importancia de la estructura general que debe definir la narración de una historia.

Si el texto de Da Ponte para *Le nozze di Figaro* debe mucho a la comedia original de Beaumarchais, y en *Don Giovanni* podemos encontrar similitudes argumentales significativas con la adaptación de Bertati para la ópera de Gazzaniga, en el caso de *Così fan tutte* la influencia de textos precedentes no tiene ninguna trascendencia. Especialmente a la hora de observar si Da Ponte modificó *ad hoc* la estructura dramática de algún posible texto como referencia para establecer un paradigma narrativo determinado. En este sentido, *Così fan tutte* puede considerarse una obra absolutamente original.

Al igual que *Don Giovanni*, *Così fan tutte* tuvo una fría acogida por parte del público. Si la historia sobre el libertino castigado muy probablemente no fue entendida en toda su amplitud debido a su complejidad psicológica, la última de las colaboraciones entre Mozart y Da Ponte no fue comprendida, a nuestro juicio, en su concepción dramática global. Tachada en no pocas ocasiones de espectáculo banal, capaz únicamente de ofrecer una historia tan superficial como inverosímil, donde únicamente es salvable la elegante música de Mozart, *Così fan tutte* ha

quedado durante mucho tiempo relegada a la ópera de menor consideración artística de las tres que forman la trilogía.

Respecto al irónico título de la ópera *–Así hacen todas–*, y ante el aparente componente machista del texto, debemos tener en cuenta el papel de los personajes femeninos en las dos primeras óperas de la trilogía. Pensemos en los personajes de Susanna, Marcellina, la Condesa, Donna Anna o Donna Elvira, todas ellas son prácticamente heroínas en su función dramática. Pensemos también en el mensaje que nos transmiten y que, a fin de cuentas, nos revela el verdadero tema de las óperas. No parece en ningún caso que Mozart y Da Ponte quisieran dejar en segundo plano a los personajes femeninos, ni mucho menos ridiculizarlos, más bien al contrario, ya que, objetivamente, la trilogía de Mozart-Da Ponte (en su conjunto) es una historia de mujeres ¿Por qué no debería ocurrir lo mismo con las protagonistas de *Così fan tutte*? Desde el mismo título, la ópera no es lo que parece.

Esto nos lleva a comenzar con la valoración de los resultados de nuestro análisis. Dorabella y Fiordiligi, no son protagonistas de la historia, carecen de características como personajes que hagan que las podamos considerar como tales. Tratar de verlas como protagonistas –como heroínas– haya sido muy probablemente uno de los principales motivos de tener una percepción superficial de la ópera. Ambos personajes son símbolos de la ingenuidad, la inocencia y la pureza del amor. No representan otra cosa que los valores que los seres humanos frecuentemente no somos capaces de preservar. Por otra parte, Ferrando y Guglielmo acaban teniendo la necesidad inconsciente de transgredir sus propios valores de fidelidad y amistad revelando su verdadera e inevitable naturaleza. Don Alfonso no pone a prueba la fidelidad de las dos hermanas sino la integridad como hombres de sus dos prometidos. Éstos, no experimentan un arco de transformación propiamente dicho, no cambian su punto de vista, pero sí su actitud. Al final, ellos mismos han conseguido precisamente lo que trataban de evitar. Conscientes de su exceso de orgullo, ponen en evidencia a sus ingenuas prometidas, pero deben aceptar casarse con ellas.

Così fan tutte está protagonizada por Ferrando y Guglielmo, pero su historia es observada a través de los ojos de Don Alfonso. El *personaje de impacto* –Despina– participa directamente en la acción de la trama general, de hecho se podría llegar a no considerar la inclusión de una trama secundaria en el paradigma narrativo de esta ópera. Sin embargo, es su punto de vista el que

proporciona parte del sentido al mensaje de la ópera. Da Ponte en esta historia no busca el valor del arquetipo antagonista, con el que se podría haber identificado perfectamente a Don Alfonso, por el contrario, busca la sutileza dramática del juego de máscaras tan presente en las dos óperas precedentes de la trilogía. Despina se presta a ayudar a Don Alfonso, su plan conjunto va a ser el mismo, pero la meta completamente diferente: mientras el sabio filósofo trata de demostrar el poco valor de las mujeres, Despina quiere hacer ver a las hermanas lo prescindibles que son los hombres y lo adecuado de jugar con el género masculino tal como éste hace con el femenino. No obstante, la resolución de la historia acabará revelando que “la escuela de los amantes” de Don Alfonso pretende aleccionar tanto a unos como a otros.

Todos los elementos dramáticos de la ópera se desarrollan sobre un soporte estructural perfectamente diseñado. Al margen, evidentemente, de la elegante y cuidada partitura⁵³⁶, destaca la ordenada utilización de los elementos dramáticos del libreto, sobre todo en la definición de la estructura de su paradigma narrativo. Desde el minucioso diseño de las escenas en cuanto a su dinámica narrativa interna, hasta la estructura general de la ópera, en *Così fan tutte* solo podemos hablar de simetría, equilibrio y proporciones.

Da Ponte muestra una vez más su talento dramático al estructurar el devenir dramático de las escenas fundamentalmente en forma de secuencia. El argumento no tiene inflexiones dramáticas de intensidad significativa y solo hay una trama secundaria, como hemos visto, muy vinculada a la trama general. Por lo tanto, la narración podríamos decir que no tiene más remedio que apoyarse en la dinámica narrativa de las escenas, de la que no olvidemos también forma parte la música⁵³⁷, y en el armazón narrativo que representa la estructura global del paradigma.

Quizá el mejor ejemplo de lo señalado en el párrafo anterior sea la disposición de la trama secundaria que conduce Despina dentro del *desarrollo* de la ópera. A diferencia de las dos primeras óperas de la trilogía, la importancia o trascendencia de esta única trama secundaria es menor y está mucho más relacionada con la resolución de la historia y la consolidación de su

⁵³⁶ Debemos hacer esta justa alusión a la música aunque no sea objeto de estudio de nuestra investigación. Dado el tono de parodia que envuelve a la ópera, la función de la música tiene, si cabe, una mayor trascendencia que en las dos primeras óperas de la trilogía, ya que debe equilibrar los elementos dramáticos parodiados dentro del contexto argumental. La estructura del paradigma cumplirá la misma función.

⁵³⁷ Obviamente, aparte de la música (como elemento predominante y característico en el arte de la ópera) hay otros sistemas de signos que inciden en la percepción de la dinámica de escena; la retórica de los diálogos, el movimiento de los personajes, la iluminación, etc.

mensaje que en definir una gran progresión dramática durante su desarrollo. Sin embargo, a nivel estructural esta trama secundaria encaja de forma óptima en el *desarrollo* de la trama general, soportando la narración a través de un paradigma interior completo y perfectamente proporcionado.

Algo parecido ocurre en el tercer acto dramático⁵³⁸ de la ópera, el correspondiente a su *resolución*. Técnicamente, es un acto ligeramente más largo de lo recomendable, sin embargo, no es algo que perjudique o podamos considerar que desfigure el paradigma de una forma sensible. Lo haría si fuese un acto vacío, sin puntos de trama que lo equilibrasen y lo hiciesen avanzar. Por el contrario, y al igual que ocurre durante el *desarrollo*, nos encontramos con un nuevo paradigma interior. Tenemos pues, dentro del paradigma que describe la trama general, dos paradigmas interiores con sus puntos de trama correspondientes, perfectamente encajados en los dos actos finales de una historia y además dispuestos de forma consecutiva. Todo esto, insistimos, resultante de una dinámica de escenas donde la estructura en tres actos dramáticos – *planteamiento, desarrollo y resolución*– está permanentemente presente.

Sobre la trama general se disponen las siete etapas establecidas para nuestro instrumento de análisis cuya presencia asegura los elementos, relacionados con el contenido argumental y el desarrollo de los personajes, necesarios para la percepción completa de la historia. Percepción que, como hemos señalado, obtenemos a través de ojos de Don Alfonso, maestro de ceremonias del simbólico teatro de marionetas que representa *Così fan tutte* y en el que se escenifica una elegante parodia sobre la imposibilidad de escapar de los instintos y las emociones que caracterizan al ser humano, y donde soldados, caballeros, criadas, damas, notarios, médicos, hombres o mujeres; “hacen todos lo mismo”. Es la idea dominante de la ópera, el mensaje que nos quiere transmitir el libreto y que en cierto modo también subyace en las historias que nos cuentan *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*.

Es posible que *Così fan tutte* pueda considerarse una ópera superficial, pero lo es, valga la redundancia, superficialmente, y sobre todo, lo es pretendidamente. En su concepto, y así lo reflejan sus elementos argumentales, es prácticamente una parodia, casi una sátira, pero como muestra la cuidada distribución de esos elementos al crear la estructura de la obra, se trata de una

⁵³⁸ Recordamos que el uso de la denominación “acto dramático” responde a la necesidad de evitar confusiones con respecto a la distribución de los actos físicos de la ópera.

parodia modélicamente estructurada. Mozart y Da Ponte crearon una ópera diferente, donde el humor y la ironía envuelven tres conceptos fundamentales: la fuerza, la belleza y la sabiduría. La fuerza está representada por el poder de los hombres, militares en este caso, que utilizan sin sabiduría y que les hace caer en la previsible trampa del orgullo masculino. La belleza, que sin sabiduría se convierte en una frágil máscara de ingenua inocencia. Las dos hermanas, como personajes, están a merced de todo y son engañadas hasta por el disfraz más ridículo. Y la sabiduría, parodiada no en su valor, pero sí en la soberbia de buscar permanentemente su reconocimiento.

5.5 Un punto de comparación: *La clemenza di Tito*

¡Oh! Qué profundamente aprecio a Mozart y cómo es digno de mi más alta veneración, porque no le fue posible inventar para *Tito* una música como la de *Don Juan*, para *Così fan tutte* una como la de *Figaro*: ¡Qué deshonrosa ignominia habría representado eso para la música! (Wagner, 1995, p. 60)

Puede resultar extraño o contradictorio el hecho de que tras sus grandes comedias musicales, Mozart retomase la *opera seria* de viejo estilo⁵³⁹. En opinión de Kunze (1990, p. 563), únicamente la necesidad de aceptar un nuevo encargo explica este hecho. La *opera seria*, a pesar de haberse visto paulatinamente desplazada por la *opera buffa*, se mantenía asociada a las convenciones sociales y a las necesidades de la corte.

Para tal acontecimiento, se procedió a la adaptación del drama de Metastasio sobre Tito, expresamente citado en el contrato entre los Estados de Bohemia y Guardasoni. Este encargo, que no estaba en condiciones de rechazar, es la única explicación, concluyente en mi opinión de que Mozart volviese a ocuparse de la ópera seria, y concretamente del drama de Metastasio⁵⁴⁰. (Kunze, 1990, p. 568)

⁵³⁹ “*La Clemenza di Tito* (1791) was in itself such an anachronism, so belated a survival of the ancient ‘dynastic’ operas that one could hardly expect it to survive its own first production at all; but evidently there were still theatres in which *opera seria* was not considered altogether dead” (Dent, 1947, p. 5).

⁵⁴⁰ Según Cairns (2007), el proyecto fue ofrecido inicialmente a Salieri: “Having got his librettist, Guardasoni then went to see Salieri, but unexpectedly drew a blank. If Salieri is to be believed, Guardasoni asked him five times [...] but Salieri declined the honour: he was too busy. It was then that Guardasoni turned to Mozart” (p. 229).

No obstante, en opinión de Cairns (2007, p. 232), es cierto que Mozart no escribió ninguna *opera seria* en sus diez primeros años en Viena, pero no lo hizo por falta de interés⁵⁴¹, simplemente no tuvo oportunidad. José II no promovió los espectáculos de *opera seria*, ya que para él resultaban demasiado formales y, sobre todo, excesivamente caros. Indudablemente, prefería la *opera buffa*.

The choice of Metastasio's *Tito* was nicely balanced: a wise and humane ruler who successfully puts down rebellion –by clemency, not by force– [...] Every spectator identified Leopold II with the hero of the opera; he had already been called a “latter-day Titus”, for his enlightened rule in Tuscany (where he had abolished torture), and a biographer would name him “the German Titus”. (Cairns, 2007, p. 233)

El texto de Metastasio sobre el que compondría Mozart *La clemenza di Tito*, y que serviría para la ceremonia de coronación de Leopoldo II⁵⁴², ya había sido utilizado⁵⁴³ en la corte vienesa para la conmemoración de la onomástica del emperador Carlos VI en 1734. El libreto de Metastasio gozaba de gran popularidad. Según Kunze (1990, p. 564), el propio Voltaire comparó algunas de sus escenas con los mejores momentos, incluso por encima, del clásico drama griego.

It is obvious that the libretto was chosen by the authorities to present the monarchy in the most favourable light. The French Revolution of 1789 had struck terror in all reactionary states, and it was urgent, first, that the principle of absolute monarchy should be reasserted, and, secondly, that it should be held up to the advocates of liberty as tempering justice with mercy. (Dent, 1947, p. 212)

En opinión de Kunze (1990, p. 565), el drama de Tito gozó por largo tiempo del favor de los contemporáneos. La relación de compositores que pusieron música al texto⁵⁴⁴ de Metastasio hasta 1770 es considerable. Autores como Leonardo Leo, Johann Hasse, Gluck, Jommelli, Traetta o Anfossi, ofrecieron su punto de vista a la historia de Tito. Según el musicólogo suizo (1990), las obras compuestas con posterioridad a la ópera de Mozart, o bien se sitúan en un

⁵⁴¹ “He thought of performing *Idomeneo* at a concert in the winter of 1783-4, and tried to have it put on at the Burgtheater soon after he arrived in Vienna, but without success. [...] Mozart continued to hope for a revival of *Idomeneo*, though in the end he had to be content with performance in a private theatre” (Cairns, 2007, p. 232).

⁵⁴² “Leopold II, who shared many ideas and policies with his brother, differed from him in this. He was resolved to give serious opera the prominence in Vienna that it had had in Florence during his time as Grand Duke of Tuscany” (Cairns, 2007, p. 232).

⁵⁴³ Con partitura de Antonio Caldara.

⁵⁴⁴ Como afirma Kunze (1990, p. 565), no siempre inalterado.

marco de influencia de la obra mozartiana, o bien adaptan el texto de forma tan libre que solo con reservas se pueden considerar una musicalización del drama de Metastasio.

Según lo arriba expuesto, la primera cuestión que se suscita está lógicamente relacionada con que Mozart no hiciese uso de la versión original de uno de los libretos más utilizados de la historia de la ópera. A este respecto debemos dirigirnos a la fuente documental más directa de la que disponemos según Kunze (1990), y que se sitúa en el catálogo manuscrito de Mozart⁵⁴⁵: “De esta información no habitual, que suena a autojustificación, se desprende inequívocamente que para Mozart el género de la *opera seria* y en particular la versión original del drama metastasiano *no era auténtica ópera*” (p. 567)

Bien analizada, la designación de “vera opera” [...] determina únicamente la relación con el drama de Metastasio. Comparada con él, la ópera de Mozart es “vera opera”. Mazzolà transformó el modelo en un libreto de ópera que proporcionaba a la música mucho más espacio para intervenir en el drama. (Kunze, 1990, p. 595)

Según la cita anterior de Kunze, pensar que para Mozart la *opera seria* no era auténtica ópera, quizás sea mucho decir. Sin embargo, pensar en el libreto original de Metastasio como un texto inadecuado tiene otras connotaciones. Una prueba más de la elevada percepción dramática de Mozart.

The remodelling of the libretto was done by Da Ponte’s old friend, Caterino Mazzolà⁵⁴⁶. He removed a good many of the solo arias on which every drama of Metastasio depends, and replaced them by duets, trios, and ensembles to suit the taste of a more modern audience. (Dent, 1947, p. 213)

La Clemenza de Tito podría considerarse la última *opera seria* de la historia de la música. El final de una forma dramática que en opinión de Hildesheimer (1991) había nacido muerta. En palabras del autor alemán (1991): “Ya su misma constitución escarnece toda verosimilitud y toda vitalidad dramática, porque la presencia escénica de sus personajes consiste en hacer proyectos y en reflexionar, no en actuar” (p. 260).

⁵⁴⁵ “La clemenza di Tito. Opera seria in Due Atti per l’incoronazione di sua Maestà l’imperatore Leopoldo II – ridotta à vera opera dal Signore Mazzolà. Poeta di sua A: S: L’Elettore di Sassonia” (Bauer/Deutsch IV, p. 154. Recogido en Kunze, 1990, p. 567).

⁵⁴⁶ “Guardasoni arrived in Vienna in mid-July and secured the services of Caterino Mazzolà, the Dresden court poet who had recently been appointed to Vienna as Da Ponte’s replacement” (Cairns, 2007, p. 229).

5.5.1 Referencias argumentales

La historia que nos cuenta esta ópera recrea los acontecimientos históricos ocurridos alrededor del emperador Tito Flavio Vespasiano en la Roma del 79 d.C. Para la escritura de su libreto Metastasio se basó en *Cinna, ou la Clémence d'Auguste* de Pierre Corneille, que a su vez se inspiraba en *De clementia* de Séneca y *Andromaque* de Jean Racine.

Como hemos visto, Mazzolà⁵⁴⁷ adapta el libreto anterior del mismo título escrito por Metastasio en 1734, reduciendo los tres actos originales a dos y modificando gran parte de los versos del poema⁵⁴⁸. Según Kunze (1990, p. 572), la reducción de tres actos a dos obedece a una tendencia que por entonces se imponía en la ópera seria⁵⁴⁹.

The changes [...] compressing the original's three acts to two, shortening the recitative, simplifying and modifying the plot, reducing the number of arias and rewriting a few of those that remained and, most crucially, removing action from recitative to some of the newly created ensembles. (Cairns, 2007, p. 230)

Según Kunze (1990, p. 574) las aportaciones personales de Mazzolà son relativamente escasas, de lo cual se desprende que Mozart fue el inductor de la adaptación; así se explica que no aparezca el nombre de Mazzolà en el libreto original. Sin embargo, el drama de Metastasio salió ganando con la reducción y su reestructuración en forma de libreto.

Lo cierto, como veremos en nuestro análisis, es que el libreto que llega hasta Mozart no resulta “redondo”, la acción se aleja de la fluidez y el elaborado dinamismo de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* o *Così fan tutte*. Además, los personajes son retratados con poca solidez y coherencia dramática. Además, como veremos, desde el punto de vista de su estructura dramática adolece de un paradigma bien definido.

The derivation of plots of from ancient history, the nobility of characters, the inevitable triumph of virtue, the highly conventional alternation of recitative and aria: all these aspects of Metastasian *dramma per musica* –together with the term “opera seria” itself– might lead us to think of the

⁵⁴⁷ Caterino Mazzolà, poeta cortesano de Dresde, fue contratado para suplir a Da Ponte en Viena (Kunze, 1990, p. 570).

⁵⁴⁸ “Mazzolà revisions consisted not only of reshaping three acts into two but also of shortening the lengthy recitatives, and writing verses for new arias and ensembles” (Osborne, 1978, p. 302).

⁵⁴⁹ “Metastasio no hubiera aprobado la condensación de la acción en los finales de los actos, condensación que, anticipada en las últimas tendencias de la ópera seria, representaba al mismo tiempo una aproximación a la ópera bufa” (Kunze, 1990, p. 573).

operas based on Metastasio's librettos as unremittingly serious, sober, and predictable: as a product of the Enlightenment at its stiffest and dullest. (Rice, 2009, p. 23)

En definitiva, podemos afirmar que Mozart intuía lo que debía funcionar y trataba de ponerlo en práctica desde la adecuación del ritmo poético y de la estructura musical de la ópera, pero no desde la estructura narrativa del drama. En este sentido, las deficiencias estructurales de *La clemenza di Tito* no tienen que ver, al menos de manera determinante, con la presión a la que estaba sometido Mozart ni con su precario estado de salud⁵⁵⁰. Si *La clemenza di Tito* se hubiese sustentado sobre un libreto estructuralmente tan preciso como el de cualquiera de los de la trilogía, la última *opera seria* compuesta por Mozart, indudablemente, sería muy diferente. El problema no era musical⁵⁵¹.

5.5.2 Personajes

- Tito Vespasiano, emperador de Roma.
- Vitellia, hija del anterior emperador, Vitellio.
- Servilia, hermana de Sesto.
- Sesto, amigo de Tito, amante de Vitellia.
- Annio, amigo de Sesto, prometido de Servilia.
- Publio, capitán de la guardia pretoriana.

5.5.2.1 Los arquetipos

Protagonista

Sesto. Se debate entre el amor que siente por Vitellia y la admiración y sumisión que, como amigo y militar, le debe al emperador Tito.

⁵⁵⁰ “Pero lo que no es posible saber es qué sentía en el momento que componía determinada obra. Desde mi punto de vista, eso se debe a la profesionalidad innata de Mozart y me parece admirable” (Harnoncourt, 2016, p. 158).

⁵⁵¹ “The result was less a drama about living human beings than a sermon of the responsibilities of enlightened despotism. That was, for a century and a half, the accepted view” (Cairns, 2007, p. 231).

Antagonista

Vitellia. Ambiciosa y despechada por no haber sido elegida como esposa por Tito. Entregar su amor a Sesto pasa por conseguir que éste asesine a Tito. Se opone, por lo tanto, a la *necesidad dramática* de Sesto pidiéndole que rompa con su honor militar y sus convicciones morales.

Razón

Annio. Amigo de Sesto y prometido de Servilia. Desde su función también como arquetipo *compañero* trata de que Sesto no se aparte de sus convicciones como hombre y como soldado.

Emoción

Vitellia. Sus ansias de poder le hacen obrar de un modo egoísta, emocional e impulsivo.

Compañero

Annio. Con rasgos del arquetipo *razón*, se revela como el único apoyo emocional para el atormentado Sesto. De la misma manera se presenta Publio con respecto a Tito, aunque prácticamente sin trascendencia dramática.

Escéptico

Sesto. Por su forma de actuar, en duda casi permanente, se impregna excesivamente de los rasgos de este arquetipo, algo que dificulta su percepción como *héroe*.

Guardián

Tito representa la conciencia que ha de juzgar y, posteriormente, proteger a Sesto y a Vitellia. En su posible función de mentor, se muestra excesivamente aleccionador, diluyendo su efectividad como personaje. En otro nivel dramático, pero con la misma función arquetípica, se presentarían también Annio y Publio.

Contagonista

Vitellia. Obstaculiza permanentemente los intentos de Sesto por mantener su honor y sus valores morales.

5.5.2.2 Características de los personajes principales

El conflicto

El resentimiento y la ambición de Vitellia atrapan a Sesto en un conflicto entre su honor, sus valores morales y el amor que siente por ella. La historia también refleja el conflicto de Tito en cuanto a la imposibilidad de gobernar sin ser clemente y magnánimo.

Sesto:

Si quiere ganarse el corazón de Vitellia deberá asesinar a Tito. Para reforzar la credibilidad de Sesto como personaje, y su conflicto, la historia hace referencia a cómo Tito alejó a Vitellia de Sesto en el pasado.

Vitellia:

Hija del anterior emperador, se hunde en una espiral de celos, envidia y ambición, en la que no duda en comprometer también a Sesto.

Tito:

Incrédulo ante la posibilidad de que Sesto haya sido capaz de traicionarle, se debate entre condenar la gravedad de los hechos acaecidos y el deseo de perdonarle.

Annio:

Fiel amigo de Sesto y prometido de su hermana, Servilia. Su honor y su devoción hacia el emperador entran en conflicto con las acciones de Sesto. Un conflicto que se activa, pero no se llega a desarrollar.

Servilia:

Al ser elegida como esposa por Tito, después de la marcha de Berenice, pide al propio emperador que renuncie a ella y le permita casarse con Annio, su prometido.

Necesidad dramática y meta

Sesto:

Sesto se debate entre su meta; conseguir a Vitellia; y por lo tanto, tener que matar a Tito, y la necesidad dramática que resolvería su conflicto; mantenerse leal al emperador.

Vitellia:

Su necesidad dramática pasa por resarcirse del agravio que ha supuesto no ser elegida como esposa por Tito, siendo hija del anterior emperador y además habiendo sido amante de Tito. Su meta es vengarse de Tito haciendo que Sesto le asesine.

Tito:

Para Tito la única opción de soportar el peso de la corona de laurel es a través de la magnanimidad y la clemencia. Su necesidad dramática pasará por mantener esos principios, su meta, por encontrar una manera de justificar a Sesto.

Annio:

Su necesidad dramática y su meta pasan exclusivamente por mantenerse leal a Tito. No obstante, como amigo, también trata en todo momento de hacer entrar en razón a Sesto.

Servilia:

Poder casarse con Annio y mantenerse leal a Tito representan su meta y su necesidad dramática respectivamente.

Punto de vista y actitud

Sesto:

De convicciones morales firmes y estricto honor militar, su actitud no deja de ser vacilante con respecto a tener que asesinar a Tito.

Como ya hemos comentado, las dudas excesivas de Sesto superan lo que debería mostrarse como un potente conflicto y acaban haciendo que el punto de vista del personaje y su actitud se desequilibren.

Vitellia:

Su despecho y resquemor esconden la ambición de ser reina. Su actitud, impulsiva y cobarde, manipulará los sentimientos de Sesto en su favor.

Tito:

Para Tito, la clemencia y la magnanimidad son las únicas vías para gestionar los problemas del Imperio. A pesar de la gravedad de la situación, Tito buscará resolver su conflicto siguiendo estrictamente sus principios.

Annio:

Militar leal al emperador y amigo de Sesto. No contempla la transgresión de sus principios de honor como soldado aun a costa de perder a su prometida y a su mejor amigo.

Acción y cambio

Sesto:

Sesto se deja manipular por Vitellia y acomete el asesinato de Tito. A pesar de la inflexión emocional que le lleva a tratar de matar a Tito, permanece fiel a sus principios aceptando su culpa y su condena. Además, se niega a delatar a Vitellia. No experimenta ningún cambio.

Vitellia:

Sus ansias de poder, y de reconocimiento como heredera del trono, le llevan a ordenar el asesinato de Tito hasta en dos ocasiones. Al final de la historia no puede soportar el sentimiento de culpa. No experimenta ninguna evolución como personaje más allá de acabar reconociendo su culpabilidad.

Tito:

Cuando se entera de la culpabilidad de Sesto no duda en tratar de sacar de él una confesión que le permita entenderle y perdonarle. No experimenta ningún cambio más allá de la inflexión emocional que supone tener que condenar a Sesto por no confesar quién está realmente detrás de la conspiración. No experimenta ningún cambio.

Annio:

Acepta su destino cuando Tito elige a Servilia por esposa. También acepta la condena a Sesto por su implicación en el intento de asesinato de Tito. No experimenta ningún cambio.

Servilia:

Pide al propio emperador que no la elija por esposa. No experimenta ningún cambio.

5.5.3 Estructura dramática

5.5.3.1 Dinámica de escenas

Acto I

Escena primera

Vitellia quiere asesinar a Tito por considerarle un usurpador y haberla rechazado como esposa (P). Expone sus motivos e intenta persuadir a Sesto de que es necesario ejecutar ya el plan para matar al emperador (D).

Escena segunda

Entra Annio comunicándoles oficialmente que Berenice se ha marchado. Por lo tanto, Tito deberá elegir a otra reina. Vitellia (pensando que va a ser la elegida) detiene los planes de conspiración contra el emperador (R).

El detonante y el planteamiento de la primera escena resultan aceptables en términos dramáticos. Sin embargo, su dinámica narrativa resulta muy intensa y sobrecargada de información al comienzo. Sesto anuncia demasiado pronto que Berenice ya se ha ido, restando valor dramático a la entrada de Annio, que comunica lo mismo. La dinámica narrativa se acaba diluyendo entre las vacilaciones de los personajes y la reiteración de sus argumentos.

Escena tercera

Annio entra en escena celebrando la inmediatez de su boda con Servilia, hermana de Sesto. A falta del consentimiento de Tito, ambos personajes lo celebran. Esta escena, muy breve, activa el desarrollo de la trama secundaria.

Escena cuarta

Tito se presenta como un personaje noble y magnánimo (P). Explica los motivos de la marcha de Berenice y comunica a Sesto y Annio el nombre de su futura esposa, Servilia (D).

Escena quinta

Annio comunica a Servilia la decisión de Tito de casarse con ella (R).

Escena sexta

Tito pregunta a Publio por el contenido de un documento (P). Éste le dice que contiene los nombres de reos que osaron ultrajar la memoria de los césares. Además, le recuerda que hoy en día hay gente dispuesta a hacer lo mismo (D). Tito resuelve que el perdón y la magnanimidad son las únicas armas efectivas para enfrentarse a los conspiradores (R).

Escena séptima

Servilia pide a Tito que reconsidere su postura (P). Tito queda maravillado al ver que Servilia es capaz de rechazar un trono en favor de la fidelidad a un amor (D). Tito acepta renunciar a Servilia (R).

Escena octava

Vitellia ofrece (irónicamente) sus respetos como nueva soberana a Servilia. Sin embargo, ésta le dice que el trono aún puede estar reservado para ella (P).

Escena novena

Vitellia cree que Servilia se está burlando de ella y reactiva la conspiración para asesinar a Tito. Sesto vuelve a dudar y Vitellia le vuelve a reiterar las razones que deben impulsarle a ejecutar el plan (D). Sesto acepta volviendo a argumentar las mismas dudas hasta en dos ocasiones (R).

A pesar de estar bien estructurada, según los principios de establecimiento de un planteamiento, un desarrollo y una resolución, la dinámica narrativa de esta escena es muy irregular debido fundamentalmente a las dudas de Sesto.

Escena décima

Vitellia clama venganza (P). Annio y Publio anuncian a Vitellia que Tito la ha elegido como esposa (D). Vitellia queda paralizada porque sabe que Sesto ha ido a matar a Tito (R).

Escena undécima

Sesto vacila hasta el último instante y piensa en impedir la conspiración, pero el Capitolio ya arde (P). La confusión se apodera de todo (D). Finalmente, Sesto muestra su determinación para asesinar a Tito⁵⁵² (R).

Escena duodécima

Dentro del contexto dramático de la escena anterior, aparece Vitellia buscando a Sesto (P). Mientras, Annio, Servilia y Publio se preguntan quién habrá sido el traidor (D).

Escena decimotercera

Vitellia impide a Sesto delatarse ante Publio y Annio y, por lo tanto, ser descubierta (R).

Acto II

Escena primera

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena cuarta.

Planteamiento:

Annio comunica a Sesto que Tito no ha muerto⁵⁵³. No obstante, Sesto confiesa su culpabilidad en el intento de asesinato y decide marcharse de Roma. Annio trata de protegerle ya que, no habiendo muerto Tito, aún puede ser perdonado. Sesto duda entre irse o quedarse.

Escena segunda

Desarrollo:

Vitellia le pide a Sesto que huya y no la ponga en peligro.

Escena tercera

Resolución:

Finalmente, Sesto es detenido por Publio.

⁵⁵² Formalmente, la parte de la resolución de esta escena se sitúa en su propio planteamiento, cuando Sesto toma la decisión de matar a Tito. No es un procedimiento habitual, pero, en este caso, resulta efectivo.

⁵⁵³ Sesto había tratado de asesinar a Tito, pero realmente se trataba de Lentulo disfrazado.

Escena cuarta

Sesto se marcha detenido, pero no delata a Vitellia. Sin embargo, ésta aún duda de él.

Esta escena presenta un problema de coherencia argumental. En la primera escena de la ópera Vitellia menciona a Lentulo como uno de los conspiradores, por lo tanto, no se entiende entonces por qué lleva las ropas de Tito en el momento de ser atacado por Sesto.

Escena quinta

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena octava.

Planteamiento:

Se celebra el día de los juegos públicos y la buena estrella de Tito. A pesar de que Lentulo ha confesado, Tito no concibe que un corazón como el de Sesto haya sido capaz de semejante acción.

Escena sexta

Mismo contexto dramático de la escena anterior. La escena se resuelve con la llegada de Annio implorando piedad para Sesto.

Escena séptima

Desarrollo:

Entra Publio con la confesión de Sesto realizada ante el Senado. Sesto ha sido condenado a las fieras. Publio muestra a Tito el decreto del Senado a falta de su firma.

Escena octava

Resolución:

Tito se siente traicionado por Sesto, pero no es capaz de firmar su sentencia de muerte sin escucharle.

Escena novena

Tito se impacienta, pero se muestra firme ante la posible culpabilidad de Sesto (P). Publio se dispone a buscarle (D), pero en ese momento se ve llegar a Sesto (R).

Escena décima

Escena cuya tensión dramática inicial está basada en la reflexión interior de Tito, Sesto y Publio.

Tito pregunta a Sesto las razones que le han impulsado a traicionar a un amigo (P). Tito es capaz de exculparlo si descubre la verdad, sin embargo, Sesto se vuelve a mostrar vacilante (D). Decide no traicionar a Vitellia y acepta su condena (R).

Escena undécima

Tito se sitúa en su punto emocional más bajo al sentir la necesidad de condenar a Sesto (P). Duda entre firmar, o no, el decreto que condenará a muerte a Sesto (D). Aunque acaba firmando, rompe el documento inmediatamente y decide perdonarle (R).

La decisión de Tito de perdonar a Sesto anula cualquier posibilidad de generar algún tipo de intriga o incertidumbre al final de la ópera, pues el público ya conoce la resolución de la historia. Además, ésta se produce demasiado pronto.

Objetivamente, esta escena está articulada a partir de un *planteamiento*, *desarrollo* y *resolución* de su dinámica narrativa correctamente diseñados. Sin embargo, al igual que en otras escenas de la ópera, introduce la información necesaria para impulsar la trama general demasiado pronto, ralentizando su percepción narrativa.

Escena duodécima

Inicio de una secuencia de escenas que se resuelve en la escena decimoquinta.

Planteamiento:

Tito comunica a Publio que ya ha tomado una decisión sobre Sesto.

Escena decimotercera

Desarrollo:

Vitellia, desesperada, pregunta a Publio por la decisión de Tito. Publio da por hecho que Sesto va a ser condenado.

Escena decimocuarta

Vitellia ya sabe que Sesto no ha obtenido la clemencia de Tito, por lo tanto, debe haber sido delatada. Annio y Servilia se presentan ante Vitellia para solicitar que, como nueva reina, interceda por Sesto. Tito acaba de dar la orden para comenzar los festejos, lo que significa que Sesto no la ha delatado.

Escena decimoquinta

Resolución:

Vitellia, presa de un fuerte sentimiento de culpa, decide confesar para salvar a Sesto.

La actitud de Vitellia resulta poco verosímil ya que no ha experimentado ninguna inflexión dramática en forma de compasión o amor hacia Sesto hasta el momento en que confiesa impulsada por su propio sentimiento de culpa. Además, sabiendo de la forma de actuar de Tito, bien podría haber pedido el perdón para Sesto tal como le solicitaban Annio y Servilia.

Escena decimosexta

Todo está preparado para el comienzo del espectáculo donde Sesto será arrojado a la fieras. Annio y Servilia acuden para implorar de nuevo el perdón para él (P).

Escena decimoséptima

Tito expone los motivos por los que Sesto debería ser condenado. Aparece Vitellia y se confiesa como la organizadora del complot para asesinarle (D). Tito lo perdona todo y a todos (R).

Como hemos comentado anteriormente, esta escena introduce un momento de *revelación* que ya conocíamos. De haberse mantenido la intriga de no saber qué iba a decidir Tito con respecto a Sesto (aunque resultase absolutamente predecible), el punto de trama correspondiente a la revelación habría equilibrado la tensión dramática de la resolución de la historia y habría dado mucho más sentido al conflicto interior de Tito.

5.5.3.2 La perspectiva de las tramas: los ojos del público

El protagonista

Sesto es el conductor de la acción. Sin embargo, carece de iniciativa para conducirla de forma fluida y regular, sus continuas vacilaciones lastran la dinámica del personaje y la fluidez de la narración.

El personaje principal (main character)

Según la temática que se desprende de la trama general y considerando que ésta se centra en hacer una apología de las cualidades de magnanimidad y clemencia que debería tener el gobernante ideal, identificamos al *personaje principal* en la figura de Tito. Además, es el elemento catalizador de las acciones del resto de personajes, al igual que Susanna en *Le nozze di Figaro*. Sin embargo, el conflicto de Tito resulta demasiado estático, algo que repercute notablemente en la dinámica narrativa de las escenas y, muy especialmente, en la fluidez de la trama que conduce.

El personaje de impacto (impact character)

La clemenza di Tito no dispone de un *personaje de impacto* bien definido, algo que crea muchos problemas en el desarrollo de los personajes, especialmente Sesto, e incluso en la dinámica narrativa de las escenas. En un principio, podría pensarse en Vitellia, ya que se trata de un personaje que obliga a Sesto a apartarse de sus convicciones, pero desde el punto de vista estrictamente dramático no interactúa con él. En otras palabras, el libretista lo fía todo al conflicto interior de Sesto, un conflicto potente pero difícil de revelar y desarrollar sin un personaje capaz de ofrecerle una réplica dramática adecuada. Esta situación, como decimos, repercute especialmente en Sesto, que se ve inmerso en una duda permanente. En definitiva, no hay un personaje cuyo reflejo o impacto dramático ayude a la evolución de Sesto como personaje.

Aunque la elección de Vitellia como personaje de impacto podría funcionar perfectamente, en nuestra opinión la solución más adecuada habría sido utilizar a Annio, diseñando un conflicto entre él y Sesto que propiciase un desarrollo más amplio de la trama secundaria conducida por Annio y Servilia, de manera que la segunda mitad de la ópera no quedase tan vacía.

5.5.3.3 Las siete etapas esenciales de la trama general

La debilidad y la necesidad

La debilidad emocional de Sesto y la necesidad de reconocimiento de Vitellia son los elementos dramáticos que activan la trama general.

El deseo

El deseo de Sesto como protagonista se centra en resolver su dilema interior: no tener que asesinar a Tito y conservar a Vitellia.

El adversario

Los deseos de Vitellia de matar a Tito se oponen a la verdadera motivación de Sesto, que es proteger la vida del emperador. Sin embargo, Sesto desea casarse con Vitellia, motivación que le convierte en adversario de sí mismo activando su conflicto interior.

El plan

El plan de Vitellia pasa por vengarse de Tito manipulando a Sesto para que asuma tanto la ejecución del asesinato como la responsabilidad de la conspiración.

La batalla

El momento de mayor intensidad dramática se corresponde con la escena en que se incendia el Capitolio y Sesto intenta asesinar a Tito.

La auto-revelación

Al final de la trama general, Vitellia, dominada por un fuerte sentimiento de culpa, acaba confesando su participación en el complot contra Tito. Éste es el único cambio, aunque sin proceso de transformación, que se produce en todo el elenco de personajes.

El nuevo equilibrio

La clemencia de Tito ha permitido a todos los personajes, sobre todo los que han actuado contra él, comprender cuáles deben ser las cualidades que debe tener, y las acciones que debe emprender, el gobernante ideal.

5.5.3.4 Las tramas secundarias

Al igual que ocurre en *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* desarrolla una textura dramática relativamente simple, en comparación con las dos primeras óperas de la trilogía Mozart-Da Ponte. En *La clemenza di Tito* identificamos una única trama secundaria.

La trama general, de la que ya hemos visto sus siete etapas esenciales, la desarrollaremos en el siguiente punto de la aplicación del instrumento de análisis dedicado a la definición de la estructura dramática.

La trama secundaria incluye fundamentalmente a los personajes de Annio, Servilia y Tito. Se inicia cuando Annio pide la mano de Servilia a Sesto, su hermano –20 minutos⁵⁵⁴–. En el siguiente punto de trama, Tito, tras la marcha de Berenice, escoge como esposa a la hermana de su apreciado amigo Sesto, Servilia –32 minutos–. Annio se resigna a aceptar los deseos del emperador, pero Servilia decide comunicarle personalmente a Tito que ama a Annio –42 minutos–. Acto seguido, emocionado por la valentía y la sinceridad de Servilia, Tito renuncia a Servilia –43 minutos–.

Haber alargado esta trama habría permitido, aparte de poder disponer de un personaje de impacto en la figura de Annio, que la trama general no se detuviese, como así ocurre, en relación a los planes de asesinar a Tito. Por otra parte, se trata de una trama que no transmite ningún mensaje, solamente incide en mostrar las cualidades de Tito.

5.5.3.5 La estructura de los actos: el paradigma

Acto primero: el planteamiento

Detonante

Vitellia consigue persuadir a Sesto de la necesidad de acabar con la vida de Tito. Éste, según ella, ha usurpado su trono y, además, no ha querido hacerla su esposa, favoreciendo a Berenice – minuto 5–.

⁵⁵⁴ Según la versión de 1991 dirigida por Andrew Davis con puesta en escena de Nicholas Hytner. Lógicamente, los tiempos que ofrecemos pueden variar de una puesta en escena a otra y de un director de orquesta a otro (véase nota 501 página en p. 401).

Planteamiento

Se produce dentro de las proporciones temporales establecidas en el *instrumento de análisis* para definir su premisa dramática. Dentro de los primeros 6 minutos ya disponemos de toda la información y los elementos dramáticos necesarios para desarrollar la historia. La conspiración ya está en marcha, a falta de la decisión de Sesto de llevarla hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, Annio comunica que la reina Berenice ha decidido marcharse de Roma. Un acontecimiento inesperado que puede cambiarlo todo.

Primer punto de giro

La ausencia de Berenice ha dejado sin esposa a Tito. Éste elige a Servilia, hermana de su mejor amigo, Sesto, y prometida de Annio –32 minutos–.

Aunque puede considerarse como punto de giro, este punto de trama carece de la suficiente intensidad dramática, ya que forma parte del desarrollo de una trama secundaria, como hemos podido comprobar, muy irregular. Lógicamente, esta situación no representaría un problema de coherencia estructural si conectase más rápidamente con el desarrollo de la trama general, reactivando con mayor antelación los planes iniciales de Vitellia.

Acto segundo: el desarrollo

Punto medio

Situamos el *punto medio* de la trama general en el momento en que conocemos que Tito no ha muerto durante el ataque al Capitolio –1 hora y 11 minutos–.

Pinzas

La primera pinza se ubica en el momento en que se reactiva el plan de Vitellia para asesinar a Tito –47 minutos–.

La segunda pinza se ubica en el momento en que Sesto confiesa su culpabilidad y es condenado –1 hora y 29 minutos–.

Segundo punto de giro

No podemos establecer un segundo punto de giro según las proporciones modelo de nuestro instrumento de análisis. El punto de trama más cercano se sitúa en el momento en que Sesto confiesa su culpabilidad –1 hora y 29 minutos–, segunda pinza del desarrollo, casi una hora antes

de la resolución de la historia. No obstante, este punto de trama podría resultar efectivo si tuviese la suficiente fuerza para impulsar un tercer acto mediante un paradigma interior propio, o al menos una pinza que pudiese sostener el desarrollo de la trama general hasta llegar a su clímax y resolución. No es el caso, Sesto se declara culpable antes de ese punto de trama ante Annio e incluso ante Lentulo, con lo que la declaración final de Sesto pierde toda su carga dramática.

Como hemos visto, la ausencia de un segundo punto de giro, con la suficiente fuerza dramática para influir significativamente en el desarrollo de la historia, es una de las consecuencias de disponer una trama secundaria tan breve o poco desarrollada, centrada exclusivamente en soportar la función dramática del primer punto de giro. Desarrollar la trama secundaria, extendiendo su duración, habría permitido ubicar el punto de trama correspondiente a la elección de Vitellia como esposa en un punto de la línea temporal mucho más adecuado para hacer funcionar un segundo punto de giro de manera más efectiva desde el punto de vista estructural.

Acto tercero: la resolución

Clímax

Vitellia, viendo que Sesto no la ha delatado, cede, no obstante, ante el peso de la culpabilidad y acaba declarándose principal responsable de la conspiración –2 horas y 14 minutos–.

A pesar de las evidencias de la culpabilidad de Sesto y el hecho de que éste no quiera delatar al verdadero responsable de la conspiración, Tito decide perdonarle –2 horas y 4 minutos–. Este punto de trama podría no ser considerado el clímax teniendo en cuenta su ubicación más adecuada en el momento en que Tito perdona a todos los participantes en la conspiración –2 horas y 16 minutos–. En este caso, el problema sería, y lo es de todos modos, que Tito anticipa el clímax demasiado pronto al decidir (“en voz alta”) que va a perdonar a Sesto aunque no lo merezca. Sabemos que al público en algunos casos le complace tener la información clave relativa al desarrollo de la historia antes que los propios personajes, pero no de forma tan explícita y, sobre todo, con tanta anticipación.

Resolución

Tito acaba perdonando a todos los responsables de la conspiración –2 horas y 16 minutos–.

Pinzas

Más allá de las inflexiones emocionales de los personajes, no hay ningún punto de trama que sujete el ritmo de la narración de manera que se llegue al clímax de la narración por medio de una tensión progresiva.

LA CLEMENZA DI TITO

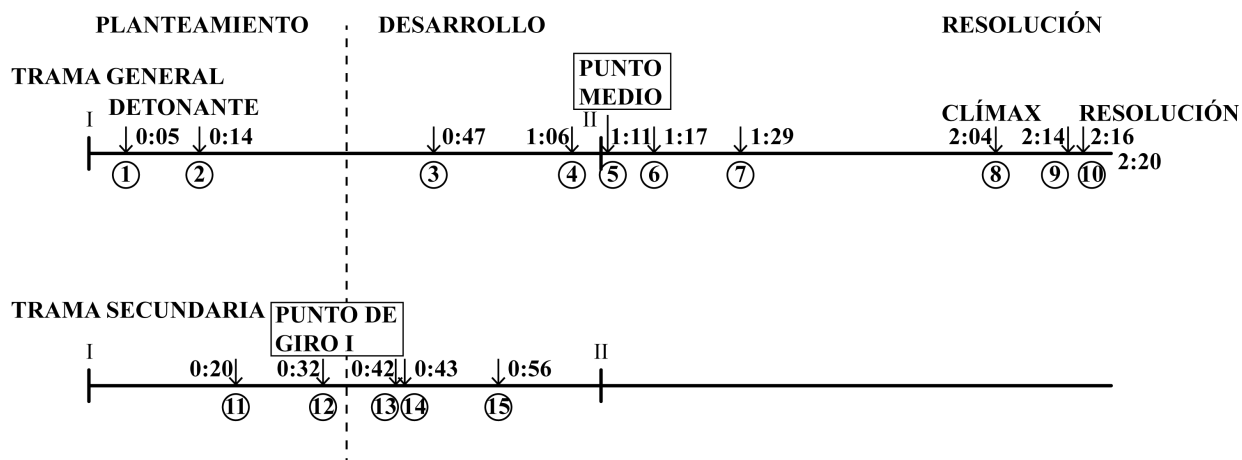


Figura 12. El paradigma narrativo de *La clemenza di Tito*. Elaboración propia.

1. Vitellia y Sesto planean asesinar a Tito.
2. Suspenden el plan, Berenice se marcha.
3. El plan se reactiva, Tito no ha elegido a Vitellia como esposa.
4. Sesto cree haber matado a Tito.
5. Tito no ha muerto.
6. Sesto es detenido.
7. Sesto confiesa pero no delata a Vitellia.
8. Tito decide perdonar a Sesto.
9. Vitellia se entrega.
10. Tito perdona a todos los conspiradores.
11. Annio pide la mano de Servilia.
12. Tito elige a Servilia como esposa.
13. Servilia comunica a Tito que ama a Annio.
14. Tito renuncia a Servilia.

15. Tito escoge a Vitellia.

5.5.3.6 Valoración de resultados y conclusiones

La muerte de José II puso fin a una época a la que indudablemente debe mucho la historia de la ópera. Por el contrario, la llegada al trono de Leopoldo II cambió diametralmente la situación. La última ópera de Mozart, un encargo oficial para conmemorar la coronación de Leopoldo II, se tuvo que realizar en el plazo aproximado de un mes. Un tiempo en el que Mozart estaba inmerso, además de en una situación personal muy complicada, en la composición de lo que serían dos de las obras más importantes de todo su catálogo; *La flauta mágica* y *La misa de réquiem K. 626*.

Mazzolà, poeta muy respetado y amigo de Da Ponte, se encargó de adaptar el texto original acortándolo y modificando su estructura narrativa, pero manteniendo la calidad poética surgida de la pluma de Metastasio. Sin embargo, la ópera, en términos artísticos, no contentó prácticamente a nadie. Para Mozart, probablemente, no fue más que un encargo que necesitaba cumplir y que indudablemente resolvió con profesionalidad⁵⁵⁵.

La historia de *La clemenza di Tito* se cimienta en los fundamentos propios de la tragedia griega, donde el sentido del relato se convierte, en el caso de esta ópera, en una apología de la dificultad de gobernar manteniendo intactos los valores de clemencia y magnanimidad. Un contexto temático que la narración define a la perfección, pero lo hace sin tensión dramática, sin personajes que justifiquen o eleven argumentos morales tan nobles y, sobre todo, sin una textura dramática lo suficientemente regular que permita la adecuada percepción del sentido de la ópera.

Objetivamente, *La clemenza di Tito* no es una historia mal planteada. Por ejemplo, en el caso de la trama general, la idea de hacer cualquier cosa por amor, y la obsesión por el reconocimiento y el poder, que dominan a Sesto y a Vitellia respectivamente, y que es contestada por Tito en términos de piedad, compasión, magnanimidad y comprensión, sobre el papel representa un caldo de cultivo ideal para activar y desarrollar conflictos. Sin embargo, como decimos, estos elementos, que representan los cimientos sobre los que personajes y tramas deben construir la narración, adolecen de la coherencia argumental, el ritmo narrativo, y el sentido

⁵⁵⁵ Según Kunze (1990), de la gran seriedad con que Mozart abordó su nueva ópera da muestra el hecho de que en dos ocasiones invitó a Haydn, “el único de sus contemporáneos del que sabía estaba en condiciones de captar lo más íntimo de su arte” (p. 481), a asistir a los ensayos.

dramático, capaces de hacer de *La clemenza di Tito* una obra a la altura de las óperas de la trilogía Mozart-Da Ponte.

En la identificación de los arquetipos encontramos uno de los primeros problemas del libreto. En principio, la identificación de Sesto como *protagonista* y Vitellia como *antagonista*, ya que lo que Sesto quiere realmente es no matar a Tito, es bastante clara. Los arquetipos que encarnan *la razón, la emoción, el compañero, el guardián y el antagonista*, pueden parecer menos identificables, pero sus funciones dramáticas sí están presentes. Sin embargo, uno de los problemas principales del libreto reside en que el diseño del personaje protagonista –el héroe– está fuertemente impregnado por rasgos del arquetipo *escéptico*. Sesto, un personaje con un conflicto muy claro e intenso, empieza y acaba sumido en las dudas que le produce su conflicto interior y que él mismo verbaliza constantemente. Al final, la trama general acaba siendo conducida por Tito que, con rasgos muy próximos al arquetipo *guardián* –como conciencia de la historia– nos transmite insistentemente el mensaje moralizante y aleccionador sobre el que gira el tema de la ópera.

En términos de caracterización de los personajes: *necesidad dramática y meta, punto de vista y actitud*, destacamos el correcto desarrollo de sus funciones dramáticas excepto en el caso de Sesto. Si bien es cierto que su planteamiento inicial como personaje es óptimo, percibimos irregularidades en su actitud desde el principio. Para el resto de personajes, principales y secundarios, como decimos, todo resulta aceptable en su diseño. Los problemas narrativos aparecen cuando éstos activan sus conflictos, tanto en su recorrido por la tramas como en el desarrollo de su arco de transformación; en todos los casos, prácticamente inexistente. En referencia a Sesto, éste trata de mantenerse firme en sus convicciones y principios morales a pesar de tomar la decisión de matar a Tito. Su dilema inicial tiene una carga dramática muy intensa, un conflicto interior que debe desarrollarse y resolverse, normalmente, a través de un proceso de evolución como personaje. Esto nos revela un aspecto muy irregular en el desarrollo del libreto. La historia debe ser conducida por su *protagonista*, y éste, técnicamente, es Sesto. Sin embargo, a pesar de sus firmes convicciones, no consigue gestionar su propio conflicto y las indecisiones se apoderan de él, de manera que se muestra incapaz (como personaje) de hacer avanzar la historia. Una situación generada principalmente por la ausencia de un personaje capaz de darle una réplica dramática efectiva, y cuya función normalmente asume el personaje de impacto.

En referencia a los personajes secundarios, Annio y Servilia, señalar que su falta de complejidad les hace ser personajes muy estereotipados. Su interacción con los personajes principales se limita a transmitir la información necesaria para que el argumento avance. Sus funciones dramáticas no buscan revelar el contenido del subtexto y tampoco reflejar el mundo interior de los personajes principales. En este sentido, como hemos visto, la ausencia de un personaje de impacto prácticamente anula la posibilidad de que Sesto pueda crecer como personaje, haciendo que el propio protagonista tenga que exteriorizar continuamente su conflicto interior, convirtiéndole en un personaje falto de determinación y vacilante en exceso. Hablar de la ausencia del personaje de impacto es sinónimo de falta de puntos de vista en una historia, ya que no contamos con la trama que desarrolla individualmente o en relación con el personaje principal. Puntos de vista que, como hemos visto en el análisis de la trilogía Mozart-Da Ponte, aportan líneas temáticas diferentes pero relacionadas con el tema principal de cada ópera.

En *La clemenza di Tito* identificamos una única trama secundaria, la que conducen Annio, Tito y, sobre todo, Servilia. Esta trama introduce un punto de trama con función potencial de punto de giro. Sin embargo, como hemos señalado, resulta demasiado corta (23 minutos) y, como veremos seguidamente, su brevedad es una de las claves por las que esta ópera se diluye desde el punto de vista dramático conforme avanza la narración. Por otra parte, no aporta ningún tema propio ni complementario a la trama general, simplemente utiliza a los personajes de Annio y Servilia para hacer una demostración de la magnanimidad de Tito. En este sentido, llama la atención la disposición obviamente desacertada de los puntos de trama de esta trama secundaria, juntando en un minuto de diferencia dos momentos clave de la narración; cuando Servilia le pide a Tito que renuncie a ella, y cuando Tito accede a renunciar para que ésta pueda casarse con Annio.

Desde la aplicación de nuestro instrumento de análisis, y en referencia a las siete etapas esenciales que debe contener cualquier trama general, observamos que hay dos etapas que adolecen de la suficiente solidez. La primera es la correspondiente a *la batalla*. Esta etapa se ubica acertadamente en la zona del *punto medio* de la trama general, donde Sesto intenta acabar con la vida de Tito. Sin embargo, a pesar del despliegue escénico que se pueda disponer, incendio del Capitolio incluido, la tensión dramática queda muy deslucida y ralentizada por las reiteradas dudas de Sesto. La segunda etapa, de más trascendencia, es la correspondiente al *nuevo equilibrio*. Desde el principio de la ópera, la narración nos transmite cómo ha actuado

Tito, cómo actúa Tito y, por extensión, cómo se va a resolver la historia, por lo tanto, no se crea ningún tipo de expectativa en ese sentido. No obstante, hay muchas historias predecibles que funcionan. En el caso de *La clemenza di Tito* las deficiencias dramáticas que hundan literalmente la segunda parte de la ópera lo hacen por problemas estructurales.

Antes de entrar a valorar la estructura dramática que define esta ópera debemos señalar algunas cuestiones con respecto a la dinámica narrativa de las escenas. Como hemos visto al hablar de los personajes, aunque bien diseñados, no experimentan un desarrollo óptimo de su arco dramático, quedando finalmente muy desdibujados. Esto es algo que afecta decisivamente a la dinámica de escenas de la ópera. Éstas, generalmente bien diseñadas, con sus necesarios elementos de *planteamiento*, *desarrollo* y *resolución*, adolecen en muchos casos de una progresividad adecuada que garantice la continuidad dramática con la siguiente escena. Además, los puntos de mayor intensidad de las escenas están muy al principio de las mismas, dejando frecuentemente sin tensión al resto de la escena.

Sobre el paradigma narrativo que define *La clemenza di Tito*, comenzaremos su valoración incidiendo en el problema arriba apuntado sobre la dinámica de escenas. El planteamiento de la historia, con todos sus elementos dramáticos habituales, incluida una contextualización histórica bien construida, está bien diseñado como detonante de los diferentes conflictos, pero tiene un problema, dispone mucha intensidad dramática e información en los cinco primeros minutos, dejando los diez siguientes, hasta completar la premisa dramática de la ópera, en “caída libre”. Esta situación no es exclusiva del comienzo de la ópera, como veremos, también afecta al *punto medio*, y sobre todo a los pilares estructurales de cualquier historia bien diseñada, los puntos de giro.

El primer punto de giro, cuya función debe consistir en cambiar la dirección de la historia según el *planteamiento* expuesto al inicio de la narración, lo situamos en el momento en que Tito escoge a Servilia, prometida de Annio, como esposa. Este punto de giro, aun formando parte de la trama secundaria, está bien ubicado, pero es débil desde el punto de vista dramático. Podríamos hablar incluso de un “falso” punto de giro, ya que Tito renuncia a Servilia inmediatamente, volviendo la dinámica narrativa de la trama general al momento previo a la acción que define este primer punto de giro. Por lo tanto, aunque intensifica la energía

antagonista de Vitellia, no podemos considerarlo como un punto de giro óptimo desde el punto de vista narrativo.

El *punto medio* es uno de los elementos estructurales más sólidos de esta ópera. Situado en el momento en que sabemos que Tito no ha muerto a manos de Sesto, este punto de trama está bien flanqueado por dos pinzas ubicadas dentro de las proporciones justas del desarrollo y correspondientes a los momentos de reactivación del plan de Vitellia y a la confesión de Sesto. Sin embargo, los problemas estructurales vuelven a aparecer a partir de la segunda pinza.

Como podemos apreciar en el gráfico del paradigma, no hay puntos de trama, más allá de las inflexiones emocionales de los personajes, lo suficientemente significativos (deben tener influencia en la dirección de las tramas) como para incluirlos en el paradigma. Por lo tanto, consideramos que este libreto no dispone de un segundo punto de giro que dé un vuelco a la situación o precipite la historia hacia el clímax y su resolución. Los siguientes puntos de trama ya nos sitúan precisamente en el clímax y en la resolución de la historia. En nuestra opinión, como hemos comentado anteriormente, de haber dispuesto con mayor regularidad los puntos de trama de la trama secundaria, se habría prolongado su desarrollo y se habría facilitado la ubicación del segundo punto de giro de la trama general en el momento en que Tito elige a Vitellia como esposa, proporcionando una coherencia estructural óptima tanto al *desarrollo* como a la *resolución* de la historia.

Respecto al clímax, señalar que aparte de no disponer de una tensión dramática que nos haga llegar a él de una forma progresiva, queda muy deslucido por la revelación (excesivamente pronto) de las intenciones de Tito de perdonar a Sesto, de manera que el clímax queda reducido al momento de la confesión de Vitellia. La resolución de la historia, como no podía ser de otra manera, nos muestra como Tito acaba perdonando a Sesto, a Vitellia, y a todos los participantes en la conspiración.

Con todo lo expuesto hasta ahora, no pretendemos juzgar la calidad de la ópera, ni tampoco la obra original de Metastasio o el trabajo de Mazzolà. Sobre todo en el caso de Metastasio, que escribió siempre para una forma muy determinada de hacer ópera, más parecida a las primeras óperas de Mozart, donde reflejar la pericia de los cantantes estaba por encima de cualquier otra consideración.

La clemenza di Tito representa una prueba evidente de que los resultados de la trilogía Mozart-Da Ponte no fueron, ni mucho menos, casuales. Los valores dramáticos de la última *opera seria* de Mozart; desde el diseño de los personajes, hasta la concreción de la estructura dramática del libreto, a pesar de la calidad de la música, y de un estimable *planteamiento* inicial del libreto, no tienen el nivel de elaboración, ni la precisión estructural de los libretos escritos en colaboración con Da Ponte, minando irremediablemente el resultado final de la ópera. Lo cierto es que ni Metastasio (indirectamente), ni, sobre todo Mazzolà, o el propio Mozart, supieron –o pudieron– evitarlo.

5.6 Los paradigmas comparados

Si tuviésemos que establecer un orden en relación a la calidad dramática, desde el punto de vista estructural, de los libretos analizados (incluyendo *La clemenza di Tito*), la ópera mejor diseñada sería *Don Giovanni*, seguida de *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* y, por último, *La clemenza di Tito*.

La estructura dramática de *Le nozze di Figaro* dibuja un paradigma absolutamente modélico en cuanto al desarrollo de su trama general, sus proporciones y la ubicación de los puntos de trama principales. Sin duda, el más perfecto de las tres óperas. No obstante, donde esta ópera pierde cierta solidez es en la regularidad de la disposición de los puntos de trama, generando una estructura narrativa más completa en intensidad dramática durante la primera mitad de la ópera⁵⁵⁶. Sin embargo, debemos tener en cuenta que en absoluto debe considerarse un defecto de la ópera, ya que, al igual que la comedia de Beaumarchais, el diseño narrativo del tercer acto esta fundamentalmente basado en la acción escénica de los personajes. Además, como hemos comprobado, la adaptación de Da Ponte hace que la estructura dramática del libreto, aun a costa de perder ciertos matices argumentales, sea más precisa en ese sentido que la comedia francesa original.

Don Giovanni, a excepción del segundo acto dramático, correspondiente al *desarrollo* de la historia, y que resulta ligeramente más corto⁵⁵⁷ de lo recomendado por los diferentes autores de

⁵⁵⁶ Recordemos, que esta apreciación ya la sugiere el propio Beaumarchais (2011) en *Le mariage de Figaro* (véase pp. 410-411).

⁵⁵⁷ Teniendo en cuenta el segundo de los supuestos relativos a la interpretación del paradigma presentados en el punto correspondiente al análisis de *Don Giovanni* (véase p. 439).

los paradigmas observados, es una ópera prácticamente perfecta en su concepción estructural. La trama general dispone un paradigma interior en la parte correspondiente al tercer acto dramático (*resolución*) de la ópera, lo que, al igual que ocurre con *Così fan tutte*, proporciona una gran consistencia a la progresividad de la tensión dramática que conduce a la resolución de la historia. Situación muy similar a la que se da también en la trama secundaria que conduce el personaje de impacto –Donna Elvira–, donde consideramos su detonante⁵⁵⁸ como el principio de un paradigma interior de aproximadamente 120 minutos centrado estructuralmente en la trama general y focalizado en la sección del *desarrollo* de la ópera, delimitando además la articulación de los dos puntos de giro de la trama general. Observando el gráfico de su paradigma (véase p. 440), podemos comprobar como la trama general está despejada durante el segundo acto dramático, conteniendo exclusivamente los puntos de trama generados por las tramas secundarias, precisamente donde se define el contexto temático más profundo y el sentido de una historia.

Così fan tutte no dispone de la profundidad y la fuerza que puede llegar a proporcionar la disposición y el contenido de las tramas secundarias tal como ocurre, por ejemplo, en *Don Giovanni*. Como hemos visto, la tercera ópera de la trilogía solo desarrolla una trama secundaria, y está muy relacionada a nivel temático con la acción de la trama general. Sin embargo, plantea una construcción muy precisa en su estructura dramática. No tanto por las proporciones de la trama general; recordemos que en esta ópera el *desarrollo* también resulta un poco corto, como por la disposición de las tramas formando dos paradigmas interiores completos y consecutivos (como ocurre en *Don Giovanni*) coincidentes con las partes del *desarrollo* y la *resolución* de la historia. Este es el elemento, o la característica principal, que hace de *Così fan tutte* una ópera ágil, fluida y elegante, durante sus más de tres horas de duración. Algo que, no olvidemos, sirve de armazón a la dinámica narrativa de las escenas y, sobre todo, a la percepción formal de la música.

Cuando hablamos de un paradigma centrado, o que “encaja” sobre una sección determinada del relato, nos referimos a la disposición de sus puntos de trama sobre la línea temporal de la narración. Éste es un elemento cardinal en la percepción de una historia y el ritmo narrativo que transmite. En el caso de la trilogía Mozart-Da Ponte, es una característica estructural que se sitúa

⁵⁵⁸ Momento correspondiente a la primera vez que Donna Elvira desbarata los planes de Don Giovanni.

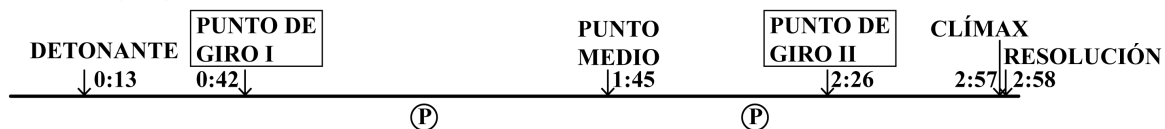
incluso por encima del paradigma modelo que podemos extraer al analizar las diferentes propuestas del estudio comparativo introducido por Huntley. Dicho de otra manera, el hecho de que, por ejemplo, la sección correspondiente al *desarrollo* de *Don Giovanni* y *Così fan tutte* sea ligeramente más corto de lo recomendado queda compensado por una cualidad estructural, si cabe, más valiosa, y que no es otra que el desarrollo de paradigmas interiores enmarcados en la estructura dramática de sus libretos. Si un paradigma narrativo modélico proporciona dirección y sostiene el desarrollo de una historia, la utilización de paradigmas interiores, garantiza una mayor regularidad en la disposición de sus puntos de trama y, por lo tanto, una mayor solidez en su ritmo narrativo.

En relación a *La clemenza di Tito*, su estructura dramática no responde a las líneas maestras en cuanto a la construcción de historias que proponen los siete paradigmas que hemos analizado. Según los resultados obtenidos a partir de la aplicación de nuestro instrumento de análisis, sus elementos dramáticos; desde los personajes, a la disposición de las tramas, pasando por la dinámica de escenas, tienen un diseño demasiado irregular para sostener el desarrollo de una narración que podamos considerar óptima. De los cuatro libretos analizados, el ejemplo más claro de ubicación deficiente de sus puntos de trama lo encontramos en esta ópera. Concretamente, cuando Tito elige a Servilia por esposa, ésta le pide que no tome esa decisión y él, acto seguido, decide no tomarla. Se trata de tres puntos de trama que se corresponden con el primer punto de giro, el segundo punto de giro y la *resolución* de esta breve trama secundaria⁵⁵⁹. Pues bien, entre el segundo punto de giro y la resolución hay aproximadamente un minuto de diferencia. Además, aunque el contexto de la trama secundaria pueda hacer la función de punto de giro para introducir la sección del desarrollo de la ópera, lo hace de forma totalmente ineficaz con respecto al desarrollo de la trama general, ya que, a efectos narrativos, deja las cosas exactamente como estaban, pues no conecta de manera inmediata con la reactivación de los planes de Vitellia de asesinar a Tito. Según lo expuesto hasta ahora, no pretendemos afirmar que *La clemenza di Tito* sea una ópera deficiente o tenga un libreto inadecuado, pero indiscutiblemente sus resultados artísticos están por debajo de las óperas de la trilogía Mozart-Da Ponte. *La clemenza di Tito* forma parte de otro estilo operístico, un anacronismo en la

⁵⁵⁹ El *planteamiento* de esta trama secundaria correspondería al momento en que Annio pide a Sesto la mano de Servilia, su hermana.

producción operística de Mozart donde el contenido argumental y su desarrollo dramático tiene un tratamiento más relacionado con la antigua *opera seria*.

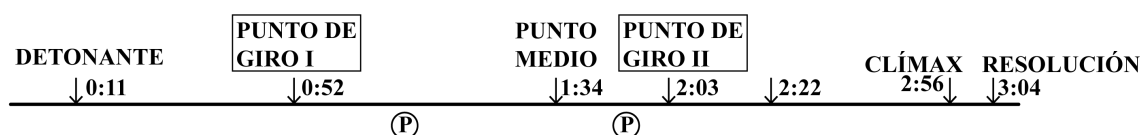
LE NOZZE DI FIGARO



DON GIOVANNI



COSÌ FAN TUTTE



LA CLEMENZA DI TITO

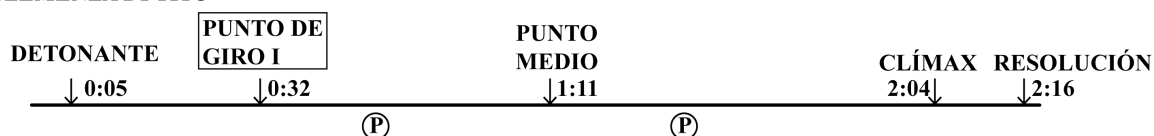


Figura 13. Los paradigmas narrativos comparados⁵⁶⁰. Elaboración propia.

⁵⁶⁰ Incluimos la ubicación de las *pinzas* (P) sobre la línea temporal del paradigma.

6 Conclusiones

Los grandes descubrimientos solamente son posibles si nos perdemos de forma creativa, viajando más allá de los límites que marca la tradición. (Vogler, 2002, p. 273)

El hecho de vincular ámbitos artísticos tan aparentemente alejados como el mundo del cine; a través de sus guiones, y el mundo de la ópera; a través de sus libretos, encuentra su justificación metodológica en los fundamentos narrativos de la representación escénica, donde su esencia dramática y su valor artístico confluyen en la interacción de sus elementos esenciales: los signos.

La *semiología del teatro* y, por extensión, la *semiología de la representación escénica*, como disciplinas científicas que se ocupan del estudio de los signos en el ámbito escénico, propone la observación de un ecosistema dramático donde signos heterogéneos integrantes de diferentes sistemas conforman el código global de una puesta en escena. Estos sistemas, que a su vez configuran sus propios códigos, se refieren, por ejemplo, a los actores, cantantes o bailarines, con los signos que dan vida a sus interpretaciones; a los aspectos proxémicos de su disposición física sobre el escenario; al vestuario, maquillaje y peinado, que diseñan su apariencia; a la iluminación; al sonido y la utilización de la música, capaz de definir un contexto dramático como ningún otro arte o disciplina; al valor poético de los textos y a la estructura dramática de la obra, libreto, guion, etc.

Independientemente de la manifestación artística que observemos; ya sea teatro, ópera, ballet, cine, televisión, o incluso el más reciente mundo de los videojuegos, la creación de su sentido final, el que llega hasta el público como receptor del mensaje, requiere de la consideración de todos los sistemas de signos que integran el código de su representación, visionado o experiencia audiovisual. Consideración fundamentada en la relación de esos sistemas y en la interpretación de sus signos con respecto al parámetro o valor capaz de activar su interacción y hacerles alcanzar su máxima trascendencia artística.

Tradicionalmente, y siguiendo los planteamientos originales de la *lingüística*, la *semiología del teatro* ha tratado de identificar las unidades mínimas con valor significativo dentro del ámbito de una representación escénica con el objetivo de determinar las claves metodológicas que permitiesen abordar un análisis coherente y completo del hecho artístico, entendiéndolo como un signo dramático global. Tras numerosos planteamientos para identificar este tipo de unidades,

vinculándolas, por ejemplo; a los personajes, a sus gestos, o al propio espacio escénico, hoy en día está comúnmente aceptado el hecho de que no es posible identificar o aislar ese tipo de unidades en un contexto de sistemas de signos tan heterogéneos como los que integran el código general de una representación escénica.

No obstante lo expuesto en el párrafo anterior, en nuestra opinión, sí existe una unidad esencial o elemento catalizador común a todos los sistemas de signos que forman parte de una representación escénica. Un parámetro que trasciende a todos sus códigos y que pertenece al sistema de signos que define su estructura dramática desde el punto de vista argumental: el *conflicto*, entendido como la acción dramática, acontecimiento o situación, que altera el equilibrio de una historia en relación, normalmente, a los personajes que la desarrollan. Todos los signos del teatro, ópera, etc., están vinculados o dependen de algún tipo o nivel de conflicto; ya sea en relación directa con la trama general de una historia, o con alguna de sus tramas secundarias. Incluso en los casos en los que se transgreden los valores narrativos tradicionales del relato, por ejemplo, si durante una representación no ocurriese absolutamente nada en escena, el conflicto pasaría al único elemento participe del proceso de comunicación capaz de crearlo, el público.

No queremos decir que tenga que medirse o establecerse el grado de importancia, o trascendencia, de los signos que forman parte del código de, por ejemplo, una obra de teatro o una ópera. Como hemos visto, no es posible, ya que no existen unidades mínimas significantes “físicamente” mensurables comunes a todos los sistemas. Sin embargo, reiteramos, sí existen elementos con un valor determinante en la definición del sentido dramático que se deriva de su interacción. Elementos catalizadores supeditados al conflicto general que desarrolla la narración de un argumento y que influyen virtualmente en todos los sistemas de signos que integran el código global de la representación escénica.

El conflicto es la esencia del drama. Los actores componen sus papeles a partir de los conflictos subyacentes a los personajes que interpretan. Personajes a los que dan vida desde las acciones o acontecimientos que activan sus motivaciones creando una necesidad dramática que les impulsa, a su vez, a emprender las acciones pertinentes para alcanzar sus metas y reestablecer el equilibrio en su mundo material y en su mundo interior. La interacción de los diferentes personajes y, por consiguiente, de sus conflictos, representa el detonante que les impulsa a lo

largo de la narración, dibujando las diferentes tramas sobre la línea temporal donde se va a erigir la estructura general de una historia: su paradigma narrativo.

Tradicionalmente, las historias se han contado siguiendo un modelo narrativo desarrollado en tres actos. Actos dramáticos que se corresponden con su *planteamiento*, su *desarrollo* y su *resolución*. Algo aparentemente elemental, pero no tan fácil de articular sobre la línea temporal de una representación escénica de forma coherente y bien proporcionada. Recordemos como el propio Aristóteles en su *Poética* advertía de la dificultad de conformar la estructura de la trama, no solo para los dramaturgos principiantes de su tiempo, también para muchos de los autores anteriores a él. Para los autores y teóricos de hoy en día, la situación no parece haber cambiado sustancialmente. Todos coinciden en la dificultad de diseñar y estructurar una historia sobre la línea temporal de su puesta en escena, proyección o visionado, con el objetivo de establecer un tono dramático o tema, y transmitir el sentido de un determinado mensaje. Recordemos las palabras de Seger, en las que sostiene que no todo el mundo en Hollywood sabe cómo estructurar un guion, y no todo buen guionista es un buen estructurador (véase p. 347). Algo que bien se podría sintetizar en la opinión de McKee; por la cual podemos considerar que no es lo mismo el talento literario que el talento dramático.

Transmitir un mensaje –comunicar su sentido– a través de la narración de una historia nunca ha sido uno de los objetivos primordiales de la ópera como género. En su recorrido histórico, el arte de la ópera ha visto sucederse varios intentos de reforma, motivados precisamente porque en determinados momentos de su evolución artística resultaba mucho más importante destacar el virtuosismo vocal de los cantantes que el valor dramático del libreto. De la misma manera, para el mundo del cine, desde siempre, y en un amplio porcentaje de casos, el atractivo del elenco de actores y la grandilocuencia de las producciones, también ha pesado más que la efectividad de su estructura dramática y su eficacia narrativa en relación a la búsqueda de la profundidad temática o a la definición del sentido del relato.

Mozart y Da Ponte, de cuyo trabajo conjunto surgieron tres de las óperas incuestionablemente más importantes de la historia de la música, nunca llegaron a hacer un manifiesto sobre la necesidad de volver a reformar la ópera. No hacía mucho tiempo que Gluck había alzado la voz en contra de la situación de un género, sobre todo el de la *opera seria*, que había degenerado en un espectáculo muy desequilibrado desde el punto de vista dramático; muy tendente a la

fastuosidad y el divismo de los cantantes, dejando a un lado el valor narrativo de los libretos. No obstante, si bien la reforma de Gluck solo se pudo implementar parcialmente, indudablemente debió tener algún tipo de influencia en el concepto dramático que pretendían desarrollar Mozart y Da Ponte, al menos en la intención de “reequilibrar” la ópera como espectáculo escénico. En este sentido, ni para Mozart, ni para Da Ponte, había elementos dramáticos predominantes, o más importantes que otros, en el conjunto de una ópera. De la misma manera, para ellos tampoco existían argumentos hacia los que se inclinasen más. Únicamente necesitaban disponer de un soporte donde todos los elementos (sistemas de signos) de una puesta en escena pudiesen integrarse en un signo dramático único: la propia representación.

Mucho se ha hablado de las opiniones de Mozart, reflejadas fundamentalmente en las cartas dirigidas a su padre, que de una u otra manera hacen referencia a la “obediencia” que la poesía debe rendir a música. Hoy en día no cabe ningún tipo de especulación al respecto: Mozart se refiere exclusivamente al ritmo poético de los versos, no a la narración de su contenido argumental. Además, cuando habla de supeditar el valor poético del texto a la música, lo hace en situaciones puntuales en las que hay partes de la partitura ya compuestas sobre las que los textos, reelaborados a partir de un libreto preexistente, o simplemente nuevos, deben adaptar la métrica de sus versos al discurso musical. No obstante, detrás del debate tradicionalmente suscitado alrededor de la preponderancia de la música de Mozart sobre esos elementos “secundarios” que eran los libretos, ha quedado en segundo plano la verdadera trascendencia de las palabras del compositor.

En su extenso epistolario, Mozart hace referencia en varias ocasiones a los términos *plan*, *plan des stücks* (plan de la pieza), o *argument*, como un elemento o instrumento dramático prácticamente imprescindible para poder abordar con garantías la creación de una ópera. Habitualmente traducido como *trama* (*plot*), el término *plan* no puede limitarse al concepto de trama tal como lo entendemos hoy en día, tampoco a una sinopsis, o a un argumento. Lógicamente, Mozart tampoco se refiere al libreto completo.

Da Ponte, por su parte, en sus controvertidas memorias; probablemente exageradas en su parte de aventura, pero mucho más objetivas en cuestiones tan técnicas como lo expuesto en el párrafo anterior, se inclina hacia una concepción dramática de los espectáculos de ópera muy cercana a la de Mozart. Da Ponte busca fundamentalmente una estructura dramática, una manera

concreta de distribuir y proporcionar el contenido argumental de una historia. Su opinión sobre la ópera *El rey Teodoro* de Paisello no puede ser más gráfica (véase p. 165), en referencia al orden y simetría como elementos esenciales que deben caracterizar a un buen libreto.

Mozart y Da Ponte perseguían un mismo objetivo: trabajar sobre textos estructurados desde el punto de vista narrativo de una forma muy concreta. Lógicamente, Da Ponte, como libretista, tenía más claro lo que quería y lo que podía llegar a conseguir. En el caso de Mozart, más guiado por su intuición dramática, muy probablemente lo que demandaba cuando se refería, por ejemplo, a un *plan* bien elaborado, no era otra cosa que algún tipo de tratamiento dramático sobre el que poder contextualizar y “ordenar” su música de la manera más precisa posible, quizás algo más evolucionado que los *canovacci* o *scenari* de la *commedia dell’arte*. Posiblemente, algo muy cercano a lo que hoy entendemos como un guion cinematográfico.

En esta tesis no hemos pretendido demostrar que teatro, ópera y cine sean exactamente lo mismo. Obviamente, se trata de códigos de comunicación diferentes en su concepción formal que, sin embargo, se configuran a nivel dramático a través de sistemas de signos en su mayor parte comunes y, sobre todo, en función de una misma finalidad: contar historias. En este punto es donde encontramos un nexo de unión esencial entre ópera y cine, y un matiz muy importante para entender las conclusiones de esta investigación.

El cine ha exigido tradicionalmente un elevado nivel de concreción en la elaboración de sus estructuras narrativas. Mucho más que la ópera, o incluso el teatro⁵⁶¹. El séptimo arte ha necesitado ceñirse a patrones narrativos muy concretos casi desde sus inicios. Más de cien años de tradición cinematográfica, marcados por la voracidad de los intereses comerciales y la quimérica búsqueda de la fórmula del éxito, nos han dejado paradigmas narrativos estructuralmente flexibles, pero a la vez muy precisos y, sobre todo, absolutamente estandarizados. Por ejemplo, a diferencia de la ópera, donde un director de escena puede permitirse modificar los libretos originales en términos de estructura narrativa, añadiendo cualquier movimiento o artificio escénico y, por lo tanto, alterando las proporciones de su

⁵⁶¹ No hacemos referencia a la literatura en general; novela, etc., ya que aunque se trate de formatos narrativos estructurados bajo los mismos principios dramáticos, no están pensados normalmente para ser leídos de una sola vez. El valor de su representación sobre la línea temporal no tiene la misma trascendencia que, por ejemplo, en teatro, ópera o cine.

estructura temporal, el cine siempre crea una versión definitiva para su representación audiovisual. Después de pasar por la fase de montaje, una película ya no se puede modificar⁵⁶².

La precisión con que el cine trata la disposición de sus elementos dramáticos sobre la línea temporal de su proyección o visionado, aplicada a la organización de los elementos de un libreto de ópera, significa algo más que la observación de sus homologías estructurales, ya que a efectos narrativos su composición interna se fundamenta sobre los mismos elementos dramáticos. En otras palabras, ópera y cine son códigos de comunicación formalmente diferentes, pero que, como hemos visto, comparten gran parte de sus sistemas de signos, entre ellos los que se relacionan directamente con la definición de su estructura dramática. Por lo tanto, partiendo de la premisa de que el cine es el arte que más ha buscado la concreción en sus paradigmas narrativos, hemos creado un *instrumento de análisis dramático* que, tomando como referencia siete de las principales teorías para la construcción de historias en el ámbito del guion cinematográfico, nos ha permitido observar, desde el punto de vista de su estructura dramática, las virtudes narrativas de los libretos de la óperas de la trilogía Mozart-Da Ponte.

Recordemos que al referirnos a las principales teorías para la creación de historias analizadas en nuestra investigación, aunque surgidas en el ámbito norteamericano, no se circunscriben, como afirman sus propios autores, a ningún tipo de cine en concreto –ni a ningún país de producción– ni siquiera a su utilización exclusiva en formato cinematográfico. Los siete paradigmas analizados a partir del estudio comparativo de Huntley virtualmente repasan cualquier tipo de paradigma narrativo, pero confluyen en la necesidad de diseñar una historia en función de una ubicación muy determinada de los acontecimientos o situaciones (puntos de trama) capaces de sostener la dirección dramática de una historia y definir su estructura narrativa.

A partir del análisis de los tres libretos hemos podido comprobar como todas las modificaciones realizadas a partir de las fuentes literarias originales responden inequívocamente a su adaptación a un modelo dramático muy determinado. Hemos comprobado como Da Ponte en *Le nozze di Figaro* reduce el texto original de Beaumarchais, eliminando escenas y personajes, sin alterar de manera significativa el contenido argumental, hasta llegar a la paradigmática estructura final de la primera ópera de la trilogía. Hemos podido comprobar

⁵⁶² Nos referimos a las copias destinadas a su estreno y distribución en salas de cine.

también como en el caso de *Don Giovanni*, Da Ponte, basándose en un libreto de Bertati, amplía su estructura dramática hasta llegar a un modelo narrativo técnicamente más completo incluso que el de *Le nozze di Figaro*.

En la segunda ópera de la trilogía las aportaciones a nivel dramático no se limitan a la definición de su estructura narrativa. Comparándolo con la ópera de Gazzaniga, el diseño de los personajes en *Don Giovanni* es más lógico y consistente. Prueba de ello es el desarrollo de dos tramas secundarias caracterizadas fundamentalmente por poseer un sentido temático propio. Por otra parte, a diferencia de las dos primeras óperas de la trilogía, en *Così fan tutte* Da Ponte ya no parte de una base literaria preexistente para dar forma a su estructura narrativa. No obstante, vuelve a disponer todos los elementos dramáticos de su libreto dando forma a un paradigma narrativo, una vez más, modélico.

La valoración de los resultados obtenidos a partir de la aplicación del *instrumento de análisis dramático*, confirma inequívocamente el hecho de que Mozart y Da Ponte buscaron conscientemente una base narrativa muy concreta para crear la trilogía. Una estructura dramática que incluso se fue depurando o perfeccionando de una ópera a otra, y que distinguió a la trilogía claramente del resto de la producción operística de compositor y libretista por separado. Una base dramática que, vista desde la óptica cinematográfica, se revela como prácticamente perfecta. Sin duda, tal y como demandaba Mozart, buenos libretos que le permitieron crear, junto a *La flauta mágica*, sus mejores obras dentro del género que indudablemente más amó.

De la comparación de la trilogía con *La clemenza di Tito* no hemos pretendido otra cosa que observar e interpretar los resultados del análisis cuando éstos no se corresponden con las recomendaciones de los teóricos más importantes para la construcción de historias en el ámbito del séptimo arte. *La clemenza di Tito* es un ejemplo de otra forma de hacer ópera, un anacronismo en la obra de Mozart que poco tiene que ver con el diseño de los personajes, el dinamismo de las escenas, la riqueza de las tramas, la modélicamente proporcionada estructura, el cuidadísimo contexto temático o la profundidad del mensaje de las óperas de la trilogía.

Pongamos como ejemplo la comparación de *Così fan tutte* con *La clemenza di Tito*. El libreto de Da Ponte describe un argumento superficial, banal, casi risible, frente a un libreto de

Metastasio⁵⁶³ tradicionalmente muy utilizado y respetado; un modelo de tragedia griega en toda regla, con unos conflictos, sobre el papel, muy potentes en relación a la trama general y al diseño de los personajes. Sin embargo, *La clemenza di Tito* es una ópera que desde el punto de vista narrativo no funciona, literalmente se diluye. Es aproximadamente una hora más corta y, si se nos permite la apreciación, acaba pareciendo una hora más larga que *Così fan tutte*. Los resultados de nuestro análisis así lo reflejan: frente a las calculadas proporciones y la regular ubicación de los puntos de trama en *Così fan tutte*, en la última *opera seria* compuesta por Mozart nos situamos ante un paradigma ambiguo y mal estructurado, donde los personajes acaban ahogándose en sus propios conflictos.

Così fan tutte, paradójicamente la ópera menos considerada de la trilogía, confirmó el talento dramático demostrado por Da Ponte en *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*. Todos los elementos narrativos que la integran son fiel reflejo de la efectividad de su estructura dramática, sobre todo en relación al diseño de las tramas y la dinámica narrativa de las escenas. Por otra parte, en *Così fan tutte* ya no existe la sospecha de plagio que siempre ha sobrevolado a *Le nozze de Figaro* y a *Don Giovanni* y, sin embargo, con un material literario original, sus resultados artísticos también alcanzan al más alto nivel. De las tres óperas que conforman la trilogía, *Così fan tutte* es la más paradigmática desde el punto de vista estructural. Con sus elementos argumentales pasados por un fino tamiz de parodia, esta ópera es el mejor ejemplo de una sabia construcción dramática que soporta la fuerza de su estructura y la belleza de su poesía y su música. Toda una demostración de que la verdadera piedra angular de una historia bien contada se encuentra en los fundamentos de su estructura narrativa.

Según lo expuesto hasta ahora, se podría pensar que Mozart se inclinaba, o se adaptaba, mejor al género bufo. No necesariamente. Observando los resultados de nuestro análisis, para transmitir su mensaje –y una historia bien diseñada debe contenerlo– Mozart y Da Ponte se apoyaron en el recurso de la comedia o incluso la parodia, como es el caso de *Così fan tutte*, ya que les podía proporcionar un registro dramático mucho más amplio. Imaginemos *Le nozze di Figaro* adaptada al formato de *opera seria*, probablemente habría acabado su relato con un épico duelo entre Figaro y el Conde de Almaviva, convirtiendo a Figaro en un héroe estereotipado, a Susanna en su paciente y sufrida prometida, y nos habríamos quedado sin el reivindicativo mensaje de

⁵⁶³ Recordemos, modificado en su estructura dramática (con la idea de reducirlo) por Mazzolà.

Beaumarchais hacia el poder establecido, la corrupción del estamento judicial y la abusiva discriminación hacia la mujer de la época. En el caso de *Don Giovanni*, que integra no pocos elementos de *opera seria*, sin el Leporello de Da Ponte, habríamos perdido el gran elemento diferencial con respecto al *Tenorio* de Bertati; los ojos con los que el público contempla esta historia, y que representa un punto de vista mucho más humano, capaz de equilibrar mejor al personaje de Don Giovanni, pero también de reflejar la motivación de su profunda maldad.

En definitiva, durante esta investigación hemos podido comprobar como la construcción de las historias que se relatan en las tres óperas se ha fundamentado sobre una estructura dramática muy elaborada. Un modelo narrativo equivalente al paradigma aristotélico de tres actos, pero con unas proporciones perfectamente definidas sobre la línea temporal de su representación, muy similares a las requeridas tradicionalmente en el mundo del cine para la elaboración de sus guiones. Una estructura generada desde el concepto de conflicto a través de una dinámica de escenas coherente y progresiva; determinada por la interacción de personajes bien definidos, y articulada desde la precisa ubicación de los puntos de trama que la delimitan. Una estructura que posibilita lo más importante, la correcta transmisión del mensaje, o mensajes, de una historia, su sentido, y su adecuada percepción por parte del público.

El tema general de la trilogía gira entorno a la fuerza del amor y su poder redentor, pero también sobre su reverso de lujuria, pasión desmedida, sinrazón y maldad que puede llegar a tener para todo ser humano. Por otra parte, la trilogía es una historia de mujeres, una historia que bien podría recoger su esencia argumental del mito de *Eros y Psique*, donde la joven mortal, cuya belleza rivaliza con la propia diosa Venus, es puesta a prueba; al igual que lo son Susanna, Donna Elvira, o Dorabella y Fiordiligi, y donde Eros; encargado por Venus de enamorar a Psique del más horrible monstruo, acaba siendo fascinado por su belleza, y termina siendo víctima de su principal virtud, al igual que lo son Cherubino, el Conde, o Ferrando y Guglielmo, de su propio juego.

Se podría argumentar que lo expuesto en el párrafo anterior ya se ha dicho en infinidad de ocasiones. Es posible. Nosotros lo que pretendemos decir es que cada matiz del contenido narrativo de la trilogía está justificado, surge literalmente de la modélica elaboración dramática de cada ópera. Cada personaje tiene su función dentro de la historia, su impulso dramático no se

diluye en el discurso de las arias. Cada trama refleja un matiz del conflicto general de la ópera, lo desarrolla y le da resolución. Algo muy difícil de encontrar en el arte de la ópera de su tiempo.

Mozart y Da Ponte no llegaron a ser plenamente conscientes de la magnitud de la obra surgida de su estrecha colaboración. Mozart acabó sus días sin poder ver estrenada la última de las óperas de la trilogía. Da Ponte, casi cincuenta años más tarde, fallecía después de pasar en el Nuevo Mundo los últimos treinta y tres años de su vida, casi sin recordar los méritos artísticos que dejó en la vieja Europa. No obstante, el paso del tiempo ha hecho justicia, aunque parcialmente. La brillante luz del genio de Mozart nos ha hecho disfrutar de cada una de las óperas de esta trilogía, pero también nos ha cegado, en el sentido de poder apreciar la obra de arte en su dimensión más amplia, eclipsando involuntariamente el valor de la aportación de Da Ponte e incluso, en el sentido narrativo, el valor de su propio talento dramático.

Una vez alcanzados los objetivos planteados en esta tesis, quedan abiertas las líneas de investigación que observen la repercusión directa de la trilogía Mozart-Da Ponte en otras óperas, o en otras representaciones escénicas en general, sin olvidar las colaboraciones de Da Ponte con otros compositores, algo que indudablemente aportaría más elementos de juicio a la hora de valorar el grado de intervención de Mozart en la elaboración de los libretos de la trilogía. Además, en caso de comprobarse similitudes significativas en la forma de proceder por parte del libretista de Ceneda, en comparación con el trabajo realizado junto a Mozart, bien podríamos llegar a hablar del *paradigma Da Ponte* en lugar del *paradigma Mozart-Da Ponte*.

No obstante, al margen de los posibles planteamientos de investigación arriba apuntados, u otros que se pudiesen contemplar, nos parece esencial mantener la puerta abierta a la consideración de la trilogía Mozart-Da Ponte desde el punto de vista de su globalidad y, muy especialmente, desde el potencial integrador que representa su modelo narrativo. Las líneas de investigación que surjan a partir de esta tesis deberán comprender el diseño y funcionamiento de su paradigma narrativo para poder observar desde otras perspectivas los diferentes códigos escénicos que, a través de la codificación de sus sistemas de signos, configuran la representación escénica. Entender el potencial integrador del paradigma que revela la trilogía Mozart-Da Ponte significa también abrir nuevas posibilidades de interpretación de cada uno de los códigos que componen su realidad signifiante. Así, al hablar de los factores proxémicos, de la gesticulación de los actores, de su vestuario, de la iluminación, de la música, etc., debemos referirnos a

códigos capaces de integrarse, converger y, finalmente, adquirir el potencial de cambiar o reconfigurar el sentido del propio paradigma narrativo, o incluso “trasladarlo” a otros formatos o plataformas de comunicación. En este sentido, probablemente, una de las cosas que más llame la atención de los lectores de esta tesis sea la total ausencia de la música como “elemento activo” en la investigación.

La comprensión del factor musical en el contexto de la *semiología de la representación escénica*, o incluso si concretamos en la *semiología de la ópera*, y su integración en un signo dramático global, deberá fundamentarse sobre el principio de coexistencia de los elementos propios de la forma musical en perfecta simbiosis con los elementos dramáticos del paradigma narrativo que le da soporte: solamente desde el correcto diseño de su estructura narrativa es posible articular la forma musical y definir el sentido global y el tono dramático⁵⁶⁴ de una ópera de forma efectiva. Un libreto donde la dinámica narrativa de sus escenas no sea adecuada; donde la tensión de cada escena, o secuencia de escenas, no siga la progresión dramática de su *planteamiento, desarrollo y resolución*, no permitirá que la forma musical como estructura “encaje” a su vez en la estructura narrativa subyacente. En definitiva, es lo que pensaba Mozart, lo que también pensaba Da Ponte y, sobre todo, es lo que demostraron con *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

De la misma manera que un drama tiene en la acción escénica su esencia narrativa, y un guion debe servir para contar una historia a través de las imágenes que describe. El libreto debe posibilitar la integración de la partitura en un entorno dramático coherente, capaz de desarrollar una historia donde la función de la música vaya más allá de la contextualización dramática del contenido argumental, convirtiéndola en un elemento activo en el diseño de la dinámica de las escenas y en la definición del tono dramático de una ópera. Efectivamente, nuestro estudio no habla de música, sin embargo descubre los elementos que la hicieron posible –sus claves dramáticas–, los pilares narrativos que el propio Mozart –por encima de cualquier otra consideración– demandaba.

En esta investigación hemos demostrado que la base dramática –el *plan*– que Mozart requería para crear sus óperas era precisamente lo que su colaboración con Da Ponte le permitió alcanzar; unas historias minuciosamente diseñadas desde sus fundamentos narrativos, independientemente

⁵⁶⁴ En referencia al contexto temático reflejado a partir del contenido argumental.

del material literario original. El resultado no pudo ser mejor, Mozart y Da Ponte crearon un paradigma narrativo total; capaz de integrar de una manera ordenada y proporcionada –pero flexible– todos los elementos dramáticos capaces de garantizar la sólida creación de una representación escénica, y que permitieron al arte de Mozart, considerando el conjunto de la trilogía, elevarse por encima de los resultados que él mismo había conseguido en otras óperas. Por otra parte, lo que bien podríamos denominar como *paradigma Mozart-Da Ponte*, anticipó su utilización efectiva en el formato cinematográfico más de cien años después.

7 Referencias

- Abert, H. (2007). *W. A. Mozart*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, España. Universidad de Alicante.
- Albaladejo, T. (2005). Retórica, Comunicación, Interdiscursividad. *Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-33. Recuperado de <http://revistas.um.es/ril/article/view/6671>
- Alemaný, R., y Chico, F. (Eds.) (2012). *Literatura y espectáculo*. Alicante, España: Universitat d'Alacant SELGYC.
- Alés, A. (2007). Las nuevas poéticas: de Aristóteles a Robert McKee. *CAUCE*, 30, 7-39.
- Alier, R. (2002). *Historia de la ópera*. Barcelona, España: Robinbook.
- Armiño, M. (2011). Prólogo. En P. C de Beaumarchais, *La loca jornada o las bodas de Fígaro* (pp. 9-76). Madrid, España. Alianza Editorial.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.
- Aston, E., y Savona, G. (1994). *Theatre as a sign system*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, España: Cátedra.
- Balló, J., y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid, España: Comunicación Serie B.
- Barthes, R., Bremond, P., Todorov, T., y Metz, C. (1974). *La semiología*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Londres, Inglaterra: Fontana Press.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Madrid, España: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Barthes, R. (1985). *El grano de la voz*. México D. F., México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1991). Introducción al análisis estructural de los relatos. En C. Lévi-Strauss et al., *El análisis estructural* (pp. 65-116). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona, España: Paidós.
- Battelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, España: Crítica.

- Bauman, T. (1998a). El siglo XVIII: La ópera dramática. En R. Parker (Ed.), *Historia ilustrada de la ópera* (pp. 47-83). Barcelona, España: Paidós.
- Bauman, T. (1998b). El siglo XVIII: La ópera cómica. En R. Parker (Ed.), *Historia ilustrada de la ópera* (pp. 84-121). Barcelona, España: Paidós.
- Beaumarchais, P. (2011). *La loca jornada o las bodas de Fígaro*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Benveniste, É. (1997). *Problemas de lingüística general vol. I*. México D.F., México: Siglo XXI Editores.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general vol. II*. México D.F., México: Siglo XXI Editores.
- Bermúdez, N. D. (2008). Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. *Estudios semióticos*, 4. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2008.49197>
- Bertati, G. (2017). *Don Giovanni Tenorio* [libreto]. Recuperado de <http://www.kareol.es/obras/donjuantenorio/acto1.htm>
- Bettetini, G., Calabrese, O., Lorusso, A. M., Violi, P., y Volli, U. (2005). *Semiotica*. Milán, Italia: Raffaello Cortina Editore.
- Biba, O. (2006). Da Ponte in New York, Mozart in New York. *Current Musicology*, 81, 109-121. Recuperado de https://journals.cdrs.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/13/2015/03/current.musicology.81.biba_.109-121.pdf
- Bie, O. (1913). *Die oper*. Berlín, Alemania: S. Fischer.
- Bierwisch, M. (1972). *El estructuralismo: historia, problemas y métodos*. Barcelona, España: Tusquets.
- Blanco, D. (2016). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Bobes Naves, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, España: Arco/Libros.
- Bobes Naves, M. (1998). *La novela*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Bobes Naves, M (2004). Teatro y semiología. *Arbor*, 699-700, 497-508.
- Bolt, R. (2010). *Lorenzo Da Ponte: the extraordinary adventures of the man behind Mozart* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

- Böttger, D. (2006). *Wolfgang Amadeus Mozart. Una biografía*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Braunbehrens, V. (1990). *Mozart in Vienna: 1781-1791*. Nueva York, NY: Grove Weidenfeld.
- Bremond, P. (1970). La lógica de los posibles narrativos. En R. Barthes et al., *Análisis estructural del relato* (pp. 87-109). Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bremond, P. (1974). El mensaje narrativo. En R. Barthes et al., *La semiología* (pp. 71-104). Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Brizuela, M. (2000). *Los procesos semióticos en el teatro, análisis de Las meninas y El sueño de la razón de Antonio Buero Vallejo*. Oviedo, España: Universidad de Oviedo Kassel Edition Reichenberger.
- Brophy, B. (2013). *Mozart the dramatist: the value of his operas to him, to his age and to us*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber.
- Brown, B. A. (1995). *Wolfgang Amadeus Mozart, Così fan tutte*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Buckland, W. (2004). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Burch, N. (1973). *Praxis do cinema*. Lisboa, Portugal: Estampa.
- Cairns, D. (2007). *Mozart and his operas*. Londres, Inglaterra: Penguin Books.
- Calabrese, O. (2001). *Breve storia della semiotica: Dai presocratici a Hegel*. Milán, Italia: Feltrinelli Editore.
- Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Campbell, J. (2017). *El poder del mito* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Carter, T. (1998). El siglo XVII. En R. Parker (Ed.), *Historia ilustrada de la ópera* (pp. 1-46). Barcelona, España: Paidós.
- Castiglione, E. (2005). *Mozart: Epistolario*. Roma, Italia: Pantheon.
- Chantavoine, J. (1948). *Mozart dans Mozart*. París, Francia: Desclée De Brouwer.
- Chatman, S. (1980). *Story and discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Chejov, A. (1904). Reminiscences of A. P. Chekhov. *Teatr i iskusstvo*, 28, 521.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona, España: Paidós.

- Cobley, P., y Jansz, L. (2003). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente.
- Cobley, P. (Ed.) (2009). *The Routledge companion to semiotics and linguistics* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Cortines, J. (1998). El sello de los pinos. *Minervae Baeticae*, 26, 151-164. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/rasbl/26/art_9.pdf
- Cortines, J. (2006). El marco histórico de Don Juan (pp. 26-42). En *Don Giovanni* [programa de mano]. Valencia, España: Palau de les Arts Reina Sofia.
- Crow, D. (2010). *Visible signs: an introduction to semiotics in the visual arts*. Lausana, Suiza: AVA.
- Culler, J. (1985). *On deconstruction. Theory and criticism after structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Culler, J. (2000). *Literary theory: a very short introduction*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Culler, J. (2005). *The pursuit of signs*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Da Ponte, L., y Marraro, H. R. (1942). An Unpublished Letter of Lorenzo da Ponte: *Italica*, 19(1), pp. 26-27. doi: 10.2307/475658
- Da Ponte, L. (2006a). *Memorias*. Madrid, España: Siruela.
- Da Ponte, L. (2006b). *Tre libretti per Mozart*. Milán, Italia: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Da Ponte, L. (2015). *Così fan tutte*. Recuperado de www.librettidopera.it
- De Marinis, M., y Dwyer, P. (1987). Dramaturgy of the spectator. *The drama review*, 31(2), 100-114. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/1145819>
- De Molina, T. (2010). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Madrid, España: Alfaguara.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Du Mont, M. (2000). *The Mozart-Da Ponte operas: an annotated bibliography*. Westport, CA: Greenwood Press.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona, España: Anagrama.
- Dent, E. (1947). *Mozart's operas: a critical study*. Londres, Inglaterra: Oxford University Press.

- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Doležel, L. (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Dumazedier, J. (1969). Estructuras léxicas y significaciones complejas. En F. Barbano et al., *Estructuralismo y sociología* (pp. 43-70). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires, Argentina: F. d. Argentina.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona, España: Martínez Roca.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (1988). *Signo*. Barcelona, España: Labor.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.
- Egri, L. (1960). *The art of dramatic writing*. Nueva York, NY: Simon & Schuster.
- Einstein, A. (1962). *Mozart, his character, his work*. Nueva York, NY: Oxford University Press.
- Elam, K. (2005). *The semiotics of theatre and drama*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Erlich, V. (1974). *El formalismo ruso*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Esslin, M. (1993). *The field of drama: how the signs of drama create meaning on stage and screen*. Londres, Inglaterra: Methuen Drama.
- Ferrara, W. (2014). *Staging scenes from the operas of Mozart*. Maryland, MD: Rowman & Littlefield.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid, España: Plot Ediciones.
- Field, S. (2002). *El libro del guión*. Madrid, España: Plot Ediciones.
- Field, S. (2005). *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Nueva York, NY: Delta.
- Field, S. (2014). Syd Field Scriptor (versión 1.0) [software]. Los Ángeles, CA: OpenCubicles Technologies.
- Field, S. (2017). *Syd Field: Screenwriting, Workshops & Webinars, Books & Apps*. Recuperado de <http://sydfield.com>

- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid, España: Arco/Libros.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of the European drama and theatre*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. Abingdon, Inglaterra: Routledge.
- Fokkema, D. W., e Ibsch, E. (1992). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Salamanca, España: Cátedra.
- Ford, C. (2016). *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. Nueva York, NY: Routledge.
- Fowler, R. (1989). *Literatura como discurso social: la práctica de la crítica lingüística*. Alcoy, España: Editorial Marfil.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza Música.
- Gallarati, P. (1984). *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*. Turín, Italia: Edizioni di Torino.
- Gallarati, P., y Herklotz, A. (1989). Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos. *Cambridge Opera Journal*, 1(3), 225-247.
Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/823783>
- Gallarati, P. (1993). *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*. Turín, Italia: Giulio Einaudi Editore.
- Gallarati, P. (2015). Sull'«Alceste» di Christoph Willibald Gluck. *VeneziaMusica e dintorni*, 57, 4-5. Recuperado de <https://es.scribd.com>
- García Barrientos, J. L. (2004). Teatro y narratividad. *Arbor*, 699-700, 509-524. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor>
- García Berrio, A., y Albaladejo, T. (1983). Estructura composicional: macroestructuras. *ELUA. Estudios de lingüística*, 1, 127-179. doi: <http://dx.doi.org/10.14198/ELUA1983.1.05>
- García Berrio, A. (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid, España: Cátedra.
- Garroni, E. (1977). *Ricognizione della semiotica*. Roma, Italia: Officina Edizioni.

- Garroni, E. (2005). *Immagine, linguaggio, figura: osservazioni e ipotesi*. Bari, Italia: Editori Laterza.
- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós.
- Gaudreault, A. (2012). The culture broth and the froth of cultures of so-called early cinema. En N. Dulac et al. (Eds.), *A companion to early cinema* (pp. 15-31). Pondicherry, India: Willey Blackwell.
- Gay, P. (2004). *Mozart*. Barcelona, España: Ediciones Folio.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.
- Genette, G. (1990). *Narrative discourse revisited*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Genette, G. (1997). *La obra del arte*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Gensini, S. (2002). *Elementi di semiotica*. Roma, Italia: Carocci Editore.
- Gluck, C. W. (1777). *Alceste* [prefacio]. Recuperado de <http://imslp.org>
- González Martínez, J. M. (1989). Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos. *Estudios Románicos*, 4(1), 501-506.
- González Martínez, J. M. (1990). *El fenómeno musical en la teoría de la literatura*. En J. A. Hernández Guerrero, *Teoría del arte y teoría de la literatura* (pp. 149-154). Cádiz, España: Universidad de Cádiz.
- González Martínez, J. M. (1994). El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria. En AA.VV., *Investigaciones Semióticas V: Semiótica y modernidad* (pp. 491-501). La Coruña, España: Universidad de La Coruña.
- González Martínez, J. M. (1996). Valores sémicos del discurso musical en una semiótica de la ficcionalidad. En AA.VV., *Investigaciones Semióticas VI. Mundos de ficción* (pp. 785-792). Murcia, España: Universidad de Murcia.
- González Martínez, J. M. (1999a). *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- González Martínez, J. M. (1999b). Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario. *Imafronte*, 14, 71-77.

- González Martínez, J. M. (2007). *Semántica interlingüística. Los conceptos de significado, designación y sentido en una semiótica de la música*. En AA.VV, Interculturalidad, insularidad, globalización (2 vols. Tomo I, pp. 305-326). La Laguna, España: Universidad de La Laguna.
- González Martínez, J. M. (2008). Modalidades veridictorias en el discurso operístico. *Tópicos del Seminario*, 19, 73-99.
- González Martínez, J. M. (2009). Factores condicionantes en la transposición literatura-música. *Anuario musical*, 64, 259-278.
- González Martínez, J. M. (2012). *La música como lenguaje artístico*. Murcia, España: Diego Marín.
- González Martínez, J. M. (2015). Fundamentos de la semiótica de la música. En J. M. Pozuelo et al. (Eds), *De Re Poetica. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaiz* (pp. 383-401). Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Graves, R. (2004). *Los mitos griegos*. Barcelona, España: Círculo de Lectores.
- Greimas, A. J. (1976). *Hacia una teoría del discurso poético*. En A. J. Greimas et al., *Ensayos de semiótica poética* (pp. 9-34). Barcelona, España: Planeta.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid, España: Gredos.
- Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. En R. Barthes et al., *Poétique du récit* (pp. 115-180). París, Francia: Éditions du Seuil.
- Harnoncourt, N. (2016). *Diálogos sobre Mozart*. Barcelona, España: Acantilado.
- Harré, R. (2002). *Cognitive science: a philosophical introduction*. Trowbridge, Inglaterra: Sage Publications.
- Hauge, M. (2013). *Writing screenplays that sell* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Hauge, M. (2014). *Michael Hauge's story mastery*. Recuperado de <http://www.storymastery.com>
- Hauge, M. (2017). *Storytelling made easy: Persuade and transform your audiences, buyers and clients – simply, quickly and profitably* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, España: Debate.
- Hernández Sampieri, Roberto, Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. Mexico D.F, México: McGraw Hill.
- Hildesheimer, W. (1991). *Mozart*. Barcelona, España: Círculo de lectores.

- Hodges, S. (2002). *Lorenzo Da Ponte: the life of Mozart's librettist*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Holden, A. (2007). *The man who wrote Mozart: the extraordinary life of Lorenzo Da Ponte*. Chatham, Inglaterra: Phoenix.
- Holmes, E. (2009). *The life of Mozart, including his correspondence*. Nueva York, NY: Cambridge University Press.
- Honzl, J. (2012). A mobilidade do signo teatral. En J. Guinsburg et al. (Eds.). *Semiologia do teatro* (pp. 125-147). Sao Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Howard, D., y Mabley, E. (1993). *The tools of screenwriting: a writer's guide to the craft and elements of a screenplay*. Nueva York, NY: St. Martin's Griffin.
- Huntley, C. (2007). *A comparison of seven story paradigms*. Recuperado de <http://dramatica.com>
- Huntley, C. (2016). *Chris Huntley, Dramatica Co-Creator, Story Development and more....* Recuperado de <http://www.chrishuntley.com>
- Jakobson, R. (1977a). *Ensayos de poética*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, R. (1977b). *Huit questions de poétique*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- Jung, C. (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, España: Paidós.
- Jung, C. (2008). *Tipos psicológicos*. Barcelona, España: Edhasa.
- Kerman, J. (1956). *Opera as drama* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid, España: Arco/Libros.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid, España: Fundamentos.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo, y la novela. En D. Navarro, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). La Habana, Cuba: Uneac.
- Kuhn, T. S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires, Argentina: Fondo De Cultura Económica.
- Kunze, S. (1990). *Las óperas de Mozart*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. París, Francia: Éditions Du Seuil.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos*. Barcelona, España: Paidós.

- Lévi-Strauss, C., Barthes, R., Moles, A. et al. (1991). *El análisis estructural*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona, España: Paidós.
- Lewis Dyer, F. Y Commerford Martin, T. (2012). *Edison, his life and inventions* [version Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Lotman, Y. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid, España: Istmo.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Lunari, L. (2006). Introduzione [introducción]. En L. Da Ponte, *Tre libretti per Mozart* (pp. V-XLVII). Milán, Italia: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Magariños, J. A. (1983). *El signo, las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Martin, B., y Ringham, F. (2006). *Key terms in semiotics*. Londres, Inglaterra: Continuum.
- Martín López, C. (2000). *El italiano del melodrama: estudio lingüístico-musical de la trilogía Da Ponte-Mozart*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Martín López, C. (2007). *La trilogía Da Ponte-Mozart, de Sevilla a Europa*. Sevilla, España: Fundación José Manuel Lara.
- Maslow, A. (1991). *Motivación y personalidad*. Madrid, España: Díaz de Santos.
- Massin, J., y Massin, B. (2003). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid, España: Turner.
- McAfee, N. (2004). *Julia Kristeva*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Nueva York, NY: Regan Books.
- McKee, R. (2011). *El guión: substancia, estructura, estilo y principios de la estructura de guiones* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- McKee, R. (2017). *McKee Seminars: Robert McKee's Official Website*. Recuperado de <http://mckeestory.com>.
- Menéndez Torrellas, G. (2016). *Historia de la ópera*. Madrid, España: Akal.
- Metastasio, P. (1953). La clemenza di Tito [libreto]. En B. Brunelli (Ed.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio* (vol. 5). Milán, Italia: Mondadori. Letteratura italiana Einaudi.

- Metastasio, P. (2016). *La clemenza di Tito* [libreto]. Recuperado de <http://www.librettidopera.it/zpdf/cletito.pdf>
- Metz, C. (1974). El cine: ¿Lengua o lenguaje? En R. Barthes et al., *La semiología* (pp. 141-186). Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) (Vol. 1)*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Metz, C. (2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) (Vol. 2)*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Michels, U. (1993). *Atlas de música, vol. I*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Michels, U. (1994). *Atlas de música, vol. II*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Mila, M. (2006). *Mozart: saggi (1941-1987)*. Turín, Italia: Giulio Einaudi Editore.
- Monrabal, D. (2017). La obra de arte del futuro: claves históricas de la narrativa audiovisual moderna. En E. De la Cuadra (Ed.), *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la información: de la desregulación a la integración transmedia* (pp. 11-21). Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, España: Paidós.
- Mouloud, N. (1970). La lógica de las estructuras y la epistemología. En G. G. Granger et al., *Estructuralismo y epistemología* (pp. 27-47). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva visión.
- Mozart, W. A. (Compositor), Metastasio, P., y Mazzolà, C. (Libretistas), Hytner, N. (Director de escena), Davis, A. (Director musical). (1991). *La clemenza di Tito* [DVD]. Inglaterra: BBC/RM Arts and Glyndebourne Productions.
- Mozart, W. A. (Compositor), Da Ponte, L. (Libretista), Langhoff, T. (Director de escena), y Barenboim, D. (Director musical). (1999). *Le nozze di Figaro* [DVD]. Francia: Bel Air Media-VTHR-Muzzik-NHK.
- Mozart, W. A. (Compositor), Da Ponte, L. (Libretista), Flimm, J. (Director de escena), y Harnoncourt, N. (Director musical). (2001). *Don Giovanni* [DVD]. Suiza: Arthaus Musik.
- Mozart, W. A. (Compositor), Da Ponte, L. (Libretista), Mumford, P. (Director de escena), y Gardiner, J. E. (Director musical). (2006). *Così fan tutte* [DVD]. Alemania: Deutsche Grammophon.
- Mukařovský, J. (2000). *Signo, función y valor*. Santafé de Bogotá, Colombia: Plaza & Janés.
- Nissen, G. N. (2012). *Biographie W. A. Mozarts*. Altenmünster, Alemania: Jazzybee Verlag.

- Nohl, L. (1877). *The life of Mozart, vol. II*. Londres, Inglaterra: Longmans, Green & Co.
- Nohl, L. (2015). *Mozarts leben: vollständige biografie mit abbildungen* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Noske, F. (1977). *The signifier and the signified: studies in the operas of Mozart and Verdi*. La Haya, Holanda: Martinus Nijhoff.
- Ogden C. K. (2013). *The meaning of meaning*. Bucarest, Rumanía: Contemporary Literary Press.
- Olaskoaga, A. (2015). *El mercado del cine en EEUU*. Recuperado de <http://www.icex.es>
- Operabase (2017). *Estadísticas 2009-2016*. Recuperado de <http://www.operabase.com/top.cgi?lang=es&>
- Osborne, C. (1978). *The complete operas of Mozart: a critical guide*. Nueva York, NY: Atheneum.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Parker, R. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona, España: Paidós.
- Paumgartner, B. (1991). *Mozart*. Madrid, España: Alianza Música.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Paidós comunicación.
- Pearson, C. S. (2013). *The hero within*. Nueva York, NY: HarperOne.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid, España: Taurus.
- Pérez-Simón, A. (2014). Jandová, Jarmila y Emil Volek, eds. y trads. Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10, 206-212. Recuperado de <http://www.academia.edu>
- Phillips, M. A., y Huntley, C. (1999). *Dramatica Pro (versión 4.0)* [software]. Burbank, CA: Screenplay Systems.
- Phillips, M. A., y Huntley, C. (2009). *Dramatica: a new theory of story* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>.
- Phillips, M. A. (2016). *Dramatica Theory home page*. Recuperado de <http://storymind.com/dramatica>
- Propp, V. (2008). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, España: Fundamentos.

- Propp, V. (2011). *Morfología del cuento*. Madrid, España: Akal.
- Ramón Trives, E. (1979). *Aspectos de la semántica lingüístico-textual*. Madrid, España: Istmo.
- Rice, J. A. (2009). *Mozart on the stage*. Nueva York, NY: Cambridge University Press.
- Rivas Hernández, A. (2005). *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Robbins Landon, H. C. (1991a). *Mozart and Vienna*. Londres, Inglaterra. Thames & Hudson.
- Robbins Landon, H. C. (1991b). *Mozart: the golden years 1781-1791*. Londres, Inglaterra. Thames & Hudson.
- Robertson, A., y Stevens, D. (2000). *Historia general de la música vol. III. Del Clasicismo al Siglo XX*. Madrid, España: Istmo.
- Rosen, C. (1998). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York, NY: W. W. Norton & Company.
- Ruffini, F. (1974). Semiotica del teatro: ricognizione degli studi. *Biblioteca Teatrale*, 9, 34-81.
- Ruffini, F. (1978). *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Roma, Italia: Bulzoni.
- Rumph, S. (2012). *Mozart and enlightenment semiotics*. Los Ángeles, CA: University of California Press.
- Sadie, S. (1987). *The New Grove: Mozart*. Londres, Inglaterra: Papermac.
- Salazar, A. (1989). *La música en la sociedad europea vol. II. Hasta fines del siglo XVIII*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sanabria, I. (Ed.) (2013). *Poética de Aristóteles en español*. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona, España: Ariel Cine.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos aires, Argentina: Editorial Losada.
- Saussure, F. (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Schafer, K. (2002). *Movie Magic Screenwriter (versión 4.0)* [software]. Burbank, CA: Screenplay System.
- Schreiber, B., y Vogler, C. (n. d.). *Storytech literary consulting*. Recuperado de <http://www.thewritersjourney.com>

- Sebeok, T., y Umiker-Sebeok, J. (1987). *Charles S. Peirce: el método de la investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- Sebeok, T. (2001). *An introduction to semiotics*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- Seger, L. (1990). *Creating unforgettable characters*. Nueva York, NY: Henry Holt.
- Seger, L. (2011). *Writing subtext: what lies beneath*. Michigan, MI: Michael Wiese Productions.
- Seger, L. (2016). *Linda Seger, Script Consultant and Screenwriting Coach*. Recuperado de <http://www.lindaseger.com>
- Seger, L. (2017). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid, España: Rialp.
- Serpieri, A. (1978). Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale. En A. Canziani (Ed.), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena* (pp. 11–54). Milán, Italia: II Formichiere.
- Shinoda Bolen, J. (2007). *Las diosas de cada mujer: una nueva psicología femenina*. Barcelona, España: Kairós.
- Skwarczyńska, S. (1970). *Wokół teatru i literatury (studia i szkice)*. Varsovia, Polonia: PAX.
- Snowman, D. (2016). *La ópera, una historia social* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Solomon, M. (2009). *Mozart: a life* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Sommer, R. (2004). Beyond (Classical) Narratology: New Approaches to Narrative Theory. *European Journal of English Studies*, 8(1), 3-11. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/13825570408559485>
- Spaethling, R. (2006). *Mozart's letters, Mozart's life: selected letters*. Nueva York, NY: W.W. Norton & Company.
- Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Steen, J. (1968). Esquisse d'une théorie de la forme dramatique. *Langages*, 3(12), 71-93. doi: 10.3406/lgge.1968.2354
- Stephoe, A. (2001). *The Mozart-Da Ponte operas*. Oxford, Inglaterra: Clarendon Press.
- Stiftung Mozarteum Salzburg (2016). *Mozart briefe und dokumente*. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at>

- Tinianov, I. (2010). *El problema de la ciencia poética*. Buenos Aires, Argentina: Dedalus Editores.
- Tobias, R. (2003). *20 Master Plots (and How to Build Them)*. Cincinnati, OH. Writer's Digest Books.
- Todorov, T. (1971). *Literatura y significación*. Barcelona, España: Planeta.
- Todorov, T. (1973). *Gramática del Decamerón*. Madrid, España: Taller Uno.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid, España: Akal.
- Truby, J. (2011). *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Truby, J. (2013). *Truby's writers studio*. Recuperado de <http://www.trubywriting.com>
- Tyson, A. (1987). Some Problems in the Text of Le nozze di Figaro: Did Mozart Have a Hand in Them? *Journal of the Royal Musical Association*, 112 (1), 99-131. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/766259>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Veselovsky, A. (2010). *Izbrannoye: na puti k istoricheskoy poetike*. Moscú, Rusia: Possiyskiye Propilei.
- Viveros, S. (Ed) (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México. D. F., México: Manual Moderno.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona, España: Ma Non Troppo.
- Vogler, C. (2007). *The writer's journey: mythic structure for writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Volek, E. (2000). Jan Mukařovský y la escuela de Praga [prólogo]. En J. Mukařovský, *Signo, función y valor* (pp. 15-40). Santafé de Bogota, Colombia. Plaza & Janés.
- Volli, U. (2008). *Manuale di semiotica*. Bari, Italia. Editori Laterza.
- Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Voltaire (1994). *Cándido o el optimismo*. Barcelona, España: Edicomunicación.

- Wagner, R. (1995). *Òpera i drama*. Barcelona, España: Institut del Teatre.
- Walde Moheno, L. (1990). Aproximación a la semiótica de Charles. S. Peirce. *Acciones textuales, revista de teoría y análisis*, 2, 89-113. Recuperado de <http://www.waldemoheno.net/articulos/semiotica.pdf>
- Waldoff, J. (2006). *Recognition in Mozart's operas*. Nueva York, NY: Oxford University Press.
- Wallace, G. J. (1866). *The letters of Wolfgang Amadeus Mozart* [versión Kindle]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Weber, W. (1994). The myth of Mozart, the revolutionary. *The Musical Quarterly*, 78(1), 34-47. doi: <https://doi.org/10.1093/mq/78.1.34>
- Veltruský, J. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna IITCTL.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, España: Paidós Básica.
- Woodfield, I. (2012). *Performing operas for Mozart: Impresarios, Singers and Troupes*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Zagonel, G. (Ed.) (1995). *Lorenzo Da Ponte: lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei fratelli*. Vittorio Veneto, Italia: Dario De Bastiani Editore.
- Zannoti, D. (2015). Informazioni [prefacio]. En L. Da Ponte, *Così fan tutte* (p. 37). Recuperado de www.librettidopera.it
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.