UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Católica Argentina

González, Javier Roberto

Drama musical y epos musical, o dos fórmulas posibles para Verdi y Wagner

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXIX, Nº 29, 2015

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

González, Javier R. "Drama musiscal y epos musical, o dos fórmulas posibles para Verdi y Wagner" [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega",* 29.29 (2015). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/drama-musical-epos-musical-gonzalez.pdf [Fecha de consulta:.....]

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXIX, Nº 29, Buenos Aires, 2015, pág.207

DRAMA MUSICAL Y *EPOS MUSICAL*, O DOS FÓRMULAS POSIBLES PARA VERDI Y WAGNER

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
(UCA – CONICET)

Resumen
En el libro tercero de la *República*, Platón establece que los poetas proceden o bien por pura narración (*diégesis*), o bien por un discurso producido mediante imitación (*mímesis*), o bien por una mezcla de ambos. Siguiendo este modelo clásico de análisis de los discursos ficcionales, en el cual se funda la distinción entre la poesía épica o diegética y la dramática o mimética, este artículo intenta demostrar que las óperas de Wagner, más que dramas musicales, constituyen consumados ejemplos de lo que podríamos llamar *epos musical* u *ópera diegética*, dada la función narrativa desempeñada por el sistema leitmotívico en la orquesta. Por el contrario, Verdi sí logró el ideal de un genuino drama musical, pues en sus óperas la supremacía de la voz como principal agente de la acción determina un discurso puramente mimético, sin rastro alguno de dispositivos diegéticos o narrativos.
Palabras Clave: mímesis – diégesis – ópera – voz – orquesta – drama

MUSICAL DRAMA AND *MUSICAL EPOS,* OR TWO POSSIBLE FORMULAS TO VERDI AND WAGNER

Abstract
In the third book of the *Republic*, Plato states that poets proceed either by pure narration (*diegesis*), or by a discourse that is effected through imitation (*mimesis*), or both. Following this classical pattern of analysis of fictional discourses, on which the distinction between epic or diegetic and dramatic or mimetic poetry is based, this article attempts to prove that Wagner's operas, rather than *musical dramas*, are accomplished examples of what we could call *musical epos* or *diegetic-opera*, given the narrative role played by the leitmotiv system in the orchestra. On the contrary, Verdi has reached the ideal of a genuine musical drama because in his operas the supremacy of voice as principal agent of action determines a purely mimetic discourse without any trace of diegetic or narrative devices.
Key words: mimesis – diegesis – opera – voice – orchestra – drama

"No hay que dejarse engañar. Wagner no es un dramaturgo. Le gusta la palabra drama y nada más." Friedrich Nietzsche

"La belleza del canto italiano fue puesta por Verdi en condiciones de volverse acción." Paul Bekker

Permítaseme dar inicio a mi asunto recordando cuatro informaciones obvias. La primera, que en 2013 el mundo ha celebrado, con ecuánime reverencia y gratitud, el doble bicentenario de los natalicios de Giuseppe Verdi y Richard Wagner. La segunda, que dichas celebraciones han dado y siguen dando lugar a reiterados panegíricos y ejercicios analíticos y hermenéuticos sobre la obra de ambos genios. La tercera, que la circunstancia fortuita de su minuciosa coetaneidad, sumada a sus opciones estéticas en muchos sentidos antagónicas, a su incardinación geográfico-cultural en los dos países cuyas tradiciones operísticas pueden en gran medida definirse como opuestas, y a la pareja estatura extraordinaria, única, cimera, del arte de ambos, han desde siempre inducido a un cierto tipo de abordaje comparativo, cuando no contrastivo, de sus obras, del cual alternativamente suelen emerger aquí o allá, según los gustos personales y los condicionamientos intelectuales y afectivos del exégeta, moderadas y fundadas a veces y otras veces desmedidas y antojadizas preferencias por uno o por otro a la hora de deificar al máximo compositor de óperas del siglo XIX y, quizás, de todos los tiempos. Por mi parte –y será esta la cuarta y final obviedad que me permitiré aducir–, aunque tenga mis preferencias como todo el mundo, y aunque mi condición de mero filólogo huérfano de ciencia musicológica me desaconseje prudentemente avanzar en cuestiones de técnica compositiva estrictamente musical, me acogeré a aquella otra solución bien conocida, de índole a todas luces salomónica –no solo por lo ecuánime, sino ante todo por lo justa–, que prefiere adorar de consuno, por sobre cualquier opción excluyente o afinidad subjetiva, no a un indiviso Dios, sino a una Trinidad, a la Santísima Trinidad Operística en cuyo seno las tres personas colman por igual, con prelación de procesiones y procedencias pero sin superioridad entitativa de ninguna por sobre otra, la única naturaleza divina del arte lírico; me refiero, claro está, a Mozart –que es el Padre, el origen del cielo y de la tierra, el fundamento de todo genio dramático-musical posterior–, a Verdi –que es el Hijo, el Dios encarnado, el que se hace hombre como nosotros, el más próximo y parecido a nosotros porque, según reza su epitafio en la Casa di Riposo de Milán, crísticamente *pianse ed amò per tutti*–, y a Wagner –a quien la identificación con el Espíritu Santo le cuadra en razón de su carácter mistérico, de su condición enigmática e inasible, pero también porque es el que va más lejos en su promesa de goces y dones aún insospechados–. Postulada pues esta equitativa y trinitaria divinidad, y excluido Mozart de

mis análisis por razones de impertinencia histórico-cronológica y –también– de estratégica comodidad binaria, mi propuesta consistirá en un cotejo de las estéticas de Verdi y de Wagner solo y exclusivamente en cuanto productos dramatúrgicos y desde la perspectiva propia de aquello que rectamente define en esencia al discurso dramático. Quiero decir con ello que, aunque se trate en ambos casos de dramaturgos musicales y no puramente verbales, cuyos discursos se configuran en y por la música y cuyo abordaje no podría jamás, por lo tanto, prescindir por completo de inevitables referencias a los aspectos estrictamente musicales de sus fórmulas dramáticas, procuraré no avanzar demasiado en consideraciones musicológicas o en análisis de texto musical que no estaría en condiciones, por lo demás, de asumir con un mínimo decoro, y haré pie en cambio, para plantear el problema de la mayor o menor condición dramática de las óperas de Verdi y de Wagner, en dos clásicos conceptos de la poética, de la teoría literaria y del análisis del discurso, que se remontan a Platón y Aristóteles y que desde entonces han servido para sentar la primera y básica distinción entre lo que es drama y lo que no lo es. Me refiero a los conceptos de *mímesis* y *diégesis*.

En el libro tercero de la *República*, Platón define por primera vez ambos términos cuando enumera las tres posibilidades de discurso ficcional, que denomina *narración imitativa* o *mímesis*, *narración simple* o *diégesis,* y *narración mixta*, que combina mímesis y diégesis. Oigamos al autor:

> "Ahora creo haberte hecho ver claramente lo que no comprendías al principio, a saber que la poesía y la ficción comportan una especie completamente imitativa, o sea, como tú lo has dicho, la comedia y la tragedia; la segunda especie, es el relato del poeta mismo, y la encontrarás principalmente en los ditirambos; la tercera, mezcla de las dos anteriores, se emplea en los poemas épicos y en muchos otros géneros (*República*, III, vii, 394bc)."[1]

La ficción puramente imitativa –esto es, puramente mimética, pues *mímesis* significa en griego "imitación"– es la propia de la tragedia y la comedia, es decir, del drama, por cuanto en ella no existe una voz narrante que se realice explícitamente como sujeto del acto de enunciación, sino que esta queda enteramente a cargo de los personajes de la ficción; contrariamente, en una especie poética como el ditirambo hay una narración simple o puramente diegética –*diégesis* significa en griego "narración"–, asumida enteramente por una sola voz enunciadora, que no cede la palabra a personaje alguno; finalmente, en los poemas épicos como la *Ilíada* y la *Odisea* ambos tipos de discurso ficcional se mixturan, pues si

[1] Cito por PLATÓN, 1983: 200.

bien predomina la voz narradora como fuente de la enunciación, dicha voz cede a menudo la palabra a los personajes para que asuman sus propios discursos en forma directa. Lo propio del drama, por lo tanto, es la necesidad de una mímesis pura o casi pura –bien sabemos que a lo largo de la historia los autores teatrales se permitirán con frecuencia cierto empleo seminal y mínimo de diégesis, cada vez que introducen acotaciones escénicas o didascalias que informan o instruyen acerca del contexto gestual, espacial, temporal, escenográfico, kinésico, etc., de los discursos de los personajes–, en tanto las formas que Platón llama narración simple y narración mixta se definen por un empleo sistemático de la diégesis, del discurso narrante en la voz de un enunciador único o principal, conforme a una gradación que va de la exclusividad en los ditirambos al notorio predominio en la poesía épica. Con parciales modificaciones en las que no viene al caso ahondar aquí, pero que tienen que ver con un concepto más amplio y complejo de mímesis que el de Platón, Aristóteles retoma en lo esencial los deslindes teóricos de este y los consagra en su *Poética*, cuando afirma que la tragedia –el drama– es imitación de acciones directas, ejecutadas por los propios personajes, en tanto la épica recoge estas acciones en el discurso del narrador.[2] En síntesis: el drama se define como discurso mimético, porque aunque pueda llegado el caso admitir mínimos gérmenes de diégesis en las didascalias y acotaciones, tales gérmenes no se realizan verbalmente ante el espectador, que los recibe ya "actuados" y convertidos en espectáculo visual o auditivo; paralelamente, la épica es discurso diegético, porque aunque por su carácter mixto admita que la voz enunciadora del narrador ceda a menudo la palabra a los personajes, tales palabras de los personajes no son autónomas sino se subordinan netamente al discurso del narrador en cuanto dependen de él para tener la posibilidad de manifestarse, y son continuamente mediatizadas por la interpretación, la regulación, la jerarquización, la clarificación y la supervisión que ejerce sobre ellas el discurso mayor del narrador.

Corresponde ahora preguntarnos si esta categorización, propia de la literatura, puede trasladarse, con adaptaciones o sin ellas, al discurso musical. Pasaremos por alto la siempre polémica cuestión de la música pura y la música programática, de la condición eminentemente no representativa ni conceptual de la semántica musical, de las posibilidades o imposibilidades de la música para narrar, describir o dialogar en sentido

[2] "De aquí que algunos llamen a sus obras dramas, porque imitan a personas que obran. […] Efectivamente, la tragedia es mímesis [imitación] de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, […] cuyos personajes actúan y no solo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones. […] La tragedia es mímesis de unan acción y por medio de esta acción es mímesis de los que actúan" (*Poética*, III, 1448a; VI, 1449b, 1450b; cito por ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, 1982: 63, 69-71).

estricto, de la viabilidad mayor o menor de hacer "literatura" mediante los puros sonidos y de la condición real o apenas metafórica de rótulos consagrados como "poema sinfónico" o "diálogo entre instrumentos". En todo caso, nos convendrá restringir la validez de nuestra pregunta solo a aquellas especies musicales mixtas que presentan un texto verbal cantado, y dentro de ellas, específicamente al teatro cantado y a la ópera. La respuesta parecería sencilla, pues siendo la ópera teatro, y siendo el teatro, según acabamos de ver, mímesis pura, seguiríase por carácter transitivo que la ópera es mímesis como todo teatro. Sin embargo, y a diferencia del teatro exclusivamente verbal, la ópera integra en su textualidad compleja dos códigos y dos discursos, el verbal y el musical –no menciono aquí al espectacular, porque en parte no es más que un despliegue o traducción icónico-gestual del verbal, y en parte una segunda instancia semiológica añadida por los responsables de cada puesta en escena, sin conexión necesaria con la textualidad primaria del autor–, y en razón de esta condición mixta la pregunta por lo mimético se adensa y enrarece, pues debería responderse a ella no ya respecto de la simple verbalidad, sino también desde lo musical. Pero la complicación aumenta aún más si, dentro del discurso musical, se repara en los dos componentes básicos de este, la voz y la orquesta, en debida integración o contraposición, en sus interrelaciones, balances y desbalances, e incluso en la condición semánticamente híbrida de la voz frente a la más simple de la orquesta, siendo que la primera realiza de consuno dos discursos y se somete a dos códigos, el verbal y el musical, en tanto la segunda sólo asume y se somete a este último. Como se comprenderá, el intento por responder a nuestra pregunta tomando en consideración todos los elementos señalados no podrá realizarse de manera absoluta o general, sino deberá por fuerza limitarse a los resultados estéticos concretos obtenidos por los dos autores que aquí nos interesan, Verdi y Wagner.

Me apresuro entonces, sin más dilación, a proponer mi hipótesis: la mímesis pura que es propia del discurso dramático, teatral, se realiza eminentemente en la estética operística de Verdi, de un modo evolutivo pero que admite con todo tempranísimas plasmaciones; en Wagner, en cambio, la pretendida aspiración del drama musical, tan teorizada por el compositor, no llegó a realizarse acabadamente en cuanto drama, sino derivó en otro resultado, deslumbrante, genial, acaso inigualable e insuperable, pero no estrictamente dramático. En síntesis: la ópera verdiana es más mimética que la wagneriana y esta es más diegética que aquella; el cabal *drama musical* soñado por Wagner en sus teorizaciones lo consumó en la práctica Verdi por muy otros caminos, en tanto Wagner, al margen o más allá de sus teorías, consumó un milagro insospechado, el del *epos musical*.

Recordemos entonces, antes de demostrar esta hipótesis, algunos presupuestos conocidos. Tanto Verdi como Wagner se propusieron avanzar hacia una solución más genuinamente dramática del producto operístico, que dejara atrás el esquema puramente musical, de números cerrados, de tajante diferenciación entre recitativo y aria y de escasa acción, propio de la tradición previa; para ello, los caminos elegidos fueron distintos. Verdi optó por no desdeñar apriorísticamente la riquísima tradición belcantista italiana, flexibilizó el esquema de números cerrados hasta volver las melodías estróficas más compatibles con las necesidades dramáticas y expresivas del texto, evolucionando desde las estrictas *cavatine* y *cabalette* hacia una unidad más libre, la *scena*, que permite un encadenamiento y una fluencia de las melodías según las necesidades de casa caso; desechó el aria cuando el texto se lo exigía, pero no como presupuesto inamovible, y aunque sutilizó y complejizó su orquesta, mantuvo siempre la primacía del canto en la definición y conducción de sus ideas musicales. Wagner proscribió absolutamente la melodía estrófica y el número cerrado a partir de la *Tetralogía* y el *Tristán*, los sustituyó por la compleja y multiforme melodía infinita, hecha en base a la generación, sucesión y metamorfosis de células melódicas brevísimas y recurrentes, los célebres motivos conductores o *Leitmotiven*, que se realizan muchas veces en la voz, pero cuyo entramado más rico y su definición sistemática radica y cobra su sentido último en la orquesta, elemento este que pasó a ser esencial en su concepción del drama musical. Ambas soluciones son notables y perfectas en sí mismas, si atendemos a que ambas han posibilitado la creación de insuperables obras maestras; no se trata aquí –reitero– de decidir cual de ellas es "mejor" y qué compositor es más grande como creador, sino simplemente de dilucidar cuál de ellas es más cabalmente "dramática" en cuanto "mimética", y qué compositor es más notable como dramaturgo: mayor o menor condición dramática no conlleva, queda claro, mayor o menor calidad musical, ni siquiera –me atrevería a decir, y pese a tratarse aquí de óperas– latamente artística.

Volvamos por un momento a lo que básicamente define a la mímesis, esto es, a la acción directa a cargo de los personajes, sin mediación alguna de un discurso narrante que asuma en su voz la enunciación principal, y relacionemos este presupuesto con los respectivos ejes o motores del discurso musical en Verdi y en Wagner: el canto, y la orquesta. La primacía acordada por Verdi al canto, por sí sola, bastaría para definir su discurso como mayormente mimético, pues el canto vocal es el elemento que directamente se identifica, de una manera tanto física cuanto psíquica, con los intérpretes que encarnan a esos personajes que son ejecutores directos

de la acción[3]. Contrariamente, la orquesta wagneriana es ese algo que por sobre las voces directas de los personajes, o por detrás de ellas, expone pormenores de la acción representada, que por esto mismo ya no resulta puramente representada –vale decir, no es rectamente mimética–, sino en cierto modo deviene narrada, asumida por una voz distinta –la voz orquestal– que la cuenta, la describe, la comenta, la analiza, la rectifica, la complementa, del mismo modo que obra el enunciador-narrador cuando enmarca con su discurso los discursos de los personajes en una novela o en un poema épico.

Cada uno de estos diferentes motores o ejes de la acción, el canto y la orquesta, necesariamente reclaman técnicas discursivas también diferentes: el canto verdiano, la *parola scenica* mediante la cual la melodía estrófica se ajusta, con mayor o menor grado de flexibilidad, a las necesidades verbales y dramáticas; la orquesta wagneriana, la red leitmotívica mediante la que se despliega la melodía infinita encargada de narrar la acción. Ambas técnicas persiguen y obtienen la continuidad y la fluidez de la acción, pero para la consecución efectiva de tal cometido común la primera recurre a la síntesis,

[3] "No se puede dudar de que la inspiración de Verdi es esencialmente melódica, en el sentido más italiano de la palabra, es decir, la voz humana es el *medium* de sus pensamientos musicales, siempre presentes bajo la forma de una lineal y singular melodía; nadie duda de que esta forma musical es tan artísticamente legítima y llena de expresión musical como lo puede ser la polifonía de una gran orquesta. Las más conmovedoras expresiones de humanidad que Verdi encontró en *La Traviata* y en *Rigoletto* son de este género" (MILA, M., 1992: 74); "cada efecto es conseguido con el canto [en la escena de despedida de Violetta y Alfredo en el acto II de *La Traviata*]; la orquesta se limita a señalar con efectos dinámicos el acrecentamiento de la agitación, la falsa tranquilidad, la tristeza y el súbito irrumpir de la pasión, y, sin embargo, las elementales modulaciones que cumple no tienen ningún valor más que puramente dinámico, o sea, el de dar intensidad y movimiento al sonido. Por lo tanto, el canto domina soberano en las óperas de Verdi de esos años en detrimento de otros recursos expresivos de la música. Pero hablar de inferioridad musical, de facilidad o simplismo no es lícito ya que para los fines del arte, todas las formas de expresión se hallan sobre el mismo plano de legitimidad. […] El significado de la popularísima trilogía, que constituye en la obra verdiana algo así como la pausa en la primera meta alcanzada, se halla en la consecución de una completa transposición de los valores dramáticos a valores musicales. Valores dramáticos que, por la humanidad simple y franca de pasiones elementales, encuentra en el canto, llevado a su máxima soltura y capacidad expresiva, el medio más adecuado de representación musical" (*Ibid.*, 80-81). Aun a despecho de que las pasiones elementales puedan complejizarse y la escritura orquestal volverse más densa y diestra con los años, Verdi seguirá confiando siempre a la voz, hasta sus últimas obras de madurez, la función de llevar adelante el drama y "constituirlo" en sí mismo.

en tanto la segunda al análisis[4]. Verdi, que no era un teórico sistemático como Wagner, nos brinda sin embargo preciosas pautas de su implícita teoría dramático-musical en su riquísima correspondencia; en la que sostuvo con sus libretistas, y sobre todo con Antonio Ghislanzoni a propósito de la composición de *Aida*, va diseñando su concepción de lo que él mismo llamaba la *parola scenica*, esto es, la expresión unitaria y rotunda, verbal y musical, capaz de transmitir una idea, una situación, un sentimiento, un propósito, una reacción, o todo ello junto, lo más breve y eficazmente posible, aunque para tal cometido sea necesario sacrificar la métrica, el ritmo y la estructura regular del discurso poético y musical tal como venía desarrollándose. Ghislanzoni había redactado para el personaje de Amneris, en el momento en el que esta descubre que su esclava Aida es su rival en el amor de Radamés, una elaborada estrofa; Verdi se la reprocha y le propone las desarticuladas palabras que finalmente han quedado, y que expresan mucho mejor la sorpresa, la furia, el desprecio, la arrogancia y la conmoción interna y espasmódica de la hija del faraón: "Sì, tu l'ami! / Ma l'amo anch'io, intendi tu? /Son tua rivale, figlia de' Faraoni!".[5] Y añade el compositor la siguiente observación, verdadera síntesis de su concepción del drama musical:

> "Sé muy bien que usted me dirá: ¿y el verso, la rima y la estrofa? No sé qué decir, pero yo, cuando la acción lo pidiese, abandonaría rápidamente ritmo, rima y estrofa. Haría versos sueltos para poder decir clara y limpiamente todo lo que la acción exige. Por desgracia para el teatro, es necesario a veces que poetas y compositores tengan el talento de no hacer ni poesía ni música."[6]

La consigna es lapidaria y sapientísima: la poesía y la música, ambas, están en una ópera al servicio del drama, y las leyes de la acción son las que rigen todo drama; por lo tanto, cuando la acción lo exige, estas leyes deben

[4] Aun a despecho de su inocultable dosis de mala intención, las siguientes observaciones de Nietzsche revelan en él un fino olfato a la hora de captar el temple esencialmente analítico, detallista, prolijo, del discurso wagneriano: "Aquí es donde hay que admirarle: hay que ver cómo descompone las cosas, cómo las divide en pequeñas unidades, cómo anima estas unidades, cómo las hace resaltar y las coloca en posición visible. En esto gasta sus fuerzas; lo demás no le importa nada […]. Lo repito: Wagner no es digno de admiración ni de amor, más que en la invención de lo ínfimo, en la concepción de los pormenores. En esto hay que proclamarle maestro de primer orden: es nuestro gran miniaturista musical, que en el más pequeño espacio, sabe meter una porción de intenciones y de sutilezas" (NIETZSCHE, F., 2003: 56-57).

[5] GHISLANZONI, A. - VERDI, G., 1993: 64.

[6] *Apud* MILA, M., 1992: 192.

imperar sobre las de la poesía y la composición musical. Antes que un poeta o un músico, los autores de una ópera deben pensar y obrar como dramaturgos; Verdi lo ratifica en otra carta al mismo libretista, esta vez en relación con el demorado texto que este había preparado para una supuesta *cabaletta* de Aida, en respuesta a la acusación de su padre de traicionar a su patria por el amor de Radamés y al terrible insulto que por ello le endilga, "de' faraoni tu sei la schiava": "Aida, en ese estado de abatimiento moral y de terror –sentencia Verdi–, no puede ni debe cantar una *cabaletta*. Después de que Amonasro ha dicho […] [su acusación], Aida no puede seguir más que con frases sueltas. Aida, después del terrible cuadro y de los insultos proferidos por su padre, no tiene ganas de hablar: por consiguiente, palabras entrecortadas y con voz baja y sombría".[7]

Wagner piensa en soluciones no sintéticas como la verdiana, sino analíticas. Puesto ante las situaciones de Amneris o de Aida que hemos visto, lejos de proponer palabras deshilvanadas o breves réplicas que expresen la conmoción, la ira, el deseo de venganza, el estupor, en el primer caso, o el abatimiento, la vergüenza, el dolor, en el segundo, habría explayado todos estos sentimientos en demorados versos, habría establecido para cada uno de ellos un leitmotiv, y habría hecho sonar detalladamente, sucediéndose, interpenetrándose, mutando, engendrándose unos en otros, estos motivos en la orquesta, que sería en definitiva la encargada final de explicarnos lo que las palabras no alcanzaran a explicar: las razones, las posibles consecuencias, las ocultas pulsiones, las insospechadas circunstancias concomitantes de los sentimientos aludidos. Todo ello le habría tomado largos minutos de sin duda maravillosa música, frente a los escasos segundos que necesita Verdi para definir la situación y poner en marcha la acción. Para ilustrar el contraste he recurrido a una imaginaria *Aida* de Wagner, pero bien podría recurrirse a una obra real que contuviera una situación equivalente al súbito descubrimiento de Amneris de que Aida ama a su hombre; podríamos acudir, por caso, al también súbito descubrimiento de Marke de que su sobrino Tristán ama a su mujer Isolda. Las reacciones y los sentimientos involucrados no son, naturalmente, los mismos, porque la constitución psíquica y moral de Amneris y Marke es harto diversa, pero las circunstancias sí equivalen. Recordemos que Melot interrumpe el paroxístico dúo de los amantes para revelar al rey la traición de su sobrino, y que esta dolorosa anagnórisis viene comentada por la orquesta mediante motivos proféticos como la muerte de amor, revelatorios como el de la apoteosis del amor, descriptivos como el del día, introspectivos como el del dolor de Marke o el de la consternación; sobre ese fondo el rey canta su largo y desgarrador monólogo, que Wagner analiza y explica en su sentido profundo,

[7] *Apud* MILA, M., 1992: 193; *cfr.* SIRVIN, R., 1993: 19.

demoradamente, con su orquesta[8]. Verdi había obrado como Shakespeare, como un dramaturgo puro que cede a sus criaturas sobre escena la entera responsabilidad de expresarse y de hacerlo con la economía y el ritmo que la acción escénica reclama; Wagner, en cambio, narra, analiza, describe, interpreta, comenta, todo con minuciosa morosidad, de la misma manera que lo hacen en sus novelas los grandes narradores contemporáneos suyos, Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievsky, Dickens. Verdi hace revivir musicalmente en el siglo XIX la potencia y la dinámica escénicas del más grande dramaturgo de la Historia; Wagner traduce musicalmente en ese mismo siglo, el gran siglo de la novela, un tipo de narración pormenorizada, analítica y exhaustiva que solo la literatura había logrado plasmar hasta entonces.

En los dos ejemplos aducidos el discurso musical es continuo, en ambos casos la vieja segmentación melódica de números cerrados está por completo ausente, pero los caminos para obrar esa superación son contrastantes. Verdi lo logra mediante la relajación interna de la estructura del aria o del dúo, que devienen *scena*, y mediante la apertura de la melodía estrófica, que renuncia a la división neta entre recitativo y aria y se enriquece con una dinámica más irregular, libre y elástica de los diversos temas musicales involucrados, permitiéndole inclusive a la voz que, cuando sea necesario, deje llanamente de cantar y se resigne a gritar, susurrar, hablar o casi callar. Grandes monólogos como el "Ella giammai m'amò" de Filippo II en *Don Carlo*, el "Tu che le vanità" de Elisabetta en la misma ópera, el "Ecco l'orrido campo" de Amelia en *Un ballo in maschera*, la canción del sauce de Desdemona en *Otello* o el "Ritorna vincitor" de la protagonista de *Aida*, responden a este esquema innovador pero no revolucionario ni rupturista, e incluso en una ópera temprana como *Macbeth* el canto cede sus ancestrales e itálicas prerrogativas a otro tipo de expresión vocal más naturalista en el dúo de la pareja protagónica del primer acto o en la célebre escena de sonambulismo de Lady[9]. Otras veces, el autor halla que la melodía estrófica cerrada no le impide, antes bien le favorece y facilita, sus objetivos dramáticos, y en esos casos, sin prejuicio alguno de modernidad gratuita, no duda en recurrir al viejo molde, cargándolo empero de un sentido nuevo y asombrosamente revelador. El cierre del acto segundo de *Rigoletto* es paradigmático en este sentido. Todos recordamos el arrollador dúo de la *vendetta*; se trata de una *cabaletta*, de una venerable y trillada fórmula cerrada según la más envejecida tradición, y sin embargo, su efecto dramático es magistral, su eficacia escénica inapelable, y la velocidad con la que contribuye a que la acción se defina y avance deja casi sin respiro. Su seguro efecto es, desde

[8] WAGNER, R., 1992: 255-271.
[9] *Cfr*. MILA, M., 1992: 76-77.

luego, vocal, pero no solo, ni principalmente vocal, sino dramático, y para ello el sabio Verdi se ha servido de una fórmula antigua. No ha necesitado abrir o relajar aquí la melodía estrófica, ni renunciar al canto abierto, sino le ha bastado la tradicional forma *da capo*. Rigoletto jura venganza para el Duque que ha deshonrado a su hija, y Gilda le suplica que lo perdone, pero curiosamente estos sentimientos opuestos de ambos se expresan mediante la misma y única, amplia melodía, en su exposición y reexposición. La discrepancia entre los dos personajes se manifiesta en el plano verbal, pero el plano melódico nos revela la verdadera naturaleza de la enfermiza relación que los une: la hija no se ha todavía emancipado afectivamente de su padre; pugna por hacerlo, y reclama verbalmente por su independencia al exigir lo contrario de lo que Rigoletto ha dispuesto, pero en su corazón aún contienden la rebeldía y la sumisión, la madurez y la adolescencia, la voluntad y la pulsión, el proyecto personal y el peso familiar, y por eso solo atina a expresarse repitiendo la misma melodía de ese padre suyo que la ata y determina[10]. Wagner habría expuesto esta compleja situación, de nuevo, mediante un exhaustivo análisis psicológico y caracterológico a cargo de la orquesta y de la red leitmotívica que comenta, interpreta y revela; a Verdi le basta la vieja fórmula de la a menudo mecánica y vacua *cabaletta*, milagrosamente transfigurada aquí en vehículo para un planteo dramático de inusitada exquisitez y complejidad, para resolver la situación y el conflicto de la manera que más le place: la económica y sintética[11].

Wagner hace descansar su idea de continuidad dramática no ya en la relajación o en la adaptación a nuevos fines de las viejas fórmulas, sino en la elaboradísima construcción de la melodía infinita radicada en el flujo orquestal, que a diferencia de las voces, que necesariamente se interrumpen unas a otras para permitir el diálogo o para abrir paso a los silencios, jamás se corta ni se apaga, salvo al final de cada acto. El principio de unidad del discurso, de este modo, no radica en la voz sino en la orquesta; es la orquesta la que confiere a los diversos discursos vocales la continuidad y la unidad que estos no podrían lograr por sí mismos. No de otra manera obra el narrador, épico o novelesco, cuando asume e integra en su omnisapiente discurso narrante e interpretante los discursos de los personajes, a los que cede y quita la palabra y a los que sustenta y confiere sentido mediante el aporte de explicaciones, circunstancias, salvedades, intimidades. Wagner traslada esta funcionalidad propia de la narración verbal a la música orquestal gracias a la técnica del leitmotiv, y al hacerlo alcanza la deseada fluidez de su discurso, pero como vemos, la fluidez y la continuidad son

[10] *Cfr*. VAN, G. de, 1979: 97ab.

[11] Dice el maestro a Ghislanzoni respecto de las *cabalette*: "No lo dudes, no aborrezco las cabaletas, pero quiero que haya un tema y un pretexto"; "siempre he opinado que es necesario hacer las cabaletas cuando la situación lo requiera" (*apud* MILA, M., 1992: 88).

solamente de la orquesta, en tanto el canto debe hacerse cargo no solo de las interrupciones propias e inevitables de todo diálogo, sino también de la proverbial morosidad verbal de la poesía wagneriana. Al maestro alemán difícilmente le habría parecido el concepto verdiano de la urgida y estratégica *parola scenica* algo aprovechable a sus fines; su reino y su aire propios son el detalle, el amplio desarrollo, la vasta proporción, la minuciosidad, la lentitud, cuando no la lisa y llana reiteración. Una simple estadística de todas las veces que Wotan cuenta con absoluta prolijidad los mismos antecedentes a distintos personajes podría ilustrar la incapacidad de Wagner para la elipsis o el resumen; solo la genialidad de sus ideas musicales puede hacernos pasar por alto lo superfluo y antieconómico de sus dilatados versos. La economía, la brevedad, son atributos esenciales de la acción dramática y requisitos propios de toda buena mímesis teatral; por el contrario, la morosidad, el detalle y el desarrollo exhaustivo son virtudes del *epos*, de la narración, de la diégesis. También en esto Wagner se muestra más congenial y hermano de los grandes y voluminosos novelistas de su siglo que de los parcos trágicos griegos a los que tanto admiraba y pretendía reeditar. En cambio, con el correr de los años y de su paulatina maduración artística, Verdi sí logró una fluidez y una continuidad plenas, tanto verbales como musicales, en perfecto acople de palabra, acción, canto y orquesta. Según Massimo Mila, en una ópera de culminación como *Otello* las estrategias vocales que permitieron a Verdi la consecución de esta meta dramática son cinco, desde el mantenimiento de la vieja forma estrófica cerrada, rejuvenecida ahora mediante nueva y teatral funcionalidad, hasta el puro *parlato* ya sin resto de canto alguno, pasando por resoluciones intermedias como el *cantabile*, el declamado melódico y el recitativo[12]. En todo caso, y más allá de la técnica de composición elegida, la brevedad y la concisión fueron siempre su presupuesto y la insistente consigna dada a sus libretistas, a quienes no solo pedía, como hemos visto, sustituir estrofas enteras por palabras solas y eficaces, sino inclusive podar versos, tramos y escenas completas[13]; al hacerlo, no pretendía solo facilitar la variedad y la fluencia musicales en acabada correspondencia con la variedad y la fluencia métrico-verbales, sino también, como objetivo último, huir del aburrimiento, el peor pecado en el teatro según su opinión[14]. Se amoldaba en este pensamiento, quizás sin saberlo, al viejo precepto de las tres *virtutes elocutionis*, según el cual todo buen discurso debe tener brevedad, claridad y verdad para resultar creíble; adviértase de qué manera Verdi recoge esta

[12] MILA, M., 1992: 210-213.
[13] *Cfr*. MILA, M., 1992: 100.
[14] "In teatro il lungo è sinonimo di nojoso –escribe Verdi a su libretista Antonio Somma–, ed il nojoso è il peggiore di tutti i generi" (PASCOLATO, A., 1913: 66).

triple aspiración de la retórica clásica en una de sus cartas a Antonio Somma, libretista del frustrado *Re Lear*:

> "Se devo dire il vero, temo molto di questa prima metà dell'atto quarto. Non saprei dirlo, ma vi è qualche cosa que non mi soddisfa. Manca sicuramente di brevità, forse di chiarezza, forse di verità… non saprei. Vi prego dunque di rifletterci ancora, per vedere se è possibile trovare qualche cosa di più teatrale."[15]

Igual que a Cicerón[16,] igual que al anónimo autor de la *Rhetorica ad Herennium*[17], a Verdi la idea de brevedad se le antoja el presupuesto indispensable para que haya claridad y verdad; en ello late asimismo la concepción de la tragedia de Aristóteles, quien sostiene en su *Poética* que "en los dramas un tamaño descomunal dista de lo que se esperaba" (1456a, p. 95), y "el fin de la mímesis se realiza en una extensión menor; pues lo más compacto es más grato que lo dispersado en mucho tiempo" (1462b, p. 119).

He sugerido que el principal rasgo de la técnica compositiva wagneriana que convierte a su discurso más en diegético o narrativo que en mimético o dramático es el uso sistemático de los motivos conductores, entretejidos en melodía infinita a cargo de la orquesta. Con este recurso, Wagner desplaza lo medular de la semántica de su discurso musical de las voces de los personajes a esa otra voz narrante radicada en la orquesta; el discurso se monologiza, asumiendo las múltiples voces de los personajes en una única y suprema voz que las contiene, subordina, guía, complementa, sustituye en sus silencios, ratifica o rectifica[18.] Desde luego, en toda ópera, desde siempre, hay orquesta, y en toda ópera la orquesta comenta la acción y subraya mediante frases con marcada intención lo que los personajes dicen y hacen, pero solo en la orquesta wagneriana esos comentarios dejan de ser ocasionales para devenir sistemáticos. En la ópera anterior a Wagner, ciertas frases recurrentes de la orquesta, identificadas con tal situación o tal personaje, no llegan nunca a ser cabales *Leitmotiven*, porque su empleo no

[15] PASCOLATO, A., 1913: 78-79.

[16] "Oportet igitur eam [narrationem] tres habere res: ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit" (CICÉRON, s.d.: I, 20, 28).

[17] "Tres res convenit habere narrationem, ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit" (*Rhetorica ad Herennium*, s.d.: I, 9, 14).

[18] "[…] la forma en que Wagner utilizará en adelante el leitmotiv le permitirá dejar hablar a la música mientras los personajes en escena guardan silencio; la orquesta hablará por ellos. Su lenguaje, carente de palabras, seguirá siendo, sin embargo, de una precisión suficiente como para que el oyente comprenda lo que las palabras, en el diálogo ordinario, ocultan, envuelven en un velo falaz" (DUMESNIL, R., 1964: 203).

es constante ni orgánico; en tal sentido, ese tipo de comentarios orquestales esporádicos, aun consistiendo en diégesis, podrían perfectamente asimilarse a la diégesis mínima de las acotaciones o las didascalias de todo texto dramático, que no bastan para opacar ni poner en discusión el dominio absoluto de la mímesis en la configuración básica del discurso. Los motivos conductores de Wagner, por el contrario, con su potente univocidad monologal, subsumen a tal punto el polilogismo o la plurivocidad de los personajes, que lo que estos dicen, pese a su manifestación verbal y por ello conceptual, a menudo resulta secundario y menos claramente "significativo" que lo que la orquesta señala y determina por detrás. Pero es tiempo de dejar ya que el propio Wagner nos presente, en sus palabras, su revolucionaria metodología de elaboración discursiva. Oigámoslo presentarnos la relación entre orquesta y canto vocal bajo una sugerente metáfora paisajística:

> "La orquesta […] podemos considerarla ahora […] como el límpido lago de montaña, profundo pero iluminado hasta el fondo por la luz del sol, cuyas riberas son reconocibles desde cualquier punto del lago. Con los troncos de los árboles crecidos en el suelo rocalloso del aluvión primitivo desprendido de las alturas fue construida la barquilla que […] ha sido dispuesta según una forma y unas características exactamente adecuadas al propósito de ser llevada al lago y poder surcarlo. Esta barquilla, puesta sobre el dorso del lago, movida hacia adelante por el golpe de los remos y guiada según la dirección del timón, es la melodía de verso del cantante dramático, llevada por las ondas sonoras de la orquesta. La barquilla es algo totalmente distinto del espejo del lago, pero construida y dispuesta únicamente en consideración del agua y en la exacta ponderación de las características de esta; en tierra, la barquilla es absolutamente inservible […]. Solo en el lago llega a ser algo deliciosamente vivo, llevado, móvil, pero sin embargo tranquilo, que atrae nuestros ojos siempre hacia ella […]. No tengo necesidad de explicar con más detalle esta comparación para hacerme entender sobre la relación en el contacto de la melodía verbal musical de la voz humana con la orquesta, pues esta relación está perfectamente comprendida en la comparación, lo que aún nos parecerá más evidente si señalamos la verdadera melodía de ópera, conocida por nosotros, como el intento estéril del músico de condensar las ondas del lago mismo en la barquilla transportable."[19]

Si la orquesta es el lago y el canto verbal es la barca, queda claro que el canto depende íntegramente de la orquesta, como la barca del agua, para poder sostenerse, avanzar, cumplir su cometido; sin el agua del lago, la barca no tiene sentido ni razón; sin la orquesta, el canto carece de posibilidad y destino, y solo los estériles intentos de los operistas

[19] WAGNER, R., 2013: 227-228.

anteriores, a quienes Wagner critica, pudieron hacer creer que la melodía vocal por sí misma podía "condensar las ondas del lago". Pero no se detiene allí Wagner. Enseguida afirma que esa orquesta-lago "posee innegablemente una capacidad lingüística", y que dicha capacidad "es la capacidad de la manifestación de lo inexpresable"[20]. Eso inexpresable que manifiesta la orquesta, que Wagner denomina impropiamente *lingüístico*, y que mejor debiera haber dicho *conceptual*, son los contenidos vehiculizados a través de las células melódicas que no el mismo Wagner sino sus exégetas denominaron después *Leitmotiven* o motivos conductores, dispuestas todas ellas a lo largo del discurso orquestal a la manera de un texto coherente y cohesivo portador de sentido global y de significados individuales, y útiles para expresar lo que los personajes callan, o ignoran, o esperan, o desean, o perciben, o recuerdan, o presienten, o reflexionan, sin que lleguen a expresarlo ellos mismos en sus discursos vocales. Es aquí donde la orquesta-lago, acudiendo en auxilio del canto-barca para completarlo, comentarlo, interpretarlo o rectificarlo semánticamente, se revela como un hecho y derecho discurso narrante, como una cabal diégesis, como una voz monológica que, así como el lago mantiene a flote la barca, recoge en su seno y confiere viabilidad a las variadas voces de los personajes[21], en cierto modo unificándolas, *organizándolas* mediante subordinación a sí y coordinación entre ellas, vale decir, volviéndolas una *estructura* de sentido; sin duda llevado de profundas asociaciones arquetípicas, Wagner pasa entonces de la imagen del lago a la del seno materno, diciendo que "la orquesta es el seno materno, lleno de movimiento, de la música, del que nace el lazo unificador de la expresión"[22]: la orquesta es la madre de las distintas voces que cantan, pero no solo eso, es un seno materno, y por tanto, esas voces permanecen en cierto modo *nonatas*, vivas pero no libres, sumidas aún en el útero que las genera y cobija, en perpetuo *status nascendi*, pero nunca acabadamente nacidas. La orquesta, como toda madre, convierte en hermanas a esas voces que en su seno se gestan, y al hermanarlas las une, pero también las somete. Esas voces, nunca emancipadas, siempre intrauterinas, son todo lo contrario de la mímesis dramática, en la que los personajes deben manifestarse con absoluta autonomía y libertad discursivas. Y también como toda madre, la orquesta wagneriana es un activo agente de memoria y de predestinación, es la guardiana de la historia y del proyecto familiares, la sibila del hogar que recuerda lo que sus hijos olvidan o ignoran, y vaticina con clarividencia lo que sus hijos no pueden atisbar ni sospechar; también esta función recapitulatoria y anticipatoria de la orquesta, aunque sin llegar a descubrir

[20] WAGNER, R., 2013: 228.
[21] *Cfr*. WAGNER, R., 2013: 229-230.
[22] WAGNER, R., 2013: 239.

la ligazón que tiene con la imagen materna que ha propuesto antes, la sienta Wagner explícitamente:

> "Ya hemos ganado para la orquesta la facultad de despertar presentimientos y recuerdos; el presentimiento lo hemos concebido como preparación de la aparición, que finalmente se manifiesta en el gesto y en la melodía de verso, mientras que, en cambio, el recuerdo lo hace como derivación de ellos, y ahora tenemos que determinar exactamente lo que, conforme a la necesidad dramática, llena el espacio del drama a un tiempo con el presentimiento y el recuerdo, de tal manera que presentimiento y recuerdo sean justamente necesarios para la más plena restitución de su inteligibilidad."[23]

Los ejemplos de recuerdos y anticipaciones a cargo de la orquesta abundan en la *Tetralogía*, y no vale la pena intentar una enumeración; baste aducir, por caso, el motivo de la espada que, sobre el final de *El oro del Rin*, la orquesta expone mientras Wotan fantasea con la idea de concebir un héroe que recupere para él el anillo que ha debido entregar al gigante; Wotan no verbaliza su propósito, sino apenas un saludo al Walhalla en el que está a punto de entrar, pero la orquesta cubre esa laguna verbal haciendo que los bronces hagan sonar ese mismo motivo de la espada que después, ya en *La walkiria*, quedará asociado al héroe que deberá cumplir con la ensoñación y el deseo del dios; el mismo motivo, pues, ha funcionado en *El oro del Rin* como anticipación, y en *La walkiria* como rememoración[24]. Estamos ante un doble juego de referencias catafóricas y anafóricas, que adelantan información posterior o bien recuperan información anterior; la narratología estructuralista clásica las denomina *anacronías*, y las especifica como *prolepsis* –toda maniobra narrativa que consiste en referir por adelantado un acontecimiento ulterior–, y *analepsis* –toda maniobra narrativa que consiste en evocar un acontecimiento anterior–[25]. La orquesta wagneriana es narrativa también por la diestra y compleja utilización que sabe hacer, desde lo estrictamente musical, de este tipo de recursos de suyo puramente diegéticos y verbales, siempre por encima o por detrás, como en todo discurso narrante, de los discursos de los personajes, por más que el autor pretenda que el sentido de su discurso orquestal deba necesariamente derivarse de su participación en el drama, y que la orquesta tome parte en la acción como otro personaje más[26]. La

[23] WAGNER, R., 2013: 239.
[24] *Cfr*. WAGNER, R., 1947: I, 174-174, 196-197.
[25] *Cfr*. GENETTE, G., 1972: 77-121.
[26] "La orquesta, según la función que le hemos prestado, estaba destinada en su capacidad de expresión de lo inexpresable sobre todo a apoyar, explicar y en cierto modo hacer posible el gesto dramático, de tal manera que lo inexpresable del gesto llegara a sernos plenamente inteligible por medio de su lenguaje. Con ello, a cada

orquesta de Wagner no es otro personaje más, no se encuentra nunca en un mismo plano de conocimiento y de expresión que los demás personajes; no es un hermano, sino la madre; no es otra barca, sino el lago; no es un actor que canta, sino Wagner mismo que ordena cantar y callar. La orquesta, frente a la dependencia ontológica de los cantantes respecto de su imperio absolutista, es la única voz realmente autónoma, el único discurso que gobierna, hace y deshace, da y quita la palabra, la interpreta, la reordena, la completa, la desmiente; solo ella puede prescindir de las demás voces, y llegado el caso hablar sola, esto es, monologar –¿qué otra cosa son páginas magníficas como el viaje de Sigfrido por el Rin o la marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses*, sino vastos monólogos narrativos de la orquesta, o dicho de otro modo, demoradas meditaciones del narrador Wagner acerca de la acción que nos cuenta?–; solo la orquesta hace inteligible hasta la más profunda raíz de su significado todo lo que dicen las otras voces subalternas en su proferición poético-canora[27]. La orquesta wagneriana es norma de verdad, es magisterial, es infalible, es teológica. Todo lo ve, todo lo sabe, todo lo puede. Es divina. Semejante orquesta es sobrecogedora, desde luego, pero no es, en rigor, *dramática*. Una voz de este tipo no se aviene con el drama, donde las relaciones interdiscursivas solo pueden ser horizontales e igualitarias, no verticales y subordinativas; para esto último, está la diégesis, la narración.

¿Y la orquesta de Verdi? Atrás han quedado en la historia de la crítica, afortunadamente, los tiempos en los que la única maestría orquestal posible

momento toma parte incansable en la acción, en sus motivos y en su expresión; y su manifestación no debe tener *en sí*, por principio, una forma predeterminada, sino que debe conseguir su forma más conveniente por su significación, por su actitud participante en el drama, por su compenetración con el drama" (WAGNER, R., 2013: 255).

[27] "Pero tengamos bien presente que los momentos expresivos igualadores de la orquesta no deben ser determinados jamás por el arbitrio del músico, como una suerte de mero accesorio sonoro artificial, sino solo por el propósito del poeta. Si estos momentos expresan algo incoherente con la situación de los personajes dramáticos, superfluo a ellos, entonces también está trastornada la unidad de la expresión por discordancia del contenido. […] En estos motivos fundamentales, que justamente no son sentencias sino elementos emotivos plásticos, se hace comprensible al máximo el propósito del poeta como un propósito realizado por medio de la percepción sensible; y el músico, como realizador del propósito del poeta, tenía, en consecuencia, que ordenar tan fácilmente estos motivos condensados en elementos melódicos, en el más pleno acuerdo con el propósito poético, que de su repetición bien condicionada y alternativa le resultase también al músico enteramente por sí misma la forma musical unitaria suprema, pero una forma que, así como el músico la ordenaba hasta ahora arbitrariamente, pueda configurarse solo desde el propósito poético en una forma necesaria y realmente unitaria, esto es: inteligible" (WAGNER, R., 2013: 244-245).

y admisible era la wagneriana; nadie en sus cabales le niega hoy a Verdi la condición de gran orquestador, según testimonian elocuentemente las partituras de *Don Carlo*, *Aida*, el *Requiem* –una ópera más–, *Otello*, *Falstaff*, pero incluso en obras bastante anteriores, como la primera versión de *Macbeth*, *Rigoletto*, *La Traviata* o *Un ballo in maschera*, en las que su orquesta no alcanza aún las metas de riqueza, sutileza y densidad que finalmente alcanzaría, determinados momentos o ideas revelan ya al orquestador de genio. Mas la orquesta de Verdi adviene a la genialidad no a fuer de protagónica y dominante, como la de Wagner, sino de otra manera más recatada, destacándose, paradojalmente, por una función ancilar, complementaria, subsidiaria de las voces. Si bien se mira, lograr que una orquesta así concebida sea con todo capaz de la calidad y la complejidad de la orquesta verdiana no es proeza menor que la lograda por la wagneriana; destacarse sin ser protagonista del espectáculo quizás entrañe mayor mérito que hacerlo desde la centralidad indiscutida. En todo caso, alejada de la funcionalidad omniabarcante de la orquesta wagneriana, la verdiana alcanza en su función de apoyatura y soporte de las protagónicas voces una dimensión dramática mucho más clara que la de aquella. No narra –solo acota, subraya ocasionalmente o brinda eventuales pautas, didascálicamente–; no subordina los discursos vocales; no hace inteligibles las intenciones del poeta más allá de lo que este expresa en sus versos y los cantantes retransmiten, espesando su semántica, con sus voces; no lleva adelante la acción de manera sistemática mediante un entramado leitmotívico –más allá, otra vez, de ocasionales rememoraciones o sugerencias–; no agobia al espectador con constantes y entrometidas sentencias complementarias de lo que el canto ya dice por sí mismo. La acción se juega por completo a nivel de los personajes del drama, drama que surge y progresa íntegramente mediante la alternancia, el choque, la adición y la sustitución de las voces. A ningún discurso narrante se someten estas, ninguna relación vertical reconocen, sino solo y siempre las múltiples y complejas relaciones horizontales que vinculan, amorosa u hostilmente, a unos hombres con otros hombres en el escenario. Eso es el drama, eso es la mímesis directa: la pura y solitaria humanidad con sus palabras y sus gestos. Y con su canto melódico, que, según decíamos, no desdeña las estructuras estróficas y cerradas, sino antes bien las vuelve instrumentos aptos para una dramaticidad más deslumbrante y emotiva. Aduzco apenas un ejemplo notabilísimo, el célebre cuarteto de *Rigoletto*, fragmento en el que el intenso dramatismo de la situación no necesita, para expresarse acabadamente, renunciar a la más cerrada y tradicional resolución melódico-estrófica, sino antes bien se sirve de este molde para sacar aún mayor partido dramático. En esta gloriosa página, que Verdi consideró hasta el final de su vida la más perfecta e inspirada de cuantas jamás había compuesto, la compleja acción establecida mediante el doble diálogo del

Duque que seduce a Maddalena y esta que le coquetea, más Rigoletto que amonesta a Gilda y esta que se duele por la liviandad que descubre en su enamorado, se canaliza a través de una estructura de rotundas melodías superpuestas que, al tiempo que se ensamblan admirablemente, reflejan cada una por sí sola, de manera perfecta, el ánimo y la particular situación vivida y obrada por cada personaje. Cuatro líneas vocales nítidamente diferenciadas, y sin embargo notablemente entretejidas y concurrentes en la generación de un efecto unitario: el Duque asume la melodía principal y de más amplio desarrollo, porque también es él quien desata la compleja situación dramática, quien con su seducción suscita las respuestas de Maddalena, la indignación de Rigoletto y las quejas de Gilda; Maddalena responde con un *parlato* levemente melodizado, un parloteo silábico *quasi buffo*, que expresa su vulgar coquetería callejera; Gilda despliega una vocalidad dramática, de línea sincopada, que expresa su desilusión, y Rigoletto entra último con un declamado-cantado que traduce furor y exasperación; lo extraordinario sucede cuando en la sección final las síncopas de Gilda se entrelazan con las risas de Maddalena, en admirable contraposición de sentimientos y personalidades de las dos amantes –la verdadera y la ocasional– del libertino Duque, en tanto la amplia línea melódica de este se entreteje con la hosca declamación de Rigoletto, que se define casi como la sombra, la amenaza y el inminente castigo que se ciernen sobre el seductor.[28] Esta obra maestra de dinámica dramático-psicológica se ha logrado enteramente con medios musicales; la melodía es a un tiempo cerrada y bella en sí misma, y funcional y económica desde el punto de vista dramático; música y drama en plenitud de perfección según las leyes de cada código y cada discurso, y ambos unidos en un ejemplo insuperable de recíproca potenciación y acople semánticos[29], hecho que, como se sabe, conmovió a Victor Hugo, autor de la obra original, y le hizo deplorar que en el teatro hablado no pudiera lograrse un efecto tan acabado de drama por no ser posible la simultaneidad enunciativa de los turnos dialógicos, situación de suyo ininteligible que la música vuelve,

[28] *Cfr*. PIAVE; F. M. – VERDI, G., 1988: 89-93.

[29] "Es precisamente este el gran triunfo artístico de *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La Traviata* […]: haber conciliado la verdad dramática […] con una representación puramente musical. ¿Dónde, mejor que en el famoso cuarteto, se puede señalar la exacta coincidencia de los acontecimientos con las exigencias puramente musicales? ¿Quién osaría distinguir todavía música y drama? Dicha conciliación, que en rigor de los términos parece tan difícil, quizá absurda, se verifica milagrosamente en virtud de la inspiración; cuando esta falta, deja al descubierto los mecanismos, las soldaduras, y todo parece herrumbroso y chirriante; y cuando aparece, no solo no se ven las relaciones, las bisagras y los mecanismos, sino que ni siquiera se logra advertir la presencia de los elementos que en principio parecían irreductiblemente contrastantes" (MILA, M., 1992: 51).

milagrosamente, inteligible en un plano de superior aprehensión supraconceptual. Ese plano superior de aprehensión, en el que se resuelve y supera todo posible resto de la natural heterosemiosis de palabra, acción y música, lo hace posible y natural en Verdi, siempre, la voz humana, esto es, el mismo personaje desde su acción mimética; cuando resulta factible o aconsejable, lo hace mediante el canto más tradicional y gloriosamente italiano, cuando no, mediante otros recursos más naturalistas que pueden consistir en recitativos entrecortados, parlatos, susurros, declamaciones semimelódicas, etc., pero se tratará siempre de recursos en definitiva vocales y, en consecuencia, miméticos. Verdi podrá si es necesario sacrificar parcialmente el canto o la belleza vocal, pero nunca la voz como principal canal expresivo[30]; ninguna orquesta entrometida reclamará para sí la supremacía semántica o la función demiúrgica. Verdi es tan demiurgo de sus obras y sus criaturas como Wagner, y como cualquier operista que se precie, pero esa condición demiúrgica no se plasma materialmente en un elemento perceptible del discurso musical, como la masa orquestal, sino sobrevuela, gravita y determina todo de manera imperceptible, invisible, inaudible, y solo resulta postulable y aprehensible por indirecta inferencia a partir de lo que los personajes dicen, hacen y callan. Con su orquesta todopoderosa Wagner pretende recuperar para el teatro cantado de su tiempo las funciones que en la tragedia griega desempeñaba el coro[31], pero

[30] La valentía de Verdi para renunciar al canto y a su belleza en aras de la verdad dramática sorprende inclusive en épocas tempranas de su evolución, cuando el reinado del belcanto era aún indiscutido. En ocasión de una representación de la primera versión de *Macbeth* en 1848 –esto es, un año después de su estreno–, Verdi escribe a Salvatore Cammarano para desaconsejarle la elección de la soprano Tadolini como Lady Macbeth, arguyendo que su voz es demasiado hermosa y que canta demasiado bien, dos cualidades que no corresponden a ese personaje: "La Tadolini ha una figura bella e buona, ed io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei que Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico; la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico". Y añade enseguida, en referencia a los dos pasajes capitales de la ópera, el dúo de la pareja protagónica del primer acto y la escena del sonambulismo de Lady, que no deben en absoluto cantarse, sino declamarse: "Avvertite che i pezzi principali dell'opera sono due: il duetto fra Lady ed il marito ed il sonnambulismo: se questi pezzi si perdono, l'opera è a terra: e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto. L'orchestra colle sordine" (*apud* CESARI, G. – LUZIO, A., 1913: 61-62).

[31] "El coro de la tragedia griega ha cedido su importancia para el drama a la orquesta moderna sola, para, libre de toda restricción, desarrollarse en ella la manifestación más infinitamente variada; pero, a cambio de ello, su aparición humana real, individual, es trasladada de la orquesta al escenario, arriba, para abrir

el coro griego, si bien, de un modo parecido al de la orquesta wagneriana, comenta la acción y los dichos de los personajes del drama revelando al público su significado profundo, completando, corrigiendo, rememorando, anticipando e interpretando lo que ocurre en escena, lo hace siempre *en la misma escena* y *como un personaje más*; el coro trágico, aunque a menudo más sabio y quizás omnisciente, aunque por lo general menos involucrado afectivamente en la situación planteada y por ello más ecuánime y sensato, se sitúa en el mismo plano ficcional que los demás personajes, e interviene como personaje en la acción que comenta y analiza. En otros términos: el coro griego no encarna un discurso diegético, no narra ni subordina a su discurso los discursos miméticos de los demás actores, sino se coloca en el mismo plano de acción y de dicción miméticas que les corresponde a estos, para dialogar e interactuar con estos de modo plenamente horizontal. El coro de la tragedia podrá *saber más* que el resto de los personajes, pero *no es más* que ellos en cuando enunciador, no solo porque se sitúa en un mismo nivel de enunciación, sino porque utiliza el mismo código verbal de los actores y dialoga con ellos de igual a igual; esta diferencia no la vio Wagner al pretender que su orquesta –que enuncia desde un plano superior-subordinante y mediante un código no verbal– fuera el coro griego redivivo, y aun a despecho de su revolución musical y escénica, guarda muchísima más afinidad con el coro griego el viejo y desgastado coro de la ópera tradicional que el invisible y superaudible orgánico instrumental del foso de Bayreuth.

Para redondear estas observaciones, nos convendrá recordar finalmente que en la raíz de toda otra divergencia estética entre Verdi y Wagner se hallan el realismo del primero y el simbolismo del segundo. Verdi es realista mucho más allá –o más acá– de su postura estética: es un hombre de campo, fuertemente vinculado a la tierra y a las cosas concretas y tangibles de la vida; descree de las abstracciones y cree firmemente, en cambio, en los seres humanos de carne y hueso. El motor de sus dramas es la pasión, y a través de ellas y de su despliegue a menudo trágico lo esencial humano se patentiza sobre el escenario en forma directa, contundente, evidente, no mediatizada por artificio alguno, por brillante que este sea. Wagner es simbolista por sí mismo y por sus herederos y acólitos –no en vano Baudelaire lo idolatró–, es un hombre de refinadísima cultura cuyo modo de aproximarse a los fenómenos del mundo está siempre mediatizado por las ideas, las teorías y las vastas concepciones filosóficas; para él los seres humanos son encarnaciones de principios universales de índole abstracta –el poder, el dinero, la voluntad, la fuerza vital, la

la semilla de su individualidad humana, subyacente en el coro griego, en la máxima floración independiente como directo partícipe activo y pasivo del propio drama" (WAGNER, R., 2013: 239).

redención, el amor–, y se trata siempre de una humanidad fronteriza, de una humanidad que descree de sí misma, que quiere ser más, ya sea la sobrehumanidad nietzscheana, la idea hegeliana o la mítica deidad de los habitantes del Walhalla. Hay por ello en los planteos wagnerianos –y en su misma personalidad no solo artística, sino biográfica– una desmesura, una raigal *hybris*, un algo a la vez fáustico, prometeico y narcisista. Quiere ser todo y todos, y sus personajes, más que individuos, son aspectos o facetas de ese todo indiviso.

También Verdi quiere ser todos, pero para lograrlo se multiplica y anonada en sus numerosas criaturas, resigna su propio yo en aras de la edificación de sus personajes, a la manera shakespeariana; Wagner, en vez de fragmentarse como una célula que se parte y divide para engendrar, aspira a controlar desde su propio yo a sus criaturas, subordinándolas a sus pensamientos, a sus obsesiones, a sus manías. Verdi es un humanista del Renacimiento –como lo vio muy bien Alberto Moravia–, que cree en el hombre y a quien nada de lo humano le es ajeno; Wagner es un discípulo de Hegel, un devoto del Espíritu Absoluto, para quien los hombres no son más que avatares u ocasionales manifestaciones de ese Absoluto inasible en su misterioso devenir[32]. La voz y el canto de Verdi son la expresión acabada

[32] Obsérvese a este respecto la relación muy distinta que establecen los personajes de ambos autores con el mundo de la naturaleza. En Verdi la naturaleza y los elementos del cosmos aparecen siempre como trasfondo, como un armónico que subraya o traduce el drama emocional del ser humano; están en función de lo humano. Basten como ejemplos admirables las tormentas del cuarto acto de *Rigoletto* y del acto inicial de *Otello*, que como también suele suceder en Shakespeare redoblan y enmarcan con sus elementos en pugna violenta el equivalente choque de pasiones que sucede en la tierra a nivel actancial y psicológico. Lo expresa muy bien Rigoletto: "Una tempesta in cielo, in terra un omicidio". En Wagner, los elementos de la naturaleza son los verdaderos actantes, y los seres humanos apenas sus comparsas, sus plasmaciones escénicas o sus ecos lejanos. La *Tetralogía*, antes que otra cosa, es la historia del mundo natural, una historia que comienza con la génesis de la primera molécula acuática, genialmente simbolizada por el célebre y oscuro acorde en mi bemol mayor con que arranca el preludio de *El oro del Rin*, y acaba con el apocalipsis, con la conflagración y disolución finales de ese mundo en el que los elementos primordiales se desatan y se destruyen unos a otros, de todo lo cual la red leitmotívica narrante da debida cuenta tras la inmolación de Brunilda, en el postludio de *El ocaso de los dioses*. El cosmos natural, en Verdi, se humaniza, se asocia simpáticamente a los ritmos de la psique y la pasión de los hombres, en tanto en Wagner ese cosmos es perfectamente autosuficiente y se basta a sí mismo para manifestarse como fuerza actante al margen de los actantes humanos, a través de la orquesta con sus motivos entretejidos, al tiempo que relega a los personajes a una función meramente icónica o prosopopéyica de los elementos naturales; si en Verdi el cosmos se humaniza, en Wagner lo humano se cosmologiza, y la historia humana se presenta apenas como

de su humanismo, porque nada hay más humano que la voz y el canto, que equivalen a la palabra en su máxima expresión de *sonus et sensus*; la orquesta de Wagner es la manifestación igualmente acabada de su hegelianismo, porque nada hay más apropiado para expresar a la Idea en su devenir incesante que la fascinante red de *Leitmotiven* que fluyen, mutan, se suceden, se mixturan, se metamorfosean, se superponen, se enmascaran, se transfiguran, siempre denotando contenidos conceptuales: el Absoluto abstracto hegeliano se ha plasmado ejemplarmente en sonidos mediante la melodía infinita wagneriana, melodía que no canaliza ya pasiones y hombres, como en Verdi, sino ideas y arquetipos; melodía que no se allana ya a la multiplicidad heterogénea de los diversos individuos que actúan en la mímesis, sino se empina con vocación de totalidad hasta constituir la suprema diégesis orquestal que todo lo domina y subordina, que todo lo unifica y condiciona.[33]

Mucho se ha discutido si la filosofía de Wagner es pesimista u optimista, según la cronología y el ritmo de sus lecturas y afinidades schopenhauerianas o nietzscheanas; decidir sobre este punto carece de importancia, porque la filosofía de Wagner no es coherente ni tiene por qué serlo. El *Anillo* termina con una catástrofe cósmica, pero el último motivo que suena en la orquesta es el de la redención por el amor. ¿Hemos de creerle al texto verbal y dramático, y concluir por tanto que la visión del autor es pesimista, o al musical y diegético, e inferir que dicha visión es optimista? Pesimista u optimista, lo único indudable es que Wagner es totalitario, y utilizo aquí el término, huelga aclararlo, no en su banal sentido político, ni para adherir a la superchería del protonazismo del compositor, sino en un sentido más ampliamente existencial y moral. La moral de

un breve episodio dentro de la historia mayor y total del universo que la siempre minuciosa y hegeliana orquesta nos narra. En menores dimensiones que las del *Anillo*, desde luego, en otras obras de Wagner la relación entre la naturaleza y las personas es igual de subordinativa de estas respecto de aquella: el mar no acompaña, dobla ni expresa al holandés errante, sino el holandés depende ontológicamente y por completo de ese mar de donde emerge y al cual regresa, igual que una gota insignificante salta por acaso del inmenso océano al que pertenece, como la parte al todo, para volver a diluirse en él un segundo después; en *Tristán e Isolda*, el mar y la noche no son meros marcos o trasfondos de la pasión y de la muerte, sino la pasión y la muerte mismas, no son los escenarios para la acción del drama –drama, por lo demás, tan aséptico y ascético en su desarrollo que casi no existe en cuanto plasmación escénica–, sino son la acción misma, los verdaderos protagonistas, los verdaderos sujetos postulados no tanto como representables, sino como narrables.

[33] "Hegel es un gusto, y no solo un gusto alemán, sino un gusto europeo. Un gusto que Wagner comprendió e inmortalizó, y para el cual había nacido. No hizo más que aplicarlo a la música e inventó un estilo que significaba lo infinito; se convirtió en heredero de Hegel: la música como idea" (NIETZSCHE, F., 2003: 68).

Wagner es ideológica, es una moral de ideas, no de valores; sus monsergas contra el poder del dinero y las soflamas revolucionarias de su juventud no tienen móviles éticos sino meramente programáticos, y en definitiva, incluso sus ideas están en función de algo superior: su propio yo. Su fórmula estética traduce esta situación admirablemente. En *Ópera y drama* sostiene reiteradamente que el motor y el fin de la acción dramática debe ser el sentimiento, y adjudica a los motivos conductores la función de traducir los contenidos inteligibles en fórmulas sensibles de gran impacto emotivo; la aspiración es enorme y sublime, y parcialmente alcanzada, pero el declarado propósito de que en el drama lleguemos a "ser sapientes por el sentimiento" en un "devenir del entendimiento en sentimiento"[34] muy a menudo naufraga en la retórica puramente contenidista e intelectualista de los *Leitmotiven*, que no siempre se redimen de su ganga conceptual para elevarse a la cima expresiva del impacto y de la emoción pura. Wagner, con su sistema y aun a despecho de sus intenciones afectivas, intelectualiza su discurso musical en grado eminente; el leitmotiv, que él pretendía vehículo de contenidos emocionales, funciona ante todo como portador de contenidos conceptuales que, al concatenarse, definen la trama y el hilo de su gran narración orquestal, y hasta él mismo, ante la evidencia de esta realidad, condesciende a admitir en un párrafo de *Ópera y drama* que el motivo conductor es a un tiempo un elemento emotivo plástico y el principio de inteligibilidad del texto y de comprensión de la idea del poeta[35], lo cual equivale a decir que el *Leitmotiv*, desde la orquesta, brinda la clave de lectura del poema. Esta clave, pesimista u optimista, es ante

34 [En el drama] el propósito del poeta es comunicado de la manera más completa del entendimiento al sentimiento, esto es, artísticamente a los órganos de la recepción del sentimiento más directos, los sentidos. El drama, como la obra de arte más perfecta, se diferencia de todos los restantes géneros poéticos precisamente porque, en él, el propósito es reducido por su realización más acabada a pasar plenamente desapercibido: donde en el drama el propósito, es decir, la voluntad del entendimiento, permanece aún perceptible, la impresión es allí también enfriadora; pues donde aún vemos al poeta querer, sentimos que todavía no puede. Mas el poder del poeta es el pleno desvanecimiento del propósito en la obra de arte, el devenir del entendimiento en sentimiento. El poeta alcanza su propósito solo cuando hace perceptibles ante nuestros ojos los fenómenos de la vida en su más plena espontaneidad. […] En el drama tenemos que llegar a ser sapientes por el sentimiento. El entendimiento nos dice: solo es así cuando el sentimiento nos ha dicho: así tiene que ser […]. De aquí que una acción pueda ser explicada en el drama solo si está plenamente justificada ante el sentimiento, y la tarea del poeta dramático no es, en consecuencia, inventar acciones, sino hacer comprensible una acción por la necesidad del sentimiento, de tal manera que podamos prescindir totalmente de la ayuda del entendimiento para su justificación" (WAGNER, R., 2013: 171-172).

35 *Cfr*. nota 27 (WAGNER, R., 2013: 245).

todo, como decíamos, totalizadora, única, dogmática, y como tal se la enuncia con énfasis, monológicamente, en esa voz narradora, diegética, autoral, de la orquesta.

Frente a la totalidad –o el totalitarismo– y el dogma contenidista e ideológico de Wagner, la moral verdiana sí se funda cabalmente en lo afectivo, en el valor redentor del sufrimiento que eleva y repara, principio este que, sin importar demasiado la escasa fe o el virtual agnosticismo del compositor, es de neta raigambre cristiana. El cristianismo de Verdi no es, desde luego, teológico ni dogmático, sino vital y cultural; no lo bebe de las definiciones doctrinarias sino de la tierra y del pueblo a los que pertenece, maestros que le han enseñado desde niño que todo hombre, por envilecido que esté por las malas pasiones, el pecado más atroz o los condicionantes casi fatales de las más variadas circunstancias histórico-sociales, siempre puede restañar y recuperar su dañada mas no desaparecida humanidad a través del dolor y el amor[36]. Frente a la indefinición o ambigüedad wagnerianas a este respecto, Verdi sí es decididamente pesimista; está convencido de que este mundo es un valle de lágrimas, padecimiento y muerte que no guarda espacios para la felicidad[37], pero en medio de tanta

[36] "La música ha creado por sí sola el caso-tipo verdiano, en el cual se refleja un orden moral de inmanente coherencia, una concepción de la vida de experimentada sabiduría: el héroe, desnaturalizado por la unilateralidad morbosa de pasiones malignas o envilecido por cualquier inhumana imposición del destino o por el peso de injustas convenciones sociales, vuelve a adquirir a través de la experiencia del amor y del dolor el acervo de la humanidad común. Este esquema de vicisitudes morales […] se podría resumir como el de la reconquistada humanidad […]. El llanto siempre es el catalizador que disuelve la innatural rigidez de la obstinación perversa y restituye al personaje a la condición de su naturaleza humana. 'Ebben, io piango', son las palabras con las cuales se dobla, llegada al vértice, la arrebatada desesperación de Rigoletto y el chocarrero esqueleto del bufón se abate en un ímpetu de doliente humanidad. Esta intuición moral […] [consiste en] que la realidad del hombre, su sustancia, se halla en la capacidad de amar y sufrir" (MILA, M., 1992: 281).

[37] "Lo que le da unidad al teatro de Verdi, además del carácter excesivo de las pasiones que habitan a sus héroes y de las situaciones que deben enfrentar, es la recurrencia de estos temas. Y también el hecho de que se basan en un punto de vista irremediablemente trágico del destino humano. La idea de una 'fuerza del destino' impregnó luego toda su obra y le confirió su tono pesimista y prometeico. Pesimista, porque el héroe verdiano finalmente es vencido, como lo es el hombre común en su combate contra la muerte. Prometeico, porque, aun desesperado, la lucha cuerpo a cuerpo con el destino legitima su existencia y fundamenta su grandeza" (MILZA, P., 2006: 556). Tal vez la siguiente frase del propio Verdi, que escribió en carta a su amiga la condesa Maffei tras el estreno de *Il Trovatore*, sea la más acabada síntesis de su pesimismo vital: "La gente dice que la ópera es demasiado triste y que en ella hay muchas muertes. Pero después de todo, la

sombra alienta la límpida luz de una humanidad siempre capaz de advenir, si no a la dicha, sí a la bondad. Sin teorización alguna que funde su estética, esta surge con una coherencia conmovedora a partir de su moral y de su antropología implícitas[38]; Verdi es el gran artista del corazón humano, y el corazón humano, pese a los ropajes históricos y variados con que puedan revestirse los personajes de las distintas óperas, es siempre el mismo, es atemporal, como atemporal es el humanismo del compositor. Hay, en efecto, mucha más atemporalidad y esencialidad humana en los dramas históricos que Verdi tomó de Schiller, de Hugo, de Scribe, de García Gutiérrez o de Shakespeare, que en los pretendidamente eternos y universales mitos que dan sustento a las óperas de Wagner. Como consumado humanista que es, como cumplido hijo de ese Mediterráneo clásico que descubrió la pura humanidad, Verdi es mucho menos un producto del siglo XIX y del Romanticismo que un empático miembro de la universal y ucrónica estirpe de los hijos de Eva; la historia y lo histórico influyen en él muchísimo menos que en el romántico, revolucionario y hegeliano Wagner, incapaz de pensar al hombre desligado de sus condicionantes de época[39]. Wotan, Sigfrido y Tristán son más hijos del

muerte es la esencia de la vida. ¿Acaso hay otra cosa en ella?" (*apud* MARTIN, G., 1984:246).

[38] "Todo sucede en el empíreo de una práctica artesana que ignora conceptos teóricos, poéticas y programas estéticos anteriores. Verdi no se propone nada, simplemente quiere construir buenas óperas. […] La evolución de la dramaturgia verdiana se produce con la inconsciente organicidad de un fenómeno natural, como una planta que se desarrolla desde una semilla, no por el conocimiento de un fin, sino por la tranquila constancia de una *vis a tergo*" (MILA, M., 1992: 279); "Pero la maravilla es que aquí, en Verdi, una coherente concepción moral se ha formado únicamente en la práctica musical, sin necesidad de millares de páginas de teorizaciones sobre la ópera y el drama, la música del futuro, el arte y la revolución, la religión y el estado, el heroísmo y el cristianismo, lo femenino del hombre y otras abstracciones desesperadas" (*Ibid.*, 281).

[39] Wagner no quiere que la acción dramática esté condicionada por las relaciones históricas o ideológicas, pues considera que tales condicionantes, aprehensibles por el entendimiento y no por el sentimiento, son más propios de la novela que del drama; sin embargo, también en esto, como en tantas otras cosas, su teoría en favor del drama acaba siendo desmentida en la práctica de sus óperas por una resolución mayormente ideológica y radicalmente histórica –si bien nunca historicista– de la acción: "Una acción que solo puede ser explicada por relaciones históricas, inactuales según su origen, y justificada desde el punto de vista del estado o comprendida por la consideración de dogmas religiosos no comunes interiormente sino inculcados desde fuera, es –como ya vimos– representable solo al entendimiento, no al sentimiento: esto podía alcanzarse de la manera más satisfactoria por medio de la narración y la descripción, por medio de la llamada a la fuerza imaginativa del entendimiento, pero no por medio de la presentación directa al sentimiento y a sus órganos perceptivos precisos, los sentidos, porque

tiempo de su autor, pese a sus empaques mitológicos o legendarios, que Rigoletto, Violetta o Filippo II del tiempo del suyo o del tiempo en que se ubica la acción de sus respectivos dramas.[40]

Reitero al acabar lo que adelanté al comenzar: no se trata de postular la mayor calidad o genialidad de un compositor frente al otro, sino apenas de calibrar, mediante razones fundadas, cuál de ellos es más dramaturgo y cuál de las dos recetas operísticas es más mimética. Después de todo lo dicho, no habría dudas de que Verdi es el verdadero plasmador del *drama musical* del futuro, como quiso Wagner, pero de un futuro igual al pasado y al presente, porque el drama verdiano, como la moral y el temple de vida de su autor, y como ese eterno corazón humano en torno del cual gira, es atemporal y universal, desligado de cualquier condicionante histórico o ideológico y despreocupado de toda impuesta revolución. La divisa verdiana, *torniamo all'antico, sarà un progresso*, injusta y neciamente

una tal acción era realmente inabarcable para estos sentidos y, en ella, una masa de relaciones tenía que caer fuera de toda posibilidad de traerla a la concepción sensible y tenía que quedar abandonada, para la comprensión, solo al órgano combinativo del pensamiento" (WAGNER, R., 2013: 172).

[40] Alberto Moravia expone muy justamente la condición ucrónica de los dramas verdianos en relación con la índole humanista y renacentista del compositor: "Pero, al igual que los de Shakespeare, los personajes de Verdi son renacentistas, no románticos. Reconocemos el humanismo renacentista en la totalidad de la imagen del hombre que Verdi nos ofrece. Bajo las abstracciones renacentistas hay siempre un respeto por el hombre completo, con sus defectos y virtudes –un respeto que nunca podríamos encontrar detrás del énfasis de los románticos, anticipatorio de las amputaciones y reducciones de los decadentistas. Verdi nos ofrece una idea plutarquiana –o, si se prefiere, shakespeariana– del hombre, una idea que no proviene del decoro y el temor a Dios de la cultura de su tiempo, sino de la gente pobre del valle del Po. Incluso hoy, en su colorida y atractiva vitalidad, esos campesinos conservan un destello de la Italia anterior a la Contrarreforma. Podemos imaginar que ese destello debió haber sido incluso mayor en la época de Verdi. Cualquiera que conozca esa región del valle del Po alrededor de Parma, podrá encontrar con facilidad un aura verdiana en los monumentos, en el paisaje, en la gente. Verdi es un pariente cercano de esos campesinos que sabían de memoria las octavas de Ariosto, o de los gondoleros que podían recitar estrofas de Tasso. Con Verdi muere la gran Italia y lo que Italia dio al mundo, su mejor y más característico producto: el humanismo. Después de Verdi, Italia se convierte, una vez y para siempre, en pequeñoburguesa" (MORAVIA, A., 1997: 7b-8a); "Por más renacentista que sea, Verdi es representativo todavía y seguirá siéndolo por siempre, porque su conocimiento del ser humano se retrotrae a una época en la que, por última vez, el hombre se amó a sí mismo, nada más y nada menos que a sí mismo […]. Así, la recuperación del interés actual por Verdi está basada en un malentendido fundamental: el intento de descubrir y revalorar su modernidad. Verdi no es para nada moderno; era un anacronismo en el siglo pasado y lo es aún más ahora. Su intemporalidad es la intemporalidad de la poesía" (*Ibid*., 9a).

tomada a menudo por una descarada confesión de fe reaccionaria, lejos de consistir en un programa restaurador consiste en una declaración de principios humanistas: hay que volver la mirada al pasado, porque en el pasado hallaremos lo mismo que en el presente y en el futuro, porque al volver al pasado comprenderemos que lo realmente importante no es producto de la historia ni de la evolución, sino manifestación de la esencia intemporal de la condición humana. Y es esa condición humana la que, encarnada en los personajes del drama, debe por sí misma llevar adelante la acción, a través de aquello más propiamente humano: la palabra, la voz, el canto. Ópera-mímesis, pura representación de acciones sin mediación alguna de discursos narrantes, subordinantes, interpretantes o contextualizantes, por parte de una pura humanidad que no requiere, en su atemporal y desnuda esencia, de mediación, interpretación o contextualización algunas.

Frente a semejante logro artístico, frente a esta cima altísima alcanzada por Verdi, ¿cuál es la meta a la que llegó Wagner? Tan sobrecogedora y milagrosa como la de su colega, o tal vez más aún, por lo sorpresiva e inesperada. Si Verdi creó, sin proponérselo en teorías orgánicas, el verdadero drama musical, Wagner, habiéndoselo propuesto y habiendo largamente teorizado sobre él, fracasó en esa tarea, pero a cambio obtuvo el impensado premio de lo que jamás sospechó, como no sospechan a menudo los profetas el contenido más profundo de lo que anuncian: la plasmación del *epos musical*, no ya de un drama cantado, sino de una narración cantada y escenificada, en la que la soñada integración de las diversas artes, su acariciado proyecto de una obra de arte total, se consigue precisamente gracias a la unidad de enunciación y de mirada que confiere a tan heterogéneo producto artístico esa voz narrante que, desde la orquesta, vuelve inteligible al conjunto y brinda las claves de su lectura. Pues bien, digámoslo de una vez: al alcanzar esta meta, al concretar este *epos musical* en torno del eje enunciador de una voz orquestal capaz, por primera vez, de *narrar* la misma acción que los actores representan en forma directa, Wagner inventa en los hechos sin saberlo, medio siglo antes de su invención técnica, *el cine*. La orquesta wagneriana, en cuanto diegética, subordinante de las voces de los personajes y unificadora y relatora de la acción, es el equivalente profético y sonoro de la cámara del director cinematográfico, de la mirada soberana del cineasta, que también narra desde arriba y por detrás de los personajes que actúan y representan, que también revela lo que tales personajes callan o ignoran o mienten, que también anticipa, rememora, interpreta, contextualiza, rectifica, que también va más allá de lo puramente humano hasta abarcar, si lo desea, el entero mundo natural y cósmico con sus elementos en evolución y en pugna, que también es totalizadora y totalitaria en su afán de verlo todo, controlarlo todo, organizarlo todo. El *epos musical* wagneriano y el cine

hacen real y concreto lo *a priori* imposible: que el relato se vuelva espectáculo y el espectáculo relato, que al mismo tiempo los personajes y sus acciones sean representación y narración. Al inventar proféticamente el cine, Wagner logró su cometido de gestar la obra de arte total del futuro, porque en efecto el cine es el gran arte del siglo XX, y es asimismo la forma y el código artísticos por naturaleza integradores de todas las otras formas y todos los otros códigos. ¿Qué nos impide abordar la *Tetralogía* como un enorme y complejísimo film, y dejar así de pretender en vano que sea una imposible y excedida pieza de teatro? Atrevámonos a verla y a escucharla de ese modo y bajo ese pacto de decodificación, y apuesto a que la comprenderemos mucho mejor en sus más vastos alcances.

Drama musical, epos musical; ópera-mímesis, ópera-diégesis; teatro cantado, cine cantado. Lo reitero: decidir cuál de estas alternativas es mejor resulta trivial; consagrar a Verdi o a Wagner, en cuanto plasmadores respectivos de cada consumada forma, como el operista más grande o afortunado, resulta pueril. Admiremos ambas soluciones ecuánimemente, disfrutemos de las dos con mayor o menor grado de adhesión cordial según gusto y placer de cada uno, y permitámonos también fantasear con qué nuevas metas y sorpresivos milagros nos deleitará, a la zaga de estos y de otros buenos maestros, la ópera del siglo XXI.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU
1982 *Poéticas*. Edición preparada por Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional.

CESARI, Gaetano; LUZIO, Alessandro (eds.)
1913 *I copialettere di Giuseppe Verdi*. A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel Primo Centenario della Nascita. Milano: Tip. Stucchi Ceretti.

CICÉRON
s.d. *De l'invention (De inventione)*. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris: Garnier.

DUMESNIL, René
1964 "La naturaleza del drama wagneriano", *Ricardo Wagner*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, pp. 193-211.

GENETTE, Gérard.
1972 "Discours du récit. Essai de méthode", GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris: Seuil, pp. 65-267.

GHISLANZONI, Antonio; VERDI, Giuseppe.
1993 *Aida*. London: EMI Records.

MARTIN, George.
1984 *Verdi.* Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

MILA, Massimo.
1992 *El arte de Verdi.* Madrid: Alianza.

MILZA, Pierre.
2006 *Verdi y su tiempo.* Traducción de Silvia Kot. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

MORAVIA, Alberto.
1997. "El anacronismo de Verdi", *Teatro Colón Revista*, 45, pp. 4-9.

NIETZSCHE, Friedrich.
2003 *Nietzsche contra Wagner.* Traducción de Pedro González Blanco. Buenos Aires: Editorial Quadrata.

PASCOLATO, Alessandro (ed.)
1913 *Re Lear e Ballo in maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*. Città di Castello: Casa Editrice S. Lapi.

PIAVE, Francesco Maria; VERDI, Giuseppe.
1988 *Rigoletto*. Melodramma in tre atti. Livret intégral original. Commentaire littéraire et musical de Gilles de Van. *L'Avant Scène Opéra*, 112-113, pp. 89-93.

PLATÓN
1983 *República*. Traducción directa del griego por Antonio Camarero. Estudio preliminar y notas de Luis Farré. 14ª ed. Buenos Aires: Eudeba.

s/d *Rhétorique à Herennius*. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris: Garnier.

SIRVIN, René.
1993 "Aïda", GHISLANZONI, Antonio; VERDI, Giuseppe, *Aida*. London: EMI Records, pp. 17-22.

VAN, Gilles de.
1979 "Pères et filles dans la dramaturgie verdienne", *L'Avant Scène Opéra*, 19, pp. 96-101.

WAGNER, Richard.
1947 *El anillo del nibelungo*. Traducción y análisis de Ernesto de la Guardia. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2 vols.

1992 *Tristán e Isolda*. Libreto alemán-castellano. Introducción y comentarios de Kurt Pahlen y Rosemarie König. Buenos Aires: Javier Vergara.

2013 *Ópera y drama*. Traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Prólogo de Miguel Ángel González Barrio. Madrid: Akal.

* * *

Javier Roberto González. Es Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Investigador del CONICET en la especialidad de filología hispánica medieval y del siglo XVI. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, de la cual es Profesor Titular Ordinario. Se ha desempeñado asimismo como docente en la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la Universidad de Morón, y como profesor invitado en las Universidades Nacionales de Cuyo y del Nordeste, en la Universidad Católica "Sedes Sapientiae" de Lima (Perú), en la Universidad Nacional de Bogotá (Colombia), en la Universidade de São Paulo (Brasil), y en la Universidad de Zaragoza (España). Ha publicado libros de su especialidad en la Argentina y en España, entre ellos *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (2000), *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2012). Es autor de un centenar de trabajos de investigación publicados en volúmenes y revistas académicas de la Argentina y el exterior. Como dramaturgo ha publicado y estrenado obras en la Argentina y recibido el Premio Nacional de Teatro de la Sociedad General de Autores de la República Argentina.

* * *