

De Schiller a Verdi: procedimientos en la transposición de la literatura a la ópera



Betania Vidal

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

betuvidal@gmail.com

Fecha de recepción: 21/03/2017. Fecha de aceptación: 18/05/2017.

Resumen

En la transposición de un drama a una ópera se producen numerosas transformaciones. El propósito del presente trabajo es realizar un análisis comparativo de *Die Räuber* de Schiller e *I Masnadieri* de Verdi. Para ello, se divide el trabajo en dos partes. En la primera, se desarrollan los distintos procedimientos que tienen lugar en la transposición del drama a la ópera, como la reducción, el desdoblamiento y la transformación del diálogo en monólogo. En la segunda, se realiza un análisis de la función de los procedimientos teniendo en cuenta el texto de Ilaria Meloni “I masnadieri. Andrea Maffei mediatore tra Schiller e Verdi” y “Factores condicionantes en la transposición literatura - música” de Juan Miguel González Martínez. En función de este análisis, se toma como hipótesis de trabajo la idea de que los cambios en la transposición están relacionados con aspectos propios del género operístico.

Palabras clave

transposición;
reducción;
desdoblamiento;
drama;
ópera

Abstract

In the transposition of a dramatic play into an opera, numerous transformations take place. The purpose of the present article is to perform a comparative analysis between Schiller's *Die Räuber* and Verdi's *I Masnadieri*. In order to do this, the article is divided into two parts. The first one focuses on the different procedures that take place in the transposition from drama to opera, such as reduction, unfolding and the transformation of dialogue into monologue. The second one analyzes the function of these procedures considering two texts: “I masnadieri. Andrea Maffei mediatore tra Schiller e Verdi” by Ilaria Meloni and “Factores condicionantes en la transposición literatura - música” by Juan Miguel González Martínez. On the basis of this analysis, the article presents its main hypothesis, which is that the changes occurred in the transposition are related to specific aspects from operatic genre.

Keywords

transposition;
reduction;
unfolding;
drama;
opera

Introducción

A lo largo de la historia de la producción operística, la literatura ha funcionado como una fuente privilegiada para la conformación de libretos. En la transposición de una obra literaria a una obra musical, se producen numerosas transformaciones que dan origen a una obra nueva y diferente de aquella en la que está basada. Al analizar esta transposición, surgen diversos interrogantes acerca de las modificaciones que se producen y de sus consecuencias en la recepción. En el presente artículo realizaremos un análisis comparativo de las obras *Die Räuber* de Friedrich von Schiller e *I masnadieri* de Giuseppe Verdi, cuyo libreto fue escrito por Andrea Maffei. Un estudio comparado de este tipo nos sirve para conocer más acerca de la relación entre estas dos disciplinas artísticas. Las transformaciones que se producen en la transposición, así como los posibles motivos que dieron lugar a ellas, son los ejes que organizan el presente trabajo. Para el último punto, tendremos en cuenta los aportes de Ilaria Meloni, quien se concentra en las condiciones de producción de las obras, así como en el pensamiento de los autores, y de Juan Miguel González Martínez, quien adopta una postura semiótica, en la que considera los aspectos discursivos y extradiscursivos. En el presente trabajo, tomaremos como hipótesis principal la idea de que los cambios que se producen en la transposición del drama a la ópera están relacionados con aspectos propios del género operístico.

Los procedimientos de la transposición

Estructura

En una primera instancia, observamos que *Die Räuber* se divide en cinco actos e *I Masnadieri*, en cuatro. Los primeros dos actos del drama se dividen en tres escenas; el tercero y el quinto, en dos y el cuarto, en cinco. Los primeros dos actos de la ópera se dividen en siete escenas y los últimos dos en seis, todas las cuales se caracterizan por ser mucho más breves que las del drama. En líneas generales, puede decirse que el acto I de la ópera se corresponde con el I y el II del drama, el II con el III, el III con el IV y el IV con el V. Aquí observamos que se realiza una condensación de un drama de cinco actos a una ópera de cuatro, donde principalmente se condensan los hechos del acto I y el acto II del drama en el I de la ópera. En cuanto a la forma, la acción narrativa del drama se construye a partir de diálogos y monólogos en prosa, así como de marcas didascálicas. La ópera, por su parte, también incluye diálogos y monólogos, pero, debido a su carácter musical, estos están escritos en versos rimados. Además, otra de las diferencias que notamos en una primera instancia entre ambas obras es la cantidad de personajes: mientras en la obra de Schiller hay más de dieciséis personajes, en la obra de Verdi encontramos sólo siete. Esto se relaciona con el primer procedimiento que analizaremos a continuación.

Reducción y simplificación

A lo largo de la ópera de Verdi, encontramos distintos momentos en los que se reducen o simplifican diversos elementos del drama. Un ejemplo de esto es lo que ocurre con los bandidos. En el drama, los bandidos son personajes distintos que tienen sus diferencias. Entre ellos se encuentran Spiegelberg, Schweizer, Grimm, Razmann, Schufterle, Roller y Schwarz. En cambio, en la ópera son reducidos a una masa indiferenciada. En torno a esto, aparece el coro, que funciona como un grupo indefinido de personajes. En un comienzo es asociado a los bandidos y luego entabla un diálogo con Amalia y pareciera representar a Francesco. Sobre el final, vuelve a representar a los bandidos. Por ejemplo, cuando Carlo jura venganza contra Francesco, el coro exclama: “¡Juramos vengar cada una de las canas de este anciano!” (Maffei, 2008, acto

III, escena sexta). Además de la reducción en la cantidad de personajes, también se produce, en la ópera, una reducción en su discurso. Analizaremos algunos ejemplos de esto a continuación. Franz, en su extenso monólogo acerca de la injusticia de la naturaleza, se pregunta: “¿Por qué no fui el primero en salir del seno materno? ¿Por qué no el único? ¿Por qué se me cargó con el peso de esta fealdad? [...] ¿Quién le ha dado el poder de dar a aquél y escatimarme a mí? [...] ¿Por qué puso manos a la obra con tanta parcialidad?” (Schiller, 2006: 86). En la ópera, estas ideas quedan reducidas a una frase de Francesco. Dice el personaje:

Finalmente castigué
 a la naturaleza,
 que me hizo menor que mi hermano (Maffei, 2008, acto I, escena tercera).

Otro ejemplo de reducción puede observarse en el segundo monólogo de Franz, que se centra en la idea de favorecer el paso de la naturaleza con respecto al viejo Moor. Dice el personaje: “Me gustaría hacerlo como el médico hábil, sólo que al revés: no cortar el paso de la naturaleza con una artimaña, sino favorecer su paso. Y si de verdad tenemos el poder de alargar las condiciones de vida, ¿por qué no habríamos de poder acortarlas también?” (Schiller, 2006: 109). En la ópera, dice Francesco:

Si la naturaleza es lenta,
 juro al cielo, que yo la aceleraré (Maffei, 2008, acto I, escena tercera).

Además, la reducción también puede observarse en el relato del rescate de Rolla por parte de los bandidos. Primero, cuenta Schweizer:

Toda la ciudad iba tras el espectáculo, jinetes y caminantes revueltos, y coches, el ruido y los cantos patibularios se oían a lo lejos. Ahora, dijo el capitán, ¡prended!, ¡prended! Los muchachos volaron como saetas, incendiaron la ciudad en treinta y tres esquinas [...] ¡Fuego! ¡Fuego! Por toda la ciudad. Llantos, gritos, jaleo [...] el polvorín salta por los aires como si la Tierra hubiera reventado por la mitad y hubiera estallado el cielo y el infierno se hubiera hundido diez mil brazas (Schiller, 2006: 132-133).

Luego, continúa Roller:

Como mis acompañantes miran hacia atrás convertidos en estatuas como la mujer de Lot, ¡pies en polvorosa! deshago los grupos, ¡me piro! A los sesenta pasos tiro la ropa, me arrojo al río, me alejo bajo el agua hasta que creo estar fuera de su vista. Mi capitán ya estaba listo con caballos y ropas... Así escapé (133).

En la ópera, el rescate de Rolla es relatado por ‘algunos bandoleros’ de la siguiente manera:

El pueblo acudía gozoso
 a presenciar la ejecución.
 Cuando nosotros,
 lanzando antorchas,
 gritamos por doquier
 “¡fuego!”
 Se produjeron,
 alborotos y gritos...
 El polvorín estalló con violencia
 y el miedo confundió a los guardias.
 Entonces, el jefe cayó

sobre la muchedumbre
 y rescató de la horca
 a Rolla (Maffei, 2008, acto II, escena quinta).

En este ejemplo, puede observarse cómo la reducción no se aplica exclusivamente sobre la extensión del discurso, sino también sobre la de la acción, ya que, en el drama, el modo en el que Roller escapa implica distintas instancias y, en la ópera, simplemente llega Carlo y lo rescata. Otro ejemplo puede observarse en el monólogo en el que Karl piensa en suicidarse. En la escena quinta del acto IV, mientras los bandidos duermen, dice el personaje:

¿Para qué la avidez de felicidad? ¿Para qué el ideal de una perfección inalcanzada?
 ¿El aplazamiento de planes inconclusos? Si la mezquina presión de esta cosa
 mezquina (sostiene la pistola ante la cara) igual el sabio al necio... el cobarde al
 valiente... ¿el noble al truhán? Hay tal armonía divina en la naturaleza inanimada,
 ¿por qué tiene que haber esa disonancia en la racional? (Schiller, 2006: 181).

En este punto, observamos que Karl medita acerca de cómo la muerte afecta el estatuto de los hombres vivos y acerca de la naturaleza muerta. Estas ideas no aparecen en la ópera, y este momento queda reducido a las siguientes palabras de Carlo:

¡Oh vida, tenebroso misterio!
 Y vosotras:
 muerte y eternidad,
 profundos arcanos,
 ¿quién sabrá entenderos?
 (Saca una pistola de su cintura)
 Este arma vil
 me permitirá
 romper el gran sello...
 ¡Adelante! (Maffei, 2008, acto III, escena quinta).

En este fragmento, podemos observar cómo la reducción del discurso del personaje va acompañada de una simplificación de su contenido. Esto se encuentra presente también en los monólogos de Franz. Por ejemplo, en el primero, dice: “La moda ahora es llevar en los pantalones hebillas con las que ajustarlos o aflojarlos a voluntad. Nosotros queremos hacernos una conciencia con esa nueva hechura, para ir la abriendo tranquilamente conforme vayamos engordando” (Schiller, 2006: 87). Luego, se pregunta en cuanto a su padre: “¿por qué me ha engendrado? Por supuesto que no por amor a mí que había aún de llegar a ser Yo. ¿Me conocía antes de engendrarme? ¿O me ha deseado a mí cuando me engendraba? ¿Sabía en lo que me convertiría?” (87). La profundidad de esta clase de cuestionamientos e ideas no aparece en la ópera. Otro ejemplo de este tipo de simplificación puede observarse sobre el final de las obras, cuando Karl/Carlo decide entregarse a la justicia. En el drama, dice el personaje:

Pobre de mí, necio, que creí erróneamente embellecer el mundo por medio de la atrocidad y mantener las leyes con la anarquía. [...] piedad para el muchacho que quiso adelantarse a Ti [...] lo que he derruido nunca más volverá a erigirse... Pero todavía me queda algo con lo que puedo reconciliar las leyes infringidas y sanar el orden maltratado [...] Voy a entregarme yo mismo a la justicia (208-209).

En cambio, en la ópera, las palabras de Carlo con respecto a su entrega son: “¡Ahora al patíbulo!” (Maffei, 2008, acto IV, escena sexta). Por otro lado, también puede pensarse la aceleración de los acontecimientos como un ejemplo de reducción, como

ocurre en el reconocimiento de Karl por parte de Amalia. En el drama, los amantes se encuentran dos veces, pero ella no lo reconoce; en cambio, en la ópera, Amalia lo reconoce de inmediato.

Además, otro modo de la reducción tiene que ver con lo que podemos denominar *condensación*. Este procedimiento, que describimos como parte de la simplificación estructural que se produce en el paso del drama a la ópera, también afecta al discurso de los personajes y puede observarse en el monólogo de Francesco de la escena tercera del acto I. En el drama, presenciarnos dos monólogos principales de Franz: en el primero, el personaje diserta sobre la injusticia de la naturaleza y, en el segundo, señala que pretende favorecer el paso de la naturaleza. En la ópera, ambas ideas aparecen en el mismo monólogo, en la escena tercera, como ya hemos citado anteriormente. De este modo, se condensan en la ópera, de una forma mucho más breve, dos ideas que aparecen en dos monólogos distintos en el drama. Además, la eliminación de elementos, episodios o personajes propios del drama también se relaciona con el proceso de reducción. Por ejemplo, la escena tercera del acto I y la segunda y la tercera del acto IV del drama no aparecen en la ópera. Además, se elimina la aparición del cura en el escondite de los bandidos, así como las numerosas referencias bíblicas –como el episodio de Sodoma y Gomorra– por parte de Roller. También se elimina de la ópera la aparición de Kosinsky, así como el monólogo de Karl antes de entrar al palacio, la escena en la que Amalia y Karl miran los cuadros y el personaje de Daniel.

Desdoblamiento

A lo largo de la obra de Verdi, es un recurso frecuente que los episodios que ocurren en una sola escena del drama se desplieguen en distintas escenas en la ópera. Este procedimiento puede observarse en los acontecimientos de la segunda escena del drama, que incluye el lamento de Karl, la recepción de la carta y la alianza con los bandidos. Éstos se desdoblaron en la ópera, ya que la primera escena incluye el lamento y la segunda, la llegada de la carta y la alianza. En cuanto al acto II del drama, podemos encontrar otro ejemplo de desdoblamiento en la primera escena, en la que Franz desarrolla el monólogo acerca de la posibilidad de favorecer el paso de la naturaleza y luego le propone su plan a Hermann. En la ópera, estos dos hechos ocurren en dos escenas distintas, en la tercera y la cuarta del acto I. Un tercer ejemplo de este procedimiento puede observarse en la segunda escena del acto II del drama, que incluye el llanto de Amalia y del viejo Moor por Karl y la ejecución del plan de Franz. En la ópera, estos dos momentos se corresponden con las escenas sexta y séptima respectivamente. También se produce un desdoblamiento en la tercera escena del acto II de la obra de Schiller. En ella, en un comienzo, los bandidos creen que han ahorcado a Roller, pero luego llega el bandido Moor con Roller vivo y cuentan cómo hicieron para salvarlo. Estos dos hechos –la creencia de que Roller ha muerto y el relato de su rescate– se dividen entre las escenas cuarta y quinta del acto II de la ópera. Sin embargo, en la ópera, no creen que haya muerto, sólo saben que está preso y que pronto morirá. Además, los hechos de la primera escena del acto III del drama se desdoblan en la primera, la segunda y la tercera escena del acto II de la ópera. El llanto de Amalia por el viejo, el intento por parte de Franz de convencerla de que se case con él y la revelación por parte de Hermann de que Karl vive, se dividen en las tres primeras escenas del acto II de la ópera. Otro ejemplo se observa en la última escena del acto IV del drama, que se desdobra en cuatro escenas del acto III de la ópera. En la escena tercera de esta última, los bandidos cantan; en la cuarta, llega Moor y los bandidos duermen: en la quinta, Carlo desarrolla el monólogo en el que piensa en suicidarse; y, en la sexta, ocurre el resto de los eventos: la llegada de Arminio, el encuentro con el viejo y el juramento de venganza de Carlo. Todos estos hechos se desarrollan en una sola escena en el drama. Por último, las dos escenas del acto V también manifiestan ejemplos de desdoblamiento. La primera se desprende

en las primeras cuatro escenas del acto IV de la ópera y la segunda, en la quinta y la sexta. En la primera escena, Francesco exclama que ha sido traicionado; en la segunda, pide que llamen al pastor y le cuenta el sueño sobre el Juicio Final a Arminio; en la tercera, se desarrolla el diálogo con Moser, que le menciona los dos pecados más importantes y, en la cuarta, se escucha el tumulto y Francesco intenta rezar. Luego, la bendición de Karl por parte del viejo Moor aparece en la quinta escena, y el resto de los acontecimientos, hasta el final, en la sexta. Los hechos de estas dos últimas escenas se desarrollan, en el drama, en la última escena. De modo que, mientras el drama aglutina numerosos eventos en cada una de sus escenas, en la ópera observamos que cada uno de estos episodios conforma una escena en sí mismo, dando lugar una mayor cantidad de escenas mucho más breves.

Transformación de diálogo en monólogo

Otro de los recursos frecuentes en el paso del drama a la ópera es el que implica que momentos que se organizan en diálogos en el drama, aparezcan como monólogos en la ópera. En la escena tercera del acto I de la ópera, aparece Francesco y exclama:

¡Viejo!
 ¡Olvídate de ese odiado
 primogénito tuyo!
 La lacrimosa carta
 que él te escribió
 yo la he destruido.
 Tú has leído una
 escrita por mí,
 donde narro
 todo a mi manera... (Maffei, 2008, acto I, escena tercera).

De este modo, en la ópera, el personaje narra en un monólogo lo que en el drama se desprende del diálogo entre Franz y el viejo Moor en la primera escena. Otro ejemplo de este procedimiento aparece en el monólogo que pronuncia Carlo en la escena sexta del acto II, que se corresponde con el diálogo entre Karl y los bandidos de la escena segunda del acto III del drama. En ésta última, dice Schwarz: “¡Qué magnífica puesta de sol allí!” y luego Moor: “Así muere un héroe. Digno de adoración” (Schiller 2006: 150). Luego, continúa el diálogo y Karl exclama: “¿por qué yo solo absorbo el infierno de las alegrías del cielo? [...] para mí nunca más la mirada lánguida de la amada [...] Rodeado de asesinos, del siseo de víboras, unido con lazos de hierro al vicio” (151). En la ópera, esto se traduce en un monólogo de la siguiente manera:

¡Qué espléndido y grande
 es el sol al ponerse!
 ¡Bien digno de ser adorado!
 ¡Así cae un héroe! [...]
 ¡Todo aquí son risas,
 sólo yo encuentro
 el infierno en el paraíso!
 Rodeado de ladrones,
 encadenado al delito,
 en la tierra soy perseguido
 y en el cielo maldecido.
 ¡Amada virgen inocente!
 Cuando pienso en ti,
 más me duelen estas cadenas
 y más cruel es mi pena (Maffei, 2008, acto II, escena sexta).

Otros procedimientos

Otro de los procedimientos que encontramos en la transposición tiene que ver con la inversión del orden de los acontecimientos. En primer lugar, observamos un intercambio de lugar entre las primeras escenas de cada obra. En la primera escena del drama, observamos cómo Franz manipula la correspondencia entre Karl y el viejo Moor en ambas direcciones y provoca que su padre rechace a su hermano. En cambio, la primera escena de la ópera comienza con Carlo, quien se encuentra leyendo a Plutarco y reniega de su época. Este momento se corresponde con la segunda escena del drama y es en la tercera escena de la ópera cuando aparece Francesco. Esta inversión en la ubicación de las escenas produce que en el drama seamos testigos de la posición de Franz antes que de la de Karl y que en la ópera, escuchemos el lamento de Karl y luego el plan de Franz. Otro ejemplo de inversión aparece en el acto II de la ópera. Las escenas en las que Amalia llora por la muerte del viejo, discute con Franz y se entera de que Karl todavía vive son presentadas, en la ópera, antes que las escenas en las que los bandidos cuentan cómo salvaron a Rolla. En cambio, en el drama, el episodio de Rolla aparece en la última escena del segundo acto, antes de los momentos entre Franz, Hermann y Amalia. Además, también encontramos en la ópera la superposición de voces. A diferencia del teatro, en el que la acción se desarrolla a partir de diálogos, la ópera, debido a su carácter musical, permite la superposición de diferentes voces en el canto. Esto se produce en los encuentros entre Amalia y Carlo. La primera vez que se ven, ambos dicen al unísono:

Allá arriba veremos resplandecer
 más feliz y hermosa
 la estrella
 de nuestro amor.
 Allá arriba entre las almas
 bendecidas por Dios,
 lograremos olvidar
 todo dolor (Maffei, 2008, acto III, escena segunda).

Luego, sobre el final, dicen:

¡Para siempre mío - mía!
 Morirán los siglos,
 caerán los mundos,
 pero en nuestras almas
 vivirá el amor (acto IV, escena sexta).

Una aproximación a los motivos de las transformaciones

En su texto “I Masnadieri. Maffei mediatore tra Schiller e Verdi”, Ilaria Meloni señala que, en la ópera, se focaliza en cuatro personajes centrales –el conde, sus dos hijos y Amalia– y afirma que la principal diferencia entre las obras es la figura de Karl. Según la autora, mientras que en el drama es un revolucionario, en el libreto es un héroe ideal. En cuanto a esto, marca una diferencia entre los autores: señala que Schiller tenía una preocupación especial por el tema de la libertad política e individual, pero que, en cambio, Maffei, por su clasicismo, no podía dedicar un amplio espacio en la ópera a las pasiones revolucionarias del protagonista. Además, señala que se observa

come Karl, anima rivoluzionaria aspirante alla giustizia sociale, le cui energie sono rivolte verso la devianza sociale nel dramma schilleriano, divenga nel libretto una

vittima delle macchinazioni del fratello e delle sue smanie di potere; giovane amante tradito negli affetti familiari rimanga eroe sostanzialmente positivo ed ideale (Meloni, 2007: 435).

cómo Karl, alma revolucionaria que aspira a la justicia social, cuyas energías se dirigen hacia la desviación social en el drama de Schiller, en el libreto se convierte en una víctima de las maquinaciones de su hermano y de su poder tiránico; el joven amante traicionado por los lazos familiares sigue siendo un héroe sustancialmente positivo e ideal (traducción nuestra).

Podemos coincidir con Meloni y considerar la reducción que se produce en la ópera de la cuestión revolucionaria dentro de los mecanismos de reducción que hemos analizado. Sin embargo, la posición argumental del personaje en ambas obras es la misma: Karl/Carlo ha cometido delitos terribles que no pueden ser aceptados dentro de su familia y se ha subordinado a una lealtad hacia los bandidos que no puede romperse. En ambas obras, él decide huir de sus lazos familiares y sufre las consecuencias de las estrategias de su hermano. Si bien los autores pueden haber tenido distintas pretensiones, se trata de un personaje que, en ambas obras, intenta romper con la ley paterna a través del delito, independientemente de las connotaciones revolucionarias que puedan hacerse más presentes en el drama. En cuanto a Franz, señala que

Mentre nel dramma il personaggio è studiato a fondo, dall'ideazione all'esecuzione di atti malvagi, nel libretto sono privilegiate solo le conseguenze di tali azioni. Per soddisfare il bisogno di sintesi, nello svolgimento della trama si mettono in scena gli eventi compiuti, rinunciando ai progetti solo meditati (432).

Mientras que en el drama el personaje es estudiado a fondo, desde la ideación hasta la finalización de los actos malignos, en el libreto son privilegiadas sólo las consecuencias de tales acciones. Para satisfacer la necesidad de síntesis, en el desempeño de la trama son puestos en escena los acontecimientos terminados, renunciando a los proyectos sólo meditados (traducción nuestra).

Esto puede relacionarse con los distintos procesos de reducción que analizamos en torno a Francesco. Aquí la autora marca que la reducción se relaciona con la eliminación de la reflexión y el mantenimiento de la acción del personaje. Luego, afirma que *“Il Franz schilleriano è un vero genio del male, freddo e crudele calcolatore, ma si trasforma nel libretto in un personaggio piuttosto stereotipato, personificazione del male in forma fissa ed esteriore”* (435) [El Franz schilleriano es un verdadero genio maligno, frío y cruel calculador, pero se convierte en el libreto en un personaje estereotipado, personificación del mal en forma fija y exterior (traducción nuestra)]. Si bien resulta difícil encontrar pasajes en el libreto que sostengan la afirmación de la autora, podría pensarse que la reducción o eliminación de los monólogos del personaje, la simplificación de su contenido y la inversión de la posición de las escenas que ubica el plan de Francesco luego del lamento de Carlo, construyen un personaje que aparenta realizar el mal sin grandes justificaciones.

En la conclusión de su trabajo, Meloni destaca la atenuación general que se produce en la ópera en cuanto al drama de Schiller y el respeto del libretista por la convención del melodrama del siglo XIX, que incluye un lenguaje elevado, una reducción del número de personajes, la inclusión del coro y de las piezas líricas. Afirma que *“Il libretto è rimasto sostanzialmente fedele all'originale per forma e concezione drammatica, preservandone il sottofondo di critica sociale, nonostante l'intreccio risulti sensibilmente semplificato”* (Meloni, 2007: 435) [El libreto se ha mantenido en gran medida fiel al original en forma y concepción dramática, preservando el fondo de la crítica social, aunque la trama se simplifica sensiblemente (traducción nuestra)]. Además, Meloni hace referencia a la reducción que se produce con respecto a los bandidos. Dice la autora:

La riduzione del numero dei componenti della banda è giustificabile, oltre che dal punto di vista formale, in considerazione che le compagnie di canto erano più limitate rispetto a quelle degli attori, anche da un punto di vista di scelte personali dell'autore. Maffei considerava infatti il tema del banditismo eroico e del brigantaggio troppo triviale e poco dignitoso per il teatro in musica, anche se Verdi si è sempre dimostrato interessato all'argomento, largamente idealizzato tra l'altro nel Romanticismo (429).

La reducción en el número de miembros de la banda es justificable tanto desde el punto de vista formal, dado que las empresas de canto eran más limitadas que las de los actores, así como desde el punto de vista de las opciones personales del autor. Maffei consideraba el tema del bandolerismo heroico demasiado trivial y poco digno para el teatro musical, aunque Verdi siempre ha demostrado interés en el tema, en gran medida idealizado, entre otros, en el Romanticismo (traducción nuestra).

En este punto, la autora considera dos motivos para la reducción de los personajes de la banda: el primero se relaciona con una posible limitación en la cantidad de cantantes y el segundo, con las preferencias del libretista. En términos de González Martínez, estas cuestiones pertenecen al ámbito de los condicionantes extradiscursivos y se relacionan con una percepción del objeto cultural desde sus condiciones de producción; en este caso, desde sus autores y sus implicados. El crítico señala que “al estudiar el fenómeno de la transposición, debemos considerar de qué forma influye el papel de los agentes implicados y el del contexto social en la relación dialéctica entre ambos planos, literario y musical” (2009: 262). En cuanto a los cantantes, observa que “la composición operística, desde el siglo XVII, estuvo marcada por los intérpretes con los que se contaba para ejecutarla, de manera que los autores no sólo componían para un público sino también y fundamentalmente para unos cantantes determinados” (265). A la cuestión de la cantidad que menciona Meloni, puede agregársele lo que refiere González Martínez acerca de las distintas características físicas y de la voz de los intérpretes que funcionan como condicionantes en el proceso creativo de la obra.

Sin embargo, la reducción de los personajes puede relacionarse con elementos propios del discurso musical. En cuanto a los condicionantes discursivos, el crítico señala que “la conversión de una estructura dramática en otra músico-dramática conlleva unos procesos que deben ser tenidos en cuenta como condicionantes transformacionales y determinantes del resultado final” (González Martínez, 2009: 268). Según el crítico, en la ópera no se trata de “teatro adornado con elementos musicales sino de drama puesto en música, hecho música. La música es pues la que define, en buena medida, el desarrollo narrativo” (269). De modo que, los condicionantes que produce la música “se traducen de manera concreta en cambios estructurales, cambios en el contenido y en las posibilidades de interpretación” (269). En cuanto a la simplificación que afecta a los personajes en la transposición del drama a la ópera, el crítico señala que “en la ópera se prescinde de todos aquellos que no son esenciales. El número de actores se ajusta al de actantes y unos personajes determinados asumen las funciones que antes se repartían entre varios” (273). En la transposición de *Le Roi s'amuse* a *Rigoletto* que analiza el crítico, se produce un cambio semejante al que ocurre en *I Masnadieri*: “la multiplicidad de individuos tiende a diluir sus diferencias y a convertirlos en una masa indiferenciada” (274). En este sentido, se introduce la figura del coro: “un elemento colectivo que supone una síntesis de voces sin que se pierda su valor funcional” (274-275). A partir de la inclusión del coro, lo que se mantiene es la función que cumplían los personajes del drama que son suplantados “como, en este caso, ocurre con los bandidos Spigelberg, Schweizer, etc.” en detrimento de la individualidad de cada uno de ellos. En *Die Räuber*, observamos que los bandidos tienen diferencias internas, lo que lleva a Schweizer a asesinar a Spigelberg, por ejemplo. En la ópera, la única individualidad que se mantiene es la de Rolla, quien tiene la función de tomar la carta

de Carlo en el comienzo y luego de ser a quien sus compañeros salvan. El resto de los bandidos, que son agrupados en el coro, cumplen la función de comentar y de servir de interlocutor al protagonista. Para González Martínez, “la reducción del número de voces viene exigida por la naturaleza esencialmente musical del nuevo medio. Es difícil soportar musicalmente la multiplicidad de voces que se pueden suceder en una obra teatral” (275). De modo que, teniendo en cuenta esta afirmación, puede pensarse que tanto la eliminación de personajes como la condensación de varios en una masa indiferenciada tienen su origen en el hecho de que en la ópera se exige una cantidad limitada de voces principales. Además, el crítico señala que “en el drama las voces se suceden, se alternan. En la ópera, en la medida en que se superponen, irremediablemente se integran en la unidad que constituye la audición simultánea de todo el conjunto sonoro” (275). Teniendo en cuenta lo que señala el autor, podemos pensar que el motivo por el cual se reduce la cantidad de personajes y se crea personajes colectivos en el paso del drama a la ópera se relaciona con una cuestión musical: la ópera exige pocas voces. Así las características internas al género operístico modifican elementos propios del argumento del drama.

Por otro lado, el crítico señala que es frecuente que

un diálogo en la obra dramática pase a ser un monólogo en la obra dramático-musical. En el teatro el monólogo ocupa un lugar ciertamente excepcional. El personaje necesita normalmente un interlocutor en la escena para configurar su discurso. Por el contrario, el personaje de la ópera necesita parlamentos que sirvan como texto a sus arias (2009: 276).

En este punto, aparece otro de los procedimientos que hemos analizado en la primera parte del presente artículo: la transformación del diálogo en monólogo. Este recurso produce, en la ópera, que el discurso de algunos personajes cobre más importancia que el de otros, modificando la acción de la trama. Teniendo en cuenta esto y los ejemplos que tomamos en la primera parte del artículo, podría decirse que, en la obra de Verdi, la palabra del viejo Moor en la primera escena, o la de los bandidos en el diálogo con Karl, pierde relevancia frente al discurso de Francesco y Carlo respectivamente.

En cuanto al desdoblamiento que analizamos en la primera parte, también puede pensarse en relación a las características de la ópera. En el drama de Schiller, las escenas abarcan momentos en los que, por lo general, permanecen los mismos personajes. En el paso de una escena a otra puede haber o no un cambio en el espacio. En el género operístico, en cambio, las escenas involucran distintas partes musicales que están determinadas como el recitativo, el aria y la cabaletta. Por lo tanto, si bien esto puede variar, en el momento de seleccionar el episodio que conformará la escena, el libretista debe tener en cuenta las distintas partes musicales que se incluyen en la ópera. Por último, resulta interesante destacar lo que señala González Martínez sobre el final de su artículo, en cuanto a los cambios en la temporalidad en la transposición del drama a la ópera, ya que se relaciona con todos los procedimientos de simplificación que desarrollamos. En relación a las obras que él analiza, dice el crítico que

el libreto de *Rigoletto* plantea un desarrollo más ágil que el drama de Víctor Hugo. En la ópera el interés dramático así lo exige y se suprime todo lo que no es estrictamente necesario para compensar los momentos de reflexión que detienen la acción, como es el caso de las arias, y el ritmo narrativo impuesto por la declamación y el canto, en general más lento (2009: 276-277).

El aria es la parte de la ópera en la que la acción se detiene para dar lugar a la reflexión, la expresión de los sentimientos y el lucimiento vocal de los solistas. De modo que si el hipotexto con el que se trabaja para crear la ópera contiene numerosos momentos

en los que los personajes reflexionan sus posteriores acciones, se vuelve necesario, para el libretista, realizar una selección de los episodios reflexivos más importantes.

Conclusión

A partir de lo analizado, podemos afirmar que lo que se produce en la transposición del drama de Schiller *Die Räuber* a la ópera de Verdi *I Masnadieri* es un proceso general de simplificación. A lo largo del trabajo, desarrollamos cómo este proceso involucra la cantidad de actos, la cantidad de personajes, la extensión de los episodios que conforman escenas, los monólogos y la profundidad en el discurso de los personajes. Además, marcamos la condensación que se produce en la inclusión del coro en cuanto a las individualidades de los distintos bandidos, así como la importancia que se otorga a algunos personajes en detrimento de otros en procedimientos como la transformación de diálogos en monólogos. En torno a los motivos que dieron lugar a las transformaciones en la transposición, analizamos y contrastamos las posturas de Meloni y González Martínez principalmente en torno al procedimiento de la reducción. Aquí vimos que, si bien puede pensarse que la reducción de personajes se relaciona con la cantidad de cantantes disponibles y con las preferencias del libretista, el género operístico impone ciertas limitaciones a la cantidad de voces que pueden ser escuchadas. También vimos que la ópera exige determinadas condiciones musicales que pueden afectar el modo en el que se configuran las escenas, así como los tiempos de acción y de reflexión. Teniendo en cuenta lo analizado, podemos afirmar que, en la transposición de un género a otro, la ópera, por su musicalidad, impone ciertas condiciones que llevan, principalmente, a una simplificación de la obra dramática. Debido a que en el presente trabajo nos hemos enfocado en la comparación de los textos de las obras, permanece abierta la posibilidad de continuar la investigación de los fenómenos que se producen en la representación y de lo que ésta implica.

Bibliografía

- » González Martínez, J. M. (2009). Factores condicionantes en la transposición literatura música. *Anuario musical* (64), 259-278.
- » Maffei, A. (2008). *I Masnadieri*. Traducción de José Luis Roviato. Consultado el 13 de octubre de 2016 en <http://www.kareol.es/obras/masnadieri/acto1.htm> y <http://www.kareol.es/obras/masnadieri/acto2.htm>.
- » Meloni, I. (2007). "I Masnadieri. Andrea Maffei mediatore tra Schiller e Verdi". *Atti Acc. Rov. Agiati*, (a. 257, ser. VIII, vol. VII, A), 417-437.
- » Schiller, F. (2006). *Los bandidos*. Madrid: Cátedra.