

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 51 AÑO 2004

TEMA 2. ANÁLISIS DE SU OBRA EN GENERAL: MUSICOLÓGICO, DRAMÁTICO, POÉTICO....

TÍTULO: **EL DIÁLOGO TEATRAL**

AUTOR: *Ramón Bau*

“Hablando de Fidi en el tren, Richard me cuenta la impresión que tuvo a la edad de 5 años al ver Freischütz, como había probado de representar la escena de la bebida con Samiel y cantar el tema. Estas impresiones prematuras no le molestan, al contrario, me dice: ‘Oh!, si Weber hubiera orquestado todo el diálogo tras la canción de la bebida hasta su final, la escena hubiera sido magnífica!. Mi verdadera innovación ha sido introducir el diálogo en la Opera y suprimir los recitativos”.

Diario de Cósima, 12 enero 73

Este trabajo está basado en su casi totalidad en un texto de Internet escrito por un colectivo universitario sobre las formas de falso diálogo que afectan a la óperas, de forma que en ellas no hay realmente diálogo. Esta falta de diálogo real es una muestra de la primacía del aspecto musical frente al dramático que es una de las características negativas que ya denunció claramente Wagner en la ópera, y que él supera totalmente al establecer el Drama Musical. Wagner es el primero que usa realmente diálogos dramáticos extensos, profundos y vitales en sus obras. De esa forma vemos una vez más el aspecto absolutamente revolucionario de Wagner y su alejamiento del género ‘operístico’ al cual se le pretende incluir para ignorar la base dramática real de su obra.

“Como todo diálogo, el diálogo teatral consiste, desde un punto de vista pragmático, en una interacción o secuencia coherente de actos de habla que varios agentes llevan a cabo en forma alternativa y bilateral o multilateral” (van Dijk, *La ciencia del texto*, 89, 240-241, 260).

Es pues una condición en el diálogo que la interpelación sea alterna entre personajes, y por tanto estamos descartando, salvo en casos excepcionales, la posibilidad de una superposición del habla de los personajes, cosa bastante normal en los llamados ‘duos’, donde ambos hablan pero no dialogan.

Y al requerir de la interpelación el que sea bi o multilateral, excluimos de la categoría de

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
Http://www. associaciowagneriana.com. info@associaciowagneriana.com

diálogo todo monólogo que no contemple la posibilidad de respuesta o intercambio de los roles del que habla y el que escucha, en cuyo caso estaríamos en presencia de actos meramente comunicativos, pero no ante un diálogo propiamente tal.

Sin embargo, a menudo ocurren en el discurso dramático, dentro del contexto de un diálogo así definido, actos de habla que se apartan de las antedichas normas. En efecto, no son infrecuentes los monólogos, los soliloquios dialogísticos, las apelaciones sin respuesta o coloquios unilaterales (Urrutia Cárdenas, "El diálogo en el habla", 193-196), los monodialogos o monólogos alternos con mera apariencia de diálogo (Unamuno, "Soledad", 33), los apartes, los silencios, etc. (Bobes Naves, *El diálogo*, 247-248, 255-257, 278). Estos fenómenos, que pueden deberse tanto a las características propias de la especie dramática en cuestión -el teatro político por ejemplo, proclive a una relajación de los elementos intrínsecamente dramáticos en favor de recursos más oratorios- cuanto a las circunstancias peculiares de un estilo -el absurdo, p. ej.-, o del estado psíquico de un personaje -silencios, estímulos sin respuesta, réplicas incongruentes o no réplicas, anomalías en la toma de turnos (Stati, *Il dialogo*, 21-22, 61-67)-, han sido ya estudiados a propósito de los más diversos autores y obras.

Pero no nos vamos a referir a los diálogos teatrales en este texto, sino que lo vamos a ver exclusivamente en relación con, y como consecuencia de, la existencia de un discurso musical que, sobrepuesto al verbal, determina el diálogo, devenido cantado, una estructura interactiva peculiar en la que la verosimilitud e incluso la inteligibilidad, suelen sacrificarse a las necesidades expresivas del canto y de los efectos musicales. O sea básicamente a lo que se llama 'ópera'.

Para ello, y con el doble fin de evitar la natural dispersión que impondría la consideración de un campo demasiado amplio de estudio y de prestar especial atención a uno de los períodos y estilos en que más evidentemente se observó una primacía de la estructura musical por sobre la dramática, nos centraremos sólo en un acotado *corpus* de óperas italianas del ochocientos y del temprano novecientos -Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini-, sobradamente conocidas y gustadas.

Creo que este estudio demuestra claramente como en la ópera italiana clásica, aquella que Wagner denuncia precisamente en 'Opera y Drama', el diálogo real es casi inexistente.

PRIMER TIPO DE ALTERACIONES

Una primera alteración en el normal desenvolvimiento del diálogo en el teatro cantado se

deriva de la existencia de los **enunciados corales, o sea el intento de diálogo por un canto de un coro**, los que pueden a su vez ser monológicos, dialógicos, antifonales o repetitivos.

Llamamos *enunciado coral monológico* a aquel enunciado producido por un colectivo, definido por una identificación y coincidencia plenas de pensamiento y sentimiento entre todos los individuos que conforman esa colectividad y por una correlativa coincidencia de palabras y entonación. La coincidencia de pensamientos, sentimientos y palabras postula la existencia de un contexto compartido por varios personajes, lo cual basta, en realidad, para negar a éstos su condición de tales como entidades distintas e individuales (Bobes Naves, *El diálogo*, 264; Pavis, *Diccionario*, 130). El enunciado coral monológico, en cuanto monólogo, se sale de las leyes del diálogo por ser un enunciado unilateral que no se integra en una real interacción con reversibilidad y alternancia de roles; en las óperas del estilo y período considerados el *coro* como parte estructural es casi un lugar común, pero no debe limitárselo a los casos de las grandes masas que interpretan cerradas melodías -al estilo del celeberrimo "Va pensiero" del *Nabucco* de Verdi (III iv 32), p. ej., o de los grandes coros guerreros de *Aida* de Verdi (I i 48) o *Norma* de Bellini (II vii 41-42)-, sino que basta la presencia de un simple par de personajes que, momentáneamente, resignen sus individualidades y coincidan en un único enunciado cantado al unísono, para que estemos en presencia de un coro monológico, que suele generalmente expresar el acuerdo, momentáneo o definitivo, de dos caracteres que son animados por idénticos propósitos de venganza -Sam y Tom en *Un ballo in maschera* de Verdi (I i 27-29 *et passim*)-, de amistad y camaradería -Alvaro y Carlo en *La forza del destino* de Verdi (III ii 52)-, de reconciliación -Norma y Adalgisa en *Norma* de Bellini (II iv 36)-, de proyectos o planes -Isabella y Taddeo en *La Italiana in Algeri* de Rossini (I v 49)-, etc...

Una segunda especie de enunciado coral, el *dialógico*, se obtiene cuando la masa coral ya no monologa, sino condesciende a dialogar con un personaje individual -las escenas iniciales de *Norma* de Bellini (I i 7-8) y de *Il Trovatore* de Verdi (I i 7-11), los diálogos del Padre Guardián y de Trabuco con, respectivamente, los monjes y el pueblo, en *La forza del destino* verdiana (II x 45-47, III xi 69-72), el festivo diálogo entre el Sacristán y la cantoría infantil en la *Tosca* de Puccini (I 22-23)-, o bien cuando el coro se divide en dos semicoros que dialogan entre sí -inicio del acto IV de *Ermani* de Verdi (42-43), inicio del acto III de *La Bohème* de Puccini (65-67), coro de sirvientes y sirvientas de *Don Pasquale* de Donizetti (III iii 43-44). Aunque

parece un diálogo, no lo es desde el punto de vista dramático, el coro no se comporta como 'alguien' con quien dialogar pues en sí se compone de 'muchos' que en caso de un diálogo abierto podrían discordar entre sí. Se ve forzado pues el coro a ser 'uniforme' en la idea o pensamiento, impidiendo que el diálogo sea abierto a 'convencer' o reflejar una personalidad individual dramática.

Una tercera especie coral es la del *enunciado antifonal*, en el que hay también dos semicoros, pero no ya dialogantes sino monologantes sucesivos mediante textos que no se relacionan a modo de estímulo-réplica, sino simplemente se suceden sin mayor grado de interacción. No hay pues diálogo, ya que aquí cada enunciado tiene un sentido aislado, y no concurre, final y no tiene relación con los enunciados anteriores y posteriores -ejemplos: inicio del acto II (20) del *Ermani* verdiano, respuestas de los sabios en la escena de los enigmas de *Turandot* de Puccini (II ii 38-41), inicio de la gran escena del auto de fe de *Don Carlo* de Verdi (III ii 148-150, según la versión en cinco actos).

Por último, una cuarta especie de enunciado coral es el *repetitivo*, consistente en un coro que repite a la letra la totalidad o parte de un enunciado precedente dicho por un personaje individual. No hay diálogo alguno, es solo resaltar repetitivamente el mismo texto y resulta a todas luces redundante desde el punto de vista semántico, si bien pragmáticamente puede valer como acto de afirmación o de conformidad. Los ejemplos se encuadran en la especie lírica conocida como *estribillo* o *ritornello*: el más que célebre brindis de *La traviata* de Verdi (I ii 11-12), el brindis de Iago en el *Otello* verdiano (I i 14-16), las coplas de Preziosilla en la también verdiana *La forza del destino* (II i 25-26), la balada de Orsino de *Lucrezia Borgia* de Donizetti (II ii 91-93).

Wagner comprendió perfectamente estas limitaciones del diálogo en coro, y por ello no lo usa como medio dramático.

SEGUNDO TIPO DE ALTERACIONES

La segunda fuente de alteraciones en los diálogos cantados es la existencia de **enunciados distintos simultáneos**, que atenta contra el principio de la alternancia sucesiva de turnos. La mayoría de los duos, tríos, etc de la ópera italiana se encuadran en este tipo de error.

Una primera especie de esta alteración la constituyen los *apartes simultáneos*, esto es, dos enunciados monológicos distintos y superpuestos que representan una clara salida del proceso interactivo. Se trata de un recurso frecuente de las comedias, por el cual vemos a menudo que un personaje comenta, dirigiéndose al público o simplemente pensando en voz

alta, el desarrollo de la situación; a veces ocurre que son dos los personajes que, al mismo tiempo, se salen del diálogo para pronunciar sendos apartes simultáneos -Figaro y Almaviva en un dúo de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (I vii 27), Almaviva y Don Bartolo en otro dúo de la misma ópera (II ii 62), Cio Cio San y Pinkerton durante el gran dúo de amor de *Madame Butterfly* de Puccini (I 39)-; en otras ocasiones, los personajes dicen sus apartes primero en forma separada y sucesiva, y después los repiten simultáneamente, con lo cual se suma al hecho de violar el carácter alterno y sucesivo de los turnos, el de violar su carácter concurrente -dúo de Pasquale y Malatesta en *Don Pasquale* de Donizetti (III v 49-50), dúo de Rosina y Figaro en *Il barbiere di Siviglia* rossiniano (I xiii 40)-.

Una segunda especie de enunciados distintos simultáneos la constituye el canto simultáneo de uno o varios apartes y además uno o varios diálogos; se trata por tanto de una interacción compleja y anómala en cuanto quien o quienes dialogan lo hacen superponiendo sus enunciados -violando el principio de la alternancia-, y quien o quienes dicen apartes se salen directamente del proceso del diálogo. Casos arquetípicos de estas complejas combinaciones son algunos célebres números de conjunto, como el cuarteto de *Rigoletto* de Verdi (III 126-132), en el que el Duque intenta seducir a Maddalena y ésta le responde -esto es, dialogan-, mientras Gilda dice toda su decepción en un aparte, y en otro *Rigoletto* jura venganza, los cuatro superponiendo por momentos sus frases; algo similar ocurre en el sexteto de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (II ii 124-128), o en el dúo de Norma y Adalgisa de la *Norma* belliniana (I viii 23).

Esta superposición se hace para 'mezclar voces' como quien mezcla 'instrumentos' en una composición orquestal... no hay posibilidad de sentido dramático y tampoco se busca. Es la 'voz' como puro instrumento tal como ya denunció Wagner.

Una tercera especie de estos enunciados consta ya sólo en turnos de diálogos superpuestos, sin apartes, pero se siguen violando las reglas para un diálogo dramático que exigen respetar una estricta sucesividad, de forma que al superponerse se pierde la interacción y se vuelve un canto conjunto, casi un 'coro a dos'. Generalmente, los enunciados se dicen primero en forma sucesiva, y después se repiten en forma simultánea, en un esquema que podemos reputar como el más característico del dúo operístico italiano del primer ochocientos, tal como se ve en los de Norma y Adalgisa en la *Norma* belliniana (II iii 35), Violetta y Germont en *La traviata* verdiana (II v 27, 28-29), o Leonora y Alvaro en *La forza del destino* del mismo compositor (I iii 16).

Se superponen precisamente para 'mezclar voces' una vez más, y poner en evidencia la

primacía del aspecto 'sonoro' frente al comprensivo y dialogante.

Como cuarta especie, mencionemos la superposición de varios enunciados dirigidos simultáneamente por varios locutores a un personaje común, lo cual atenta contra la simetría de un diálogo y la sucesividad alterna de turnos -p.ej., la escena en que todos los personajes intentan explicar al mismo tiempo al oficial de policía la causa de los desórdenes, en // *barbiere di Siviglia* (I xx 56).

Ni decir tiene que es otra vez un intento de 'conjuntar voces' en vez de un diálogo dramático.

Por último y como quinta especie, un poco a manera de síntesis y combinación de todas las modalidades de enunciados distintos simultáneos, recordemos ese número tan frecuente de las óperas italianas del ochocientos, el *concertato*, en el que varios solistas y el coro, cada uno con su propio enunciado distinto y su propia línea melódica, superponen sus voces para crear un efectivo cierre de escena o de acto -final del acto III de *Otello* (III viii 60-65), final de la escena triunfal de *Aida* (II ii 78-80), marcha de las presas de *Manon Lescaut* de Puccini (III 62-66), buena parte del acto II de *La bohème* del mismo autor (II 36-61). “

Creo que este sistema es también el mayor ejemplo del 'efectivismo de voces' que se busca en la ópera y que la aleja totalmente del concepto de Drama Musical wagneriano.

LA IMPORTANCIA DEL DIALOGO EN EL DRAMA

La ausencia del diálogo real en la ópera es muy significativo, no es un mero accidente, pues el diálogo real es la esencia de toda Tragedia.

Lo 'trágico' se basa tanto en el sentimiento como en la motivación del sentimiento. El corazón de Tristan se puede expresar por música sola pero el Drama de Tristan exige que sepamos cual es su motivación y la motivación de Marke o Isolda. Que sepamos sentir al mismo tiempo toda la profundidad de la fidelidad, del amor, de las leyes, de la muerte. El diálogo entre Wotan y Fricka es la esencia del drama entre Amor y Ley, y ese diálogo NO es, y eso es esencial de comprender, una mera expresión oral de argumentos, debe ser en un Drama un diálogo de palabras y sentimientos!!. Por eso el recitativo, solución para el diálogo en la ópera italiana, que se arrastró incluso a la ópera alemana prewagneriana, es un recurso que no solo rompe la acción (pasando de ópera a teatro, sino que es incompleto, al reducir el diálogo a un elemento 'lógico' carente de sentimientos.

De esa forma un diálogo entre Eva y Sachs puede 'tratar' de zapatos pero estar realmente en el mundo del sentimiento más intenso. La letra y la música deben reflejar esa situación

dramática en el corazón de Sachs. Un recitativo nunca podría hacerlo.

Wagner introduce el auténtico diálogo porque concibe un Drama y no una ópera, o sea busca el aspecto trágico y no el musical. No desea mezclar voces como 'guitarras vivientes', sino usar voz y música como dos lenguajes para expresar un solo texto trágico global

Por todo ello en Wagner no podemos ver esos textos repetitivos agobiantes de la ópera italiana, cuando una misma frase se repite ene veces, de forma que cuando las oigo siempre pienso que deben pensar que el oponente es sordo o subnormal y no logra entender el texto la primera vez!... pero no, es pura música, no es texto, es solo 'sonidos'.

De la misma forma Wagner no comete esa otra vulgaridad de acabar las obras con un enorme conjunto de voces al unísono, cada una recitando un texto independiente sin relación alguna con el otro, con tal de lograr un enorme efecto sonoro de 'final'.

Y, para acabar, Wagner tampoco comete en sus obras esa muestra absoluta de mal gusto que es para mi el gorgorito, esa repetición sostenida de un texto ininteligible conseguido por sucesiones de notas agudas llevadas al límite de las posibilidades vocales, que tienen por objetivo poner a prueba las cuerdas vocales del cantante y lograr el aplauso de 'circo' del público, pero que no significan nada en el entorno dramático.

En el diálogo no solo se exponen motivos, se puede ver normalmente las razones de ambas partes, y con ello uno puede comprender las razones de la 'otra parte', de forma que los oponentes pueden demostrar no solo sentimientos sino calidad humana. En Wagner los personajes 'no principales' no son meros comparsas del protagonista, sino que tienen su propio sentido, su valor y sus ideas. Y eso enriquece tremendamente el drama.

Incluso un Federico de Telramund o una Kundry, personajes que nadie tomaría como principales, muestran una riqueza de espíritu muy superior a los comparsas de las óperas italianas.

Esta es la grandeza de Wagner, el Drama.

