

D'Angelo, Biagio

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música

Letras N° 63-64, 2011

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:

D'Amgelo, Biagio. ““Ilimitar” la voz y el lenguaje. Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música” [en línea]. *Letras*, 63-64 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ilimitar-voz-lenguaje-evguenii-onieguin.pdf> [Fecha de consulta:.....]

“Ilimitar” la voz y el lenguaje.
Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música

Biagio D'ANGELO

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest

Resumen: Este ensayo pretende comparar la novela de Pushkin, *Evguenii Oniéguin*, y la versión operística realizada por el compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovski. Nos interesa, en modo particular, la presencia de la voz, ya que ella, en el libreto operístico, asume una entonación particular que, con sugerente precisión, ha sido definida “una oralidad transferida”. Hablar del sistema de relación entre ópera y texto literario significa recargar de potencialidades inter-semióticas los códigos musicales y literario-textuales. Massimo Mila ha definido el estudio de este polisistema con el término de “libretología”, porque, desde el punto de vista de la comparación literaria, el “mediador” entre el texto escrito y su voz, verdadera traducción de un sistema semiótico a otro, es el libreto de ópera. Nos preguntaremos, finalmente, si, entre literatura y música, no debería, más bien, tratarse de una *incomparabilidad*.

Palabras clave: Libretto – Opera – Voz – Sistema semiótico – Comparabilidad

Abstract: This paper aims to compare the novel *Evguenii Onegin*, by Pushkin, and its operatic version, composed by Piotr Ilich Tchaikovsky. We are interested, in a particular way, in the presence of the voice, as it assumes a particular intonation in the operatic libretto, that has been defined, with evocative precision, as “an transferred orality”. Talking about the system of relations between opera and literary text means to recharge with intersemiotic potentialities the musical code and the literary text as well. Massimo Mila has defined the study of this polysystem by the term “librettology” because, from the point of view of literary comparison, the “mediator” between the written text and the voice, the real translation of a semiotic system to another one, is the *libretto*. We ask, finally, whether we should not rather talk about an *incomparability* between literature and music.

Keywords: Libretto – Opera – Voice – Semiotic system – Comparability

BIAGIO D'ANGELO

“Ô langage confus, langage qui t’agites,
je veux fondre toutes tes voix!”

(Paul Valéry, *Dialogue de l’arbre*, 1943)

“Qu’est-ce que théâtraliser?
Ce n’est pas décorer la représentation,
c’est illimiter le langage”

(Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 1971)

Signo integral, signo fluctuante

Hans Castorp, el personaje de *La montaña mágica* de Thomas Mann, afirma en la novela que sólo el *lied*, “fragmento típicamente alemán, patrimonio popular y, al mismo tiempo, obra maestra”, lo emociona porque lo reenvía a un secreto inexplicable, a un mundo nostálgico, que la música, a través de las palabras, penetra más que otras artes.

La así llamada temporada francesa de la metodología comparada ha propuesto, con valiosos aportes teóricos, la posible comparación entre música y literatura. La abertura semiótica del concepto de texto literario, “signo integral” para Iuri Lotman (1982: 17-46), “tejido lingüístico de un discurso”, según Cesare Segre (1985: 361), ha permitido no sólo la asociación de lenguaje musical con el sistema literario, sino la elaboración de una teoría comparativa entre literatura y música que funciona como parte de un enorme conjunto histórico-cultural variado y fragmentado, un “archivo”, en las palabras de Michel Foucault (1971: 57). La música brasileña, con los poemas musicados de Caetano Veloso y Chico Buarque, contestatarios, políticos, re-escritores de la cultura popular más genuina, junto a las melodías de bardos como Leonard Cohen, Fabrizio de André y Bulat Okudzhava, —respuestas musicales al régimen de opresión o a un *status quo* cultural— representan algunos de los ejemplos más vistosos de la conexión literaria-musical.

La novela, además, nunca ha renunciado a la tipología del héroe músico, como se puede observar en el género, de origen alemán, del *Kunstlerroman*, así como en Proust (recordamos la famosa sonata de Vinteuil de la *Recherche du Temps Perdu* y la importancia cabal de la música, en general, en su construcción arquitectónica colosal) y, finalmente, para dar sólo algunos ejemplos, en el *Jean Christophe* de Romain Rolland.

¹ Véase <http://geocities.com/dieguezmd/articles/600420combat.htm> (*website* visitado el 9 de noviembre de 2004).

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música

De una cierta manera, tiene razón Manuel de Diéguez en afirmar que “malgré le soin pris à ne pas confondre la musique et la littérature, les concordances deviennent le lieu des satisfactions d’esprit du critique”¹. Estas concordancias que generan un espacio de satisfacciones críticas han sido evidentemente corroboradas por los trabajos de los comparatistas que han investigado estos campos de creación artística: es suficiente pensar en los importantes ensayos de Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (New England University Press, 1987) y de Francis Claudon, *La musique des Romantiques*, PUF, 1992. La ópera lírica, “un auténtico lugar de intercambios literarios, realmente internacional” (Brunel, 1985: 30), como sostiene Pierre Brunel, representaría otro ejemplo magnífico de estas confluencias, gracias a los libretos de Metastasio, Boito, Felice Romani, que son formas autónomas y esenciales del dinamismo artístico y que, aun desde los márgenes, configuran la evolución del sistema cultural al que se refieren. De D’Annunzio a John Barth (*The Floating Opera*), de Nina Berbérova a Alessandro Baricco, de Alejo Carpentier (*Los pasos perdidos*) a Marguerite Duras (*Moderato cantabile*), las obras, cuyo tema de fondo es la música, son numerosas.

Enfrentar, por lo tanto, el sistema de relación entre ópera y texto literario significa recargar de potencialidades intersemióticas los códigos musicales y literario-textuales. Massimo Mila ha definido el estudio de este tipo de sistema, o polisistema —como deberíamos referirnos más apropiadamente— “libretología”, porque, desde el punto de vista de la comparación literaria, el “mediador” entre el texto escrito y su voz, verdadera traducción de un sistema semiótico a otro, es el libreto de ópera. La presencia de la voz en el libreto operístico asume una entonación particular que Paola Mildonian, con sugerente precisión, ha llamado “una oralidad transferida”. Se trata de una “voz” que “no se origina en la palabra escrita, ni en la lengua de origen, sino en la *resonancia que el silencio de las dos lenguas produce en la oreja interior del lector-traductor*” (Mildonian, 2006: 140). Investigar la naturaleza de un libreto incluye, entonces, no solo la observación de modalidades de cambios, transformación y reformulación de temas y situaciones, de personajes y escenas, que sufren un desplazamiento de codificación, sino también la presencia de una voz “transferida” porque es representativa de un pasaje de un texto escrito destinado, ahora, a la ejecución oral.

La voz, como recuerda Heidegger, es la auténtica ópera en palabras. Es la voz que, como milagro y como perdición, se duplica y, al mismo tiempo, destruye la relación amorosa entre Narciso y Eco; es el *flatus voci* que genera un sonido tan parecido a la voz humana que Marsias será tremendamente castigado por Apolo; es el canto de las Sirenas que seduce hasta la muerte; es el canto de Orfeo, cuya

BIAGIO D'ANGELO

voz se cristaliza por el dolor, y se perpetúa eternamente en la materia literaria, por perder a Eurídice, como cantará Virgilio, en un fragmento emotivo de las *Geórgicas*: “Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat: Eurydicen toto referebant flumine ripae” (Virgilio, vv. 525-527). La fuerza de esta voz es su propio ser consciencia, declarar su ambigüedad reveladora y engañadora, encantadora y mortífera, enigmática y maravillosa substancia de comunicación. “Écrire, c'est entendre la voix perdue”, propone Pascal Quignard (1993: 94), en su magnífico texto filosófico-autobiográfico *Le nom sur le bout de la langue*. La relación entre voz y escritura aparece como un auténtico cuerpo-a-cuerpo entre materialidades. Quignard es consciente de que el lenguaje está siempre en falta, y cada voz persigue, nostálgicamente, un lugar que recupere su satisfacción precaria e incompleta, que, un tiempo, *in origine*, no consistían en amenazas, sino por plenitud y por custodia de su ser.

Corrado Bologna, que ha dedicado un ensayo brillante sobre la metafísica y la antropología de la voz, retoma un postulado derrideano, afirmando que la voz existe desde siempre, en una continuidad y discontinuidad ancestrales, que coinciden con el surgimiento y la aparición del ser humano. La voz coincide con la corporalidad, con la esencia inmediatamente perceptible de lo *numinoso*, de aquel elemento de sed de infinitud que contra-distingue el sujeto humano, entre mito e historia, y que, según los versos de Paul Valéry es aquella misma sed que “gagne en profondeur,/ (et) puise dans l'ombre, à la source de tes larmes”. La voz y la escritura se semejan, por lo tanto, en su origen antropológico y metafísico:

Prima ancora che il linguaggio abbia inizio e si articoli in parole per trasmettere messaggi nella forma di enunciati verbali, la *voce* ha già da sempre origine, c'è come potenzialità di significazione e vibra quale indistinto flusso di vitalità, spinta confusa al *voler dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere*. La sua natura è essenzialmente *fisica, corporea*; ha relazione con la *vita* e con la *morte*, con il *respiro* e con il *suono*, è emanata dagli stessi organi che presiedono all'*alimentazione* e alla *sopravvivenza*. Prima di essere il supporto ed il canale di trasmissione delle parole attraverso il linguaggio, dunque, la voce è imperioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica tramite le quali la storia irrompe nel mondo della natura: di una simile Metafisica della Voce è testimonianza in quasi tutte le culture antiche ed anche moderne, che all'emanazione sonora annettono un valore demiurgico, fondatore, addirittura iatrico-taumaturgico, incastonandola nell'orizzonte sacrale e individuando nel luogo dell'Origine lo spazio che essa colma (Bologna, 1992: 23).

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música

Como afirma Maurice Blanchot, el proceso de la escritura comienza con la voz conmovida, emocionada y con la mirada de Orfeo. El reconocimiento de la figura poética de Orfeo como patriarca de la actividad de la *poiesis* parece coincidir con la energía y la conmoción que sobrevive a pesar de la pérdida constante de todas las Eurídicés de la existencia. La voz de Orfeo es un canto que intenta organizar, de forma *otra*, poética, tolerable, el mundo. Es una sistematización casi mágica que continúa y persiste en los libros. Ahí resiste la paradoja de la voz que triunfa sobre la muerte y que, sin embargo, no restituye al Poeta ni siquiera la imagen de su amada, para siempre y definitivamente perdida. Es el mito de Orfeo que se renueva, como recuerda Marcel Detienne, entre cantos mitológicos y el reconocimiento de una voz ancestral que estaría antes, o concomitante, a cualquier escritura.

La voce di Orfeo comincia al di là del canto che recita e racconta. È una voce anteriore alla parola articolata [...] Il canto di Orfeo sgorga come una magia originaria e si racconta negli effetti che produce prima ancora che nel suo contenuto, e innanzitutto nel suo valore centripeto, che riunisce attorno alla voce gli esseri animati ed inanimati della terra, del cielo e del mare. Una voce estranea alla ristretta cerchia degli ascoltatori, ma attorno alla quale, con immensa gioia, si riuniscono gli alberi, gli uccelli, i pesci (Detienne, 1990: 109).

Si la voz posee este especial poder agregativo, ella espera la palabra que la cumple, y que, en la lectura de Walter Benjamin, se realizaría solo con la nominación del Hombre y, especialmente, del Poeta. Sin embargo, la poesía, así como la narrativa y la tragedia se vinculan a una afasia, es decir, a una imposibilidad de *decir*, de *decir las cosas*. Entre canto y poesía, la voz opera como instancia real y utópica al mismo tiempo, porque ella da vida, casi bíblicamente, al Caos y a la Nada, regresando, quizás, nuevamente, a la Nada y al Caos, pero siempre dentro de una tonalidad infinita de posibilidad poética metamórfica. Esto representa, según la síntesis propuesta por Paul Zumthor, como elemento vital, también en sus instancias más aniquiladoras:

Il suono, l'elemento più sottile e più duttile del concreto, non ha forse costituito, e non costituisce ancora, nel divenire dell'umanità come in quello dell'individuo, il luogo d'incontro iniziale tra l'universo e l'intelligibile? La voce è infatti voler dire e volontà di esistere. Luogo di un'assenza che, in essa, si trasforma in presenza, la voce modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali: è risonanza infinita, che fa cantare ogni forma di materia come attestano le tante leggende sulle piante e sulle pietre incantate che, un giorno, furono docili (Zumthor, 1984: 7).

BIAGIO D'ANGELO

El banco de Tatiana, la voz del Poeta.

Nos dejamos ayudar, ahora, en nuestro viaje por voces y palabras, por una página, entre las más intensas, de la poetisa rusa Marina Cvetaeva.

Una panchina. Sulla panchina siede Tat'jana. Poi arriva Onegin, ma non si siede, e lei si alza. Tutti e due stanno in piedi. E parla solo lui, tutto il tempo, a lungo, e lei non dice una parola. E qui io capisco che il mio gatto fulvo, Avgusta Ivanovna, le bambole non sono l'amore, questo è l'amore: una panchina, sulla panchina lei, poi arriva lui e parla tutto il tempo, e lei non dice una parola. [...] La mia prima scena d'amore era stata di non amore: lui *non* amava (questo lo avevo capito), perciò non si era seduto, amava *lei*, perciò si era alzata, non erano stati nemmeno un minuto insieme, non avevano fatto niente insieme, avevano fatto cose completamente opposte: lui parlava, lei taceva, lui non amava, lei amava, lui se ne era andato, lei era rimasta, cosicché, se si alza il sipario, lei sta in piedi da sola, e, forse, siede di nuovo, perché si era alzata in piedi solo perché *lui* stava in piedi, ma poi era crollata e sarebbe rimasta seduta lì in eterno. Tat'jana su quella panchina siede per l'eternità. Questa mia prima scena d'amore segnò tutte le mie seguenti, tutti i miei infelici, non ricambiati, impossibili amori (Cvetaeva, 1984: 316-317)².

Hemos asistido a una magnificente y casi silenciosa escena de amor. En el banco de Tatiana Lárina, apasionada heroína de *Evguenii Oniéguin* de Aleksandr Pushkin, no pocas lectoras y poetisas han llorado, sufrido y, no raras veces, aceptado condiciones de amor imposible, abundantemente, siguiendo las confesiones de Marina Tsvetáieva.

La escena de la correspondencia, de la relación entre la heroína pushkiniana y la sensibilidad de Tsvetáieva está descrita y representada en una tonalidad especial, única, una vocalización que vincula el texto escrito a la expresión fónica, vocal. De hecho, más allá del trabajo meramente textual, es decir, de la diferencia entre códigos semióticos que el texto literario y el texto musical manifiestan abiertamente, el discurso que determina un espacio sutil, común entre ellos, es dado por la presencia-ausencia de la voz. Se trata de una articulación que subyace, casi ontológicamente, a las estructuras primarias de las que se componen ambos códigos: la novela y el libreto, y, más específicamente, la voz narrativa y la voz musical. Roland Barthes llamó la articulación como “el grano de la voz”, es decir, una especie de punto de intersección entre una lengua y una voz. Este grano, todavía, no es ni lengua ni voz, no es —en otras palabras— una categoría o una entidad

² Transcribo en estas páginas la traducción al italiano de Luisa De Nardis.

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. *Evguenii Oniéguin*: novela en versos y en música

perfectamente delineada. Este “grain” es materialidad en acción, del que el grano no funda y no opera una síntesis, sino “la materialidad del cuerpo que habla su lengua materna, quizás la letra, casi ciertamente la significancia” (Barthes, 1972: 58). Como profundización de su propuesta, Barthes convida al lector (y, más correctamente, al oyente) a una comparación de técnica musical entre dos barítonos, el alemán Dietrich Fischer-Dieskau y el francés Charles Panzera. Si el canto de Fischer-Dieskau es perfectamente “vocal”, con el cuerpo que casi desaparece a favor de la expresión musical, reglado culturalmente para dejar que las emociones sean calculadas y cálidas al mismo tiempo, y en el que la voz es complemento de este trabajo intelectual, bien diferente es la vocalidad de Panzera. En el barítono francés, la voz coincide con el cuerpo, con su *grano*, y el lenguaje es una emisión no expresivamente psicológica, sino completamente expuesta como “al natural”, en una ausencia de fractura entre la voz y el cuerpo.

Hay que preguntarse, entonces, si esta fractura no corresponde a la metamorfosis de una novela en una ópera lírica, en un cuerpo que se transforma en voz — ¿o sería más correcto decir en una voz textual que se transforma en una voz musical? ¿Y que ambos buscan una “exposición” al natural como si estuvieran buscando su “grano”?

Libreto, voz y ópera: una experiencia estereofónica

Presencia puesta a servicio de la escritura, la voz se completa tanto en su espectacularidad teatral —casi una hipóstasis teológica de la representación visual del Verbo— y, más sutilmente, en la estereografía del texto *no* teatral, es decir, en “toute une stéréophonie de la chair profonde: l’articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage” (Barthes, 1973: 105), como escribe Barthes. Y siempre Roland Barthes, que citamos en nuestro epígrafe, nos recuerda que la teatralización no es exclusivamente representación escénica, sino la posibilidad de *ilimitar* el lenguaje. Creemos que, si la voz encuentra su perfectibilidad en el espacio, aún metafórico, del teatro, ella también es “ilimitada”: la interpretación, la fusión específicamente teatral de la ópera entre el músico y el libretista, la traducción de los códigos dobles y ambiguos del *recitar cantando*, demuestran que en el hibridismo del encuentro entre voz escrita y voz cantante consiste la articulación, podríamos decir “madura” y compleja, de la *phoné* como estructura íntima del sujeto que emerge para cobrar significación del mundo.

El problema central de una ópera como *Evguénii Oniéguin* es su extraordinario e insuperable texto de partida de Aleksandr Pushkin. Es cierto que hay que eliminar del trabajo comparativo cualquier aspecto sobre los “rapports de valeur”, a favor de los “rapports de fait”, que estarían directamente contra el propio ejercicio

BIAGIO D'ANGELO

metodológico de la comparación: poner en música la producción más importante de todo el siglo XIX ruso y, tal vez, el texto ruso más comentado y discutido en absoluto, estaría en contra de la ópera osada y diversa de Piotr Ilich Tchaikovski. Sin duda, “L’opera in musica è fenomeno prima di tutto e complessivamente teatrale, tanto che solo un giudizio riduttivo, e perciò erroneo, potrà condannare o esaltare ora la forma del libretto, ora la trama, ora la musica” (Goldin, 1985, VII).

Es necesario, por lo tanto, atenerse a una premisa musicológica que permite una comparación tentativamente libre de esquemas y clichés:

Dopo una lunga tradizione disciplinare che ha considerato l’opera in musica come un genere musicale fra tanti e che però si è concentrata sull’esame della musica operistica, delle sue forme, dei suoi stili, delle sue tecniche, a discapito delle componenti letterarie, drammaturgiche, gestuali, spettacolari, gli storici della musica, da una ventina d’anni in qua, hanno man mano riscoperto la complessità multiforme del teatro d’opera e l’hanno investigato in tutte le sue funzioni (Biancorni, 1986: 7).

En este sentido, el libreto de ópera se transforma en un privilegiado punto de vista sobre la cultura, porque su historia pone en evidencia, por un lado, el elemento mítico de lo imaginario colectivo e individual, y por el otro, la modalidad de creación de afectos por medio de una palabra híbrida a la que la música se vuelve indispensable factor de significación.

Il segno melodrammatico si può dire formato di due metà adiacenti secondo lo schema saussuriano: il significato mitico, silenzioso codice dell’immaginario, e il significante musicale, sintassi sonora che non si può tradurre né descrivere se non lontanamente e per metafora. La sottile demarcazione tra i due insiemi, l’incidente plastico che li unisce e li separa, la linea diacronica che ne definisce i confini è la voce, il canto, partecipe dell’una e dell’altra specie, che media la parola delle favole continuamente riscritta e risemantizzata con la regola dei suoni che organizza lo svolgersi della vocalità (Bellina, 1984: 63).

Así que si la voz es el mediador que re-semantiza el significado mítico y silencioso de lo imaginario y de su significante musical, se puede hipotizar que, a pesar de las graves divergencias que la componen, en su relación con el texto pushkiniano, la ópera *Evguénii Oniéguin*, de Tchaikovski, recoge el valor paródico e intrínseco de la novela en versos, gracias a un dispositivo que re-organiza la vocalidad por completo, y que Walter Ong supo distinguir como característica del texto oral: la valorización de cada forma de estereotipos (formales, temáticos, ideológicos) en los que lector/espectador y obra literaria/musical pueden reconocerse mutuamente (Ong, 1986: 46).

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música

Como es notorio, Vissarión Bielinski denominó *Evguénii Oniéguin* de Pushkin como “una enciclopedia de la vida rusa del siglo XIX”. Esta afirmación, que fue considerada casi una lectura superficial y no filosófica de la obra pushkiniana, ha funcionado, por lo contrario, como punto de fuerza, pilar estratégico para una interpretación de los signos de una historia “sin historia”, como la novela en versos de Pushkin. Ya Lotman ha dedicado páginas memorables a la reconstrucción historiográfica de la vida en el tiempo de Oniéguin, es decir, en el tiempo de Pushkin. Su forma original de género literario que, resonando la moda romántica de Lord Byron y de Sterne, mezcla, muy modernamente, la narración novelesca a la versificación, fue leída por los formalistas rusos, sobre todo por Shklovski y Tinyánov, como una hibridización que superaba los modelos antes mencionados. Para nosotros, se trata, retomando las palabras de Bielinski, de una verdadera “enciclopedia” narrativa, en la que, esta vez, Pushkin, imitando los modelos de los Iluministas de catalogar cada objeto y aspecto de la realidad para encontrarles una sistematización de causa y efecto en el universo, parodia este mismo género específico, y lleva a la forma híbrida narrativa y poética, su propia enciclopedia, en la que libros, cantantes, músicas, trajes, costumbres —toda una minuciosa actividad de lo cotidiano y del sistema de la moda— resurgen al interno de una eternidad de instantes. Hay, en el sistema enciclopédico pushkiniano, un recurso a la vocalidad que no tiene precedentes. La voz del narrador, cuyo punto de vista es frecuentemente irónico y desapegado, frío y a la distancia contemplativo, ha sido justamente objeto de estudios notables como los de Iuri Lotman (reunidos en una voluminosa recopilación, publicada en Rusia, en 1995). Sin embargo, lo que todavía maravilla el lector es la transmisión —mediante la escritura— de tonalidades, atmósferas, mímicas y gestualidades, gracias a los cuales, como escribe el clasicista Eric Havelock, a propósito de la cultura oral antigua, “la *performance* oral se vuelve una auténtica enciclopedia del comportamiento” (véase HAVELock, 1981: 1-71). En este caso, es posible observar una curiosa semejanza entre el juicio —crítico-literario— de Bielinski, corroborado por las investigaciones teórico-formales de Shklovski, Lotman, Eijenbaum, Vinogradov, Tinyanov, y la evaluación general del sistema de transmisión de la palabra, a menudo, intraducible —antropológico— propuesto por Havelock. En ambos casos, estaríamos frente a una enciclopedia literaria y antropológica. ¿Puede ofrecerse una enciclopedia musical del texto pushkiniano? A partir de esta experiencia hermenéutica, ¿podemos decir si Tchaikovski logró este tipo de material enciclopédico por medio de la herramienta del teatro de ópera y de su música? Lamentablemente, una respuesta exhaustiva sería hipotizable sólo enfrentando unas categorías de pertinencia musicológica. Sin embargo, un análisis

BIAGIO D'ANGELO

del libreto podría colaborar con nuestra cuestión investigativa.

Tchaikovski comienza la composición de *Evguenii Oniéguin* en mayo de 1877, como se puede leer en una carta al hermano Modest, recogida por Isaiah Berlin (véase Berlin, 1980: 163-168). En la carta, Tchaikovski cuenta de una velada en la casa de Madame Lavroski. El argumento de conversación de los participantes era “sujetos adecuados para una ópera lírica”. A la propuesta de musicar la obra más importante de Pushkin, la primera reacción de Tchaikovski es de disgusto. Sin embargo, el desafío había sido lanzado y, después de una noche insomne, Tchaikovski se reúne con Konstantin Shilovski con el cual escribe el libreto, con enorme entusiasmo. Sin los clichés convencionales de la ópera (“princesas etíopes, faraones, envenenamientos”, continúa la carta de Tchaikovski), el músico ruso, que en futuro se dedicará a otras obras literarias, como *La dama de picas* y *Yolanda*, admira la “infinitud de poesía (...), la humanidad y la simplicidad del tema y de la trama, el texto de un genio, en pocas palabras”. La creación del libreto contradice la idea de los libretos compuestos y destinados a las óperas del siglo XVII y XVIII. Si un tiempo, como observa uno de los mayores estudiosos sobre el tema, Patrick J. Smith, los libretistas bien sabían de tener que hacer mayor asignación sobre medios visuales para lograr a conquistar el público a sus historias” (Smith, 1981: 18), Tchaikovski y Shilovski prefieren, de una cierta manera, el silencio, el tono psicológico, la pobreza de intriga teatral. La ópera se concluye en febrero de 1878. Tatiana, joven provinciana, aficionada a los folletines románticos, se enamora de Oniéguin, un dandy, heredero de una mansión, ambicioso y despreciador de la vida ingenua. Los dos se encuentran gracias a Lenski, amigo de Oniéguin, pasional, poético, *alter ego* de los pensadores alemanes románticos, víctimas de ilusiones e ideales, y que es el prometido de Olga Lárina, hermana de Tatiana. Será un *coup-de-foudre*. Pero solo unilateralmente. Durante una noche insomne, Tatiana, imitando las heroínas de los folletines franceses que ella ama leer, y arriesgando la buena reputación de una joven rusa de familia distinguida, escribe una carta a Oniéguin, confesándole su amor, y se la envía. Todas sus esperanzas están ahora en la respuesta del dandy, que nunca llegará. Oniéguin rechazaré sus avances, luego suscitará los celos de Lenski, bailando con Olga, y, llamado a un duelo, matará a Lenski. Más tarde, en un momento que en el texto pushkiniano, tiene un valor intertextual de gran efecto, Tatiana, en visita a la casa del dandy, se queda sorprendida con la biblioteca del héroe y, por sus anotaciones, se da cuenta de que Onéguin no es más que un conjunto de diferentes personajes de la literatura, que ella leyó y que apreció, sin que haya un verdadero Oniéguin, a no ser el personaje ficcional que ella también se había imaginado. Pasan algunos

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. *Evguenii Oniéguin*: novela en versos y en música

años. Oniéguin encuentra de nuevo a Tatiana y, esta vez, la belleza de la mujer, ya adulta, lo conquista. Así, le escribe una carta, a la cual no recibe respuesta. El círculo se cierra. Cuando intenta seducirla y declararle su amor, Tatiana no hesita y dice a Oniéguin que, aunque esté siempre enamorada de él, su camino es permanecer fiel al marido con el que contrajo matrimonio.

Algunos biógrafos de Tchaikovski admiten que el exacerbado romanticismo e intimismo de la ópera se debe a un momento particular del músico, que decidió casarse con una alumna y admiradora, Antonina Milyúkina, para enmascarar a la sociedad conservadora rusa del tiempo, su propia homosexualidad. La diferencia entre el libreto y el texto pushkiniano se explica, en realidad, por el deseo manifestado por Tchaikovsky de distanciarse lo más posible del original para recobrar, en la ópera, su carácter discreto y familiar. De hecho, más que Oniéguin, en la ópera la figura principal, y dominadora de las escenas, es Tatiana, que canta un largo y agitado monólogo, en el primer acto, que representa no solo el momento central de la ópera tchaikovskiana, sino también una de las arias más complejas y logradas de toda su producción operística (véase Emerson, 1998). Justamente en esta celebrada escena de la carta de amor, tropo de varias novelas y óperas, queremos detener nuestra atención. Boris Gasparov afirma que una de las diferencias más evidentes entre la novela y la ópera es perceptible en este momento crucial. Si, para Pushkin, el “efecto evasivo” es el marco distintivo de ambigüedad y de sentimientos adolescentes que dominan la heroína de la novela en verso, en la ópera, al contrario, el monólogo de Tatiana, que comienza con un *arioso* meditativo que dará lugar a las mismas palabras de Pushkin —ingeniosa opción del libreto tchaikovskiano— es vocalmente traducido —“transferido”, podríamos decir com *Mildonian*— a un “estilo directo”, abierto, que se opone fuertemente a la intuición y a la voz del narrador pushkiniano (Gasparov, 2005: 84). Sigue la versión pushkiniana en castellano.

XXXI

Ved la carta de Tatiana.
La guardo como reliquia.
Con secreta angustia leo,
y me cuesta proseguir.
¿De quién tomó la ternura,
el afecto descuidado?
¿De quién tomó el dulce absurdo,
el hablar irreflexivo,

BIAGIO D'ANGELO

atrayente, pernicioso?
No lo puedo comprender.
He aquí una traducción
incompleta, deficiente,
una imagen de lo vivo,
un *Freischütz* interpretado
por las manos de estudiantes.

Carta de Tatiana a Onieguin

Le escribo a usted, ¿qué más quiere?
¿Qué más resta por decir?
Sé que ahora está en su mano
dañarme con su desprecio.
Pero siquiera si guarda
hacia mí triste destino
un poco de compasión,
le ruego: no me abandone.
Primero quise callar.
Créame, de mi vergüenza
nunca hubiera usted sabido
si tuviese la esperanza
de encontrarle entre nosotros,
siquiera de tarde en tarde,
sólo una vez por semana.
Nada más oír su voz,
decirle sólo una frase,
y luego pensar, pensar
día y noche sobre aquello,
hasta volver a encontrarnos.
Pero dicen que es usted
insociable, y en la aldea,
entre nosotros, se aburre.
Nada nos hace brillar,
aunque en nuestra sencillez
nos alegra verle aquí.
¿Por qué llegó a visitarnos?
En esta perdida aldea
no le hubiera conocido
a usted, ni al dolor amargo.
La turbación de mi alma

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. *Evguenii Oniéguin*: novela en versos y en música

inexperta, con el tiempo
quizás llegara a calmarse.
Encontraría un amigo,
sería una esposa fiel
y una madre virtuosa.
¡Otro! ¡A nadie en el mundo
le entregaré el corazón!
Lo juzgó el alto consejo...
lo quiere el cielo, soy tuya.
He sabido desde siempre
que tendría que encontrarte.
Por Dios me fuiste enviado,
lo sé, para que me guardes
hasta la tumba. Ya en sueños
te habías aparecido;
sin cuerpo aún, me atraías.
Tu encantadora mirada
me hacía languidecer.
Tu voz resonó en mi alma
ya entonces... ¡no era ilusión!
Llegaste apenas, lo supe;
entusiasmada, febril,
con el pensamiento dije:
¡es él! ¿No eras tú el que hablaba
calladamente conmigo
cuando ayudaba a los pobres,
cuando calmaba rezando
la tristeza de mi alma?
En ese preciso instante,
linda visión, ¿no surgías
de la noche transparente
y en silencio te inclinabas
sobre el borde de mi lecho?
Con pasión y con amor,
¿no susurrabas entonces
una palabra de ánimo?
Seas ángel de la guarda
o demonio tentador,
acaba con esta duda.
Quizás esto no sea nada,
¡engaños de alma inexperta!

BIAGIO D'ANGELO

Y otra cosa se ha dispuesto...
¡Sea lo que haya de ser!
En ti confío mi suerte,
ante ti vierto mis lágrimas,
te ruego que me protejas...
Date cuenta: vivo sola,
aquí nadie me comprende,
mi razón está agotada
y he de morir en silencio.
Te aguardo: con sólo una
mirada esperanzadora
da vida a mi corazón,
o deshaz el duro sueño
¡ay, con un justo reproche!

¡Concluyo! Temo releer...
Miedo y vergüenza me frenan...
Pero confiada en su honor,
resuelta a usted me encomiendo...

XXXII

Tatiana suspira y gime.
La carta tiembla en su mano.
Se seca el rosado pliegue
en su lengua enfebrecida.
Ha inclinado la cabeza:
cae el ligero camisón
de sus hombros deliciosos...
Se extingue el rayo de luna,
la niebla abandona el valle.
Allí platea el torrente,
allí el pastor con su flauta
despierta a los campesinos.
Es de día: hace tiempo
que todos se han levantado.
Mi Tatiana sigue igual.

XXXIII

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. *Evguenii Oniéguin*: novela en versos y en música

No advierte que ha amanecido.
 Con la cabeza inclinada
 se sienta, y en la misiva
 no imprime el tallado sello.
 Mas ya entrando silenciosa
 la encanecida Filípievna
 le trae té en una bandeja.
 —Es hora, hija, levanta.
 ¡Amor, si ya estás dispuesta!
 ¡Ay, pajarillo temprano!
 Anoche ¡cuánto temía!
 ¡Gracias a Dios ya estás bien!
 De la congoja nocturna
 no queda huella. Tu rostro
 parece el de una amapola³.

Es suficiente observar estos breves fragmentos para darse cuenta de la complejidad de la obra pushkiniana. Si, por un lado, estamos frente a una “incomparabilidad” en acción —siendo la obra de Pushkin el cenit de su producción literaria, único ejemplo en la literatura mundial de una ficción novelesca en verso, y marcada aun por una moderna concepción de novela abierta, imprevisible, sin esquemas fijos— a diferencia del *Oniéguin* de Tchaikovski, que se detiene sobre la trama principal y elemental del texto narrativo, por el otro no podemos no sorprendernos por la inspiración vocal y orquestal de la ópera tchaikovskiana. Al mismo tiempo, es justamente esta “incomparabilidad” aparente que permite el trabajo que nos hemos propuesto. El subjetivismo romántico que en Pushkin está superado y parodiado se configura como el eje vocal portante de la dinámica musical de Tchaikovski que subraya su partitura como “escenas líricas”. Las continuas digresiones, el discurso del narrador, que tanto interesó Lotman, las mudanzas de tono funcionan como empuje para que la atención del lector se concentre en una permanencia de detalles, y no de eventos, reducidos a lo mínimo indispensable. La música de Tchaikovski no mantiene esta voz peculiar que privilegia la digresión y el libreto se asienta en una circulación de temas, sujetos y modelos literarios, característicos del siglo XIX. ¿Se trataría, entonces, de una contradicción? ¿O de una opción desdichada que traiciona, justamente, la modernidad estilística de la

³ A. S. Pushkin, *Evgueni Oniéguin*, capítulo III, estrofas XXXI-XXXIII. Esta versión al castellano se encuentra disponible en una página web: <http://foro.elaleph.com/viewtopic.php?p=204841>. Consulta realizada el 10 de mayo de 2010.

BIAGIO D'ANGELO

obra pushkiniana? A leer el método literario de Lotman, parecería, más bien, todo lo contrario: cada lector, intérprete, traductor puede apropiarse del código semiótico que más le satisface, sin detrimento del verdadero arte.

Evguenii Oneguin es considerada una obra llena de contradicciones intencionadas e inconscientes: desde los detalles de la vida cotidiana (por ejemplo, en el tercer capítulo se dice que la carta de Tatiana está en poder del autor de la novela, mientras que en el octavo se afirma que la tiene Oneguin) hasta los más fundamentales rasgos de la estructura (la novela posee un carácter fragmentario y unitario al mismo tiempo, está acabada e inconclusa; la sencillez se consigue a través de la complicación, lo típico se combina con lo casual). Asimismo, I. M. procura mostrar el dinamismo, la evolución del argumento, de los personajes y principios artísticos: por eso habla tanto del movimiento y de las pulsaciones, del 'destello' de diversos elementos, como si la obra que está delante de nosotros no estuviera petrificada en la historia sino que fuera un ser vivo. Es así, el verdadero arte nunca se detiene, se hace la vida misma e influye en la vida de la sociedad (Egorov, *website*).

La voz y el silencio: una "no-conclusión".

De cierta forma, la palabra y la voz nacen ontológicamente en el mismo momento. A la palabra pronunciada se añade la voz proferida y que da sentido al sonido. Por eso, la percepción de la ópera es como un regreso a las posibilidades recónditas y múltiples de la experiencia primigenia, donde voz y palabra eran perfectamente comprendidas, en el mismo momento de su emisión. Después, llegó Babel, el caos, el eco, la confusión. Acabó, así, la posibilidad que la vida cotidiana sea como en la ópera, en donde, como recuerda Leonard Bernstein en *The Joy of Music* (1982), todas las voces cantan y, como acontece en el cuarteto vocal del *Rigoletto* de Verdi, "Bella figlia dell'amore", todos se escuchan, se reconocen, y responden el uno al otro, recíprocamente. Peor, sería que el canto de Orfeo desapareciera, que Marsias no soplara más en su flauta misteriosa, que Tatiana no cantara más su declaración amorosa a ningún Oniéguin. Esta amenaza es la que preocupa Kafka en *El silencio de las Sirenas*:

Le Sirene hanno un'arma ancor più terribile del canto, ed è il loro silenzio. È forse pensabile, sebbene non sia mai successo, che qualcuno possa salvarsi dal loro canto, sicuramente non dal loro ammutolire. Al sentimento di averle vinte con la propria forza, e all'orgoglio che ne discende e che tutto travolge, nulla di terreno può resistere (KAFKA, 1994: 44-46).

“Ilimitar” la voz y el lenguaje. Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música

A un silencio, alegoría de la negatividad, de la imposibilidad de la lucha y de la reducción del sujeto a operador pasivo, debe —y puede solamente— *responder* otra pregunta, que nos es sugerida por Roland Barthes, y que puede *ilimitar* la voz y el lenguaje: “Est-ce que j’entends des voix dans la voix ? — Mais n’est-ce pas la vérité de la voix que d’être hallucinée? L’espace de la voix n’est-il pas un espace infini?” (Barthes, 1982: 240).

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982.
- BELLINA, Anna Laura. *L’ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella “favola” per musica*. Firenze, Olschki, 1984.
- BERLIN, Isaiah. “Tchaikovsky, Pushkin and Onegin”, en *The Musical Times*, vol. 121, n. 1645, 1980, pp. 163-168.
- BIANCONI, Lorenzo. *La drammaturgia musicale*. Bologna, Il Mulino, 1986.
- BOLOGNA, Corrado. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna, Il Mulino, 1992.
- BRUNEL, Pierre. *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée*, 2 vol. Montpellier, Société Française de Littérature Générale et Comparée et Université Paul-Valéry, 1985, t. 1.

BIAGIO D'ANGELO

- CVETAeva, Marina. *Moj Puškin*, in *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, 1984, t. II, pp. 316-317.
- DETIENNE, Marcel. *La scrittura di Orfeo*. Roma-Bari, Laterza, 1990.
- BORIS Egorov, "Personalidad y creación en I.M. Lotman", en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, Universidad de Granada, n. 10 (Noviembre 2007). ISSN 1696-7356. Traducción del ruso al español de Nina Kresova.
- <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre10/pdf/egorov.pdf>. Consulta realizada el 10 de mayo de 2010.
- EMERSON, Caryl. "Tchaikovsky's Tatiana." *Tchaikovsky and his World*. Ed. Leslie Kerney. Princeton, Princeton UP, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.
- GASPAROV, Boris. *Five Operas and a Symphony. Word and Music in Russian Culture*. New Haven, Yale UP, 2005.
- GOLDIN, Daniela, *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985.
- HAVELOCK, Eric A. "L'alfabetizzazione di Omero", en Havelock, E. - Hershbell, Jackson P., *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*. Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 1-71.
- KAFKA, Franz, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*. Introd. di G. Herling. Trad. di A. Lavagetto. Milano, Feltrinelli, 1994.
- LOTMAN, Iuri. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- MILDONIAN, Paola. "'Voce da voce', l'oralità trasferita", en *Annali di Ca' Foscari*, XLV, 2, 2006, pp. 137-151.
- ONG, Walter. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna, Il Mulino, 1986.
- QUIGNARD, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris, Gallimard, 1993.
- SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SMITH, Patrick J. *La decima musa. Storia del libretto d'opera*. Firenze, Sansoni, 1981.
- ZUMTHOR, Paul. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna, Il Mulino, 1984.