

LA TRILOGÍA MOZART-DA PONTE COMO ANTECEDENTE HISTÓRICO DE LA BANDA SONORA CINEMATOGRAFICA

The Mozart-Da Ponte Trilogy as Historical Precedent of the Film Soundtrack

David MONRABAL 

Conservatorio Superior de Castellón
d.monrabalgarcia@iseacv.gva.es

RESUMEN. En las postrimerías del siglo XVIII, Wolfgang Amadeus Mozart y el libretista Lorenzo Da Ponte creaban *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. La tradicionalmente denominada trilogía Mozart-Da Ponte suponía un tratamiento dramático absolutamente inusual para el arte de la ópera de la época. Un verdadero monolito artístico dentro de la producción escénica del propio Mozart. Una referencia que llamaría la atención de compositores como, por ejemplo, Richard Wagner; de influencia incontestable en la posterior utilización de la música en el cine. Desde la óptica de los paradigmas cinematográficos, analizamos los fundamentos narrativos que llevaron a la trilogía Mozart-Da Ponte a la excelencia, comprobando que son virtualmente los mismos que servirían para consolidar el desarrollo del séptimo arte más de un siglo después, corroborando las intenciones –documentadas– del propio compositor. Así, por ejemplo, la clave de su resultado musical no se situaría exclusivamente en la calidad de las partituras, sino en el equilibrio dramático que debía establecerse entre el texto y la música. Mozart y Da Ponte no promulgaron la necesidad de reformar la ópera, pero sí pretendieron ofrecer un nuevo tipo de espectáculo, anticipando un modelo de integración dramática, donde la configuración temporal de su estructura narrativa propiciaba la adaptación más adecuada de la forma musical: su «banda sonora». En este sentido, la trilogía Mozart-Da Ponte es un precedente histórico incomparable en cuanto al funcionamiento óptimo de la música, ya sea en relación a formatos dramáticos de tipo escénico o audiovisual.

Palabras clave: semiótica; Mozart-Da Ponte; ópera; cine; paradigma narrativo.

ABSTRACT. At the end of the 18th century, Wolfgang Amadeus Mozart and the librettist Lorenzo Da Ponte created *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* and *Così fan tutte*. The traditionally called Mozart-Da Ponte trilogy was an absolutely unusual dramatic treatment for the art of opera at the time. A true artistic monolith within Mozart's own stage production. A reference that would draw the attention of composers such as Richard Wagner; undeniable influence on the later use of music in the cinema. From the perspective of cinematographic paradigms, we analyze the narrative foundations that led the Mozart-Da Ponte trilogy to excellence, proving that they are virtually the same ones that would serve to consolidate the development of the seventh art more than a century later, corroborating the intentions –documented– of the composer himself. Thus, for example, the key to his musical result would not lie exclusively in the quality of the scores, but in the dramatic balance that had to be established between the text and the music. Mozart and Da Ponte did not promulgate the need to reform opera, but they did intend to offer a new type of spectacle, anticipating a model of dramatic integration, where the temporal configuration of its narrative structure favored the most appropriate adaptation of the musical form: its «soundtrack». In this sense, the Mozart-Da Ponte trilogy is an incomparable historical precedent in terms of the optimal functioning of music, whether in relation to dramatic formats of a scenic or audiovisual nature.

Keywords: semiotics; Mozart-Da Ponte; opera; cinema; narrative paradigm.

1. INTRODUCCIÓN

Sinceramente, con tanto reconocimiento creo que a veces perdemos de vista lo esencial. Me pregunta por el valor de la música en una película y sólo puedo decir que mi trabajo, como el de Williams, es válido siempre que ayude a la propia película. Le diré una cosa: una película mala lo será independientemente de la banda sonora. Pero una música inspirada nunca podrá hacer buena a una película¹.

¹ Fragmento de la entrevista a Ennio Morricone realizada por Luis Martínez (2020) para *El Mundo*.

En líneas generales, cuando se habla de la música de cine se hace en relación a todo lo que aporta a una película, desde subrayar las cuestiones más sutiles a definir su tono dramático global. Evidentemente, debe ser así, pero no es menos cierto que, si la música alimenta los procesos dramáticos que definen el desarrollo de una historia, estos también pueden influir en la efectividad de la partitura. Antes de que la música pueda formar parte de las diferentes situaciones narrativas, debe existir una estructura argumental que permita su óptima integración. Por lo tanto, tiene que haber una aportación esencial de la historia hacia la música, antes de que esta forme parte de la banda sonora. Desde este planteamiento, podemos afirmar que si una película dispone de un buen guion, en términos de construcción de personajes, estructura y calidad narrativa, su banda sonora dispondrá potencialmente de todos los elementos necesarios para su óptima elaboración.

La cuestión arriba expuesta siempre ha representado una verdadera reivindicación para muchos de los autores especializados en la creación de bandas sonoras, pero estos no siempre han gozado del «poder» suficiente para poder influir en cuestiones de producción de ese nivel. Desde luego, esta situación no es algo que haya sido exclusivo de las producciones cinematográficas o televisivas. Por el contrario, siempre ha estado presente en la utilización de la música, ya fuese en representaciones escénicas de corte teatral o, especialmente, en representaciones de ópera o ballet. Es precisamente en el arte de la ópera donde históricamente encontramos los intentos de reforma más relevantes en relación a la búsqueda de un equilibrio dramático óptimo entre texto y música.

La época de la Ilustración tuvo una gran repercusión en el ámbito de las artes escénicas. Supuso el progresivo abandono de las clásicas representaciones relacionadas con argumentos del mundo antiguo o de corte mitológico para saludar una nueva corriente estética, capaz de atender las demandas de un nuevo público. En este contexto, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* –la denominada trilogía Mozart-Da Ponte– representan un incuestionable monolito artístico que sobresale entre la producción escénica del propio compositor. Además, la trilogía supone un cambio tremendamente significativo en relación a la habitual forma de hacer ópera de sus contemporáneos, situando la concepción teatral de las óperas de Wolfgang A. Mozart y Lorenzo Da Ponte netamente por encima del nivel general de la escena musical de su tiempo.

El fallecimiento de Mozart y el inminente final del clasicismo no dieron margen a una posible continuidad en la forma de hacer ópera que habían logrado alcanzar Mozart y Da Ponte. Además, la repercusión de la trilogía no fue inmediata, como tampoco el reconocimiento de su magnitud artística, sobre todo por el desconcierto inicial que provocó *Così fan tutte* en el público y la crítica especializada de la época. Esta situación fue cambiando progresivamente hasta llegar a un reconocimiento universal de las tres óperas de la trilogía como obras maestras. Sin embargo, y

debido a que se trataba de obras creadas por un genio incontestable, no se buscó un análisis exhaustivo donde se explicase la razón de su calidad superlativa y, por lo tanto, de alguna manera, la posibilidad de recoger su testigo. Solamente la tetralogía de *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner, creada en la segunda mitad del siglo XIX, supuso la aparición de un referente de semejante entidad. Al igual que Mozart, Wagner también buscó un sustrato dramático muy concreto sobre el que hacer crecer su obra más inconmensurable. Y la música que de ahí surgió supuso un cambio de enorme trascendencia para entender no solo buena parte del teatro musical del siglo XIX, sino también, y muy especialmente, la música que sirvió para dotar de una identidad genuina al séptimo arte, ya que muchos de los compositores que lo consolidaron procedían de la vieja Europa. Muchos, en mayor o menor medida, «herederos» del estilo wagneriano.

La influencia de la obra de Wagner en el desarrollo de la banda sonora cinematográfica es algo que no tiene discusión. Como sostiene Alex Ross (2020), el compositor alemán se ha infiltrado en cada fase de la historia del cine; desde películas mudas, hasta los más grandes éxitos de taquilla. Por el contrario, la importancia de la trilogía Mozart-Da Ponte como paradigma de integración dramática es algo muy poco reconocido, ya que su repercusión está fundamentalmente focalizada en la calidad de la música de Mozart. Desde este trabajo de investigación, queremos llamar la atención de la extraordinaria relevancia que tuvieron las óperas compuestas por Mozart con libretos de Da Ponte. Pero no en un sentido estrictamente musical, donde el trabajo del compositor alcanzó sus más altas cotas, sino en los condicionantes dramáticos que los textos de Da Ponte proporcionaron al genio de Salzburgo. Condicionantes que, observados desde la época actual, concretamente desde los paradigmas cinematográficos vigentes, se revelan como elementos esenciales en la creación y el establecimiento de un determinado tono dramático, entendido como la contextualización y cohesión temática de todos los elementos en relación al sentido de su contenido argumental.

2. LA SEMIOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA

Como disciplina científica, la semiótica o semiología² de la creación dramática tiene como objetivo primordial observar los signos y códigos que integran sus procesos de comunicación, con la intención de comprender e interpretar sus mecanismos de interacción y producción de significado. Desde este planteamiento, la semiología de la representación escénica aspira a la identificación de una unidad

2 En opinión de González Martínez (2015: 389), aunque la utilización más generalizada corresponde al término semiótica, también se emplea la denominación semiología, sobre todo en el ámbito francófono.

mínima común a todos los sistemas de signos participantes, a través de una base metodológica capaz de proporcionar las herramientas necesarias para interpretar el significado de una determinada obra como signo dramático global.

Bajo la premisa de conocer de qué manera, o en función de qué parámetros, adquieren significación la interacción y la convergencia de los diferentes sistemas de signos que conforman una representación escénica (o audiovisual): actores, estilismo, espacio escénico, música, texto, etc., debemos identificar la base formal que, a través del desarrollo de su argumento, sirve a la puesta en escena de una historia. Como señala Seymour Chatman (1990): «Los críticos literarios tienden a pensar casi exclusivamente en el medio verbal, aunque consumen historias a diario a través de películas, historietas, cuadros, esculturas, movimientos de danza y música. Estos medios deben tener un sustrato común, si no no se podría explicar la transformación de “La Bella Durmiente” en una película, un ballet, un espectáculo de mimo» (p. 11).

2.1. Bases de la codificación musical

... y todas las artes en conjunto tienden a reunir el principio de la música, por cuanto la música es el arte típico, el arte idealmente perfecto, objeto de la gran *anders-streben*³ de todas las artes, de todo lo que es artístico o participa de la cualidad del arte. (Pater, 1999: 207)

El estudio de la música desde la perspectiva semiótica encuentra su base teórica en la obra de autores como Jean-Jacques Nattiez o Gino Stefani. Un punto de vista que, en opinión de Juan Miguel González Martínez (2015), «trata más bien de enfocar de una manera muy diferente una realidad que ha sido durante siglos objeto de estudio desde unos planteamientos propios y específicos. Plantearse una semiótica de la música implica, en primer lugar, considerar la música de manera diferente a como se ha considerado tradicionalmente, pensar en la posibilidad de entenderla como signo, como comunicación, como lenguaje» (p. 385). Para ello, González Martínez propone el estudio de la música a través de herramientas metodológicas que no son las habituales, donde, además, se creen equipos interdisciplinarios en los que musicólogos y semiólogos aporten cada uno las posibilidades de sus disciplinas.

Objetivamente, es muy difícil considerar el análisis de una manifestación de música escénica sin tener en cuenta los condicionantes dramáticos del espectáculo y su trascendencia en el valor semántico de la música, es decir, su sentido. Este, en

3 Walter Pater (1999) se refiere a aquello que los críticos alemanes llaman un *anders-streben*. Es decir, un traspaso parcial de los propios límites de las artes, donde cada una, aunque no pueda asumir el puesto de otra, sí puede prestarse a la generación y efecto recíproco de nuevas fuerzas.

cualquier manifestación artística, debe definirse mediante una perspectiva concreta. Es decir, determinando el punto de vista con el que observamos su proceso global de comunicación. Pero, ¿desde qué sistema de signos?; ¿desde el valor del texto?, ¿desde la iluminación?, ¿desde la disposición de los actores en el escenario?, ¿desde la música?... Lógicamente, una mirada centrada exclusivamente en un tipo de código puede condicionar la interpretación del mensaje de la obra. Por lo tanto, solamente desde su codificación global es posible entender la convergencia de sus sistemas y obtener la perspectiva más completa como signo dramático.

De lo arriba expuesto se desprende una cuestión fundamental: cómo identificar el sistema o sistemas de signos cuya codificación tenga el potencial de afectar a la configuración del resto. Por ejemplo, a la factura musical de cualquier representación escénica o audiovisual. Para ello, observamos el único sistema (además de la propia música) donde el factor de la temporalidad es inherente a su concepción formal: el código narrativo. En opinión de Monrabal (2018: 118-119), 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 debe hallarse necesariamente en el marco del contenido argumental, y su desarrollo debe apoyarse sobre la codificación de sus elementos narrativos: sobre los conflictos, situaciones, acciones y acontecimientos que dan forma a la estructura de la historia.

No pretendemos afirmar que deba establecerse una jerarquización de los diferentes sistemas de signos que conforman una representación escénica, pero es evidente que su codificación temporal es el único soporte formal capaz de dotar de impulso y dirección a sus elementos narrativos, hasta llegar a definir la estructura general del relato. Desde esta perspectiva, la integración de la música –o de cualquier sistema de signos– depende directamente (aunque su punto de vista sea absolutamente transgresor) de su relación con la base literaria de la obra, en referencia estrictamente al valor de su contenido argumental y a los pilares estructurales de su desarrollo narrativo.

La música y el texto, en el ámbito de las representaciones dramáticas⁴ (tanto de tipo escénico como audiovisual), son los únicos códigos capaces de dar forma o influir en su desarrollo narrativo. La estructura resultante, que se dispone sobre el segmento temporal de su puesta en escena, emisión o proyección, se define a partir del desarrollo de las diferentes tramas, pero también por la participación de la música. El espacio escénico puede modificar sus características de una puesta en escena a otra, también puede variar la apariencia de los personajes, el tipo de iluminación puede utilizarse de diferentes maneras, etc., y aunque, lógicamente, deban estar vinculados a un contenido argumental, en ningún caso llegan a tener

4 Entendidas como las obras destinadas a su representación escénica, ya sean de carácter dramático o cómico.

la trascendencia de las acciones y los acontecimientos –puntos de trama– que dan forma al discurso narrativo. Por su parte, la música no tiene incidencia en la generación de la estructura general de la narración, ya que por sí sola no tiene capacidad para generar puntos de trama, pero sí puede anticipar su llegada o la de un contexto dramático determinado. No obstante, la música sí tiene una gran repercusión en el diseño de la dinámica narrativa de las escenas.

Como sostiene Tadeusz Kowzan (1997: 185), la función de la música es subrayar, amplificar, desarrollar e invertir los signos de otros sistemas, o bien sustituirlos. Puede desempeñar esta función cuando acompaña la acción o cuando se sitúa fuera de ella, precediéndola, o intercalada en el espectáculo a modo de interludio. Además, en opinión de Martin Esslin (2000), la música puede adoptar diferentes roles en el sistema signifiante global de una representación. Puede aportar elementos estructurales relevantes con la introducción de, por ejemplo, canciones, proporcionando una trascendencia especial a determinados elementos de la narración. Esslin pone como ejemplo las obras de Shakespeare, donde el ritmo narrativo de las escenas puede llegar a conformar su estructura a partir de la utilización de la música o la danza.

En el caso del teatro y, especialmente, de la ópera, debemos considerar la música como un nexo de unión omnipresente entre la puesta en escena y la audiencia. La música se integra en el diseño de los personajes, en el desarrollo de sus acciones, en las situaciones que viven, etc., propiciando el establecimiento de una contextualización dramática general. Para ello, como hemos señalado, es necesario conocer de qué manera, o a partir de qué condicionantes, adquiere sentido la interacción de los diferentes sistemas de signos que conforman una puesta en escena. Es decir, cuál es la base de la codificación de la obra como fenómeno de comunicación.

2.2. *El análisis del código narrativo*

Una de las obras más importantes sobre el análisis de la representación escénica es indudablemente la *Semiótica del teatro* de Erika Fischer-Lichte (1999). De su minuciosa investigación sobre el código teatral podemos extraer una idea básica: los procesos de codificación de las obras de tipo teatral deben organizarse en función del potencial de significado e interacción de sus diferentes sistemas signifiantes. Conociendo la característica o el parámetro capaz de activar, influir o condicionar los procesos de interacción, podremos determinar el significado global de la representación: su valor temático, su tono dramático y, por lo tanto, su sentido.

Ante los recurrentes intentos de extrapolar las bases teóricas de la lingüística a cualquier realidad signifiante, frecuentemente hemos situado en segundo plano el valor esencial de la semiótica como metodología de investigación, dejando, en el

caso de la representación escénica, de observar la heterogeneidad de su universo de signos desde la perspectiva de sus diferentes sistemas, cuya convergencia está supeditada a un proceso de comunicación. Debemos tener en cuenta que el ciclo de la comunicación teatral pasa necesariamente por el componente de subjetividad inherente a la interpretación del público. Por lo tanto, la máxima aspiración del autor debe ser generar riqueza emocional en el objeto dramático, a través de uno, o varios puntos de vista. Según Ferdinand 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).

Según lo expuesto en el párrafo anterior, un planteamiento de análisis de la obra dramática, sea de tipo escénico o audiovisual, debe contemplarla necesariamente desde la perspectiva de todos los sistemas significantes que integren su codificación general, especialmente de los sistemas capaces de estructurar o alterar la temporalidad de la representación. En este sentido, como sostiene Arnold Hauser (1998), «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» (p. 499). Por otra parte, Roland Barthes (1991) sostiene que la temporalidad es una clase estructural del relato. De la misma manera 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.

Uno de los preceptos fundamentales de la teoría semiótica de Charles S. Peirce se centra en que la función de un signo es crear otro signo. A su vez, el signo representa al objeto al producir un interpretante. En nuestra opinión, en el caso de la semiología de la representación escénica, el signo dramático primordial se corresponde con cada conflicto presente en el contenido argumental; el objeto se corresponde con los personajes y con cada elemento de su contexto dramático, ya que están en relación causal con el signo (conflicto); y el interpretante se corresponde con la reacción de los personajes, cuyas acciones dan lugar al desarrollo de la narración. La interacción de los interpretantes (los personajes en acción) supone la creación de nuevos signos –nuevos conflictos–, de nuevos objetos, alterando o produciendo nuevos interpretantes. De esta manera, se activa el desarrollo de una narración y se explica la sinergia entre todos sus elementos.

Según lo arriba expuesto, entendemos el concepto de *conflicto* como la situación, acontecimiento o acción que repercute en la dirección narrativa de una historia. Es el elemento catalizador que puede condicionar a todos los sistemas de signos de una representación escénica o audiovisual a la hora de configurar sus códigos. Por lo tanto, es el elemento esencial para articular el mensaje que se pretende transmitir y para generar una percepción formal óptima. A partir de los conflictos se activan

las historias, se establece la textura de sus tramas, se crea la estructura de la obra y se define su temática, creando un código estructural propio que conforma el signo dramático global que representa la puesta en escena, emisión o proyección.

Al igual que ocurre con las estructuras formales que define la música, la esencia de la narración de historias es la necesidad de establecer una resolución. Es decir, concretar sus procesos dramáticos. Así, la codificación óptima de los conflictos garantiza la percepción de ritmo y fluidez narrativa de las historias. De esta manera, la consideración del conflicto como catalizador del código de comunicación de una representación dramática confirma la trascendencia de su naturaleza temporal: el conflicto surge, pero debe resolverse a través una serie de etapas que se disponen a través de la línea temporal de su puesta en escena. Solamente con su resolución encontramos la perspectiva que nos muestra la dirección del discurso que nace del autor y llega al público revelando el sentido de su mensaje.

3. EL PARADIGMA MOZART-DA PONTE

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 nuevo⁵.

A pesar del reconocimiento actual de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, durante mucho tiempo, ya desde la propia muerte del compositor, no se reconoció la verdadera trascendencia de los libretos de Da Ponte. Esto se debió fundamentalmente a dos razones: los textos no eran originales, como en el caso de *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, o tenían una calidad, aparentemente, muy alejada de lo que se esperaba de la tercera colaboración entre compositor y libretista, como es el caso de *Così fan tutte*. Con el paso del tiempo se fue admitiendo que esos argumentos no estaban en absoluto justificados y que la labor de Da Ponte tenía mucha más importancia de la considerada inicialmente. Incluso la labor del propio Mozart, más allá de la creación de la partitura, que pasó prácticamente toda su carrera reclamando textos adecuados, no exclusivamente para hacer brillar su música, sino para crear obras dramáticas verdaderamente completas.

En la tesis *La trilogía Mozart-Da Ponte: análisis estructural de los libretos desde la base semiológica de los paradigmas narrativos cinematográficos*, Monrabal (2018) aborda el análisis de los libretos de la trilogía Mozart-Da Ponte, para demostrar de manera pormenorizada que la codificación dramática de sus textos es el parámetro diferencial que permitió a Mozart alcanzar el cénit creativo en el ámbito

⁵ Carta del 7 de mayo de 1783 dirigida a su padre. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1313&cat=>. Traducción propia.

de su producción escénica. Desde la perspectiva de la narrativa cinematográfica se observan las homologías estructurales en relación a las óperas de la trilogía, comprobando como su estructura narrativa y el tratamiento dramático resultan tan insólitos desde la óptica de su época como tremendamente similares a las bases de cualquier producción cinematográfica que podamos considerar paradigmática⁶.

Partiendo del trabajo de Chris Huntley *A comparison of seven story paradigms*, donde se establece una comparación entre siete modelos narrativos diseñados para la creación de historias adaptadas fundamentalmente al discurso cinematográfico y televisivo, Monrabal diseña un instrumento de análisis centrado en tres pilares fundamentales: los personajes, las tramas y la estructura general de la narración. Los resultados obtenidos después de analizar los libretos de la trilogía reflejan las características especiales y el verdadero alcance de los textos de da Ponte, revelando un modelo dramático de indudable trascendencia en el proceso de elaboración de la música. Por su pureza formal, por la precisión de la estructura que define su temporalidad, la música se impregna de la narratividad subyacente. En este sentido, las óperas de la trilogía representan un verdadero paradigma de integración dramática, un modelo narrativo virtualmente perfecto.

3.1. La trilogía Mozart-Da Ponte

Basada en la comedia original de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais *La Folle Journée, ou le mariage de Figaro*, es la primera ópera de la trilogía Mozart-Da Ponte. Estrenada en 1786, encuentra su núcleo temático en las situaciones de abusos de poder que frecuentemente caracterizaban las relaciones entre amos y criados. El texto de Da Ponte, fiel adaptación del texto de Beaumarchais, desarrolla una trama principal en la que los criados Figaro y Susanna tienen que hacer frente a las intenciones de su señor, el conde de Almaviva, de ejercer el derecho de pernada. La narración también desarrolla dos tramas secundarias o subtramas. La primera, centrada en el conflicto suscitado entre Figaro y Marcellina por la apremiante resolución de un contrato matrimonial. La segunda, focalizada en la relación de Cherubino con el resto de personajes.

Al igual que ocurre en *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, la clave principal para entender la óptima integración de la música se encuentra en el diseño de los personajes. En su caracterización, estos deben estar provistos de deseos, pero, sin una motivación que justifique estos deseos, no pueden desplegar una realidad dramática verosímil. Además, el hecho de observar a los personajes desde esta perspectiva

6 Umberto Eco (1983) justifica los fundamentos metodológicos de este tipo de investigación en «la posibilidad de identificar homologías estructurales entre fenómenos netamente diferentes, pero descriptibles e interpretables recurriendo a modelos de estructura análogos» (p. 196).

nos permite obtener el vínculo imprescindible con las motivaciones, objetivos y metas del resto de los personajes, posibilitando de esa manera poder conformar, desde el punto de vista del creador, o poder interpretar, desde el punto de vista del público, el tono dramático y el sentido temático de la obra, algo absolutamente primordial a la hora de, por ejemplo, abordar la creación de la música.

En *Le nozze di Figaro*, la práctica totalidad de elementos que dan forma al libreto de Da Ponte son idénticos a los surgidos de la pluma de Beaumarchais. Sin embargo, en términos estructurales, las modificaciones que hace Da Ponte, por ejemplo, reduciendo la comedia original de cinco a cuatro actos, afectan directamente al potencial de adaptación de la música ya que, si bien se pierden ciertos matices argumentales con respecto al texto de Beaumarchais, el libreto gana en agilidad y coherencia estructural en relación a la dinámica narrativa de las escenas. Esta cuestión tiene una importancia extraordinaria para, por ejemplo, extrapolar su organización al desarrollo narrativo de una escena cinematográfica. Tanto en *Le nozze*, como en *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, la ruptura con el frecuente estatismo o desarrollo irregular de las óperas de la época y la implementación de una estructura de planteamiento, desarrollo y desenlace claros en la secuenciación y diseño de las diferentes escenas (como si de una historia en miniatura se tratase) hacen que la adaptación de la música sea mucho más fluida y coherente desde el punto de vista dramático.

Otro elemento clave a la hora de enriquecer la factura musical de *Le nozze di Figaro* es la diversificación de los roles protagonistas. En esta ópera no solo encontramos un *protagonista*⁷ –Figaro– que encabeza las acciones. También identificamos a un *personaje principal* –Susanna– que nos proporciona la óptica a través de la cual contemplamos el desarrollo de la narración. Este aspecto se revela como una guía imprescindible de cara a la elaboración de la música, ya que sobre una misma línea temporal se disponen el ritmo de la acción y los condicionantes temáticos que refleja cada trama.

En el caso de *Don Giovanni*, Da Ponte se basa en el libreto que sirvió a Giuseppe Gazzaniga para la composición de su *Don Giovanni Tenorio*. Sin embargo, en este caso no estamos ante la misma situación que en *Le nozze di Figaro*. A pesar de las recurrentes acusaciones de plagio por parte de Da Ponte (sobre todo durante el siglo XIX), la segunda ópera de la trilogía solo toma algunas partes, si bien importantes, de las secciones correspondientes al planteamiento y desarrollo del texto de Bertati. Sin embargo, la parte correspondiente al desarrollo

7 Phillips y Huntley (2009) distinguen entre los roles de *protagonista*, como el personaje que lidera los esfuerzos por conseguir una meta; el *personaje principal*, a través de cuyos ojos experimentamos las emociones de la narración; y el *héroe*, que se define como una combinación de ambos, y donde podríamos situar también tanto a Figaro como a Susanna.

de la historia del libreto de Da Ponte no está presente en el plano argumental ni, especialmente, en el plano estructural.

La narración de *Don Giovanni* se desarrolla a partir de una trama principal en la que Donna Anna trata de descubrir al asaltante nocturno que asesina a su padre, el Comendador, después de tratar de forzarla. Esta ópera también desarrolla dos subtramas. La primera comienza con la aparición de Donna Elvira que, tiempo después de haber sido abandonada por el noble caballero Don Giovanni, trata de encontrarlo para, en principio, pedirle explicaciones. La segunda trama secundaria gira en torno a la relación entre Zerlina y Masseto, víctimas, en el mismo día de su boda, de la perversión de Don Giovanni. Tanto la trama principal como las subtramas reflejan componentes temáticos diferentes; desde los deseos de venganza de Donna Anna hasta la revelación de la verdadera motivación de Don Giovanni, pasando por su posible redención a través del perdón y el amor que desean para él Donna Elvira y Leporello, son temas que Mozart aprovecha a la perfección para dotar de una entidad dramática incomparable al conjunto de la ópera.

Quizás el logro más importante conseguido por Mozart y Da Ponte en *Don Giovanni* sea el hecho de combinar elementos de *opera seria* y *opera buffa*, alcanzando un tono dramático extraordinariamente efectivo. Para ello, al igual que ocurre en *Le nozze di Figaro*, Da Ponte también distingue entre la perspectiva de un personaje conductor de la trama: Don Giovanni, y un personaje principal: Leporello, que representa la mirada del público. Pero Da Ponte va más allá. Objetivamente, el personaje conductor de la trama principal es Don Giovanni, sin embargo, el arquetipo de héroe está encarnado principalmente por Donna Anna, lo cual produce un conflicto de antagonismo que no se da, ni mucho menos, en el libreto que Bertati escribió para la ópera de Gazzaniga. En *Don Giovanni*, el potencial de integración de la música que proporciona el libreto de Da Ponte es aún mayor que en *Le nozze di Figaro*. Por una parte, tiene la posibilidad de jugar con elementos propios, tanto de la *opera seria*, como de la *opera buffa*, y, por otra parte, tiene la posibilidad de integrarse en la complejidad dramática, incluso psicológica, que supone el juego de antagonismo que se da entre Donna Anna y Don Giovanni. Todo contemplado desde la perspectiva eminentemente cómica de Leporello.

A diferencia de *Le nozze* y *Don Giovanni*, *Così fan tutte* no se basa en una fuente literaria precedente y, aunque podemos reconocer en ella referencias argumentales de otras obras, el libreto de la tercera ópera de la trilogía se puede considerar una historia original. Su desarrollo narrativo se articula a partir de una trama principal en la que Don Alfonso, asegurando poder demostrar la falta de constancia e integridad emocional de las mujeres, apuesta con los caballeros Guglielmo y Ferrando que sus prometidas les serán infieles antes de que pase un solo día. En esta ópera se desarrolla una única subtrama: la que incluye los conflictos, acontecimientos y

acciones que relacionan a la criada Despina con Fiordiligi y Dorabella, hermanas y prometidas de Guglielmo y Ferrando respectivamente. Ciertamente, una visión superficial de esta ópera puede reflejar el desarrollo de un argumento risible e insustancial, donde únicamente la elegante partitura de Mozart salva el conjunto. Sin embargo, de *Così fan tutte* emana una percepción de simetría y regularidad que no se apoya exclusivamente en la forma musical, sino fundamentalmente en la forma de disponer las diferentes estructuras narrativas que conforman las diferentes secciones de la historia. De este modo las necesarias proporciones que definen el planteamiento, el desarrollo y la resolución de la ópera –al igual que ocurre en *Le nozze* y *Don Giovanni*– encuentran frecuentemente una réplica perfecta en la estructura interior de cada una de esas secciones.

4. CONCLUSIONES

Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos (gesto simbólico por excelencia, cf. el griego *sumballein* = poner juntos) dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. (Kristeva, 1972: 66)

Los abundantes estudios realizados sobre la obra escénica de Mozart, más concretamente sobre la trilogía Mozart-Da Ponte, han ido otorgando progresivamente una mayor importancia a la base literaria de la producción operística de Mozart, aunque frecuentemente han tendido a desestimar los libretos como elemento diferencial en las creaciones del compositor. Libretos adaptados, poco originales o de poca enjundia literaria, no parecían esconder claves de especial trascendencia en la elaboración de la música. A pesar de, en ese sentido, estar perfectamente documentadas las intenciones, tanto de compositor como de libretista.

En el terreno estrictamente musical, el análisis de las partituras ha gravitado sobre elementos dramáticos generales, atendiendo a su contextualización argumental, pero de forma ciertamente superficial. Por ejemplo, se han observado más los condicionantes poéticos de los libretos que la precisión formal en el desarrollo narrativo de sus argumentos. Por supuesto, la literatura científica relacionada exclusivamente con las partituras de las tres óperas es tan extensa como exhaustiva. Sin embargo, es casi inexistente si lo que buscamos es identificar un modelo o paradigma que, de alguna manera, haya podido aportar las características necesarias para que la música optimice su propio discurso. Algo que sí sucede en la trilogía Mozart-Da Ponte. La aportación de las tres óperas en conjunto va más allá de lo que pueda suponer el ingenio del libretista o la inspiración del compositor, estableciendo un potencial virtualmente ilimitado en relación a la sinergia de sus diferentes elementos.

La configuración dramática de cualquier obra, ya sea literaria, escénica o audiovisual, toma forma a partir de la óptica desde la que contemplamos los elementos que la integran: sus signos. Desde la perspectiva semiótica, en el ámbito escénico o audiovisual, la codificación de los sistemas de signos que conforman una configuración musical determinada está inevitablemente condicionada por los procesos que se desarrollan a partir de los conflictos contenidos en la narración. Estos, como signos dramáticos primordiales, son gestionados por los personajes a través del desarrollo de las diferentes tramas, trazando una estructura narrativa que lo rige todo. Según esto, si el parámetro que condiciona todos los sistemas está en el contenido argumental y si este, además, define su estructura narrativa en términos de temporalidad, el potencial de influir en la codificación musical de la obra es indudable.

La precisión dramática de los libretos de la trilogía permitió a Mozart, por ejemplo, jugar con diferentes texturas armónicas según las características de los personajes. En este sentido, debemos tener en cuenta que con personajes poco elaborados o superficiales no puede haber un desarrollo coherente de sus conflictos y, por lo tanto, de las propias tramas. Así, sin elementos estructurales bien establecidos no cabe la fluidez de la forma musical. Por ejemplo, el tradicional esquema de sucesión de recitativos y arias, tan utilizado por la ópera seria, dificultaba sobremanera la regularidad del ritmo narrativo tal como lo entendían Mozart y Da Ponte. Por el contrario, con una estructura narrativa óptima, todo era propicio para incluir diálogos, coros, números de ballet, etc., como partes coherentemente integradas en el desarrollo de la acción.

Hasta la llegada y consolidación del cine como espectáculo predominante (prácticamente, durante todo el siglo XX), no podemos hablar de referentes tan precisos en su estructura narrativa como el conjunto de las tres óperas que conforman la trilogía Mozart-Da Ponte. Se podría hablar de otros referentes puntuales, como la tetralogía wagneriana, pero, incluso en casos de tal relevancia, en el ámbito escénico no encontramos una arquitectura dramática tan pura como la diseñada por Mozart y Da Ponte hasta la llegada del séptimo arte. El cine estandarizó un formato narrativo debido a que, prácticamente desde sus comienzos, necesitó de estructuras temporales muy precisas, entendiendo que estas eran un elemento clave en la percepción final del público y, por lo tanto, en su efectividad como producto comercial.

Indudablemente, la piedra angular de la trilogía se apoya en la estructura dramática de los libretos. Pero no en una estructura entendida como una «fórmula magistral», sino en el resultado de la convergencia de todos los elementos y procesos que la generan, erigiéndola como un paradigma de integración dramática extraordinariamente similar al utilizado en el cine prácticamente desde sus orígenes. Precisamente, la utilización de la óptica de los paradigmas narrativos

cinematográficos para verificar la calidad estructural de los libretos descubre que el objeto de análisis, como reflejado en un espejo, es un paradigma en sí mismo. Un modelo narrativo cuya precisión dramática permitió a Mozart crear la «banda sonora» de sus mejores óperas.

Efectivamente, una buena banda sonora no puede hacer buena una película, pero una película bien diseñada, con total seguridad, multiplicará el potencial emotivo de la música que, a su vez, devolverá a los procesos dramáticos de la narración la posibilidad de amplificar la sinergia de todos sus elementos.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alier, R. (2002). *Historia de la ópera*. Robinbook.
- Aston, E., & Savona, G. (1994). *Theatre as a sign system*. Routledge.
- Barthes, R. (1991). Introducción al análisis estructural de los relatos. In C. Lévi-Strauss et al., *El análisis estructural* (pp. 65-116). Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R., Greimas, A., Eco, U., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Genette, G., Todorov, T., & Bremond, C. (2018). *Análisis estructural del relato*. Coyoacán.
- Beaumarchais, P. (2011). *La loca jornada o las bodas de Figaro*. Alianza Editorial.
- Bertati, G. (2017). *Don Giovanni Tenorio* [libreto]. <http://www.kareol.es/obras/donjuan-tenorio/acto1.htm>
- Bobes Naves, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco.
- Braunbehrens, V. (1990). *Mozart in Vienna: 1781-1791*. Grove Weidenfeld.
- Bribitzer-Stull, M. (2017). *Understanding the leitmotif: From Wagner to Hollywood film music*. Cambridge University Press.
- Brophy, B. (2013). *Mozart the dramatist: the value of his operas to him, to his age and to us*. Faber and Faber.
- Brown, B. A. (1995). *Wolfgang Amadeus Mozart, Così fan tutte*. Cambridge University Press.
- Buhler, J. (2018). *Theories of the soundtrack*. Oxford University Press.
- Cairns, D. (2007). *Mozart and his operas*. Penguin Books.
- Castiglione, E. (2005). *Mozart: Epistolario*. Pantheon.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Chion, M. (2021). *Music in cinema*. Cambridge University Press.
- Da Ponte, L. (2019). *Memorie di Lorenzo Da Ponte*. Wentworth Press.
- Della Cha, L. (2010). *Lorenzo Da Ponte (1749-1838): Una vita fra Musica e Letteratura*. Edizioni Il Polifilo.
- Dent, E. (2018). *Mozart's operas*. Forgotten Books.
- Du Mont, M. (2000). *The Mozart-Da Ponte operas: an annotated bibliography*. Greenwood Press.
- Eco, U. (1983). *La definición del arte*. Martínez Roca.

- Eco, U. (2016). *Trattato di semiotica generale*. La nave di Teseo.
- Egri, L. (2009). *The art of dramatic writing*. Wildside Press.
- Elam, K. (2005). *The semiotics of theatre and drama*. Routledge.
- Esslin, M. (2000). *The field of drama: how the signs of drama create meaning on stage and screen*. Methuen Drama.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Plot Ediciones.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. Routledge.
- Gallarati, P. (1993). *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*. Giulio Einaudi Editore.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
- Genette, G. (2019). *Figures III*. Points.
- González Martínez, J. M. (2015). Fundamentos de la semiótica de la música. In J. M. Pozuelo et al. (Eds.), *De Re Poetica. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos* (pp. 383-401). Universidad de Murcia.
- Harnoncourt, N. (2016). *Diálogos sobre Mozart*. Acantilado.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte 2: desde el rococó hasta la época del cine*. Debate.
- Holden, A. (2007). *The man who wrote Mozart: the extraordinary life of Lorenzo Da Ponte*. Phoenix.
- Huntley, C. (2007). *A comparison of seven story paradigms*. <https://dramatica.com>
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco.
- Kristeva, J. (1972). La productividad llamada texto. In R. Barthes et al., *Lo verosímil* (pp. 63-93). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Kunze, S. (1990). *Las óperas de Mozart*. Alianza Editorial.
- Lecaldano, P. (Ed.). (2006). *Tre libretti per Mozart*. Biblioteca Universale Rizzoli.
- Lévi-Strauss, C., Barthes, R., Moles, A. et al. (1991). *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina.
- Lotman, Y. (2011). *Estructura del texto artístico*. Akal.
- Martín López, C. (2007). *La trilogía Da Ponte-Mozart, de Sevilla a Europa*. Fundación José Manuel Lara.
- Martínez, L. (5 de junio de 2020). Entrevista a Ennio Morricone. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2020/06/05/5eda6131fdddf3e6c8b45c4.html>
- Massin, J., & Massin, B. (2003). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Turner.
- McKee, R. (2011). *El guión: substancia, estructura, estilo y principios de la estructura de guiones* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>
- Menéndez Torrellas, G. (2016). *Historia de la ópera*. Akal.
- Metz, C. (2013). *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck.
- Mila, M. (2006). *Mozart: saggi (1941-1987)*. Giulio Einaudi Editore.
- Monrabal, D. (2017). La obra de arte del futuro: claves históricas de la narrativa audiovisual moderna. In E. de la Cuadra (Ed.), *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la*

- información: de la desregulación a la integración transmedia (pp. 11-21). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Monrabal, D. (2018). *La trilogía Mozart-Da Ponte: análisis estructural de los libretos desde la base semiológica de los paradigmas narrativos cinematográficos* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia].
- Mouloud, N. (1970). La lógica de las estructuras y la epistemología. In G. G. Granger et al., *Estructuralismo y epistemología* (pp. 27-47). Ediciones Nueva Visión.
- Mukařovský, J. (2018). *Écrits : 1928-1946*. Éditions des archives contemporaines.
- Nattiez, J. J. (2014). *Wagner Androgyne*. Princeton University Press.
- Noske, F. (1977). *The signifier and the signified: studies in the operas of Mozart and Verdi*. Martinus Nijhoff.
- Panofsky, E. (2004). *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma.
- Parker, R. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Paidós.
- Pater, W. (1999). *El renacimiento*. Ediciones elaleph.com.
- Paumgartner, B. (1991). *Mozart*. Alianza Música.
- Pavis, P. (2021). *L'analyse des spectacles: Théâtre, mime, danse, cinéma*. Armand Colin.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Taurus.
- Phillips, M. A., & Huntley, C. (2009). *Dramatica: a new theory of story* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>.
- Propp, V. (2020). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.
- Rice, J. A. (2009). *Mozart on the stage*. Cambridge University Press.
- Robbins Landon, H. C. (1991). *Mozart and Vienna*. Thames & Hudson.
- Ross, A. (31 de agosto de 2020). How Wagner shaped Hollywood. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/08/31/how-wagner-shaped-hollywood>
- Seger, L. (2017). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Rialp.
- Snowman, D. (2016). *La ópera, una historia social* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>
- Spaethling, R. (2006). *Mozart's letters, Mozart's life: selected letters*. W.W. Norton & Company.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Stephoe, A. (2001). *The Mozart-Da Ponte operas*. Clarendon Press.
- Truby, J. (2011). *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller* [versión Kindle]. <https://www.amazon.es>
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia.
- Vanoye, F. (2008). *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Armand Colin.
- Veltruský, J. (2012). *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Masaryk University.
- Vogler, C. (2012). *El viaje del escritor*. Ma Non Troppo.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. Akal.
- Waldoff, J. (2006). *Recognition in Mozart's operas*. Oxford University Press.
- Zagonel, G. (Ed.). (1995). *Lorenzo Da Ponte: lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei frattelli*. Dario De Bastiani.

