

VISIONES DEL *QUIJOTE* EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX

Begoña Lolo (ed.)

Ministerio de Ciencia e Innovación
Centro de Estudios Cervantinos

2010

EL MITO DE DON QUIJOTE EN LA DOBLE VISIÓN DE HÉROE Y ANTIHÉROE*

Claudia COLOMBATI
Università Tor Vergata (Italia)

El mito del héroe ha atravesado los siglos cambiando de concepción y de referencia en la historia del arte, pero manteniendo siempre, sin embargo, un ineludible *τόπος* eidético.

Quedándonos en el entorno europeo, en el ámbito de las implicaciones histórico-rituales de la antigüedad clásica, el mito ha sido visto en diversas perspectivas allí donde el protagonista de acciones excepcionales se ha convertido en símbolo. En la *mens* romana, el héroe se identifica con el gran líder y político, pero cuando reaparece, en el seno del medioevo, su figura se reviste de nueva luz: existe como defensor de la fe cristiana, protagonista de legendarias gestas que, junto con el aura antigua, pasarán a inundar el imaginario artístico de los siglos sucesivos. La diferencia fundamental aún seguirá siendo aquella que había entre la simbología mítica y la excepcionalidad legendaria transmitida en los cantares de gesta. La diferencia entre mito y leyenda aparece pues como un elemento base para valorar lo que será el desarrollo posterior en una concepción del arte siempre más sujeta a la reflexión filosófica y psicológica.

Está claro que, si en la Europa renacentista se difunde la nueva visión del hombre como centro de la naturaleza, inmerso en la visión estética de una renovada armonía clásica, esto se reflejará sobre todo en las realizaciones de las artes plásticas y del teatro. Será en el periodo barroco cuando las huellas dejadas por la civilización medieval verán reflorar sobre el humus popular de algunos países, entre los cuales está *in primis* la España del Siglo de Oro, le-

* Texto original en italiano: "Il mito del Don Quijote nella doppia visione di eroe e anti-eroe".
Traducción de Gustavo Sánchez López (Universidad Autónoma de Madrid).

yendas e historias transmitidas muy a menudo en un espíritu farsesco, pero aptas para asumir sucesivamente, en particular en la visión romántica, aspectos simbólicos o incluso trágicos; es lo que sucederá en particular con el advenimiento del siglo XIX. En el Siglo de las Luces hubo una clara distinción entre la farsa, que asumía sobre todo en el ámbito del teatro musical la definición de *opera buffa*, y el antiguo mito, que continuaba representándose en la ópera seria y heroica, a través de *querelles* y reformas, entre una concepción retórica de lo áulico y la necesidad de un nuevo sentimiento de lo trágico que replanteaba, si no la antigua catarsis, la conmoción y la profundidad de la idea: una búsqueda y una recuperación de los mitos de la Antigüedad en el género de las *tragédies lyriques*. El propio mito, desde este punto de vista, estaba apropiándose de nuevo de la altura expresiva y del dramatismo antiguo. A estas concepciones se añade la representación ideal de la realidad surgida con el Neoclasicismo, en particular en su distinción franco-alemana y evidente en las ideas estéticas de Johann Joachim Winckelmann. El desdoblamiento del héroe, del caballero al *Wanderer*, dominará la cultura romántica en Alemania, creando figuras de la dimensión filosófica a la cual pertenece por último la presencia de la muerte¹.

La *Wanderung* recorre así el siglo XIX encontrando en los héroes wagnerianos los emblemas propios, para palidecer después en una prolongación de la *Stimmung* hacia las visiones del Novecientos, allí donde la poesía y el arte aparecerán ahora ya como única fuente posible de comunicación. Tal dimensión espiritual, que había invadido el pensamiento del Ochocientos, profundamente conectada, por ejemplo, al origen intimista del *Lied ohne Worte* creado por Felix Mendelssohn-Barholdy, permanecía en consonancia con ciertos valores nuevos relativos a una *Weltanschauung* variable en función de los acontecimientos histórico-políticos y bélicos, tanto en la herencia romántica de la música alemana, como en algunos pequeños géneros a menudo insertados dentro de ciclos como, en el ámbito del Impresionismo, el célebre *Clair de lune* de la *Suite Bergamasque* de Claude Debussy².

En consecuencia, según afirma Blume, si el periodo clásico-romántico "se ha apagado poco a poco en torno a 1910", es también cierto que "el arte universal de la humanidad", en el curso del siglo XX, anduvo fragmentándose

¹ Un famoso ejemplo de tal dimensión puede considerarse, en la gran cinematografía nórdica, *El séptimo sello* de Ingmar Bergman.

² BLUME, Friedrich. *Storia della Musica dal Medioevo ai giorni nostri*. Milán: Ed. Mondadori, 1984, p. 577.

en múltiples lenguajes, a menudo experimentales, que no se apoyaron en la precedente potencia unitaria y voluntad artística, facilitando así "la supervivencia" de tendencias románticas³. Son éstos los años en los cuales, particularmente en lo que afecta al ámbito musical, se asistió a una superposición de estilos y poéticas representados por compositores como Richard Strauss, Jules Massenet, Igor Stravinsky o Maurice Ravel. Pero fue también éste el momento en el que la concepción del individualismo estaba dividiéndose entre la herencia de la visión romántica y la del Novecientos.

LA DIMENSIÓN DE LO TRÁGICO Y DE LO CÓMICO EN LA MÚSICA

Por lo que respecta a la particularidad del aspecto musical en cuanto a la distinción entre trágico, cómico y tragicómico, se debe considerar, sin embargo, que en la evolución histórica que conocemos, es muy rara la dimensión estético-musical de lo cómico no vinculada a textos, a gestualidad mímica, al elemento escénico; si análogamente se recorren los *τόποι* en la tradición de lo trágico, a veces susceptibles de confluir en la retórica⁴, tal dimensión, propensa al misterio humano, parece ser sin embargo más adscribible a la música.

Finalmente, se puede afirmar que si bien la esencia de la comicidad no es innata, se vuelve, en tanto que necesidad, connatural a la humanidad: según la costumbre del teatro antiguo, la comedia sigue en efecto a la tragedia, también incluso cuando sólo consiste en un reflejo de lo trágico⁵.

Más allá de la visión de los artistas, algunos filósofos han dedicado su reflexión a este doble aspecto de la psicología humana, de Arthur Schopenhauer, a Søren Kierkegaard, en particular para el tema de la ironía, pasando por los fundamentales ensayos de Henri Bergson⁶ y de Karl Jaspers⁷.

En el *Quijote* cervantino algunos pasajes de la narración se han acoplado de forma mayoritaria a la realización musical por pertenecer a una dimensión del lenguaje más propiamente poética; entre estos, por ejemplo, el motivo lírico, profundamente humano y universal, representado por el ideal de la paz

³ *Ibid.*, pp. 562-563.

⁴ COLOMBATI, Claudia. "La categoria estetica del tragico e del comico come essenza fenomenologica dell'opera musicale". En: *Actas del Congreso Per una fenomenologia del Melodramma*. Roma: Ed. Università di Roma "La Sapienza", 2005, pp. 141-173.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BERGSON, Henri. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Roma-Bari: Ed. Laterza, 1996.

⁷ JASPERS, Karl. *Del Tragico*. Milán: Ed. SE, 2000.

y de la belleza de la naturaleza, así como el dramático, que desemboca en la contemplación ideal del final del héroe⁸.

Si el elemento pastoril invade el ánimo del protagonista durante la cena con los pastores, allí donde el caballero es llevado a exaltar la belleza de la Edad de Oro y de su estado feliz, la extremada meditación lo conduce a la sublimación de sus propias ilusiones. También don Juan atravesó los siglos en su fisonomía prevalentemente farsesca, pasando a través del espíritu satírico y cáustico de Molière en la denuncia de la hipocresía del siglo en que vivió. Pero su esencia simbólico-musical surgió del genio de Wolfgang Amadeus Mozart en 1787 a partir de un magnífico libreto de Lorenzo Da Ponte. Los personajes de don Juan y don Quijote pertenecen ya a la leyenda, han nacido del espíritu farsesco popular, de la fantasía y de la lucidez crítica de sus autores y han sido elevados a mito:

De los símbolos entre poesía y música, resaltan ciertamente *Don Juan* y *Don Quijote* en cuanto traslaticios de la literatura española en la compleja visión de los opuestos, del 'doble', pero también del sutil límite entre la farsa, lo melancólico y lo dramático, de la afirmación vital y de la resignación o de las múltiples interpretaciones del *wandern*, en este caso específico, inspirado en los motivos legendarios de la *caballería*⁹.

Si los románticos, sin embargo, a través de una nueva lectura de la realización mozartiana, habían recibido los valores más profundos de *Don Juan* y *Don Quijote*, en cambio, había asumido connotaciones a menudo divergentes referidas indudablemente al tipo de significados que se le habían asociado o considerado más afines y que, en sentido simbólico, serían afirmados en las recreaciones surgidas entre los siglos XIX y XX. Si además lo cómico se fue apagando, desapareciendo o transfiriéndose de diversas maneras ante la irrupción de la intensidad del sentimiento, como parece evidente en el cambio de estética entre el Setecientos y el Ochocientos, es decir, entre la visión todavía iluminista y la romántica que, en música, señala el paso de la *opera buffa* al *melodramma*¹⁰, ¿cómo interpretar tal dimensión en la visión humana del Novecientos?

⁸ COLOMBATI, Claudia. "Don Chisciotte e le leggende dei cavalieri erranti: simboli tra poesia e musica". En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos-MEC, 2007, pp. 39-60.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ La ópera en música está considerada como una de las manifestaciones artísticas más complejas, tanto por la pluralidad de los medios que la constituyen, como por las diversas formas que la han definido en el curso de la historia del género. Aunque a menudo ha sido considerada como sinónimo de melodrama, fue diversificándose a través de los siglos en

Ya a finales del Ochocientos, un gran dramaturgo como Henrik Ibsen había redimensionado irónicamente con *Peer Gynt* la visión del *wandern* romántico y la filosofía del Idealismo, como se aprecia en la máxima de su héroe-antihéroe *Peer Gynt*: "Te basta ser como eres". De las cavernas noruegas de los "troll", de hecho, contra la antigua máxima "sé tú mismo", resuena este tipo de problema moral que contrapone el instinto a la voluntad:

Un poco como Cervantes, que fustiga con el *Quijote* los delirios caballerescos de los españoles, Ibsen crea *Peer Gynt* y el *gyntianismo* (el *yo gyntiano*) para hacer la caricatura de la *fantasía noruega en cuanto es fatuidad*¹¹.

En este caso, sin embargo, como sucederá a menudo en la relación texto-música de los años siguientes, el autor se quedó en parte desilusionado por las bellas páginas escritas por Edvard H. Grieg como música incidental (1874-1875) para su poema dramático¹², inspirada sobre todo en elementos folclóricos

varios géneros principales como: *ópera seria* y *semiseria*, *ópera bufa*, *cómica*, *singspiel*, *ópera-comique*, *grand-opéra*, *opéra-ballet*, *tragédie-lyrique*, *opéra lyrique*, *zarzuela*..., y derivados menores: *operetta*, *intermezzo*, *burletta*, *tonadilla*, *farsa*... Interpretada según el cambio de las tendencias estéticas, la ópera con todas las variantes del melodrama romántico, ha personificado también el carácter de los diversos países, entre tradición e innovación.

¹¹ SALVINI, Celso. "Prefacio para *Peer Gynt*". En: IBSEN, Henrik. *Ibsen: Le Opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese*. Turín: Società Editrice Torinese, 1945, pp. 141-142. Escrito durante la estancia romana de Ibsen en 1867, *Peer Gynt*, personaje bizarro de memorables aventuras y proezas, representa la tierra y la tradición noruega. Se lee en el citado prefacio en referencia a las palabras del propio dramaturgo: "Es un personaje real, asegura Ibsen, que vivió probablemente a fines del siglo pasado o comienzos del nuestro. Su nombre es todavía conocido por la gente de allá [cerca de los campesinos del Gudbrandjdal], pero sobre sus empresas no se conoce más que lo se recoge en uno de los cuentos de Asbjørnsen. [...]". Entre los posteriores estudiosos y críticos se manifestaron dos corrientes sobre la atribución e identidad de *Peer*: "una favorable a un campesino muerto en 1785, la otra a un individuo de alrededor de un siglo antes" sin que la controversia haya sido resuelta. El punto de partida de la ópera, según el aspecto folclórico-popular del romanticismo nacional observado por Ibsen, se iniciaba en dicho cuento: "Érase una vez en Kvam un cazador que se llamaba *Peer Gynt*. Estaba todo el tiempo en la montaña y mataba osos y alces...". *Ibid.*, pp. XXVII-XXVIII. Tal tendencia, no obstante, fue preferida por el autor "a las interpretaciones sentimentales y místicas" en una visión renovada.

¹² Se narra que el joven y libertino *Peer* un día dejó la aldea de su nativa Noruega, sin que consiguieran retenerle ni el afecto de su madre Åse, ni el puro y tierno amor de Solvejg. Siguiendo siempre y solamente su capricho, según su máxima, va al encuentro de una serie de aventuras que le conducirán, después de haber huido del reino hechizado de los troll, a viajar por muchos lugares del mundo. Llegado a viejo y perdida toda su fortuna, *Peer*, en la desesperada búsqueda de alguien que salve su alma, vuelve a su aldea y a Solvejg, que le ha esperado siempre, le dará por fin la paz. *Peer Gynt* fue un personaje legendario de los cuentos populares noruegos (*Norske folkeeventyr*) que inspiró a Henryk Ibsen el célebre

y en aspectos del nacionalismo romántico. Después nacieron, con la reorquestación del mismo compositor, las dos célebres *Suites* sinfónicas de concierto.

Si el poema puede ser considerado, en su esencia, como una reacción al falso heroísmo, "al idilio folclórico", a las concesiones sentimentales en práctica por entonces en el ambiente cultural noruego, y a favor de una nueva visión del propio folclore bajo una mirada irónica, siempre se ha valorado su riqueza en cuanto a los elementos, "satíricos y coloristas, éticos, fantásticos y líricos" que lo inundan, sobre todo en la última parte, "de elevada y embriagadora poesía"¹³. En cualquier caso, la causa de una posible incomprensión, era la búsqueda en los diferentes planos de los dos lenguajes artísticos, el primero, el dramático, ya enmarcado en una concepción satírica del pensamiento romántico y el segundo, por el contrario, siempre inspirado en una visión de la música "de programa", de las reminiscencias populares noruegas y de las evocaciones simbólicas: la belleza de la naturaleza, las danzas, los motivos melódicos populares, el intimismo de la nostalgia y el canto de la dulce Solvejg; una visión mítica del paisaje nórdico y de la redención final, representadas en definitiva con caracteres musicales que, aunque provenientes de la tradición romántica, están invadidos de refinamientos de tipo impresionista, sobre todo en determinados aspectos melódicos y armónicos¹⁴.

Como en la máxima de *Peer*, héroe moderno, también en el *Quijote* el caballero sigue el impulso de una actividad incesante, "que él mismo se ha dado, determinándose espontáneamente por conocimiento y voluntad, hacia un ideal que responde a las tendencias y a las exigencias de su naturaleza"¹⁵ y su certeza de la verdad la hallaba análogamente en la máxima "yo pienso y es así".

En la base está siempre la cuestión de las realizaciones musicales a partir de un texto literario o teatral, adheridas, en la mayor parte de los casos, a una visión orientada a exaltar los momentos más acordes con la inspiración musical.

poema dramático, y de la misma manera será el motivo inspirador de Grieg. La música incidental Op. 23, para solistas, coro y orquesta de Edvard Grieg (1874-75), consta de 26 números; particularmente conmovedores, o de color folclórico, resultan algunos episodios como: el N° 12 (*La muerte de Åse*), el N° 13 Preludio (*La mañana*), el N° 16 (*La danza de Anitra*), el N° 22 (*El naufragio*) y los últimos 4 números: N° 23 (*Solvejg canta dentro de la cabaña*), N° 24 (*Nocturno*), N° 25 (*Himno de Pentecostés "Bendito sea el día"*) y el N° 26 (*Canción de cuna de Solvejg*).

¹³ SALVINI, C. "Prefacio para *Peer Gynt*" ..., p. 143.

¹⁴ BLUME, F. *Storia della Musica...*, p. 627.

¹⁵ CASELLA, M. "Don Chisciotte [El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha]". En: *Dizionario letterario Bompiani delle Opere e dei Personaggi*. Milán: Valentino Bompiani Editore, Vol. II, 1950, p. 807. COLOMBATI, C. "Don Chisciotte e le legende dei cavalieri erranti...", p. 43.

De forma similar sucederá en lo que respecta al *Quijote* en la realización de Richard Strauss, en una Alemania todavía impregnada de las influencias wagnerianas, pero también en otros ambientes culturales, como sucede, por ejemplo, en la realización francesa de Jules Massenet.

LA VISIÓN EUROPEA DEL HÉROE HASTA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

A pesar de los movimientos de reacción a la epopeya romántica, sobre todo, y a las herencias del wagnerismo, los primeros años del siglo XX están marcados por una viveza emotiva que, junto a la intuición de nuevas tendencias, entrega, no obstante, a la historia obras maestras que llevan en sí el signo de la gran época apenas terminada.

El tema del héroe, cambiante también en las realizaciones de los artistas, del ímpetu prometeico a las soledades existenciales, perdura sin embargo en un aura poética e ideal. Las líneas de un Neorromanticismo que asume en ocasiones los caracteres del Realismo y del Naturalismo musical, se confunden con aspectos pertenecientes a nuevas tendencias.

Por lo que respecta a la recepción del *Quijote* a través del Ochocientos, la fenomenología del *caballero* anduvo cambiando de significados para confirmarse, sin embargo, en el aura heroico-romántica de fin de siglo.

Si Richard Strauss aparece en efecto como uno de los mayores intérpretes musicales de este poema, se debe también tomar en consideración que, para su naturaleza de artista y para su personalidad profundamente ligada al mundo cultural alemán, los textos literarios en los que se inspiró fueron revisados según un itinerario poético apropiado a su lenguaje y a su concepción musical. Esto sucedió, por ejemplo, con *Don Juan*, invadido de un aura romántica, pero también, con la misma *Salomé* (1905), donde al hedonismo y al estetismo de Oscar Wilde, pertenecientes al *dandysmo* como culto de la *décadence*¹⁶, se contraponían la trágica sensualidad, el tejido emocional y el temperamento dramático musical de Strauss.

Como escribe Vito Levi, superada la experiencia juvenil de *Guntram* y *Feuernot*¹⁷,

los precedentes estilísticos de *Salomé* se encuentran preferentemente en los poemas más evolucionados, sobre todo en los desabridos episodios de *Una*

¹⁶ Oscar Wilde (1854-1900), es considerado como el intérprete por excelencia del estetismo *fin de siècle*.

¹⁷ Las dos óperas que preceden a *Salomé*, son respectivamente: *Guntram* de 1894, sobre libreto del mismo Richard Strauss (existe una nueva versión de 1940) y *Feuernot*, de 1901.

vida de héroe, y, por lo que respecta a la paleta instrumental y a la metamorfosis tímbrica de los temas, en ciertas páginas visionarias de *Don Quixote*¹⁸.

En el Strauss fundamental aparece por tanto el "cuadro sonoro" que se define a través de una *Stimmung*, o vínculo poetizante romántico, creado también con el sabio uso de los timbres en la orquestación; la idea poética que recuerda el leitmotiv continúa dominando el devenir temático musical. Así también *Don Quixote*, palidece de farsa a metáfora del héroe según aquello que, por ejemplo, Blume ve en el ocaso de la música clásico-romántica:

La sensibilidad en las confrontaciones de lo que en el Romanticismo se conoce como *Stimmung*, 'estado de ánimo', la acrecentada sensibilidad que vibra a través de los nervios y del alma del artista ante los temas correspondientes, el perseverar en el objeto 'bello', en el color, en la superación del lenguaje conceptual: son todas ellas características plenamente románticas, en el sentido en el cual incluso los dramas musicales de Wagner (a pesar de muchos rasgos naturalistas) son creaciones de un maestro que funda sus raíces en el Romanticismo, y en el cual, en los mismos Poemas Sinfónicos de Richard Strauss es inconfundible el timbre romántico del Naturalismo alemán¹⁹.

EL INTERLUDIO ENTRE LAS DOS GUERRAS

El trágico ímpetu de la Primera Guerra Mundial inició la imparable destrucción de aquella *Weltanschauung* filosófica y artística que había salvaguardado al hombre romántico. La sensibilidad heroica que había dominado el siglo precedente estaba disolviéndose en aquel anonimato del hombre de todos los días que Robert Musil²⁰ había intuido y descrito en *El hombre sin atributos*. La alienación del individuo y por consiguiente su soledad desesperada, dictarán también el desconcierto de los lenguajes artísticos, incluido el de la composición musical. Luigi Pirandello²¹ había expresado este difuso malestar social en sus escritos determinando su raíz en la incapacidad de comunicación y en el fracaso de las costumbres y de las leyes sociales. Emblemáticamente en *Uno, ninguno, cien mil*, de 1926, lo que se resalta en este sentido es el inabarcable contraste entre ser profundo y apariencia en el ámbito de la

¹⁸ LEVI, Vito. *Richard Strauss*. Pordenone: Ed. Studio Tesi, 1990, p. 66.

¹⁹ BLUME, F. *Storia della Musica...*, p. 632.

²⁰ Robert Musil (1880-1942).

²¹ Luigi Pirandello (1867-1936).

personalidad humana: el hombre es lo que parece, por lo tanto puede ser “uno”, o “cien mil”, o “ninguno”:

[...] la desgracia es que usted, querido, no sabrá jamás, ni yo podré jamás comunicar, cómo se traduce en mí aquello que usted me dice. Pero ¿qué culpa tenemos usted y yo, si las palabras, de por sí, son vacías? Vacías, querido. Y usted las llena de su sentido, al decírmelas; y yo al acogerlas, inevitablemente, las lleno de mi sentido. Hemos creído entendernos; no nos hemos entendido en absoluto ²².

LA DOBLE VISIÓN DE HÉROE Y ANTI-HÉROE

En tal perspectiva se estaba transformando la doble visión de *héroe* y *anti-héroe*. La conciencia cada vez más limpia de los significados de las influencias de la dimensión psicológica y estética *anti-heroica* era en efecto desvelada y proyectada en Europa en su cruda realidad a través del pensamiento de escritores, dramaturgos y poetas.

Franz Kafka ²³ refleja la influencia del pensamiento de Kierkegaard en una visión trágica del hombre contemporáneo aislado en un universo incomprensible. En *La metamorfosis* (*Verwandlung*) de 1916, se pone a prueba una simbología realista del estado de ánimo puro, dimensión ésta, no lejana del aparente absurdo del antiguo don Quijote emergente ahora en la actualidad más real. Con Rainer Maria Rilke ²⁴ se expresaba la disposición mística respecto a la condición trágica del hombre moderno. George Bernard Shaw ²⁵ había dejado en sus dramas la huella de un fuerte espíritu satírico, anticonformista: en el ámbito musical, *El wagneriano perfecto* lleva a una nueva visión política inspirada en el socialismo fabiano aquello que había sido el indiscutido dominio del espíritu wagneriano en la *Tetralogía* en su compleja simbología entre historia y mito.

Lúcidas intuiciones, conciencias de una crisis profunda que, de ahí a poco, habrá turbado definitivamente a Europa y al mundo con la catástrofe de la II Guerra Mundial.

²² PIRANDELLO, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Firenze: Giunti Editore, 1994, p. 32.

²³ Franz KAFKA (1883-1924). Yvan Nommick hace referencia a *El castillo* de Kafka en su ensayo “El Quijote en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones”. En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: MEC-Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 232-234.

²⁴ Rainer Maria Rilke (1875-1926).

²⁵ George Bernard Shaw (1856-1950).

En este marco, paradójicamente, don Quijote asume cada vez más una fisonomía actual, de la misma manera que lo hace su autor. Como advierte Joseph Campbell, citando las palabras de Ortega y Gasset:

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), viviendo y escribiendo [...] precisamente en el momento histórico en el cual los mundos de la visión interior y de la cruda realidad exterior se oponían, marcan el fin de la literatura de la épica puramente imaginaria y el inicio de la actual época de la novela. "La realidad entra en la poesía", "elevando la aventura a un más alto poder estético"²⁶.

El plano épico, donde se deslizan objetos imaginarios, era hasta ahora el único, y podía definirse lo poético con las mismas notas constituyentes de aquél. Pero ahora el plano imaginario pasa a ser un segundo plano. El arte se enriquece con un término más; por decirlo así, se aumenta en una tercera dimensión, conquista la profundidad estética que, como la geométrica, supone una pluralidad de términos. Ya no puede, en consecuencia, hacerse consistir lo poético en ese peculiar atractivo del pasado ideal ni en el interés que a la aventura presta su proceder, siempre nuevo, único y sorprendente. Ahora tenemos que acomodar en la capacidad poética la realidad actual²⁷.

La realidad, comenta Campbell, "arrastraba a don Quijote, el cual tenía la aventura en la cabeza. Las aventuras son imposibles y aún así don Quijote las hace acontecer".

Si en el antiguo mundo de la épica, los caballeros "corrían aventuras según los impulsos [...] de sus corazones", como en el éxtasis de un sueño, él en cambio "encuentra en los molinos de viento un mundo duro, resistente, no correspondiente a su voluntad: sin embargo su voluntad permanece... una realidad". Como agudamente observa Ortega, en tal deseo de aventura se encuentra una doble naturaleza, contrastan dos mundos opuestos: "la querencia es real, pero lo querido es irreal". Don Quijote desea cambiar una realidad de la cual él mismo forma parte: de ahí la locura de la abnegación sin límites.

"Tal vez no lo haya -escribe el autor- pero es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. [...] Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. [...] Y este querer él ser él mismo es la heroicidad. [...] Una vida así es un perenne dolor, un cons-

²⁶ CAMPBELL, Joseph. *Mitología creativa. Le Maschere di Dio*, Milán: Mondadori, vol. II, 1992, pp. 743-744; la cita introducida por el autor es de ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial, 2008, p. 98.

²⁷ ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*, pp. 97.

tante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia" ²⁸.

Remitiendo seguidamente a otro gran mito moderno, el del *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, retomado no sólo por Goethe, sino también por Thomas Mann ²⁹, cronista del declive de los valores contemporáneos, Ortega se detiene ante el concepto, de schopenhaueriana memoria, de la relación entre personaje trágico y voluntad subjetiva:

La voluntad –ese objeto paradójico que empieza en la realidad y acaba en lo ideal, pues solo se quiere lo que no es–, es el tema trágico, y una época para quien la voluntad no existe, una época determinista y darwiniana, por ejemplo, no puede interesarse en la tragedia ³⁰.

En las palabras que siguen se perfila propiamente la figura de Sancho respecto a la de don Quijote:

[...] aprovechando la impresión que el heroísmo produce en el alma del villano, incapaz de heroicidad. El villano desconoce aquel estrato de la vida en que esta ejercita solamente actividades suntuarias, superfluas. Ignora el rebasar y el sobrar de la vitalidad. Vive atenido a lo necesario y lo que hace lo hace por fuerza. Obra siempre empujado; sus acciones son reacciones. No le cabe en la cabeza que alguien se meta en andanzas por lo que no le va ni le viene. Le parece un poco orate todo el que tenga la voluntad de la aventura, y se encuentra en la tragedia con un hombre forzado a sufrir las consecuencias de un empeño que nadie le fuerza a querer ³¹.

En consonancia con el pensamiento de Schopenhauer y de Jaspers, el autor concluye:

Lejos, pues, de originarse en la fatalidad lo trágico, es esencial al héroe querer su trágico destino. [...] Todo el dolor nace de que el héroe se resiste a resignar un papel ideal, un *rôle* imaginario que ha elegido ³².

El límite entre el héroe y el loco aparece, por consiguiente, siempre más tenue ante la evidencia de la realidad y de la necesidad. En una sociedad al-

²⁸ *Ibid.*, pp. 106-107; citado en CAMPBELL, J. *Mitología creativa – Le Maschere di Dio*, pp. 745-746.

²⁹ Thomas Mann (1880-1955).

³⁰ ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 109; CAMPBELL, J. *Mitología creativa – Le Maschere di Dio*, p. 746.

³¹ ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 111.

³² *Ibidem*.

terada en sus valores ideales, surge la duda sobre los valores mismos de la verdad: ¿Está Sancho “fuera de juicio” con su simple sentido común, o lo está don Quijote? Se repite con cierta analogía lo que los románticos indagaron en don Juan: ¿dónde había que buscar la idea estética, en la perseverancia indómita del trágico pecador o en aquellas reglas naturales del vivir que ponían en relación a Sancho con Leporello? Una respuesta a tales interrogantes la daba Schopenhauer refiriéndose, a modo de ejemplo, tanto a *Don Quijote* como a *Gulliver en Lilliput* e indicando cómo entre ambas obras se entretejen dos alegorías ocultas:

Esto representa alegóricamente la vida de cada uno, el cual no quiere, como los otros, pensar tan sólo en su interés personal, sino que persigue un fin objetivo, ideal, que se ha adueñado de su pensamiento y de su voluntad, por lo que acaba, a decir verdad, por comportarse de modo un poco extraño. En *Gulliver* basta dar sentido moral a todo lo que es material, para acogerse a lo que había visto aquel *satirical rogue*, como la llamaría Hamlet³³.

El filósofo ponía aquí en relación dos figuras de la fantasía, distinguiendo sin embargo la finalidad crítica de los respectivos autores. En *Gulliver*, en efecto, al ser representado en clave fantástica y satírica al mismo tiempo, se aprecia el cuadro de una potente acusación social y política presentada a la humanidad entera, una obra maestra de la ironía a pesar de que haya pasado al imaginario colectivo como una sucesión de cuadros divertidos, un clásico para niños. El amargo, fustigador juicio de Jonathan Swift domina en efecto las cuatro partes en las que la obra está estructurada, afirmando, a través de la narración la consiguiente relatividad de la moral.

En cambio, en la concepción artística en la que se mueve la reflexión sobre el personaje quijotesco, es importante recordar lo que escribía Schopenhauer, enmarcando al hidalgo, más que preso de un estado de locura, como protagonista de extravagancias en su actuar y fantasear:

Un claro, completo reconocimiento de la esencia de la locura; un exacto y limpio concepto de lo que propiamente distingue al loco del sabio, no se ha encontrado todavía, que yo sepa. Ni razón, ni intelecto se pueden negar a los locos. [...] Visiones, similares a fantasmagorías febriles, no son en ab-

³³ SCHOPENHAUER, Arhur. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Libro III. Roma-Bari: Edizioni Laterza, 2002, p. 270. La cita procede de la primera parte de la novela satírica en prosa de Jonathan Swift (1667-1745) *Gulliver's Travels*, escrito después de 1720 y publicado en 1726 como anónimo, a pesar de que el autor era conocido.

soluto un síntoma ordinario de locura: el delirio altera la percepción, la locura altera los pensamientos. En verdad, la mayoría de las veces los locos no tenían noción del presente inmediato, sino que su desvarío tiene relación en todo momento con lo lejano y lo pasado, y sólo por tal vía llegan a enlazar aquello con el presente³⁴.

La cuestión de la locura en el arte, y sobre todo en la literatura, el teatro y la música, es larga y compleja entrelazándose con las figuras del *loco puro* y del aparente *idiota* suspendido entre fe e impotencia de vivir, según la visión de Fëdor M. Dostojevskij, personalidades sin embargo a menudo capaces de vislumbrar aquello que los otros no ven.

La distinción que hace Schopenhauer, marca un límite simbólico entre aspectos psicológicos y patología, punto que el filósofo indica en la dimensión de la memoria y en su uso.

En el teatro, las locuras se han hecho legendarias, desde personajes shakespearianos como el *Rey Lear* u *Ofelia*, al *Enrique IV* de Pirandello, incluido el mundo de la ópera. En el teatro musical es interesante destacar cómo la figura del "loco" pasa, hacia finales del siglo XVIII y en el XIX, al personaje femenino siguiendo una compleja historia psico-sociológica en el cambio de la recepción: de la *Ninna pazza per amore* de Giovanni Paisiello, a la *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti. Sin embargo, para el *Quijote* es característico el perdurar del *loco* en el papel masculino a través de metamorfosis simbólicas que reflejan tal aspecto psicológico. Esto se produce cada vez con más frecuencia en el siglo XX, donde también los títeres, en su alienación, revisten apariencias masculinas; así sucede, por ejemplo, con *Pierrot* y con *Petroushka*.

No por casualidad el siglo XX es también la época de los estudios y de las interpretaciones psicológicas y psicoanalíticas, de Sigmund Freud a Thomas Mann, de Karl Gustav Jung a Karl Jaspers, en el intento de conjugar y conciliar concepciones que hundían sus raíces en los mitos del pasado o en lo insondable del inconsciente, con los nuevos componentes lógico-rationales³⁵. Es, en cualquier modo, en la perspectiva del discurrir entre el loco visionario y el hombre en poder de las alucinaciones del presente, en huída del sufrimiento de la realidad y de la memoria, donde se coloca la antinomia de héroe y anti-héroe, de la conciencia de lo trágico y de la comedia como límites de la experiencia humana.

³⁴ SCHOPENHAUER, A. *Il mondo come volontà...*, p. 222.

³⁵ Ver sobre el tema: COTTONE, Margherita. "Thomas Mann: Mito, Psicología, Umanesimo". En: *Mitologie della ragione. Letteratura e Miti dal Romanticismo al Moderno*. Michele Cometa (ed.). Pordenone: Ed. Studio / Tesi, 1989, pp. 284-285.

La temática de *Don Quijote* se inserta, por tanto, en la acepción de aquellos personajes a los que les toca expresar la intuición y la reflexión de grandes autores sobre lo absurdo de la vida: el protagonista vive en su imaginario, al límite del delirio, "con su comportarse de un modo un poco extraño".

Si este aspecto ha continuado inundando la inspiración de los compositores que han dedicado su atención a las aventuras del legendario caballero en el ámbito musical del siglo XX, ha sido el elemento de la frustración y de la derrota, o de la impotente resignación, el que ha alimentado con desconcertante actualidad el espíritu dictado de la conciencia de la condición del anti-héroe y de su imposibilidad intrínseca de elevarse a las sublimes alturas de lo trágico. Esta dimensión espiritual se vuelve cada vez más presente a medida que se adentra en el siglo XX, tanto en sus tendencias como en sus aspiraciones.

LA INTERPRETACIÓN MUSICAL NOVECENTISTA DEL QUIJOTE. ¿UNA NUEVA DIMENSIÓN DE HUMORISMO?

La música es de por sí irreal, huye de la realidad para perseguir el sueño, la idea corriente de la pasión; la emoción ha guiado siempre la realización de los libretos de las obras maestras teatrales, como la *poesía filosófica*, o la *Gedichtphilosophie*, ha prevalecido a menudo en la idea temática de los poemas musicales: así, entre otras, en las oberturas beethovenianas *Coriolano* y *Egmont*, en las vicisitudes de *Mazeppa*³⁶ con relación a las visiones de Lord Byron, Franz Liszt o Piotr Illich Tchaikovsky. Lo mismo ha sucedido con el *Quijote*.

Si la representación de la idea pasa a través de los recursos literarios de la alegoría y de la metáfora, acordes sobre todo con la poesía y el teatro, la sonoridad en sus aspectos simbólicos y evocativos ha podido asumir también valores representativos de la metáfora.

Pero ¿en qué consiste el humorismo musical? Históricamente, el único músico que verdaderamente había transpuesto en lenguaje musical lo cómico como esencia, fue Gioacchino Rossini, dentro, no obstante, de una visión universal de la música proveniente de filósofos del Idealismo como G. W. Friedrich Hegel y Schopenhauer; para éste último en particular, fue considerado como ejemplo de equilibrio y de respeto a la autonomía del lenguaje musical,

³⁶ MORSKI, Kazimierz. "La concezione dell'eroe nella musica sinfonica: dal *Coriolano* di Ludwig van Bethoven a *Mazeppa* di Franz Liszt". En: *Anali della Facoltà di Lettere e Filosofia*. Macerata: Università di Macerata, XXXV, 2002, pp. 281-297.

intérprete del arte absoluto de reducir la expresión a la esencialidad que le es propia, al ritmo y a la melodía:

Pues la música siempre expresa la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos, pero nunca a estos mismos; [...] Precisamente tal universalidad, que pertenece exclusivamente a ella, pese a carecer de una determinación más precisa, le da otro valor, que ella posee como panacea de todos nuestros males. Si, por consiguiente, se quiere adaptar demasiado la música a las palabras, y modelar sus hechos, aquella se esfuerza en hablar un lenguaje que no es el suyo. Nadie ha estado tan lejos como Rossini de este defecto: por eso su música habla un lenguaje suyo propio tan limpio y puro, que no tiene ninguna necesidad de palabras, que ejerce por consiguiente todo su efecto, aunque sea ejecutada sólo por instrumentos [...]³⁷.

No obstante, son frecuentes los aspectos que se pueden considerar de tal manera, sobre todo si están ligados prácticamente o idealmente a un texto o a una idea relativa, en particular si éste es teatral. En relación a los Clásicos no pueden olvidarse momentos de la música de Wolfgang Amadeus Mozart, del mismo Ludwig van Beethoven y tampoco aquellos aspectos que se confunden en la visión de la máscara, del "scherzo" y de la marioneta. Esto sucede con valores al mismo tiempo trágicos, sobre todo durante la época romántica, que se prolongan en la crisis de los valores morales del Novecientos, época en la cual se pueden encontrar, también en ese sentido, elementos de la estética del Setecientos.

TENDENCIAS HACIA LO CARICATURESCO

Éstas fueron múltiples también en el ámbito musical, a menudo como alter-ego de lo trágico, con frecuentes pasajes de tipo farsesco, representado ahora por el títere en su diversas tipologías, a menudo bajo una mirada melancólicamente irónica, dirigido a las mismas formas musicales y obtenido a través de distintos medios musicales, figurativos o simbólicos. Las obras se distinguieron, en efecto, entre puramente instrumentales y escénicas, coreográficas u operísticas, acogiendo, en su esencia y estructura, las consecuencias de las nuevas tendencias. En tal perspectiva también Maurice Ravel compuso en 1919 *La Valse*, como la concepción de un grandioso poema coreográfico,

³⁷ SCHOPENHAUER, A. *Il mondo come volontà...*, p. 291.

que, aunque escrito por encargo de Sergei Diaghilev, éste, sin embargo, no pensó ponerlo en escena, vislumbrando quizá en esta magistral obra, más la grandeza sinfónica concertística que la acción del ballet³⁸: lo que domina en *La Valse*, transfiguración de una danza-símbolo presente, en diversos modos, en la concepción de otros compositores como R. Strauss o G. Mahler, es la grandiosa visión, irónica y nostálgica a la vez, de toda una época y su decadencia. Ravel compondrá, como última obra en 1932, *Trois Chansons à Dulcinée* escritas sobre texto de Paul Morand basadas sobre característicos elementos rítmicos criollos y españoles; el compositor, siguiendo una libre inspiración poética rociada de sutil ironía, deja transparentar una sugestión arcaica, legado espiritual de la tierra de España³⁹.

Ferruccio Busoni en el *Doktor Faust*⁴⁰, sobre libreto propio, obtuvo su inspiración y su obra del antiguo espectáculo de *Puppenspiel*, de la misma manera que éste, una vez, fue el origen de la obra maestra de J. Wolfgang Goethe. La obra, incompleta y finalizada por Ph. Jarnach fue representada en el *Sächsische Staatstheater* de Dresde en 1925. Reasumiendo varias experiencias precedentes, entre ellas la del *Arlecchino* (en 1917), conjugaba la penetración psicológica con una sutil ironía.

³⁸ CHION, Michel. *Le poème symphonique et la musique à programme*. París: Fayard, 1993, p. 258. Según este autor, *La Valse* (1919-1920), finalmente titulada "poème choréographique, fue posteriormente creada escénicamente en 1929, "par Ida Rubinstein, après avoir été refusée par Diaghilev", pero su proyecto inicial fue el de un poema sinfónico: "Ravel voulait réaliser une grande valse pour orchestre, se muant progressivement en un "tourbillon fantastique et fatal", dans la plus pure tradition des scherzos diaboliques. Le programme, quand l'oeuvre fut portée à la scène, en était ainsi formulé par l'auteur: "Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couplet de valseurs. Elles se dissipent peu à peu: on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au plafond. Une cour impériale vers 1855". [...] Ce n'est plus tant de la musique pour ballet qu'une vision de ballet imaginaire, recomposée et vue à travers le prisme du cinéma".

³⁹ Ver sobre este tema el ensayo de NOMMICK, Y. "El Quijote en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones", p. 230. El autor analiza las danzas en las que se inspiran las *Trois Chansons*: "Chanson romanesque" (guajira cubana), "Chanson épique" (zortzico vasco), "Chanson a boire" (jota aragonesa). Se recuerda que Maurice Ravel era vasco por parte de madre, nacido en Ciboure, Pirineos Atlánticos; el padre era un ingeniero suizo. Ver también el artículo de MASSON, Marie-Noëlle. *Ravel/Morand: "Don Quichotte à Dulcinée" o la figura musical particular de un eterno contemporáneo*. En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, p. 463.

⁴⁰ *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni, sobre libreto del mismo autor, quedó incompleta siendo terminada por Ph. Jarnach (primera representación en Dresde el 21 de mayo de 1925).

El títere, con su simbología, se difundía cada vez más en la inspiración de los músicos, junto a momentos de replanteamiento de la "commedia dell'arte"⁴¹.

En cuanto a los diversos aspectos de la comedia, fueron recuperados en los aspectos trágicos y pasionales, por ejemplo, de *I Pagliacci*, drama verista italiano de Ruggero Leoncavallo compuesto en París en 1892, o en los de antigua comicidad, con el *Gianni Schicchi* del *Trittico* de Giacomo Puccini en 1918; aquellos supieron transfigurarse en nuevas concepciones simbólicas. Respecto al mundo del títere, se presentaba también una nueva visión que nacía del teatro.

Tintori refiere cómo en esta época fue difundida la teoría de Gordon Craig para un "renacimiento del teatro" que veía en la idea del *supertítere* el instrumento necesario para alejar de la escena al hombre-actor, es decir, el elemento de confusión entre "el concepto de arte y de realidad empírica". Esta teoría podía expresar aquello que el autor, o el director de escena, quería obtener:

Un personaje sin alma, tomado directamente de los antiguos ídolos móviles de piedra y de bronce, cargado de su majestad y de su elocuente silencio⁴².

⁴¹ La ópera "para títeres" tiene raíces lejanas precisamente por ese carácter de mecanicidad que ha expresado la dimensión abstracta respecto a la realidad. El primer teatro lírico para títeres se creó en el San Moisè de Venecia, donde en 1679 se representó *Gli amori fatali* de Antonio Pistocchi. La tradición de los dramas musicales para títeres abarcó todo el Setecientos. En Francia y en Inglaterra aparecieron en parodias de óperas italianas sumándose, si bien de otro modo, a la tradición de la farsa y de la "commedia dell'arte". El mismo J. Haydn compuso para los Esterházy, en el teatrito de corte, entre otras que desaparecieron, una ópera titulada *Philemon und Baucis* en 1773. En el siglo XIX, dentro del ambiente romántico, este tipo de teatro fue transformándose en espectáculo popular, y se difundió ampliamente implicando también a compositores como A. Dvořák (*Il re e il carbonaio*) de 1871 y B. Smetana (con *Doktor Faust* de 1862 y *Oldřich a Božena* de 1863). Interesante como precedente histórico, el tema de estos dos "preludios para pequeña orquesta" compuestos a la memoria de los títeres de Matěj Kopechý, figura legendaria del "resurgimiento bohemio". Como se trata en el ensayo, con las vanguardias y las tendencias al simbolismo del Novecientos, el títere fue redescubierto en el ámbito de nuevas visiones teóricas y artísticas. Ha habido autores, entre otros, además de los analizados, músicos como Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Béla Bartók, Ottorino Respighi que colaboraron, por ejemplo, con la compañía del "Teatro dei Piccoli" surgido en Roma en 1918 por obra de Fortunato Depero y revisado a continuación por Vittorio Podrecca. A pesar de la visión simbólica del títere, limitando el terreno al primer tercio del Novecento, se revelaron también compositores de diversa tradición como: Arthur Honegger en 1920, Paul Hindemith en 1921, Manuel de Falla, de particular interés en este contexto con *El retablo de maese Pedro* de 1923 y Erik Satie (1926, representación póstuma de *Geneviève de Brabant*). Para la ópera de cámara de Falla, inspirada en *Don Quijote*, ver NOMMICK, Y. "El Quijote en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones", pp. 222-224.

⁴² Ver sobre este asunto TINTORI, Giampiero. *Stravinski*. Milán: Ed. Accademia, 1979, pp. 86-87.

Tal elemento se presenta a los autores del ambiente cultural al que pertenecía el mismo Diaghilev; precisamente, éste era el mundo ligado al teatro de K. S. Stanislavski, de V. Mejerchol'd, pero en el cual también se dejan notar las ideas de Craig.

El pasaje que se presenta con claridad a Tintori es el relativo a la intuición del personaje de Petrushka: éste parecía en parte realizar sobre la escena el sentido de tales teorías, aquel del *supertítere* privado de alma, "pero cargado del sentimiento de quien lo mueve" ⁴³. Igor Stravinsky, junto a Sergei Diaghilev y con la coreografía de Michel Fokine, habría llevado a Petrushka al gran éxito de 1911; precisamente, en sus plurivalencias simbólicas y musicales, la aparición del célebre títere reflejado en la noche invernal rusa, habría asumido el aura más humana "del eterno héroe infeliz de todas las ferias, de todos los países!" ⁴⁴.

Seguidamente, con *Pulcinella* ⁴⁵, de 1919, bajo la coreografía de Leonid F. M. Massine inspirada en la "commedia dell'arte", el compositor habría indicado su giro neoclásico. Pero, tanto en el fragor de la feria de Petrushka como en el de los molinos de viento de don Quijote, títere e hidalgo, comparece, ahora ya, el individuo en su soledad existencial. En estas visiones artísticas va a dominar una vez más el elemento parodístico-caricaturesco vetado de aspectos trágicos, y obtenido a través de la presencia de melodías y cantos populares, del vitalismo folclórico, con el sustento de una exuberante instrumentación.

LA PROPAGACIÓN DE LA CRISIS EUROPEA EN EL ÁMBITO IDEOLÓGICO-POLÍTICO DE LA UNIÓN SOVIÉTICA: DIMITRI SHOSTAKOVICH

Con el cambio de la dimensión heroica en el aspecto común de la vida, tanto el elemento legendario como el satírico se entreabrían ahora a visiones metafóricas surrealistas o político-ideológicas. Se estaba frente a nuevos temas y métodos creativos que se hacían "estéticamente significativos" en diferentes imágenes y visiones de la realidad: lo grotesco, lo absurdo, o hasta incluso lo ridículo, encenderían una luz ulterior sobre el *non-sense* de la indiferencia y de la soledad de una humanidad ahora también privada de aquella *pietas* que, en su actuar insensato, había inspirado la figura del hidalgo cervantino.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ STRAVINSKY, Igor. *Cronache della mia vita*. Milán: Ed. Feltrinelli, 1981, p. 33.

⁴⁵ *Pulcinella*, sobre música de G. B. Pergolesi, fue representado en París, Théâtre de l'Opéra, el 15 de mayo de 1920, bajo la dirección de Ernest Ansermet.

El clima de un espíritu irónico-crítico a menudo tendente a lo satírico-grotesco está presente en la cultura y en la música rusa y soviética, de Rimsky-Korsakov a Stravinsky y a Sergei Prokofiev; Dmitri Shostakovich, con la ópera *La Nariz* (*Nos*), estrenada en Leningrado en 1930, pertenece emblemáticamente al grupo de los músicos que ha extendido su lenguaje compositivo hasta tal dimensión. La ópera, en tres actos, fue escrita sobre libreto de E. Zamiatin⁴⁶, Georgi Jónin, Sascha Preis y del compositor mismo, extraído de la homónima novela de Nikolai Vasilievich Gogol, como sátira directa al sistema burocrático y conformista, de la Rusia del zar Nicolás I (en Gogol) al mundo soviético. Creada sobre la caricatura de las convenciones melodramáticas y académicas inherentes al periodo stalinista, la ópera, ambientada en Petroburgo, cuenta la historia alienante del mayor Platon Kovaliov (barítono), que, después de haber ofendido a su barbero, pierde la nariz, más tarde hallada por el mismo barbero en un pedazo de pan. Finalmente logrará encontrarla, pero ahora ya personificada en otro distinto de sí.

Puede leerse en los testimonios del mismo compositor:

A menudo se me ha preguntado por qué había escrito mi ópera *La nariz*. Bien, en primer lugar porque me gusta Gogol. No exagero diciendo que conozco de memoria páginas y páginas [...]”⁴⁷. “No quería escribir una ópera satírica, sobre todo porque no sabría decir con exactitud qué es eso. Hay quien dice que *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev es una ópera satírica. Yo la encuentro aburrida, oyéndola se es siempre consciente de los esfuerzos realizados por el compositor para hacer reír, y, sin embargo, no es en absoluto cómica. En *La nariz* se ha querido ver la sátira y lo grotesco, pero yo he escrito música absolutamente seria, sin ninguna intención parodística o jocosa. Es más bien difícil lograr ser gracioso en música. [...] Con *La nariz*, me propuse, en efecto, no bromear, y creo que lo he conseguido. [...] *La nariz* se puede leer en clave irónica, pero no se puede poner en escena como tal. Sería demasiado cruel y, esto es lo que más cuenta, en pleno contraste con la música. *La nariz* es una historia horrorosa, no una broma. ¿Cómo puede hacer reír la opresión policial? [...]”⁴⁸.

⁴⁶ *Testimonianza – Le memorie di Dmitri Shostakovich*. Solomon Volkov (editor y revisor). Milán: Mondadori, 1979, p. 275. Como escribe el mismo Shostakovich, se dirigieron primero a Zamiatin, el “gran maestro”, que sin embargo “no se sumó a nuestra diversión”.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 274.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 278. El compositor continúa su testimonio refiriéndose al sentido real del tema de la ópera: “Y no hay nada de divertido en la misma imagen de *La nariz*. Privado de nariz, no eres un hombre, tampoco sin ti puede la nariz llegar a ser un hombre, ni siquiera un burocrata obeso. Y en esto no hay exageración, el hecho es perfectamente creíble”.

En estas palabras hay una verdad innata, en la diferencia entre la mentalidad creativa musical y la literaria-teatral ya señalada a propósito de la dificultad de mantener en música lo gracioso, como perteneciente al lenguaje conceptual y, en relación al pensamiento schopenhaueriano, la constatación de que la música pertenece sobre todo a lo trágico; luz sobre la cual el Novecientos, sobre todo, ha proyectado la figura y el sentido del *Quijote*.

LA NUEVA LUZ Y EL RENACIMIENTO DE DON QUIJOTE COMO SÍMBOLO DEL MITO MODERNO

Thomas Mann, como recuerda Yvan Nommick, dejó en un ensayo en forma de diario, reflexiones significativas sobre el *Quijote*:

Don Quijote es indudablemente un loco, la obsesión caballeresca le convierte en uno; pero la chaladura anacrónica también es la fuente de una nobleza tan real, de una pureza, de una gracia aristocrática, de una decencia tan atractiva y tan inspiradora de consideración de todas sus maneras, físicas y espirituales, que la carcajada ante su 'triste', su grotesca figura, siempre está mezclada de respeto admirativo, y nadie se encuentra con él sin sentirse atraído incrédulo hacia el hidalgo lamentable y magnífico, trastornado en un punto, pero por lo demás intachable⁴⁹.

En sintonía con tal cita, se comprende el espíritu con que se dispone Richard Strauss a representar en música al noble caballero, según una concepción que no abandona, en el curso de los años, una visión heroica del *Quijote*.

Como Nommick demuestra poniendo en paralelo la idea manniana de la muerte de don Quijote con la de la versión de Massenet, el hidalgo no sólo muere porque, según la novela de Cervantes, "al recobrar la razón pierde la razón de vivir", sino porque el sueño de su adorable princesa Dulcinea, se desvanece en la conciencia de haber combatido por el amor de una simple "rústica y mugrienta moza"⁵⁰.

Es en 1910 la primera representación de la ópera de Massenet *Don Quichotte*, en 5 actos, sobre libreto de Henri Caine⁵¹. En esta ópera, comedia he-

⁴⁹ NOMMICK, Y. "El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones", p. 210.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁵¹ *Ibid.*, p. 219. En la primera representación, el 19 de febrero de 1910 en la Ópera de Montecarlo bajo la dirección de Léon Jehin, cantó la parte de don Quichotte, el célebre bajo ruso Fëdor Chaliapin; posteriormente, en 1933, fue intérprete del héroe cervantino en la película *Don Quichotte* de Georg Wilhelm Pabst.

roica, a diferencia de las más célebres realizaciones del músico francés, como *Manon* (1884) y *Werther* (1892), de marcado carácter lírico-dramático y de un sutil erotismo, aparece en los personajes el signo de la herencia de una larga tradición relacionada con este tema en el teatro musical⁵².

El libreto fue extractado libremente de la comedia de Jacques Le Lorrain *Le chevalier de la longue figure*. Junto al propósito satírico (determinado por el carácter de los personajes, donde Dulcinea -mezzosoprano- es transformada en una sensual camarera, don Quijote -bajo- en un *pauvre idéologue* y Sancho -barítono-bufo- en el modelo de un propagador del socialismo), en los temas que dominan, junto a algunas bellas arias, aparecen la tristeza y la soledad de un viejo que mueve a compasión con su amor imposible entre el alboroto de las burlas ajenas; la única cosa de su posesión, la isla de los sueños, la dejará a su muerte al fiel Sancho. Domina en el Finale el tema de la senectud y de la desilusión amorosa, muy querido en el Ochocientos y expresado con las relativas y profundas diferencias simbólicas, o psicológicas, sobre todo en los personajes wagnerianos y verdianos: de Hans Sachs en *Meistersinger von Nürnberg* a Wotan en la *Tetralogía*, de Felipe II en *Don Carlos* a Sir John Falstaff; resignada melancolía de la vejez ante el desvanecer de la juventud y del sueño: con la ilusión del eterno femenino, también el amor platónico cede a la conciencia de la realidad. Frecuentemente, al momento de la desilusión se une el del adiós a la vida: don Quijote reencuentra al final de su existencia la humana conciencia de la verdad, rescatando así su nobleza de hidalgo: este particular momento del poema cervantino, a pesar de las diferentes implicaciones satíricas, ha dado lugar, en las interpretaciones neorrománticas, al paso del humorismo a la intimidad del sentimiento.

Queda, por último, el atractivo que despierta en los artistas un tema tan famoso, que, de una primera recepción en clave cómica, pasa al momento reflexivo. También para Gustav Mahler la lectura de *Don Quijote* representó una pasión desde la infancia. Refiere Bruno Walter cómo en Steinbach, mientras componía la Tercera Sinfonía en Re menor (1893-1896), tan penetrada del sentimiento de la naturaleza, alternaba la composición con paseos y lecturas:

⁵² Este asunto ha sido ampliamente estudiado y sacado a la luz por Adela Presas Villalba en su reciente trabajo de doctorado dedicado al tema quijotesco en el siglo XVIII, y sobre todo, en el XIX, en el cual se consideran los múltiples estudios cervantinos existentes sobre el tema. Ver: PRESAS VILLALBA, Adela. *La recepción de Cervantes en la música italiana: el Quijote en los géneros líricos del siglo XIX*, Tesis Doctoral, defendida el 15 de julio de 2009, en la Universidad Autónoma de Madrid.

Recuerdo el placer que experimentaba leyendo *Don Quijote* de Cervantes, que no disfrutaba él solo, -escribe el maestro-, recuerdo claramente que, cuando llegó al asalto de los molinos de viento, de tanto reír no podía leer más. Reía irrefrenablemente de las gestas y de los discursos del señor y de su siervo, aunque la conmoción por el idealismo y la pureza superaba en él cualquier otro sentimiento, y decía que, a pesar de toda la diversión, le era imposible dejar el libro sin haber experimentado una profunda emoción⁵³.

Tal testimonio supone un último eslabón en la recepción de Cervantes en el entorno germano-vienés, dando a entender su aprecio por la versión strausiana del *Quijote*, allí donde el sentido de la comicidad no esconde el de la conmoción ante el ideal y su contraste con la realidad. El humorismo en música, en sus diversas facetas, habría sido transmitido por Mahler con otros significados, a través del uso de la cita, de la parodia, de reminiscencias populares dentro de un tono elegíaco o satírico.

SOBRE LA ESENCIA POÉTICA Y ÉPICA DEL QUIJOTE

Hay, sin embargo, que reflexionar sobre la esencia poética y épica del *Quijote*, y sobre la razón por la que históricamente se ha destacado en el interés teatral-musical heroicómico o en la dimensión ideal del sueño. Esto corresponde, con ciertas analogías, por ejemplo, con *Peer Gynt* de Ibsen según se ha visto anteriormente, a aquellas óperas que se han hecho legendarias por su significado, siendo al mismo tiempo ontológicamente fieles a sí mismas y transitando fenomenológicamente a través de otras formas artísticas y enfoques de pensamiento.

En la confrontación natural con el "dramma giocoso" de *Don Giovanni*, del carácter farsesco del "burlador" de Tirso de Molina al protagonista ya psicológicamente problemático del texto teatral de Molière, símbolo y denuncia de la hipocresía de la época, la epopeya de Cervantes pertenece al mundo de la reflexión, destinada a ser recibida a través de los diversos contextos histórico-políticos y éticos según una idea que cautiva la *ratio*, la fantasía, pero que debe traducirse en su apariencia ilusoria cuando se encuentra con la música, por encima del lenguaje conceptual.

⁵³ WALTER, Bruno. *Gustav Mahler*. Pordenone: Ed. Studio / Tesi, 1990, p. 55; Ver también NOMMICK, Y. "El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones", p. 218.

Con esto no se quiere negar la riqueza de realizaciones históricas, evidente en tantas versiones sobre todo relativas al teatro musical, sino subrayar aquel aspecto que fue la idea básica del ensayo de Søren Kierkegaard sobre el *Don Giovanni* mozartiano. Si es cierto, en efecto, que el *Quijote* no tuvo la suerte de encontrar el genio de Mozart, enriqueciéndose así de aquellos símbolos que se convirtieron en referencia ideal para la imaginación romántica –con particular alusión a E. T. A. Hoffmann e incluso a Charles Gounod–, es asimismo cierto que en la idea misma del *Don Giovanni* la esencia musical podía expresarse en una totalidad emocionante, allí donde la comicidad parece subrayar lo trágico.

El *Quijote*, por el contrario, se extiende más en los sutiles meandros del pensamiento, dejando al ámbito de la inspiración musical los momentos álgidos de la aventura y por consiguiente del movimiento y de los contrastes, o de la melancolía, entre el sueño y la realidad: “El caballero de la triste figura” había encontrado primeramente, en las tendencias del Setecientos, una sucesión de interpretaciones farsescas⁵⁴, posteriormente resucitadas, en el periodo romántico, con variantes acordes al espíritu de la época y la frecuente referencia a una idealizada Dulcinea según “la idea poética” de lo popular. Se debe recordar que esta leyenda había permanecido profundamente enraizada en la conciencia poética del siglo XIX también en Alemania, y se debe al mismo Ludwig Tieck la traducción alemana del *Quijote* que pudo inspirar a Richard Strauss el célebre poema sinfónico, aún en la visión de los últimos destellos del periodo romántico. El aspecto visionario, sin embargo, habría encontrado un rasgo real en correspondencia con la percepción de la locura y de la alienación dominantes en el siglo XX. Por lo tanto, la *figura del caballero triste* se pone en la perspectiva del Novecientos como emblema de la crisis del hombre y de la sociedad y, en consecuencia, paradójicamente, en una dimensión simbólica que se apropia de los valores originales, permaneciendo firme la constante de la soledad del hombre entre el ideal en acto y en potencia. De ahí la riqueza de significados del *Quijote* como símbolo del mito moderno.

Si Friedrich Nietzsche había anunciado la pérdida del mito en el arte, a Thomas Mann se debe la intuición de un nuevo acceso a aquel mito en clave psicológica.

Ya en sus novelas, y en particular en *Los Buddenbrock* y en *La montaña mágica*, Mann había indagado el posible límite del arte con la enfermedad, mien-

⁵⁴ Ver sobre este aspecto, PRESAS VILLALBA, A. *La recepción de Cervantes en la música italiana: el Quijote en los géneros líricos del siglo XIX*.

tras la música era analizada por el escritor⁵⁵ en particular en el *Doktor Faust* (de 1947) a través de la vida intelectual y despreocupada del imaginario compositor Adrian Levenkühn, tomando como base inspiradora la catástrofe de la II Guerra Mundial. Consciente de la profunda incomodidad espiritual que se difundía en el mundo occidental, afirmaba la idea de "intelectualismo moderno" en el peor sentido de decadencia. Se perfilaba, en su visión de un nuevo Humanismo, la posibilidad de conciliar mito y psicología, ahí donde mito y razón ya coexistían como dos aventuras del espíritu según un acercamiento racional y humanístico⁵⁶.

En tal perspectiva, sustituyendo al lenguaje original de lo antiguo, el mito nos conduce a las cuestiones suscitadas por el "estado de conciencia" de una época. Quizás a ello corresponde, también, la idea del último mito culto, como aún se observa en Richard Strauss.

Como indica y comenta M. Cottone acerca del pensamiento de Mann:

[...] en efecto "los primeros brotes del alma humana son también *edad primordial*. [...] Mito es, en efecto, fuente de vida; es el esquema sin tiempo, la fórmula religiosa a la que la vida, emergiendo del inconsciente, también se adapta". Si este principio mítico está en la base del personaje que cada uno de nosotros, consciente o inconscientemente, representa en la vida, en el narrador esto se convierte en "sonriente sabiduría", "ironía superior", no solamente en las confrontaciones de sus personajes, sino también de sí mismo, del artista que en el "juego" se adapta a modelos heroicos [...] ⁵⁷.

Realmente, pese a no compartir una lectura psicoanalítica del arte, el escritor está cerca de la idea que la psicología aplicada concedía al mito,

[...] un humanismo que entrará en una relación mucho más audaz, libre, serena, artísticamente madura, con las potencias del mundo subterráneo, con el inconsciente, con el *Es*. [...] Será una "relación irónico-artística, pero no por ello necesariamente irreligiosa". La fórmula del nuevo humanismo será por lo tanto humanización del mito por medio de la ironía, según un

⁵⁵ Thomas MANN (1875-1955).

⁵⁶ COTTONE, M. *Thomas Mann: Mito, Psicología, Humanesimo*, pp. 269-313, y en particular los párrafos 2-4, pp. 280-299.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 287 y nota 75, p. 311. La cita es de: MANN, Thomas. "Freud e l'avvenire". En: *Nobiltà dello spirito*. Bruno Arzeni e Lavinia Mazzucchetti (trad. it.). Milán, Verona: A. Mondadori, 1953, pp. 864-865. [Ver además: MANN, Thomas. *Freud und die Zukunft*. En: *Gesammelte Werke*, IX. Frankfurt: Fischer Verlag, 1974].

modelo que es todavía goethiano. [...] Goethe "no celebra el mito, pero juega con él; lo trata con una familiaridad afable y amena, lo domina hasta en los más diminutos y remotos detalles, y sus palabras serenas y graciosas lo ponen delante de los ojos con una precisión que ciertamente contiene más elementos cómicos, incluso de delicada parodia, que sublimes. Es una diversión mítica, como mejor conviene al carácter de aquella revisión operística del mundo que es la poesía de *Faust*"⁵⁸.

En una perspectiva semejante, sobrevienen finalmente las palabras de Schopenhauer, que anticipan aquel aspecto de la *mecanicidad*, luego tecnológica, que ha alimentado en el siglo XX el conflicto con el ideal hasta su misma disolución, ayudando a aclarar su difícil relación con la música, convenida en una visión histórica y no experimental o provocativa:

Los hombres se asemejan a relojes, a los que se les da cuerda y andan, sin saber por qué; y todas las veces que un hombre es engendrado y parido, se da cuerda nuevamente al reloj de la vida humana, para una vez más repetir, frase a frase, compás a compás, con variaciones insignificantes, la misma música que ya ha sonado infinitas veces. Cada individuo, cada rostro humano y cada vida no es más que un breve nuevo sueño del infinito espíritu natural, de la permanente voluntad de vivir [...]. La vida de cada individuo, si se la observa en su conjunto, destacando sólo los fragmentos significativos, es siempre, en efecto, una tragedia; pero examinada en los detalles, tiene el carácter de la comedia. [...] Así, el destino casi habría querido añadir la burla al trabajo de nuestra existencia, nuestra vida debe contener todos los males de la tragedia, mientras nosotros no conseguimos ni tan siquiera conservar la gravedad de los personajes trágicos, y somos, por el contrario, en los múltiples casos particulares de la vida, inevitablemente, torpes personajes de comedia⁵⁹.

¿Dónde se disipó el breve sueño? ¿Aleteaba por fin en el espíritu de los célebres títeres, o quedaba en una herencia ilusoria como la isla imaginaria confiada a Sancho? ¿Condensaba el último caballero el infinito espacio de sus aventuras en el lúcido momento de la verdad? ¿O quizás su vida había sido tan sólo una intangible fantasía?

⁵⁸ COTTONE, M. *Thomas Mann: Mito, Psicología, Humanesimo*, p. 290 y notas 84-87, p. 312. Las citas son de: MANN, Th. "Freud e l'avvenire", p. 872-874, con excepción de la última relativa a la poesía goethiana del *Faust*, para la cual se remite a MANN, Thomas. "Richard Wagner e L'anello del Nibelungo". En: *Nobiltà dello spirito*, pp. 601-602.

⁵⁹ SCHOPENHAUER, A. *Il mondo come volontà...*, p. 352.

Al margen de la metáfora que había vuelto sublimes las aspiraciones románticas, la realidad no repite ya más que tal inexorabilidad. Les queda a los artistas el deseo de rescatar una nobleza trágica y perdida. La música, por su esencia, no podía más que tomar rasgos líricos y simbólicos, dejando sin embargo al texto o a la escena, la faceta de la comedia.

Es indudable que figuras como don Quijote o don Juan traspasan la frontera de la leyenda convirtiéndose en mitos de la historia de la cultura y del arte, sobre todo porque su idea pertenece al potencial fantástico humano. En esto consiste el sutil juego de la irónica fantasía de Cervantes que permite el perdurar en la fenomenología de la recepción subjetiva y colectiva: una crítica a *τόποι* del pasado, en este caso a la caballería transmitida por la literatura a través de los siglos, que al mismo tiempo se convierte en nostalgia y, de ahí, en sueño imposible. La figura del famoso hidalgo ha de verse, en la concepción cultural del siglo XX, como el emblema de una crisis profunda y alienante que le restituye, paradójicamente, los valores simbólicos de un mito.

El "caballero de la triste figura" prolonga su sombra a través de los siglos entrando a formar parte de los arquetipos de la memoria jungiana y, como tal, de la psique humana sujeta al mudar de la fuerza moral y ética en las distintas épocas. Por eso su símbolo se repite pasando de las visiones literarias y teatrales más ceñidas a la realidad y a la naturaleza, a las más metafóricas del lenguaje musical, entre la razón y el sueño, en las dimensiones imaginarias y en las aventuras del pensamiento.