

SEMIÓTICA DE LA AUSENCIA: RASGAR EL VELO DE LA TRANSCENDENCIA EN *DON GIOVANNI* (W. A. MOZART, L. DA PONTE)

BROULLÓN LOZANO, MANUEL A.
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
Personal de Investigación en Formación (VPPIUS)
Código ORCID: 0000-0003-0840-474X
mbroullon@us.es

Resumen: la ópera *Don Giovanni* K. 527 con música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto de Lorenzo Da Ponte suscita un gran interés a la vista de su ambigüedad. Los dos estrenos de la ópera (Praga, 1787; Viena, 1788), con finales completamente distintos, muestran una incertidumbre en su interpretación. El presente trabajo se propone practicar el análisis semiótico de una puesta en escena concreta estrenada en el Teatro Alla Scala de Milán el 7 de diciembre de 2011 con escenografía de Michel Levine, dirección escénica de Robert Carsen y con Daniel Barenboim al frente de la orquesta. Con las herramientas que nos ofrece la semiótica en colaboración con la hermenéutica de la obra artística nos será posible estudiar los signos en su historia efectual, señalando así las expresiones estéticas del horror en torno a dos ejes: 1) la transgresión de los límites y 2) la irrupción de la transcendencia en el espacio escénico en función de la estructura circular de la ópera.

Palabras clave: *Don Giovanni*. Horror, sublime, transgresión, identificación, semiótica.

Abstract: he opera *Don Giovanni* K. 527 composed by Wolfgang Amadeus Mozart on Lorenzo Da Ponte's poems arises as an interesting object of study due to its ambiguity. The fact the first two releases of the opera (Prague, 1787; Viena, 1788) have two different endings support this ambiguity on the interpretation. This essay will analyze the staging of the opera at Teatro alla Scala (Milano) on December the 7th 2011 with Michel Levine's scenary, under Robert Carsen's direction and with Daniel Barenboim conducting the orchestra within the approach of semiotics and hermeneutics of the work of art and considering the sign on its effectual history. Besides, this paper analyzes the representation of horror in *Don Giovanni* in two different ways: 1) as a transgression of limits and 2) as the breaking in of transcendence on stage due to the circular structure of the opera.

Key-words: *Don Giovanni*. Horror, sublime, transgression, recognition, semiotics.

1. INTRODUCCIÓN Y MARCO GENERAL

Cuando paseando por una antigua ciudad civilizada, una de aquellas que contienen los más importantes archivos universales, algo atraiga tu mirada hacia lo alto, pues por las plazas públicas y en las esquinas hay personajes inmóviles más grandes que quienes pasan a pie que te hablarán en un lenguaje mudo de pomposas leyendas de gloria, de guerra, de ciencia y de martirio ¡huye! Seas quien seas, el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado, el más vil, pues *el fantasma de piedra* se apodera de ti durante algunos minutos, y te condena, en nombre del pasado, a pensar en cosas que no son de este mundo (Baudelaire, 1965: 340).

En su conferencia sobre Europa, Georg Steiner hace referencia a los vestigios de la memoria en el espacio urbano: una “verdadera cámara de eco de triunfos históricos, intelectuales, artísticos y científicos” (Steiner, 2008: 48). Mediante su descubrimiento, lo ausente se hace presente provocando “una desconexión, un desfasaje, un anacronismo” (Agamben, 2008: 1-2), como si se abriera un agujero negro. Bien sabemos que el signo se actualiza cuando es interpretado, que el acto de lectura trae al presente todo significado fijado en una superficie discursiva. Bajo este punto de vista, cualquier interpretación consiste en un fenómeno especular de contraste entre el tiempo de la evocación y el tiempo de lo evocado. Pero en determinadas circunstancias, las de lo intempestivo, este choque también podría ocasionar una desestabilización en la percepción y la conciencia. Dado que el espacio en su historicidad es un archivo que conserva los signos de otros tiempos, ¿qué sucede cuando el archivo, abierto de forma inesperada, descubre todo un universo hasta entonces oculto? El eje temporal se quiebra, y el sujeto intérprete, presa del desconcierto, se ve irremediamente desplazado. Se ve forzado a dar un paso atrás, aunque este paso atrás pueda provocar en ocasiones una reacción de temor, de miedo o incluso de horror.

En particular, el signo estético es un “fantasma de piedra” privilegiado por su capacidad para mostrarnos los “rostros del tiempo” como los ha denominado Gilbert Durand (1982), estructura de lo imaginario antropológico que alude directamente al problema humano de la vida y la muerte, tótem cultural, miedo atávico y fundamento de toda manifestación mítica. La visión de la muerte, dirá Heidegger (2009), zarandea al sujeto, provoca la caída en el mundo del “ente” haciendo de él una proyección, un *ser-para-la-muerte* pero también un *ser-en-el-mundo*.

Del mismo modo que los *wanderer* de Steiner deambulan por laberínticas calles “atrapados en la telaraña de un *in memoriam* luminoso y a la vez sofocante” (Steiner, 2008: 50), en sus correrías durante la noche, Don Giovanni y Leporello

escuchan una voz tenebrosa en el cementerio. Esta voz grave de bajo lírico brama con clamor de venganza: “*di rider finirai prima dell’aurora*”¹ (Da Ponte, 2011: 565). El señor y el criado desenvainan sus espadas y golpean las tumbas según leemos en las acotaciones del texto dramático: “*mette la mano alla spada, cerca qua e là pel sepolcreto, dando diverse ‘percosse’ alle statue*” (ip. cit.: 565)². Esta es una reacción violenta en defensa propia que delata *miedo*, concepto definido por la 22ª edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como “perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo de daño real o imaginario”. Aún no es *horror*, lo veremos más adelante, sino *miedo*: un comportamiento instintivo y fisiológico.

Pero el miedo de Don Giovanni y Leporello es también una reacción comunicativa ante una unidad significativa, una respuesta que prolonga el diálogo con el fantasma de la memoria. Dado que toda construcción semiótica — por muy abstracta que sea — se actualiza en sus consecuencias parece que el gesto violento no gusta demasiado a aquella voz de ultratumba, pues es tomada como una perturbación del orden, como un sacrilegio hacia el misterio de la inexorabilidad del tiempo: “*Ribaldo, audace! / Lascia a’ morti la pace*”. (ibíd.: 565)³. En ese momento preciso, Don Giovanni, como los *wanderer* de Steiner, alza la vista e identifica sobre un sepulcro la efigie marmórea de una estatua mortuoria: “*Ehi? Del Commendatore / non è questa la statua? Leggi un poco, / quella iscrizion*” (ibíd.: 565)⁴. Por medio de la palabra actualizada, la memoria del difunto se manifiesta explícitamente en el presente de la enunciación.

2. ACLARACIÓN CONCEPTUAL: CONSTRUCCIONES SEMIÓTICAS DEL MIEDO, DEL TEMOR Y DEL HORROR EN *DON GIOVANNI*. LITERATURA Y MÚSICA

Nos encontramos, naturalmente, repasando el argumento de la escena X del acto II del *Dramma Giocoso in due atti* “*Il dissoluto punito, ossia il Don Giovan-*

¹ “Dejarás de reír antes de la aurora”. La traducción es mía; en vista de la ausencia de buenas traducciones me ha parecido pertinente conservar los versos dapontianos en versión original italiana para hacer notar ciertos matices de complicada expresión en lengua española.

² Echa mano a la espada, busca aquí y allá en el sepulcro dando golpes a las estatuas. Traductores como Sánchez (1999) traducen “*percosse*” como “paliza”. Si bien es sinónimo de “golpe” o “enviste”, me parece interesante señalar el componente violento, instintivo e irracional de la “paliza”.

³ “¡Libertino, osado! / Deja en paz a los difuntos”.

⁴ “¡Ah! ¿No es esta / la estatua del Comendador? / Léeme aquella inscripción”.

ni” escrito por Lorenzo Da Ponte y que sirvió de libreto para la ópera compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart con el mismo título. El poeta veneciano es inteligente al situar la identificación del monumento mortuorio en un juego de apariencias. La estatua que Don Giovanni identifica como la efigie del Commendatore se refiere a Don Pedro, padre de Donna Anna, a quien Don Giovanni arrebató la vida al final de un duelo a muerte durante la escena primera del acto I (Da Ponte, 2013: 39-40). Por eso, en el momento en que el ausente, el difunto, se manifiesta a través de la lectura de un monumento que lo rememora aquí y ahora se produce una quiebra. Sin embargo esta aparición no es instantánea. En la identificación del signo se suceden tres momentos, *latencia*, *velo* y *manifestación*, acompañados de tres reacciones padecidas por el sujeto de aquel reconocimiento: el *miedo* —ya lo hemos visto en el apartado anterior—, el *temor* y el *horror*⁵.

Lo intempestivo, por no ser ni esperado ni deseado, interrumpe las reglas del juego. Entonces al *miedo* lo sucede el *temor*, modalidad virtualizante referida a lo que *podría* pasar. Es un “no-querer” opuesto al deseo en “una estructura sintáctica que presupone una reciprocidad de sujetos antagónicos” (Greimas, 1979: 405). El temor eleva al cuadrado el impacto del miedo cuando, en su sintaxis, uno de esos dos sujetos antagónicos permanece oculto detrás del velo del discurso; pues no es un fantasma, sino una estatua de piedra con una inscripción la que increpa a Don Giovanni. Diríamos que el pronombre encubre al sustantivo, a la revelación directa de la sustancia. El *temor* es una virtualidad, en todo caso una presión sobre la conciencia, ya que el sujeto se sitúa frente a lo que se vislumbra detrás de un velo protector pero que aún no se ha manifestado en su totalidad. Y ante lo desconocido no es posible saber ni de la magnitud del peligro que acecha ni de la estrategia discursiva que conviene adoptar. “De lo que no se puede hablar mejor es callar” en palabras de Wittgenstein (1921: 183). Por ello el temor suscita en cierto modo una parálisis en quien lo padece, como es el caso de Leporello.

Si damos un paso hacia delante, la *manifestación*, aparece entonces la nada agradable conciencia de finitud de la existencia, de los límites de la experiencia y de la conciencia humana. Se rasga el velo de la transcendencia, y al *temor* del “podría ser” lo sucede el *horror* de la visión de aquello que supera a la conciencia humana; esto es, la transcendencia. Y es que el horror como concepto estético significa una experiencia al límite: “la atrocidad, la monstruosidad, la enormidad [...] que tiene

⁵ Emplearemos en todo momento las definiciones aportadas al respecto por Vázquez Medel, 2001: 739-753.

que ver con la desmesura, sea objetiva, sea subjetiva” (Vázquez Medel, 2001: 747). De hecho, la estética del romanticismo (Burke, 1987; Trías, 2006) nos ha mostrado cómo la experiencia de lo sublime produce horror en el sujeto experimentador. La inmensidad de lo infinito abruma al ser humano, lo hace empedaquesecer. Por ello, para el ser humano, la ausencia, el velo del discurso, la representación pronominal que objetiva y por tanto eclipsa a la transcendencia tras una sintaxis, es el único modo soportable de exposición a ella. Solo así el sujeto puede sobreponerse a su finitud y emprender el romántico combate contra Dios por medio del conocimiento de su *ser-al-límite*, de su *ser-en-el-límite*. En palabras del poeta Hölderlin: “*furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann / [...] listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft*”⁶ (2009: 145-147).

No obstante, aunque el horror aparece asociado a un sentimiento abrumador e incluso a la parálisis en el habla y en la acción, no implica necesariamente la impotencia. Si existe una cierta capacidad de agencia del sujeto antagónico ante la acechanza de su oponente todo es posible en tanto que presenta un no-estado o un proto-estado virtual. El abismo abierto entre dos temporalidades que chocan y se contaminan en el nivel de lo virtualizante desencadena una “explosión de sentido”, un juego de enmascaramiento y desenmascaramiento en esferas paralelas que abre la posibilidad de diversas realidades alternativas en las que el sujeto proyecta distintos órdenes textuales y sentidos:

En el mundo irrumpen eventos, cuyas consecuencias son imprevisibles. Estos eventos dan impulso a una amplia serie de procesos sucesivos. En el momento de la explosión, como ya hemos dicho, es como si hubiera sido desconectado del tiempo, y de ello parte el camino hacia una nueva etapa del movimiento gradual, señalada por el retorno al eje temporal. Sin embargo la explosión genera toda una cadena de otros eventos. Antes que nada, su resultado es la aparición de un complejo de consecuencias igualmente verosímiles (Lotman, 1998: 82).

Es por ello por lo que Leporello se enmascara bajo su rol de pobre servidor y responde: “*Scusate... / non ho imparato a leggere / A' raggi della luna...*” (Da Ponte, 2013: 702). El criado, en su cobardía, intenta crear una máscara (incompetencia e ilegibilidad) que lo mantenga al margen de las amenazas de aquella aparición espectral. Pero Don Giovanni, descreído, juega con otras reglas. Obliga a su criado a leer la lápida mortuoria entre burlas y amenazas de muerte con el fin de asustar-

⁶ “Audaz se vuelve el hombre cuando está en presencia de Dios / [...] hasta que la ausencia de Dios lo ayude”. La traducción es mía.

lo: “Orsù va’ là/ o qui t’ammazzo e poi ti seppellisco”⁷ (*ibíd.*: 703). Leporello obedece y lee en voz alta: “Dell’empio che mi trasse al passo estremo/ qui attendo la vendetta” (*idem.*)⁸. En ese momento el amedrentado siervo vislumbra la fragilidad del velo y se espanta ante la posibilidad de que el más allá pueda cumplir sus amenazas. Entonces el temor deviene verdadero *horror* al dar voz y por tanto materia, existencia, presencia, al difunto Don Pedro a través de su epitafio. Steiner señala que, cuando bajo la soberanía del recuerdo, este se hace presente a través de documentos y monumentos, el espacio como “lugar de la memoria tiene su lado oscuro” (Steiner, 2008: 50). El cementerio, hasta ese momento del drama, lugar de juegos y escondite preferido por Don Giovanni y Leporello, se transfigura ahora en frontera entre dos tiempos, entre dos órdenes que chocan. En el texto de la cultura, en nuestra cultura desde la cual vivimos, este efecto desestabilizador del monumento viene dado por una semantización de los espacios:

el jardín de Goethe casi toca Buchenwald, donde la casa de Corneille es vecina de la Place du Marché donde Juana de Arco fue atrocemente ejecutada. Por todas partes monumentos conmemoran el asesinato individual o colectivo (*idem*).

La muerte es lógicamente el primer arquetipo de todos los rostros del tiempo. Por su parte Mozart, siempre inteligente, amplifica el efecto poético de su compañero escritor trayéndonos de vuelta en la partitura de la escena X (Mozart, 2013: 224-251) a la atmósfera sonora de aquel inicio del acto I, en la obertura, y al final de la escena primera, en donde el Commendatore caía atravesado por la espada de Don Giovanni (*ibíd.*: 8-21). Si el recitativo de la escena décima en el acto II (el cementerio) arranca con un carácter desenfadado y juguetón muy mozartiano que acompaña a los juegos de Leporello y Don Giovanni, en el compás 49 (Mozart, 2013: 244) la melodía de Leporello encuentra una alteración con un sostenido en fa. Esto quiere decir que la armonía modula de do mayor a la patética tonalidad de re menor, dominante en la escena del duelo. Estamos ante una isotopía significada mediante la recurrencia de una tonalidad menor —de sonoridad oscura— en contraste con otra mayor —de sonoridad jovial— en función del orden de los intervalos en la escala de un modo y de otro.

A continuación, las provocaciones de Leporello a “*la statua gentillissima del gran Commendatore*”⁹ (Da Ponte, 2013: 582) en una melodía tan ágil como inestable van dando paso a figuras más largas y a insistentes grupos de semicorcheas

⁷ “¡Vamos, ve allí / o aquí mismo te mato y después te entierro!”.

⁸ “Del infame que me llevó al trance final / aquí aguardo la venganza”.

⁹ “Amabilísima estatua del gran Comendador”.

repletos de becuadros sobre sol, re y do (Mozart, 2013: 250-251). Finalmente, la melodía del Commendatore modula hacia la tonalidad de mi mayor con un potente “Sí” (mi grave retenido en una figura redonda, *ibíd.*: 251). Es entonces cuando se produce una nueva manifestación del *horror*: una parálisis de toda la acción, una interrupción incluso de las capacidades físicas y motrices de Leporello: “*mover mi possa appena... / mi manca, oh dei la lena! / Per carità... partiamo, / andiamo via di qua*”¹⁰ (*ibíd.*: 702).

Igualmente, mientras que durante todo el aria las cuerdas hacen escalas ascendentes y descendentes que ilustran el tono cómico del siervo amedrentado (“*Signor, il padrón mio / badate ben, non, io / vorria con voi cenar...*”¹¹; Da Ponte, 2013: 587), cuando habla el Commendatore la instrumentación cambia por completo: trombones y trompas en fa en su registro grave (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 00:54:00) que resuelven sus frases con cadencias perfectas al estilo de la música antigua (Mozart, 2013: 245). Así, vemos que la experiencia al límite se expresa tanto por el texto dramático como por el texto musical en su decurso armónico, mediante la exposición de melodías galantes enfrentadas con el estilo antiguo y, sobre todo, a través de la elección de instrumentos según el color de cada sonido. Y es que de acuerdo con Alier:

lo más interesante dentro de esta fascinante creación operística del tándem Mozart-Da Ponte es que el compositor, aparte de definirnos a los personajes por [el carácter de] las melodías que cantan, como en sus óperas anteriores, asumió aspectos del drama que solo la música puede explicar bien (2011: 127).

Toda escena X del acto II se puede leer como una aproximación a los límites, como un proceso de descenso hacia la oscuridad, hasta la frontera con lo sublime, con todo el miedo, el temor y el horror que ello comporta. Pero detengámonos en un aspecto semántico que está patente en los títulos de los *Don Giovanni* escritos, musicalizados y representados en los años cercamos al estreno de la obra de Mozart y Da Ponte: *Don Giovanni Tenorio ossia Il dissoluto* (Goldoni, 1736), *Il convitato di pietra* (Lorenzi y Tritto, 1783), *Il nuovo convitato di pietra* (Gardi, 1787) y *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra* (Bertati y Gazzaniga, 1787)¹². El para-

¹⁰ “Apenas puedo moverme, / me falta, oh Dios, el aliento. / ¡Por caridad, salgamos, / vayámonos ya de aquí!”.

¹¹ “Señor: mi amo / —fijaos bien, no yo— / quisiera con vos cenar”.

¹² No hay que perder de vista que el mito del Tenorio fijado por Tirso de Molina gozaba en el siglo XVIII de gran vitalidad. Además de los títulos mencionados, sobresalen el *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto punito* (Carlo Goldoni, 1736), *L'empuio punito* (Acciaiuoli y Melani, 1669) y las versiones francesas de Molière y Le Teller (1761) con música de Gluck, que, siguiendo a Martín

texto que es el título nos previene de un elemento que las puestas en escena de la ópera mozartiana no siempre respetan. El difunto venido del más allá que acude en la escena XV a cenar al palacio de Don Giovanni es un fantasma si atendemos a la definición del DRAE: “*imagen* de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos”. Sin embargo no se corresponde con una cierta codificación social del espectro, aparición prodigiosa del difunto bajo una corporeidad fatua o incluso con el mismo cuerpo que tenía en vida en estado avanzado de descomposición. Llamo la atención sobre la idea fantasmagórica de una *imagen* que se aparece, pues el fantasma del Tenorio no es el difunto mismo, sino su efigie esculpida en mármol. Es una manifestación en un objeto con materia física independiente tanto de la existencia celeste como del cuerpo muerto. La imagen en tanto que signo icónico, representación o doble, garantiza esa ausencia que haga soportable la exposición a la transcendencia, esa veladura que ayuda al sujeto a emprender su combate contra el orden del más allá. Así lo expone el texto dapontiano cuando Leporello cuenta a los ciudadanos la caída de Don Giovanni a los infiernos:

*Venne un colosso...
 Ma, se non posso...
 Tra fumo e fuoco...
 Badate un poco...
 L'uomo di sasso...
 Fermate il passo...
 Giusto là sotto...
 Diede il gran botto...
 Giusto là il diavolo,
 sel' trangugiò (Da Ponte, 2013: 684)¹³.*

Quien se aparece no es el Commendatore mismo sino la estatua de su sepulcro (“un colosso”, “l’uomo di sasso”) acompañada de todos los atributos iconográficos de lo infernal, a saber: el fuego, el humo, la caída, y entonces ahora sí, la aparición del mismo diablo (“giusto là il *diavolo*”). Además, en la ediciones impresas del drama observamos que mientras que, en las primeras escenas el personaje de Don Pedro aparece denominado como “COMMENDATORE”, en las última aparece como “LA STATUA” (ver: Sánchez, 1999). No es por tanto el mismo personaje.

López (2007: 158), Mozart no solo conocía sino que incluso homenajeó tomando la música del ballet de esta obra para el fandango de su anterior ópera *Le nozze di Figaro*.

13 “Vino un coloso... / Pero, ¡no puedo!... / Entre humo y fuego... / prestad atención: el hombre de piedra... / no deis un paso, / justo ahí... / descargó el golpe fatal; / justo ahí, el diablo... / lo engulló”.

En su conferencia sobre Europa, Steiner afirma que: “los muertos aparecen con frecuencia más numerosos que los vivos” (Steiner, 2008: 51), de modo que todo acto de memoria no sería sino una provocación a la transcendencia. Ahora bien: el miedo, el temor y el horror los padecen los agentes de esas evocaciones; esto es, los vivos. Se trata de un efecto espejo que desestabiliza la concepción del presente en función de un pasado que proyecta al sujeto en una dimensión existencial: la inseguridad de una situación límite respecto del conocimiento.

3. ACOTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y SUS PROBLEMÁTICAS

Hasta aquí lo que se refiere exclusivamente a la interpretación de texto dramático y de la partitura sobre tinta impresa. La música escénica, cuyo culmen es la ópera, solo puede completar su efecto estético a través de su ejecución como espectáculo vivo. Esta puesta en marcha, dicho sea, se apoya sobre una doble interpretación del texto original: la interpretación musical y la puesta en escena. Veamos el caso de *Don Giovanni K. 527*.

El escenógrafo Michael Levine y el director de escena Robert Carsen plantearon para su producción en el Teatro Alla Scala de Milán en 2011 una interpretación especular de la obra (Barenboim, Carsen, Levine, 2011). En esta producción, al sonar los cuatro primeros y terribles acordes en re menor de la obertura, el barítono Peter Mattei (Don Giovanni) se lanza corriendo contra el suntuoso telón de la Scala, lo derriba, y entonces descubre un inmenso espejo colocado en la embocadura del escenario (ibíd.: 2011: I; 00:02:33). Al mismo tiempo se encienden las luces de la platea de modo que un espectador sentado en cualquier punto de la sala se ve a sí mismo reflejado, proyectado, arrojado en el espacio de la representación. El Don Giovanni de Levine y Carsen ejerce la provocación desde el principio: derriba con violencia la frontera entre el mundo de la vida y el mundo de la ficción, mostrando no ya los tópicos del mito, sino la realidad de lo real por medio del inesperado reflejo especular.

Aquellos analistas que se acerquen a la filmación del *Don Giovanni* de la Scala en 2011 con las herramientas de la proxémica, la pragmática y la transdiscursividad, serán capaces de reconocer que la puesta en escena no comienza con los cuatro terribles acordes en re menor de la obertura, sino algunos minutos atrás. La Scala es un edificio teatral de convención a la italiana, modelo arquitectónico basado en una puesta en escena de la estructura social en donde la jerarquía está organizada en dos ejes (vertical y horizontal) a partir de un centro que disfruta de ciertas ventajas: 1) visibilidad del proscenio y 2) visibilidad desde todas las posiciones

posibles en la sala (Gómez de la Bandera, 2011: 198-210). En el coliseo milanés esta posición privilegiada corresponde al palco regio ubicado en el primer piso. Este punto de vista es completamente frontal a la embocadura del escenario en el eje horizontal; mientras que en el eje de la verticalidad, se sitúa a una altura media que permite ver y ser visto desde cualquier posición.

No perdamos de vista que todo esto sucede en Italia, nación especialmente inclinada hacia los rituales espectaculares: políticos, religiosos, mediáticos, etcétera. En consecuencia, la asistencia al teatro también está sujeta a procesos de institucionalización. Vestido de noche para las damas, frac o esmoquin para los caballeros, la orquesta en pie cuando el director sale al foso (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: I; 00:00:03), el saludo a la sala, etcétera. Inmediatamente después de la aparición de Daniel Barenboim en el foso, la orquesta interpreta el himno nacional italiano que toda la audiencia escucha en pie en señal de patriótico respeto. En el palco regio, lugar de honor reservado para las autoridades, vemos también de pie y acompañados por sus elegantes esposas (ibíd.: I; 00:00:54) al presidente de la República Italiana Giorgio Napolitano y al primer ministro Mario Monti. Después del himno nacional y tras el aplauso correspondiente, un espontáneo exclama: “... *e che viva il presidente!*”. Y es contestado por la elegantísima y patriótica masa congregada con un clamoroso “Evviva!” (ibíd.: I; 00:02:04). Recordemos que, pocas semanas antes del estreno del *Don Giovanni*, Giorgio Napolitano llamaba a Monti, afamado economista y senador vitalicio de 68 años, a formar un gobierno tecnócrata tras la dimisión de Silvio Berlusconi en un intento desesperado de frenar la crisis económica iniciada en torno a 2010 (Ordaz, 2011a).

Es en este punto en donde se tocan el mundo de la vida y el mundo de la ficción. El símbolo del espejo cobra todo su sentido cuando vuelve a aparecer en la escena X, que ya hemos analizado en el apartado precedente desde un punto de vista textual. ¿Por qué? En la puesta en escena de Levine y Carsen no aparece una estatua, tal y como está previsto en el drama de Lorenzo Da Ponte, pero sí respetan la definición del fantasma como imagen. En esta versión, el bajo Kwangchul Youn comparece con el mismo vestuario de frac ensangrentado con el que aparecía en la escena I (ibíd.: I; 00:17:21). Lo interesante es que aun así el Commentore no aparece él mismo, sino que lo hace a través de su reflejo en el espejo gigante del comienzo. ¿Y dónde ha ubicado el director de escena Robert Carsen a Kwangchul Youn? En el palco regio, de pie, entre el primer ministro Monti y el presidente Napolitano (ibíd.: II; 00:49:13). El más allá de la representación está ubicado en el más acá de la recepción; en el mundo real de aquellos que toman las decisiones sobre las estructuras políticas, económicas y sociales. En este diálogo entre el mundo de fic-

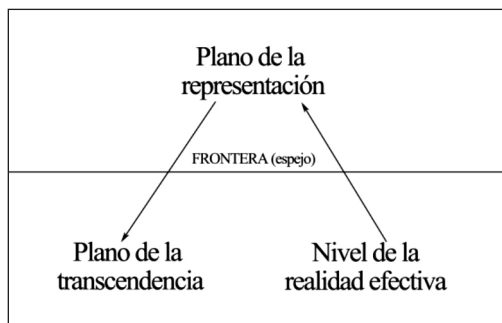
ción y el mundo de la vida no deja de ser irónico que dos días antes del estreno del *Don Giovanni*, el 5 de diciembre de 2011, apareciera en la prensa la siguiente noticia que incluye referencias al “temor” por lo que habría de suceder en adelante en la República Italiana:

El Gobierno del tecnócrata Mario Monti ha aprobado una serie de duras medidas de ajuste que, en su parte más dolorosa, afectarán a los derechos adquiridos por los pensionistas. Tan dolorosa que, al anunciarla, la ministra de Trabajo, Elsa Fornero, reconoció un “dolor psicológico” que la llevó a romper en llanto durante la conferencia de prensa (Ordaz, 2011b).

Hasta este punto el discurso de Levine y Carsen no deja de ser bello, incluso barroco, fruto de su carácter ficcional. Pero conviene puntualizar que la ficción no es ni verdad ni mentira. Es ficción. En consecuencia toda obra de arte nos habla de las cosas sin necesidad de someterse a los estatutos de veredicción de otro tipo de discursos como pueden ser los informativos, los políticos, los científicos, etcétera, que exigen una comprobación empírica de la aplicación del sentido en sus consecuencias para ser plenamente coherentes. Esta condición no implica que el texto artístico no pueda aportarnos nada en su relación con la realidad, puesto que el nexo entre mundo de los signos estéticos con el mundo de la vida se basa siempre en un efecto espejo. Todo espejo, todo reflejo, es causa de una inquietud, de una desautomatización en la percepción natural por la que el sujeto nunca podría observarse a sí mismo directamente. El espejo es por tanto un punto de vista artificial. En el *Don Giovanni* de Carsen y Levine el reflejo es doble, pues superpone al fantasma del Commendatore con el primer ministro y el presidente de la república italiana. Se funden tres universos con reglas completamente distintas: el mundo de Don Giovanni y Leporello, el más allá donde habitan los espíritus de los difuntos, y el más acá de la representación, en donde respira la callada audiencia. Sistematizamos en un sencillo esquema:

A) Espacio del espectáculo: M. Monti, G. Napolitano.
B) Espacio de la representación: Don Giovanni, Leporello.
B.1. Espacio de la transcendencia: fantasma del Commendatore.

en donde el plano de la transcendencia B.1. está subordinado al de la representación B pero queda ubicado al otro lado del espejo, superpuesto al nivel de la realidad efectiva A en una estructura circular, de modo que la dirección de la mirada vuelve sobre su punto inicial:



Lo interesante de esta superposición de planos de realidad es que Don Giovanni está desafiando al mismo tiempo al fantasma y al presidente: “*O vecchio buffonissimo! / Digli che questa sera / l’attendo a cena meco*” (Barenboim, Carlsen, Levine, 2011, II; 00:50:49)¹⁴. E incluso cuando Leporello opera en la modalidad enunciativa de la súplica (“*per carità!*”), Don Giovanni, el gran provocador y sacrilego, cuestiona la credibilidad del reflejo (“*bizarra è inver la scena*”):

LEPORELLO

*Mover mi possa appena
Mi manca, oh Dei, la lena!
Per carità... partiamo
partiamo via di qui.*

DON GIOVANNI

*Bizarra è inver la scena
verrà il buon vecchio a cena?
A prepararla andiamo
partiamo via di qui.* (Da Ponte, 2013: 595)¹⁵

Si Don Giovanni puede cuestionar el nivel de la realidad efectiva A es debido a su estado virtual y por tanto parcialmente ausente, del mismo modo que la horrible aparición del difunto Commendatore solo es soportable mediante su representación icónica. Aunque el reflejo —duplicado del modelo real— esté ahí y la evidencia del signo icónico sea indiscutible, su estatuto virtual la somete al cuestionamiento que es la burla y al vaciado de sentido que establece el sacrilegio.

4. CATALOGACIÓN DE LOS SIGNOS: CORRESPONDENCIAS ESTRUCTURALES

Sigamos desarrollando un análisis del espectáculo en estratos de realidad dentro de los cuales rigen unas reglas del juego diferentes, unas leyes específicas

¹⁴ ¡Ah, viejo bufonísimo! / Dile que esta noche / le espero a cenar conmigo.

¹⁵ LEPORELLO: Apenas puedo moverme / me falta, oh dioses, el aliento / ¡Por caridad, salgamos, / vámonos ya de aquí! DON GIOVANNI: Singular es esta inverosímil escena / ¿vendrá el buen viejo a cenar? / A prepararla vayamos / salgamos ya de aquí. (El subrayado es mío).

de puesta en escena y un decoro. Tratemos de sistematizar estas ideas mediante un esquema en donde A se corresponde con el espacio de la recepción del espectáculo, y B con el espacio de la representación, separados por el arco de escena y el espejo:

A) ESPACIO DE LA RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO
A.1. Nivel de realidad 1: esfera del espectador y del analista.
A.2. Nivel de realidad 2: espectadores en la sala del Teatro alla Scala de Milán.
----- FRONTERA: arco de escena y espejo -----
B) ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN
B.1. Nivel de profundidad 1: <i>Dramma giocoso</i> : acciones de Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto, el Commendatore y el coro en un espacio que es el duplicado de la sala del Teatro alla Scala.
B.2. Nivel de profundidad 2: lo que los personajes fingen ser (es decir, <i>parecer</i>) en sus juegos de máscaras entre las tramoyas, telones y veladuras del duplicado escenográfico de la Scala.
B.3. Nivel de profundidad 3: proyección de los deseos de los personajes en sus interacciones. Tramoyas, telones y veladuras del duplicado escenográfico.
B.4. Nivel de profundidad 4: esfera de la transcendencia (Estatua del Commendatore) tanto en la sala del Teatro alla Scala como en el duplicado del palco escénico.

Conviene reparar en nuestra situación como sujetos observadores ubicados en un nivel de realidad efectiva A.1., puesto que nos enfrentamos a un discurso construido en unas condiciones específicas. No solo es el lugar del analista, sino también de la audiencia que vio esta ópera por la televisión italiana R.A.I. 5 y en los cines conectados vía satélite. La puesta en imágenes, lo veremos más adelante, también cuenta con implicaciones nada inocentes en la construcción del sentido. Es justo reconocer la voluntad generadora de un discurso en la realización audiovisual.

El nivel A.2. constituye el espacio empírico de la filmación: un teatro en el que unas personas se congregan porque en él tendrá lugar una representación operística. A pesar de ser un discurso factual, este estrato presenta sus propias reglas de coherencia textual, de puesta en escena y de decoro. En ese orden de cosas Peter Mattei, Bryn Terfel y Anna Netrebko son cantantes y actores profesionales; Mario Monti y Giorgio Napolitano ocupan el lugar más destacado dentro de la jerarquía social en virtud de su cargo político, y la ministra de trabajo confiesa padecer “dolor psicológico” a causa de sus propias acciones en relación con ese ecosistema social. Pero todos ellos acatan un cierto pacto, de modo que durante algo más

de tres horas aceptan incorporarse a un texto en el que Peter Mattei, Bryn Terfel y Anna Netrebko son Don Giovanni, Leporello y Donna Anna respectivamente, y en donde se les invita “a pensar en cosas que no son de este mundo” (Baudelaire, 1965: 340), como es el hecho de que un fantasma se presente a cenar en el palacio de un noble de moral disoluta para exigirle que se arrepienta de sus pecados.

Accedemos por tanto al mundo representado: estamos en el nivel de profundidad B.1. En él se nos describen otro orden y otras reglas. Son reglas similares a las de la sociedad austríaca del siglo XVIII: el matrimonio casto y sus infidelidades (Zerlina y Masetto), el tercer estado (Leporello) al servicio leal de los estamentos privilegiados por la nobleza de sangre (Don Giovanni), la iglesia (Donna Elvira), la autoridad militar (el Commendatore) y, finalmente, el respeto por los difuntos. Si recordamos que Donna Anna y Don Ottavio acuerdan posponer su boda hasta pasado un año del fallecimiento de Don Pedro,¹⁶ estamos proyectando un nivel de profundidad B.4: el de la transcendencia, nivel latente que irrumpirá a partir de la escena X (acto II) provocando el horror en los niveles A.1., A.2., B.1, B.2. y anulando el nivel B.3.

Conviene reparar un instante en el nivel intermedio B.3: aquel que surge cuando los personajes fingen ser otra persona, esto es, el nivel de las apariencias, la modalidad veredictoria del “parecer” en relación de contrariedad con el “ser” (Greimas, 1982: 300). En *Don Giovanni*, en los múltiples juegos de *quid pro quo*, mascaradas y fingimientos contenidos a lo largo de la trama, este eje entre “parecer” y “ser” resulta al mismo tiempo rico y complejo porque aglutina experiencias distintas y las organiza en profundidad. Tendría la forma de dos espejos enfrentados que multiplican el espacio hasta el infinito, como infinito es el túnel de telones de la Scala en la escenografía del segundo acto (ibíd.: 2011; 00:40:34). Y este espacio ambiguo, especular, esta puesta en abismo es la que conduce a la confusión entre mundos y por tanto entre las esferas del deseo y la realidad. Por ejemplo, Donna Anna no reconoce a su agresor en la escena primera del acto I porque se encuentra bajo el influjo de la experiencia onírica, universo en el que Don Giovanni *parecer ser* Don Ottavio (Barenboim, Carsen, Levine, 2011; 00:10:13)¹⁷. Igual-

¹⁶ “*Lascia, o caro, un anno ancora / allora sfogo del mio cor. / Al desio di chi t’adora / ceder deve un fido amor*” (Da Ponte, 2013: 689). “Deja pasar, oh querido, un año más aun / para desahogo de mi corazón. / Al deseo de quien te adora / ceder debe un fiel amor”.

¹⁷ Donna Anna verbaliza la confusión de su experiencia onírica en la escena XIII del acto primero ante Don Ottavio cuando reconoce en Don Giovanni la voz de su agresor: “*era già alquanto / avanzata la notte, / quando nelle mie stanze, ove soletta / mi trovai per sventura, entrar io vidi / in un mantello avvolto / un uom che al primo istante / avea preso per voi: / mi riconobbi poi / che un in-*

mente, Don Giovanni seduce a Zerlina construyendo una fingida realidad en la que la campesina puede pertenecer a la clase nobiliaria (“*tal parola / non vale un zero; voi non siete fatta / per essere paesana [...] / è un’impostura / della gente plebea! La nobiltà / ha dipinta negli occhi l’onestà*”¹⁸, Da Ponte, 2013: 181-182); esto es, el recitativo y dúo *La ci darem la mano* (Barenboim, Carsen, Levine, 2011; 00:44:44). Igual sucede en el baile de máscaras con la entrada de los tres dominó (Donna Anna, Don Ottavio y Donna Elvira), y durante gran parte del acto II, cuando Leporello y Don Giovanni intercambian sus identidades (ibíd.: 2011; 01:26:54).

Volvamos por un instante sobre el nivel de realidad A.2. Se superpone con el plano de la representación B hasta tal punto que las reglas de correspondencia entre ellos se confunden. Por ejemplo, la institución del discurso operístico prevé un entreacto en el que la audiencia sale a tomar un refrigerio y a descansar en el *foyer* del teatro. Este cese de la representación es aprovechado por Robert Carsen como coartada para que Don Giovanni pueda zafarse del pelotón de espadachines que intenta prenderlo al final del acto I. Es el propio libertino quien ordena que caiga el telón muy lentamente, de modo que la grandísima y lujosa cortina derriba las espadas de los captores mientras él escapa a través de uno de los palcos más cercanos al proscenio (ibíd.: 2011; 01:35:15).

5. ANÁLISIS DE LA AMBIGÜEDAD FORMAL E IDENTIFICACIÓN EN *DON GIOVANNI*

5.1 Manifestaciones de la ausencia

A partir del estudio comparado del libreto, de la partitura y de una puesta en escena concreta queda claro que las situaciones planteadas a través de las arias, dúos, tríos, etcétera y mediante una plástica escénica conforman un tejido en el que la fuerte personalidad de Don Giovanni rige toda la acción. Todo lo atrae hacia sí en un movimiento centrípeto, caótico, destructivo. Las preocupaciones y motivaciones (B.3.) de los personajes, también sus acciones (B.1. y B.2.), están dinamizadas y condicionadas por la interacción con el pérfido galán, quien provoca a su paso una cadena de estragos. Conviene recordar que solo en la primera escena (Da

ganno era el mio” (Da Ponte, 2013: 242). “La noche estaba ya avanzada, / cuando en mis estancias, donde sola / por desgracia me encontraba, / vi entrar, envuelto en un manto, / a un hombre a quien, en principio / tomé por vos: / mas reconocería luego / que un engaño era el mío”.

¹⁸ “Esa palabra / no vale nada, vos no estais hecha / para ser campesina [...] / ¡Esa es una impostura / de la gente plebeya! La nobleza / lleva la honestidad pintada en los ojos”.

Ponte, 2013: 29-47) asistimos a un manifiesto de la lucha de clases, una violación, un ataque de ira y celos, un duelo entre espadachines y un asesinato. Pero Don Giovanni también está representando por sus ausencias. Incluso cuando no está presente en escena todos los personajes hablan de él. Donna Elvira reacciona ante el abandono de su fingido esposo (ausencia) con toda una persecución entre la venganza y la autohumillación, en una ambivalencia de sentimientos oscilantes desde la devoción apasionada hasta el odio destructor como ponen de manifiesto los versos del recitativo y aria de la escena IX acto II, uno de los poemas más inspirados y logrados de toda la obra dapontiana:

*In quali eccessi, o Numi,
in quai misfatti orribili, tremendi
è avvolto il sciagurato!
Ah no, non puote tardar l'ira del cielo,
la giustizia tardar.
Sentir già parmi
la fatale saetta,
che gli piomba sul capo!
Aperto veggio il baratro mortal!
Misera Elvira! Che contrasto d'affetti,
in sen ti nasce!
Perchè questi sospiri?
e queste ambasce?
Mi tradì, quell'alma ingrata...
infelice, o Dio, mi fa.
Ma tradita e abbandonata,
provo ancor per lui pietà.
Quando sento il mio tormento,
di vendetta il cor favella,
ma se guardo il suo cimento,
palpitando il cor mi va (Da Ponte, 2013: 539)¹⁹.*

Estos versos comienzan, una vez más, con la anticipación trágica, la evocación de los infiernos abiertos. Es el *temor* ante lo que podría pasar (virtualidad). Y a continuación, después del recitativo y al comienzo del aria, es donde surge lo melo-

¹⁹ “¡En qué excesos, oh dioses, / en qué crímenes horribles y tremendos / se ha envuelto el desdichado! / ¡Ah, no, ya no puede tardar/ la ira del cielo, ni la justicia!/ Creo oír ya la fatal saeta / precipitándose sobre su cabeza. / ¡Abierto veo el abismo mortal! / ¡Desgraciada Elvira! / ¡Qué lucha de sentimientos / nace en tu seno! / ¿Por qué estos suspiros? / ¿Y estas angustias? / Me traicionó aquella alma ingrata; /oh Dios, cómo me hace infeliz. / Mas, traicionada y abandonada, / por él siento aun piedad. / Cuando siento mi tormento / el corazón me pide venganza; / mas si atiendo al peligro que le acecha, / mi corazón empieza a palpar”.

dramático en su movimiento entre dos polos opuestos: la piedad y la ira que definen al personaje de Donna Elvira: “*Ma tradita e abbandonata, / provo ancor per lui pietà*”. Las melodías elegidas para este personaje merecen un estudio pormenorizado. Si bien Roger Alier afirma que uno de los mayores aciertos de Mozart es que “nos define a los personajes por la música que cantan” (Alier, 2011: 127), en el caso específico de Elvira considera que toda aparición en escena de esta dama dolida supone la irrupción de la tradición censora (ibíd.: 128) contra la voluntad arrolladora del seductor. Efectivamente su primera aparición “*Ah, chi mi dice mai?*” (Mozart, 2013: 354-0) o el rescate de Zerlina “*Ah fuggi il traditor!*” (ibíd.: 74-76) se basan en una de las células rítmicas características en los movimientos lentos del barroco: negra (o sus divisiones, con puntillo) seguida de su subdivisión relativa (corchea en el caso de la negra, semicorchea para la corchea, y así sucesivamente). Es decir, Mozart hace cantar y expresarse a Donna Elvira en un estilo antiguo con respecto a su época, puesto que el compositor de Salzburgo se encuadra temporal y estilísticamente en un periodo posterior al barroco, el clasicismo. Por tanto, la adscripción de Donna Elvira a la tradición, a la censura, está marcada desde el punto de vista musical con un carácter melódico arcaico, *demodé*, con respecto al año 1787.

Sin embargo frente al yo exterior, frente a la proyección del personaje en su confrontación con Don Giovanni (B.1.) en estas arias citadas, está el yo interior (B.3.) de Elvira en “*In quali eccesi o Numi*” (ibíd.: 235-240), donde la melodía fluye entre la pasión y el tormento en estructura de pregunta-respuesta. En esta misma línea, Daniel Barenboim eligió para la versión que estamos analizando (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 00:40:14-00:46:38) un acompañamiento de cuerdas y viento-madera con carácter cálido (pasión, exposición del tema en compases 1-16 más repeticiones) frente a cuerdas y trompas en fa (tormento, compases 56-83 con modulación a modo menor en variación del tema y durante la cadencia resolutiva en compases 99-131). Igualmente, de acuerdo con la idea dapontiana de representación de los laberintos interiores, Carsen y Levine subrayan este elemento desde su dirección escénica. Elvira (Barbara Fritolli) aparece en un túnel que reproduce hasta el infinito la embocadura del escenario de la Scala con su telón, como si viéramos dos espejos enfrentados que duplican el espacio. La dama, además, se desnuda a lo largo del aria quitándose el disfraz de dominó color rojo que llevaba puesto desde el baile de máscaras de la última escena del acto I. La Fritolli hace este desenmascaramiento muy lentamente, al mismo tiempo que expone durante el aria sus contradicciones interiores por medio de la ya mencionada complejidad en la melodía y en la expresión (ibíd.: II; 00:40:14-00:46:38).

Vista esta constante oscilación entre extremos opuestos es justo recordar que si bien la obra de Mozart y Da Ponte podría haberse quedado en el mero argumento de una comedia de enredo, encontramos en el desenlace la comparecencia de un elemento terrorífico: la manifestación terrenal del Commendatore que arrastra a los infiernos al libertino tal y como había vaticinado Elvira: “*Ah no, non puote tardar l’ira del cielo, / la giustizia tardar / [...] Aperto veggio il baratro mortal!*”²⁰. Sin embargo, las anticipaciones trágicas son de una resonancia mucho mayor a lo largo de toda la ópera. Valga recordar la coincidencia de los mismos cuatro acordes, exactamente idénticos, al inicio de la obertura (Mozart, 2013: 1), cuando el Commendatore llama a la puerta en la escena XV (ibíd.: 277) y al final del coro que arrastra al galán a los reinos de Proserpina y Plutón (ibíd.: 287). El crítico Umberto Curi, quien por cierto distingue entre el personaje del Commendatore y el de la estatua, afirma la supremacía de los “terroríficos acordes iniciales” (Curi, 2002: 183) de modo que “su sombra se extiende sobre toda la obra” hasta que, al final del segundo acto, “vuelven a repetirse” (ver Mozart, 2013: 276). Además, tengamos en cuenta que en la versión analizada estos acordes los interpretan contrabajos, trombones y trompas fa en su octava más grave (Barenboim, Carsen, Levine, 2011; 01:18:30), justamente la misma tesitura requerida por la partitura del Commendatore, a quien corresponde la voz de bajo. Las sonoridades graves, por tanto (la estatua llega hasta *la grave*, Mozart, 2013: 278), se asocian desde un punto de vista semántico a la ultratumba, a la oscuridad.

A la vista está que la ausencia del Commendatore aparece representada en la obra mediante estas isotopías, a saber: 1) la irrupción de la tradición censora en las arias de Donna Elvira (o incluso también del odio desatado de Donna Anna en el monumental “*Or sai che l’onore*”, Mozart, 2013: 96-100); 2) la recurrencia del acorde en re menor que se identifica con los rostros del tiempo; y 3) la inestabilidad del sistema tonal en la configuración de la armonía durante toda la obra. La ausencia representada por medio del velo del discurso, por lo tanto, es la clave de adaptación del mito de Don Juan en esta ópera, elemento que como tal velo hace soportable y representable el *horror* ante la exposición a la transcendencia. Y su mejor expresión consiste en esas atmósferas oscuras amplificadas por el texto musical en el punto tercero de los tres expuestos. Alfred Einstein, en su estudio de las tonalidades preferidas por Mozart para sus composiciones según el carácter de cada obra, ofrece ideas muy esclarecedoras:

²⁰ “¡Ah, no, ya no puede tardar / la ira del cielo, ni la justicia! / [] ¡Abierto veo el abismo mortal!”

Un hombre de ciencia alemán, que era al mismo tiempo también cantante y filólogo, Gustav Engel, sometió una vez, con ocasión del centenario de *Don Giovanni*, esta ópera de Mozart a un análisis matemático-armónico. Demostrose en ello no solo que la ópera entera, partiendo de la tonalidad de re vuelve otra vez al re, sino también el punto de partida de nivel absoluto, midiendo toda la ópera según la tonalidad pura, no la atemperada. En esto no se calculan los recitativos; pues si se hubieran cotejado también, la ópera, representándola en tonalidad pura, habría debido terminar irremisiblemente más o menos una cuarta más abajo (Einstein, 1945:179).

A pesar de haber sido duramente criticado por personalidades como Johannes Brahms, quien lo calificó de “una de las más lamentables aberraciones del arte musical” (Einstein, 1945:179), este estudio nos introduce a la consideración acústica de la obra mozartiana:

En dirección a las tonalidades en bemol, en el *Don Giovanni*, por lo menos en los números cerrados, no se pasa más allá del mi bemol mayor. Hacia el otro lado, más claro, se sirve dos veces de la mayor y una sola vez, en la escena del cementerio, de la tonalidad de mi mayor. Se pueden considerar, en realidad, como las tonalidades principales en el *Don Giovanni*, la de re menor o la de re mayor, y alrededor de estos centros giran solo los parentescos tonales más próximos (Einstein, 1945:180).

Esta oscilación constante entre tonalidades con su centro en *re* (mayor y menor, que evoca el horror de los acordes iniciales) genera una atmósfera de incertidumbre que conviene mucho al decoro de un personaje con tantas caras como es el Don Giovanni dapontiano. Este juego formal con la armonía coloca a Mozart en un papel verdaderamente vanguardista en lo que se refiere a la historia de la música, como uno de los primeros osados que se atrevieron a iniciar la destrucción del sistema tonal que más tarde culminarían los compositores comprendidos entre Richard Wagner en *Tristan und Isolde* (1859-1865) y, por supuesto, Arnold Schönberg y su *Pierrot lunaire* (1912). A saber, Claude Debussy (1862-1918), Gustav Mahler (1866-1909), Richard Strauss (1864-1949), etcétera. Por cierto, tanto Wagner como Schönberg fueron grandes admiradores de la partitura del *Don Giovanni* mozartiano por su patetismo y oscuridad. De hecho, el estreno del joven Wagner al frente de la orquesta del Teatro de la Ópera de Magdelburgo en 1834, fue con esta obra de Mozart (AA. VV., 2006: 8).

5.2 ESBOZO DE UN ESTUDIO DE GÉNEROS EN *DON GIOVANNI*

De todo el apartado anterior se deduce que la principal característica del *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte es que coexisten dos cauces genéricos en su interior con todo el repertorio de imágenes, estructuras y tópicos que los géneros traen

consigo. Como ha señalado Todorov, lo más interesante del estudio de los géneros es que, en su dimensión pragmática, sus elementos estéticos nos hablan de “los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen” (Todorov, 1988: 38). Siguiendo a Comellas, el *Don Giovanni* “es una obra sobre el eterno tema de Don Juan, pero genialmente equidistante entre la comedia y la tragedia” (2008:173), de ahí su denominación en el título del libreto como “Dramma giocoso” —drama jocoso o drama cómico, lo que no deja de constituir un oxímoron—. Es precisamente esa dualidad la que hace inclasificable a esta ópera. Esta cuestión, que podría parecer anecdótica, es una auténtica rareza para el gusto de la ópera dieciochesca. Debemos buscar la causa de esta particularidad formal en la situación económica del negocio del espectáculo operístico en la Austria de 1787. Mozart y Da Ponte, conocedores de los gustos y de las tendencias de su tiempo, crearon una ópera bufa en un momento en el que estaban asistiendo al “declive paulatino del género melodramático serio” (Curi, 2002: 197). Sobre esta hipótesis, Martín López sostiene que existía una intencionalidad clara y premeditada por parte de Mozart de escribir una tragedia:

A pesar de los incisos cómicos y del *lieto fine*, la dimensión trágica, que compone la esencia del conflicto dramático, se va dilatando ante los ojos del espectador, hasta el punto de prevalecer sobre cualquier otro elemento jocoso la imagen del protagonista en los abismos infernales (Martín López, 2007: 200).

El punto intermedio entre el género cómico sostenido por el personaje del *zanni* procedente de la *Commedia dell'Arte* que —no sin ciertas reservas— es Leporello y el género (melo)dramático puesto de manifiesto por la dialéctica irapasión de las mujeres nobles (Donna Anna, Donna Elvira) no es otro que esa atmósfera trágica difusa, ausente durante toda la ópera hasta el espectacular desenlace fatal, el gran momento en donde tiene lugar la experiencia del horror ante la aparición de la estatua acompañada de los cuatro terribles acordes en re menor (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:11:41). Pero al hablar de lo trágico y de la tragedia conviene que seamos cautos, puesto que el horror que emana de la identificación con la obra y sus personajes no responde a un patrón formal, estructural ni iconográfico, sino a la misma experiencia límite que es el hecho de que se rasgue el velo de la transcendencia y que se quiebren así el orden moral y las leyes naturales del mundo representado:

Me han parecido sugerentes las palabras de Speidel “Il *Don Giovanni* è l'unica tragedia musicale che possediamo”, ya que al considerar *Don Giovanni* como “tragedia musicale” no está haciendo referencia a ningún principio teórico, es decir, al conjunto de códigos ideológicos y estéticos propios de la tragedia, sino a la vivencia íntima que todo ser humano experimenta tras escuchar las notas que, como preámbulo

y epílogo de la obra (los acordes iniciales de la obertura, repetidos en la escena del cementerio), nos hablan del dolor y de la angustia mortal (Martín López, 2007 :199).

¿Qué tipo de personaje es Don Giovanni? ¿Un pecador condenado? ¿Un héroe trágico castigado por sus ansias de vivir, como el *Fausto* de Goethe? ¿Un héroe prometeico? ¿O un superhombre librepensador y antisistema al más estilo nietzscheano, como sostuvo Bernard Shaw? El argumento del drama dapontiano consiste en un esquema actancial básico de protagonista contra antagonista, en donde el antagonista es un dios omnipotente. Así pues el trayecto narrativo del *Don Giovanni* es el del romántico combate de la libertad y la voluntad individuales contra la transcendencia y sus valores filosóficos, éticos, estéticos: verdad, bondad, belleza. Pero ante la terribilidad del más allá toda tentativa de rebelión está irremediablemente destinada al fracaso.

Desde esta perspectiva, nos es fácil imaginar por qué los románticos vieron en *Don Giovanni* un modelo estético y un carácter a imitar, ya que esta ópera “es la única que por su tema, digamos, ‘romántico’ hasta cierto punto, fue interpretada con alguna frecuencia en el antimozartiano siglo XIX” (Alier, 2011: 130). Hoy sabemos incluso que el gusto romántico decimonónico eliminó de raíz la última escena (XVI, acto II) y que en bastantes producciones europeas de entre 1850 y 1900 incluso se añadió al final, tras la caída de Don Giovanni, una pieza completamente diferente con un coro de mujeres encabezadas por Donna Anna cantando el *Dies Irae* del *Réquiem* de Mozart a modo broche trágico final. Sin embargo, Alier advierte que el *Don Giovanni* es “romántico hasta cierto punto” porque, si bien existen ciertas correspondencias con el espíritu irracionalista decimonónico, un análisis detenido nos revela que:

hasta aquí (la escena en la que el Commendatore comparece en el palacio de Don Giovanni) tenemos texto, música y un tremendo espectáculo unidos poderosamente en un intento de traer al protagonista de vuelta. Pero el reconocimiento es negado. Para los románticos, esta afirmación de la voluntad hace de Don Giovanni un héroe de proporciones trágicas. Pero el verdadero personaje trágico siempre tiene su momento de reconocimiento (comparemos a Hamlet, a McBeth, a Otelho, a Fausto...) en el que toman conciencia de sus actos, y por eso Don Giovanni no es un héroe trágico. En su desafío, se mantiene en pie justo en el lugar en el que estaría un héroe,²¹

²¹ Don Giovanni mantiene su decoro al plantar cara al fantasma. Pone su honor, su voluntad (querer-hacer, querer-ser), por encima del miedo: LA STATUA: *Il tuo Dover or sai; / rispondimi: verrai / tu a cenar meco? [...]* DON GIOVANNI: *A torto di viltate / tacciato mai sarò! / [...]* Ho fermo il core in petto: *non ho timor, verrò!* (Da Ponte, 2013:666); LA STATUA: ya sabes cuál es tu deber / Respóndeme: ¿vendrás / a cenar conmigo? DON GIOVANNI: De cobardía / jamás seré acusado. / [...] El corazón está firme en mi pecho, / no tengo miedo: ¡iré!

pero, reuniendo lo que es heroico con su opuesto, combina la villanía con el heroísmo²². Don Giovanni es un enigma, un antihéroe (Waldoff, 2006:178).

5.3 Reconocimiento, identificación e interpretación

A la vista de que cada época ha interpretado el *Don Giovanni* a su manera podría afirmarse que esta ópera se agrupa dentro de las tramas blandas, de las escrituras débiles en las que no puede aceptarse una sola significación que sea estable, única y universal en todos los espacios, en todos los tiempos; para todos los contextos de aplicación, para toda comunidad de sentido. Ciertamente, las constantes relecturas de la obra en su historia efectual²³ nos confirman el enigma de las muchas zonas de indeterminación, esbozos de ironía y juegos de encubrimiento tanto en el contenido como en la forma. De ahí se desprende su interés como objeto de estudio pero también su potencial para ser en la actualidad una de las óperas más representada²⁴. Los pliegues internos, los enmascaramientos, las cabalgatas carnavalescas de Don Giovanni seduciendo a las ventanitas iluminadas en la *canzonetta* (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 00:12:37) o la mascarada del final del acto I (ibíd.: I; 01:19:00) producen un espacio de juego que Carsen y Levine aprovechan con habilidad en esa dimensión especular, crítica y acusadora de su propuesta escénica. Y es que el montaje del *Don Giovanni* para la inauguración de la temporada lírica 2011-2012 de la Scala no se limita a una escenificación textualista, sino que genera un discurso en el interior del texto que le sirve de base, diríamos, de pre-texto. No olvidemos que esa convergencia de discursos que recorren toda la obra de manera más o menos explícita, de forma más o menos implícita, está presente en la escritura tanto del drama como de la partitura. ¿Cómo es posible si no que el coro entero sobre el escenario haya podido cantar con toda la orquesta el solemne brindis “Viva la libertà!” (ibíd.: I; 01:28:24) ante el emperador abso-

²² LA STATUA: *pèntiti, cangia vita: / è l'ultimo momento!* DON GIOVANNI: *no, no, ch'io non mi pento, / vanne lontan da me!* (Da Ponte, 2013: 666); LA ESTATUA: *Arrepiéntete, cambia de vida: / ¡es el último momento!* DON GIOVANNI: *No, no, no me arrepiento, / ¡aléjate de mí!*

²³ Tomamos el concepto diacrónico de “historia efectual” de la teoría hermenéutica de Hans-Georg Gadamer donde “comprender quiere decir integrar un determinado texto en el contexto de la historia de la lengua, de la forma literaria, del estilo, etc, y finalmente en todo nexo vital histórico” (1975: 410).

²⁴ Exactamente la encontramos en la décima posición del ranking. <http://cort.as/sOpE>.

lutista José II durante el estreno de Viena en 1788? La máscara del cómico bufón encubre al provocador²⁵.

Este efecto de sentido inconcluso se obtiene mediante la estrategia del reconocimiento denegado o identificación negada (en inglés original: “*denied recognition*”). La autora norteamericana Jessica Pauline Waldoff señala la contradicción del drama dapontiano con respecto al funcionamiento normal de toda obra dramática desde la *Poética* de Aristóteles, cuando se establece el principio de la “agnición” o reconocimiento: “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (Aristóteles, 335 A.C.: 164). Si el clímax del drama dapontiano se sitúa en el momento espectacular en el que la estatua comparece en escena, al final del segundo acto, este instante debería de ser un instante de lucha, de batalla en el que la verdad moral trate de imponerse, y con ella el reconocimiento del pecado y de la villanía. La estatua ordena a Don Giovanni que se arrepienta de su vida disoluta hasta tres veces, y Leporello le insta hasta en una cuarta ocasión. En este momento cabría esperar que Don Giovanni se diera cuenta de los estragos que ha causado devastando sentimientos de mujeres abandonadas que han traicionado en nombre del amor sus devociones más abnegadas: los votos eclesiásticos (Donna Elvira) y el casto matrimonio católico (Donna Anna, Zerlina). Sin embargo, Don Giovanni incluso se permite el lujo de contestar al fantasma con una blasfemia:

LA STATUA: pentiti, scellerato!

DON GIOVANNI: no, vecchio inafatuato! (Da Ponte, 2013: 666)²⁶

El horror aparece entonces en una dimensión física bien diferenciada del miedo. La estatua pide a Don Giovanni que le de la mano en prenda, en garantía cortés de que cumplirá su promesa de devolverle la visita. El contacto físico entre

²⁵ La denominada “trilogía Da Ponte” (*Le nozze di Figaro*, 1786; *Don Giovanni*, 1787-88; *Così fan tutte*, 1790) incluye ciertos elementos antiabsolutistas y antinobiliarios desde al elección del tema para la primera de las entregas. La primera de ellas es la adaptación de Pierre C. de Beaumarchais *La Folle Journée ou les Noces de Figaro*, pieza dramática que fue prohibida en todas las cortes europeas, incluida la francesa, por este motivo. Por el contrario, en Viena, son un compositor y un libretista protegidos por un emperador absolutista con intención de regenerar la cultura germánica quienes llevan a cabo la versión operística de la obra con todos los beneplácitos. Ni las *Memorias* de Da Ponte ni las *Cartas* de Mozart arrojan luz sobre quién tomó esta decisión, pero lo que parece claro por el simple hecho de haberse estrenado ante la corte con flamante éxito es que podría dar una imagen liberal y tolerante del monarca. Aún así cabe destacar que en *Le nozze di Figaro* se rebajaron los contenidos más ilustrados del drama original, como la escena del juicio del tercer acto.

²⁶ LA ESTATUA: ¡Arrepiéntete, desalmado! / DON GIOVANNI: ¡No, viejo fatuo!

ambos destruye la frontera que separa a los mundos, la transcendencia se manifiesta materialmente y hace surgir un estremecimiento de los sentidos:

LA STATUA: dammi la mano in pegno!

DON GIOVANNI: Eccola!

(Grida forte)

Oimè!

LA STATUA: cos'hai!

DON GIOVANNI: che gelo è questo mai? (Da Ponte, 2013: 666)²⁷

Ante esta brecha en las leyes de la física, el velo de la transcendencia que protege a los mortales de la infinitud y la omnipotencia se rasga definitivamente. Pero Don Giovanni no se amedrenta a pesar de todo. Obsérvese que en la puesta en escena de la Scala el espectro no pregunta, sino que exige al galán que reconozca sus pecados desenvainando la espada y arrojándose sobre él: “*risolvi!*” (¡decide!). Y Don Giovanni, arrogante contesta: “*Ho già risolto (ya he decidido)... ¡No! ¡No! ¡No!*” (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:17:17). La persistencia en su negativa le lleva a ser él mismo quien se lanza frontalmente contra la punta afilada del sable del Comemendatore, la autodestrucción. Entonces, con Don Giovanni herido de muerte en el pecho y desangrándose, el infierno se manifiesta en escena a través de toda su iconografía llevándose consigo al protagonista: fuego, gritos, horror, desesperación, lamentos, vísceras removidas... En ese momento, justo en ese preciso instante, mientras Mozart nos regala un soberbio desarrollo melódico de aquel esbozo en re menor con un oscuro coro de demonios y criaturas del averno, el horror deja de ser una ausencia que gravita para convertirse en presencia que no hace sino reforzar la solidez del personaje de Don Giovanni, quien elige ir hasta las últimas consecuencias de su insaciable voluntad de poder y placer:

LA STATUA

Ah tempo più non v'è.

(Fuoco da diverse parti, la statua sparisce, e s'apre una voragine).

DON GIOVANNI

Da qual tremore insolito...

Sento assalir gli spiriti...

Donde escono quei vortici

di fuoco pien d'orror!

CORO

Tutto a tue colpe e poco.

Vieni: c'è un mal peggior!

²⁷ “LA ESTATUA: ¡Dame la mano en prenda! / DON GIOVANNI: ¡Hela aquí! / (grita fuerte) ¡Ay de mí! / LA ESTATUA: ¿Qué te ocurre? / DON GIOVANNI: ¿Qué frío helado es este?”.

DON GIOVANNI

Chi l'anima mi lacera!

Chi m'agita le viscere!

Che strazio, oimè, che smania!

Che inferno! Che terror!

LEPORELLO

Che cheffo disperato!

Che gesti da dannato!

Che gridi, che lamenti!

Come mi fà terror! (Da Ponte, 2013: 673)²⁸

Carsen y Levine prescinden la estatua y del reflejo especular, pero no de la iconografía del horror, del velo de la transcendencia rasgado en toda su terribilidad. Nos colocan en escena al cadáver de Don Pedro, ensangrentado, y directamente salido de su ataúd, cuya venganza consiste en devolverle la herida con el filo de la espada a Don Giovanni (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:16:56). Sin embargo, ¿es este el final? No, aún nos queda otro espejo por contemplar para el cierre perfecto de la obra.

5.4 Estudio de las versiones: inestabilidad del sentido

Efectivamente, el desenlace nos plantea una pregunta ambigua sobre *Don Giovanni*. Waldoff ofrece una explicación llamando la atención sobre la ya mencionada estructura circular de la obra que establece puentes entre las partes. Su propuesta se configura en forma de progresión hacia la identificación dramática con el protagonista. Dicha progresión coincide con un trayecto del ámbito privado (el dormitorio de Donna Anna y el jardín donde tiene lugar el duelo) al espacio público, la plaza pública donde el quinteto canta el último tema, el *lieto fine*, moraleja, o *happy end*, como lo llama Wye Jameson Allanbrook (1984: 233). La transgresión y por tanto la genialidad de Da Ponte consiste precisamente en traicionar el horizonte de expectativas del cauce genérico de la tragedia clásica de corte aristotélico. Allanbrook concluye que, precisamente, la moraleja del *Don Giovanni* no es la de una sociedad en orden, sino la del conflicto, el desorden, materializado finalmente en esa “voráGINE”

²⁸ “LA ESTATUA: ¡Ah! ¡Ya no te queda tiempo! (*Fuego por todas partes. El Comendador desaparece y se abre un vórtice*) / DON GIOVANNI: ¡Qué insólito pavor / se apodera de mi espíritu! / ¡De dónde surgen estos torbellinos / de horrendo fuego! / CORO: ¡Todo es poco para tus culpas! / ¡Ven, hay un mal peor! / DON GIOVANNI: ¡Quién me lacera el alma? / ¡Quién agita mis entrañas? / ¡Qué tortura, ay de mí, qué delirio! / ¡Qué infierno, qué terror! / LEPORELLO: ¡Qué faz desesperada! / ¡Qué expresión de condenado! / ¡Qué gritos, qué lamentos! / ¡Cuánto terror me infunde!”.

(remolino, imagen del caos destructor) a la que alude el libreto de Da Ponte (2013: 673). Frente a los recursos propios de la ópera bufa, estructura tendente hacia final feliz donde se desvelan los misterios y se solucionan todos los malentendidos²⁹, Don Giovanni aparece como un héroe caído, condenado. Un antihéroe. Pero es precisamente el castigo, en su patetismo, en su expresión del horror, lo que lo hace grande y siempre atractivo a pesar de sus pecados. En definitiva, lo que recompone su imagen heroica conservándola intacta y renovando su irresistible atractivo.

Sin embargo, hay otro elemento más que se suma a la inestabilidad de sentido en la obra. Mozart y Da Ponte escribieron dos versiones de la misma ópera con sus correspondientes finales, aparentemente distintos entre sí pero en realidad no tan diferentes. Veamos. Si bien es sabido que existen dos libretos (el de Praga de 1787 y el de Viena de 1788), Waldoff ha considerado con acierto que ambos son originales puesto que ninguno prevalece sobre el otro a pesar de generar dos derivas de sentido completamente distintas. El primero de ellos, el de Praga, termina con el trágico final de Don Giovanni entre llamas. Por su parte, la versión vienesa acaba con la coda moralizante de un sexteto final musicalmente compuesto bajo la estructura arcaizante de la fuga. Esta segunda variante es la que en la bibliografía específica se conoce como *fine lieto*, final ligero recomendado por el emperador José II para el estreno de la ópera en la capital del imperio (Alier, 2011: 130). Esta indeterminación, esta dimensión abierta, inacabada, versátil, es la que hace del *Don Giovanni* una gran obra de arte:

para hablar sobre el final y la inmortalidad de la ópera, creo que debemos retomar algo muy importante que aprendimos con la crítica postestructuralista: en la obra de arte no solo el significado es ambiguo y la contradicción un principio inherente, sino que la indeterminación ejerce sobre nosotros un potente efecto de fascinación en las más grandes obras de arte (Waldoff, 2006:168).

Se trata, en definitiva, de un abandonarse al exceso y de una goleada a la moral edificante y al orden estético de la justicia poética del XVIII, precisamente porque “el epílogo es esencial para volver a la delustrada vida sin Don Giovanni”

²⁹ Waldoff, siguiendo a Wye Jamison cita como ejemplos *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, *Una cosa rara* de Martín y Soler (con libreto de Da Ponte), y *La flauta mágica* del propio Mozart, en las que la lucha de la oscuridad contra la luz termina con el triunfo de la segunda; esto es, expresa la metáfora de las ideas dieciochescas, del Siglo de las Luces, mientras que *Don Giovanni* es un triunfo de los infiernos, de la oscuridad. De la trilogía Da Ponte, tanto *Le nozze di Figaro* como *Così fan tutte* terminan igualmente con un final feliz, luminoso, con una vuelta al orden. Sin embargo, parece que *Don Giovanni* se plantea como una bisagra entre las dos, puesto que en la última de ellas da la sensación de que el regreso a la vida en sociedad con moral rígida está revestido de un cierto desencanto, una especie de resignación.

(Waldoff, 2006:181). En este sentido Martín López (2007: 253) habla de esta escena como “la vida después de Don Giovanni”, y a pesar de la coda moralizante llega a afirmar que esta vida es tremendamente aburrida: Donna Elvira decide recluírse en su convento renunciando a su propósito de atrapar de Don Giovanni; Donna Anna se casa con el mediocre amante que es Don Ottavio, y el criado Leporello buscará a otro señor abandonando definitivamente todo deseo de libertad:

*DONNA ELVIRA: Io men vado in un ritiro
a finir la vita mia.*

*ZERLINA, MASETTO: noi, Masetto e Zerlina, a casa andiamo,
a cenar in compagnia.*

*LEPORELLO: ed io vado all'osteria
a trovar padron miglior (Da Ponte, 2013: 690)³⁰.*

Prestemos atención al constante reenvío entre el final de Praga y el final de Viena con base en la evocación del horror durante la anterior escena:

No dejaremos de citar tampoco la experimental música horrida, con ribetes de atonalidad, que acompaña a la condenación del libertino, seguida (se trata de una ópera bufa, no lo olvidemos) de la bellísima escena final, con un tierno dúo de amor (don Ottavio y Donna Anna), acabada en una moraleja ilustrada con la leve severidad de una fuga (Alier, 2011: 129-130).

La fuga, por su carácter severo, es precisamente la forma musical cuyo mayor ideólogo y mejor representante fue Johan Sebastian Bach: el compositor más sobresaliente del barroco alemán en su dureza formal pero también en una dimensión íntima, espiritual. La elección de una forma musical arcaica con respecto al clasicismo de Mozart en 1787 nos pone sobre la pista de una cierta ironía introducida sutilmente por el compositor en aquella escena final. Siguiendo a Curi (2002: 200), saber captar esta ironía modifica por completo el sentido del *lieto fine*. Desde la aparente reconciliación colectiva nos desplazamos hacia el abismo en “una segunda caída infernal, hasta el punto de que se hace difícilmente creíble por el oyente la creencia de que entre los personajes que permanecen en escena se haya creado un sentimiento de solidaridad” (Martín López, 2007: 200).

³⁰ DONNA ELVIRA: Yo me retiro a un convento / para terminar en él mis días. / MASETTO Y ZERLINA: Nosotros, Masetto y Zerlina, nos vamos a casa, / a cenar en compañía. / LEPORELLO: Y yo voy a la hostería / a buscar amo mejor.

6. INTERPRETACIONES: EL MUNDO COMO IMAGEN Y REPRESENTACIÓN

Levine y Carsen retoman este enfoque irónico para la producción del Teatro alla Scala. La escena XV concluye con don Giovanni, con su camisa de esmoquin ensangrentada, envuelto por el humo y las tinieblas (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:18:24) mientras la imagen de la Scala del decorado, como engullida por el fuego, pasa de luces azules a luces amarillas y rojas. El telón baja entonces de manera que al mismo tiempo nos da a entender cuál es el castigo que corresponde al libertino. Entonces, los cinco personajes restantes (Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina y Masetto) se alinean en la embocadura del escenario de forma que el telón cae justo a sus espaldas, negándoles la visión de la condena de Don Giovanni a los infiernos y, por tanto, el reconocimiento. Leporello, reducido por el horror, también se queda en el lado de acá del telón (ibíd.: II; 01:18:29). Empieza entonces la melodía alegre del *fine lieto* y todos cantan la severa fuga (Mozart, 2013: 298-306), forma arcaizante como hemos visto:

*ZERLINA, MASETTO, LEPORELLO: Ripetiam allegramente
l'antichissima canzon:*

TUTTI: Questo è il fin di chi fa mal!

E de' perfidi la morte

alla vita è sempre ugual! (Da Ponte, 2013: 692)³¹

En el montaje de la Scala, en el momento en que todos aceptan volver a la vida delustrada después de Don Giovanni, suceden dos cosas relevantes. Por un lado en el nivel B.1. se vuelve a alzar el telón que había ocultado la caída a los infiernos y entonces reaparece Don Giovanni, triunfante, en bata de casa y fumando tranquilamente (Barenboim, Carsen, Levine, 2011: II; 01:24:00). El libertino regresa de entre las brumas en un escalón superior al de los demás personajes. Entonces se acerca con mirada burlona y ordena al espacio escénico que hunda al sexteto que celebra el retorno a la mediocridad de la moral puritana, que desaparece entre humo y fuego (ibíd.: II; 01:24:40). Se confirman entonces las teorías que interpretan un doble fondo, una ironía en el desenlace de la ópera a través de la forma arcaizante. Don Giovanni ha vencido en el combate, y el mundo que retorna al orden social cerrado y moralmente rígido se transfigura en los infiernos.

³¹ ZERLINA, MASETTO, LEPORELLO: Y todos nosotros, ¡oh buena gente! / repitamos alegremente la antiquísima canción. / TODOS: Este es el fin de quien obra mal; / y, de los pérfidos, la muerte / en la vida es siempre igual.

Pero encontramos otro elemento más. El retorno de Don Giovanni, triunfante, ya no es un reflejo. Después de haber rasgado el velo de la transcendencia ya no hay espejos. El espacio se ha unificado, la frontera ha desaparecido. Levine ha ordenado desmontar todos los decorados y vemos la caja escénica desnuda, vacía. Ya no hay original, reflejo ni copia. Cuando se alza el telón, las luces de la platea se encienden y el propio teatro de la Scala, presidido la noche del 7 de diciembre de 2011 por el primer ministro y por el presidente de la República Italiana aparece en su conjunto, en su unidad física y material. Los seis personajes que cantan la fuga, además, con sus gestos, conectan los espacios. El realizador responsable de la emisión de aquella gala estuvo especialmente lúcido al mostrarnos cómo las soprano Anna Prohaska (ibíd.: II; 01:23:19) y Barbara Frittoli (ibíd.: II; 01:23:48) señalan con el dedo índice hacia la audiencia cuando entonan el “Questo è il fin di chi fa mal! / E de’ perfidi la morte / alla vita è sempre uguale!”.

El regreso de Don Giovanni como verdugo de sus verdugos hace redundar el verso dapontiano “alla vita è sempre uguale”, derribando la última frontera entre el mundo de la ficción y el mundo de la vida. El horror de la aparición del fantasma del Commendatore queda transferido más allá de los límites del espacio escénico, al coliseo, que es el contraplano que el realizador nos coloca inmediatamente después de mostrarnos a las dos cantantes acusar con el dedo a la platea (ibíd.: II; 01:23:25). Por qué no, y con cierta maldad, podrían estar señalando al palco de la presidencia, al lugar en el que se aparecían los espíritus junto a Monti, Napolitano y el “dolor psicológico” de Fornero (Ordaz, 2011b) al aplicar los recortes. Don Giovanni, sin parar de reír, renueva su desprecio, arroja la colilla al infierno abierto bajo sus pies en el que arde el sexteto (ibíd.: II; 01:24:56) y telón.

7. DISCUSIÓN: NEGOCIACIÓN, INTERPRETACIÓN Y APLICACIÓN

No hay que perder de vista que esta es una interpretación de la ópera. Puede haber otras y de hecho las hay. En 2012, el director de escena Dimitri Tcherniakov presentó un *Don Giovanni* en el Teatro Real de Madrid en el que los personajes tenían una trampa al protagonista para burlarse de él. Don Giovanni, acabado, trasnochado, cae en las garras de la maldad de sus conciudadanos, que en otro juego especular le dan la vuelta a la situación por completo. Ya no es Don Giovanni quien se burla del mundo, sino el mundo el que se burla de él (Verdú, 2013). Aunque esta interpretación pueda parecer un tanto excesiva —y así lo manifestó la crítica, puesto que fue la mayor pitada que se recuerda de la etapa de Gérard Mortier al frente

del Real— lo cierto es que la dramaturgia, como técnica de interpretación del texto dramático para aplicarla, materializarla, está perfectamente legitimada para producir este tipo de inversiones. Cuánto más en una obra en la que su propio origen se basa en una paradoja: el final de Praga contra el final de Viena.

El hecho mismo de la puesta en escena como una interpretación posible del texto original nos pone sobre aviso de que la articulación de los signos desde la encarnación de los significantes hacia la generación del sentido o los sentidos — esto es, el discurso— es extremadamente compleja. De esta operación, la operación discursiva, debe ocuparse la semiótica transdiscursiva. Pero en la búsqueda del sentido de la obra artística, especialmente en aquellas dimensiones que tienen que ver con el presente, abstracción pura de aquello podríamos llamar “el mundo de la vida”, la ciencia del signo entra en colaboración íntima y directa con la filosofía hermenéutica. Sin bien cuenta con precedentes en una cierta lectura de los diálogos platónicos y sienta sus bases en el siglo XIX gracias a la Escuela Alemana de las Ciencias del Espíritu (Gadamer, 1975: 31), a la cual debemos el poder llamar “ciencia” al estudio razonado, riguroso y sistemático de las artes y las humanidades, nos guiaremos por los postulados de Hans-Georg Gadamer. Este célebre pensador alemán nos ha mostrado que el problema de la interpretación de la obra de arte está motivado por la intuición croceana de saber si ésta nos puede mostrar, aunque sea *soto voce*, algunos destellos de verdad.

Puesto que “allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos” (Gadamer, 1975: 122), más allá de las estéticas realistas, nosotros nos preguntamos con Gadamer por la implicación de estas en la historia efectual; esto es, por el modo en que la obra enriquece sentido cada vez que se pone en circulación y como este, efectivamente, puede y suele variar. La pregunta ya no será por el mundo en el que vivía el autor real, sino por la intervención de ese depósito social de sentido y conocimiento que es la obra de arte en cada época, en cada práctica discursiva que experimenta. Y de algún modo, como le sucede a los *wanderer* de Steiner, cuando desvelamos un signo de otro tiempo y lo traemos al presente, algún velo se rasga, algún efecto de señalamiento puede mostrarnos transgresiones, provocaciones, que funcionaron en 1782 cuando el emperador José II asistió al retorno a la vida delustrada de la moral cerrada bajo la forma arcaizante de la fuga y que funcionan en 2011 cuando Anna Prohaska señala al palco regio de la Scala, hacia Monti y Napolitano, mientras canta: “de los perdidos la muerte / en la vida es siempre igual”. Solo el velo del discurso protege al sabio cuyo dedo apunta no ya a la luna sino hacia el su propio mundo, el mundo de la vida.

8. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2008): “¿Qué es lo contemporáneo?”, <http://cort.as/sOr1>
- ALIER, R. (2011): *Historia de la Ópera. Los orígenes, los protagonistas y la evolución del género lírico hasta la actualidad*, Barcelona, Ediciones Robinbook.
- ALLANBROOK, W. J. (1984): *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*, Chicago, University Press of Chicago.
- ARISTÓTELES (335 a.C.): *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.
- BARENBOIM, D.; CARSEN, R. y LEVINE, M. (2011): *Don Giovanni*, Milán, RAI.
- BAUDELAIRE, C. (1868): *Curiosités esthétiques. Salon 1845-1859*, en *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Tomo II, París, Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, 1965.
- BURKE, E. (1757): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.
- CURI, U. (2002): *Filosofía del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milán, Mondadori.
- DA PONTE, L. (1787-1788): *Don Giovanni*, Milán, Simplicissimus Book Farm, 2011.
- DURAND, G. (1960): *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- EINSTEIN, A. (1945): *Mozart*, Madrid, Espasa, 2006.
- GADAMER, H.-G. (1975): *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2012.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- GÓMEZ DE LA BANDERA, M. C. (2002): *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- HEIDEGGER, M. (1927): *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.
- HÖLDERLIN, F. (2009): *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, J. M. (1993): *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- MARTÍN LÓPEZ, C. (2007): *La trilogía Da Ponte-Mozart: de Sevilla a Europa*, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara.
- MOZART, W. A. (1787-1788): *Don Giovanni. Vocal score by Ernest Roth*, Londres, Boosey&Hawkes-The Royal Edition of Operas.

- ORDAZ, P. (2011a): “El presidente Napolitano se reúne con Mario Monti”, en *El País*, 10/11/2011, <http://cort.as/1K3F>
- . (2011b): “El gobierno de Monti aprueba un duro paquete de medidas de ajuste”, en *El País*, 05/12/2011, <http://cort.as/1O0H>
- SÁNCHEZ, J. (1999): *Don Giovanni. Texto bilingüe italiano-español*, <http://cort.as/sOsI>
- STEINER, G. (2004): *La idea de Europa*, Madrid, Siruela, 2008.
- TODOROV, T. (1987): “El origen de los géneros”, en AA. VV., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.
- TRÍAS, E. (2006): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo.
- AA. VV. (2006): *Richard Wagner. Oberturas y preludios. Tahnnhäuser (selección)*, Barcelona, Deutsche Grammophon.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2001): “Lenguaje, representación, horror: deshumanización y rehumanización”, en ARIAS, E.; BARROSO, M. E.; PARIAS, M.; RUIZ ACOSTA, M. J. (eds.), *Comunicación, Historia y Sociedad. Homenaje a Alfonso Braojos*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 739-753.
- VERDÚ, D. (2013): “Un *Don Giovanni* con instrucciones”, en *El País*, 03-04-2014, <http://cort.as/3okC>
- WALDOFF, J. P. (2009): *Recognition in Mozart's operas*, Oxford, Oxford University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1921): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 1989.