

LIBRO: *Sobre la ópera*

AUTOR: Bernard Williams

Bernard Williams



Sobre la ópera

Editorial: Alianza
Encuadernación: Tapa blanda
Año de edición: 2010
Páginas: 203

Bernard Williams, fallecido el 10 de junio de 2003, fue, ante todo, un filósofo. Encuadrado normalmente en la corriente analítica anglosajona, se ocupó sin embargo –según diría cualquiera– de problemas de indudable calado continental. Además de ser considerado por muchos el más importante pensador americano en el ámbito de la ética, denunciando los desvaríos del *kantismo* y el *utilitarismo*, se volcó intensamente sobre cuestiones artísticas, dramáticas y musicales. Esto no sólo nos hace sospechar de la reputada dicotomía académica entre analíticos y continentales, que tanto empuja a los más beocios a distinguir entre los buenos y los malos modos de pensar, e incluso (lo que es peor) entre los buenos y los malos objetos de pensamiento; también nos da un aviso sobre el valor de la filosofía estadounidense, la cual nos muestra de un modo admirable que la claridad o la sencillez no son incompatibles con la profundidad, ni por supuesto con la necesidad de sopesar detenidamente las reflexiones de quien así se expresa. De ahí que Ortega y Gasset no tuviera razón cuando definió la claridad como una simple “cortesía del filósofo”, pues tal enunciado – a no ser que encierre una tautología– despierta la posibilidad o bien de toparse con un filósofo de escritura pretendidamente confusa, lo cual sería despreciable, o bien con un filósofo descortés, lo cual carece a todas luces de sentido.

Precisamente contra la verborrea nada filosófica de los menos claros escribe Bernard Williams, capaz de hablar de ópera sin que el lector atento se vea impelido a fruncir el ceño por la vaguedad de su escritura o su pedantería; y quizás también por ello encontrará sus reflexiones algo alejadas de la crítica operística



al uso, incapaz –según la reflexión del propio filósofo– de reconocer el entramado operístico en su especificidad y más allá de sus implicaciones extra-musicales. Por eso Bernard Williams, antes de acometer el problema de la ópera y sus innúmeros recovecos, parece haberse tomado la molestia aristotélica –tan sencilla como inusitada– de reflexionar, antes de opinar, sobre la naturaleza del objeto en cuestión y el modo en que la reflexión sobre él debería llevarse a cabo. Esto, entre otras cosas, significa que no reduce la ópera a la música o al drama, o a una combinación artificiosa de ambas, sino que la comprende desde su inevitable carácter polivalente y unitario. Por ello resulta imposible encontrar un solo pasaje que haya obviado el hecho operístico en su complejidad, reduciéndolo, como tantas veces se hace, a una de sus partes.

También por esta razón, el primer capítulo de *Sobre la ópera* –una recopilación póstuma realizada por su esposa de las distintas aportaciones del filósofo sobre el particular–, titulado “La naturaleza de la ópera” (pp. 25-47) y escrito como entrada para el *The New Dictionary of Opera*, detenta la clave de esta distinción entre la crítica operística ordinaria y el tipo de reflexión por la cual Bernard Williams se decanta y cuyo contenido determina sin duda la forma posterior del resto de los capítulos. ¿Y acaso no nos muestra ello que no existe todavía una verdadera crítica operística, una reflexión seria y rigurosa sobre un hecho conjuntamente musical, teatral y literario como es la ópera? Si el autor tiene razón, entonces la importancia de esta primera reflexión sobre la naturaleza de la ópera es extrema, y se comprende el hecho de que, dejando de lado el primer capítulo, en cada uno de los capítulos restantes, Bernard Williams tenga tanto interés por definir y discutir subrepticamente aspectos distintivos de la naturaleza de la ópera.

La simple noción de *interpretación*, por poner un ejemplo, es analizada por el filósofo por tener un papel esencial en la música y sustancialmente más importante en la ópera que en la obra meramente teatral. Cualquiera estaría dispuesto a reconocer que la experiencia realmente musical se da siempre “en directo” y que resulta esencial no ya sólo escuchar *in situ* a los instrumentistas sino también a los cantantes y, en lo que a la ópera se refiere, visualizar también la escenografía. Aunque esta relación sea notable también en el teatro, y de hecho la

“escena” conforme o determine en última instancia lo propiamente “teatral”, sin embargo nuestro teatro está intensamente influido por el *texto* –como puso de relieve Antonin Artaud al denominar al teatro occidental un género literario sin autonomía respecto a su tradición escrita–, y resulta posible para su comprensión poner entre paréntesis la representación de la obra. Como veremos, esto es impensable en música y más aún en la ópera. De ahí que, a mi juicio, y para dar la razón a Bernard, podamos afirmar de la ópera algo como lo siguiente: que, siendo un *género musical*, la ópera requiere inevitablemente de la interpretación al menos en la misma medida en que *no* la requiere el teatro como *género literario*; a lo cual se añade que la ópera requiere de la interpretación en la misma medida en que el teatro la requiere como *género escénico*.

Otra cuestión interesante abordada por Williams consiste en definir la parte dramática de la ópera, algo sutilmente complicado. El filósofo americano nos da una pista sobre ello –seguimos en el primer capítulo– al afirmar que “quizás el único recurso sumamente poderoso de la ópera como forma dramática es su capacidad para utilizar medios musicales que no sólo consiguen que la acción progrese en el tiempo, sino que ahondan en ella” (p. 35). Cabría reforzar sus impresiones apelando al sentimiento, producido en la gran mayoría de las audiciones operísticas, según el cual la profundidad de los personajes es parejo a una clara debilidad en el libreto; o al modo en que un simple melisma puede ahondar de diversas maneras en las sucesivas repeticiones de una misma frase; o a la manera en que la acción dramática, a pesar de ser claramente lenta (por ejemplo, con la repetición constante de una misma idea) adquiere un perfecto “ritmo teatral” gracias a la música. Precisamente esta última cuestión sobre el ritmo le interesa a Bernard de forma especial. La ópera es ante todo *acción* y, por tanto, ritmo: de hecho, como veremos al hablar de Puccini, en ocasiones el ritmo dramático es privilegiado de tal manera que ello se hace incluso en detrimento de cualquier otra cuestión melodramática. (Como veremos, también en sus artículos sobre Verdi y, sobre todo, en los referentes a Wagner le encontramos claramente preocupado por desentrañar los distintos logros dramático-temporales de sus composiciones operísticas.)

Por supuesto, ello no perjudica la idea de que, en ópera, la música sigue siendo el factor más importante (“el poder del canto” constituye “el corazón de la ópera”, p. 44); solamente implica que la música operística tiene algo especial por su relación con el drama. Por esta razón, Bernard trae a colación la breve reflexión de W. H. Auden, según la cual nunca podría existir una ópera verdaderamente trágica debido al *disfrute* –que reconocemos en los propios actores, a los que aplaudimos sin problema incluso entre escenas (algo impensable en el teatro y que frenaría el proceso de la trama)– al que el propio oyente no quiere renunciar *durante* la audición de la ópera. De hecho, si vamos a escuchar una ópera, nos dice Bernard, no es porque busquemos en ella la profundidad dramática o musical, sino principalmente porque “queremos disfrutar de una buena interpretación” (p. 45). También esto es esencial en su crítica de Puccini y nos servirá en su momento para comprender el hecho de la explotación de las cualidades técnicas de la interpretación vocal (pensemos sobre todo en el *bel canto*) como algo inherente a la ópera.

Todos los capítulos de *Sobre la ópera* reflexionan sobre la naturaleza de la ópera e incluyen al final una breve bibliografía, pero sólo el primero lo hace de forma explícita. Los restantes capítulos están dedicados a compositores y obras concretas. Por ejemplo, los comprendidos entre el segundo y el quinto capítulo, ambos incluidos, nos ofrecen las reflexiones del filósofo en torno a la ópera de Mozart; ahora nos dedicaremos a ellos:

2. “Las comedias de Mozart y el sentido de un desenlace” (pp. 47-51)
3. “El *Fígaro* de Mozart: ¿Una cuestión de clase social?” (pp. 53-59)
4. “*Don Giovanni* como idea” (pp. 61-74)
5. “Pasión y cinismo. Observaciones sobre *Così fan tutte*” (pp. 75-81).

Como cualquiera se habrá percatado, en cada uno de estos cuatro capítulos se trata una “comedia” distinta y representativa de Wolfgang Amadeus Mozart. Concretamente, se tratan las obras de su último periodo, que son las más conocidas y donde Mozart alcanzó su madurez. La idea de reflexionar sobre sus comedias operísticas es evidente, pues la mayoría de la producción operística mozartiana

pertenece a este género (nos referimos aquí, cuando hablamos de “comedia”, al argumento, sin entrar a considerar si podemos hablar de géneros en las óperas de Mozart –como ha cuestionado Ivan Nagel por las incursiones que el compositor hace de los distintos géneros entre sí). En primer lugar, la reflexión a la que Bernard quiere invitarnos sobre ellas tiene que ver, como reza el título del primero de los capítulos mozartianos, con los *desenlaces*. ¿A qué problemas se enfrenta el músico, y concretamente Mozart, a la hora de poner fin a una comedia? La idea de Bernard es que, en el caso de la ópera, no ocurre igual que en el teatro. En general, el teatro mismo ya trae problemas cuando pretende poner fin a las comedias, puesto que en éstas no se da conclusión a la vida de los personajes, como sí ocurriría en la tragedia. La primera convicción del filósofo es que, para conseguir el efecto dramático, la escena final ha de tener un carácter conclusivo sin que ello invite de forma demasiado intensa a escudriñar el futuro. Pero en la ópera esto constituye un problema más grave, puesto que en ella “la vida de los personajes está en la música” y el final se torna por tanto más complicado por el simple hecho de que no podemos imaginar “cómo continuaría la música” (p. 48). Este problema ha constituido una dificultad sustancial para Mozart a la hora de poner fin a sus comedias italianas *Don Giovanni* y *Così fan tutte*; aunque *La flauta mágica* o *Fígaro* no parecen implicar este problema. Bernard Williams nos ayuda a comprender por qué.

En cuanto al capítulo sobre *Fígaro*, constituye una reflexión sobre sus implicaciones sociales. ¿Nos encontramos ante una crítica revolucionaria que invita a la acción o más bien ante una crítica realista, que simplemente profundiza en las relaciones sociales y el sufrimiento implicado en ellas? La segunda opción es la elegida por Bernard, quien encuentra una gran capacidad en la música de Mozart para hacer tolerable el texto de Da Ponte, con el cual ambos habrían expresado en *Fígaro*, de forma magistral, un cúmulo inagotable de sentimientos dolorosos, consiguiendo profundizar en los momentos de amargura y soledad del personaje como muy pocas de las mejores obras artísticas. Se trata de una composición admirable, de una obra sin parangón en nuestra cultura a la que el filósofo llama “una de las más grandes obras maestras

de arte realista” y, sin embargo, se lamenta al mismo tiempo de que “se ha producido muy poca crítica seria de la ópera” (p. 55).

Algo parecido encontramos en el capítulo sobre *Don Giovanni*. Recurriendo a Kierkegaard, Bernard realiza un análisis de la obra situándola en la cumbre de la producción artística y literaria sobre el personaje de Don Juan. Encontramos en este capítulo, además, un peculiar punto de enfoque característico del filósofo que merece la pena resaltar. Cuando analiza el fragmento “sostengo e gloria d’umanità” (p. 61), Bernard distingue entre la intención literaria y la musical. Advierte que, aunque aquí las palabras del libreto elogian a las mujeres y al vino, la música imbuye al libreto y nos invita a mucho más que eso: nos sugiere sin duda un elogio por la vida y la Humanidad. A su vez, esto nos dota de una indicación muy valiosa: en la ópera, la música, además de poder incrementar o expresar con mayor intensidad las palabras inscritas en el libreto, tiene la clara capacidad de expresar cosas más allá y por tanto distintas del propio texto, incluso cuando parte de él. Al margen de ello, ¿por qué piensa Williams que la ópera de Mozart sobre Don Giovanni es “con diferencia la obra más grande elaborada sobre este tema” (p. 62)? La primera razón esencial tiene que ver con algo que hemos resaltado antes: la ópera en general es, sobre todo, acción, movimiento, dinamismo. Por su parte, el personaje de Don Giovanni expresa el sentimiento, lo erótico según Kierkegaard, lo cual expresa para nosotros ese mismo dinamismo y acción. Es como si la música fuese un medio esencial para expresar los azares del personaje. Si seguimos al filósofo danés, que sostiene la misma idea que Williams, en esta obra tenemos un caso único de “perfecta equivalencia entre medio expresivo y contenido” (p. 63): la ópera de *Don Giovanni* es la mejor obra sobre el personaje homónimo porque éste no puede ser mejor expresado que mediante la música. Cabría añadir que el genio de Mozart es difícilmente equiparable y que quizás ya no vuelvan a darse las condiciones dadas en el siglo XVIII para que esta obra vuelva a ganar la fuerza que se logró entonces, empezando por la vitalidad propia de Mozart, en realidad dieciochesca, tan coherente con el personaje. Y es que, además de lo dicho, Don Giovanni representa *la voz del deseo*. No expresa a un personaje concreto –para lo cual otro medio expresivo podría haber sido más

oportuno-, sino, si se quiere decir así, a un *personaje abstracto*: hablamos de la alegría exuberante de la vida, de alguien que, más allá de las convenciones sociales, se considera libre *por sí mismo*. Es por ello una clase de nihilista, pero sobre todo alguien que, simplemente, *actúa*: “ser reflexivo –afirma Bernard- no es su estilo en absoluto”. No estamos ante Fausto. Don Giovanni solamente vive, no cree como aquél en la vida después de la muerte (así lo observó Albert Camus); es un personaje que, en el fondo, nos habla muy íntimamente sobre nosotros mismos: “porque la vitalidad necesita mantener el sueño de estar tan libre de toda condición como él lo estuvo” (p. 73). Y, ¿qué otro medio, sino la música, puede ser caracterizado de esta manera?

En cuanto a las observaciones sobre *Così fan tutte*, debemos recordar que Bernard Williams fue en su día uno de los primeros grandes defensores de esta obra, curiosamente denostada hasta el siglo XX por ser considerada superficial, ofensiva e infantil. La “ofensa” viene dada, una vez más, por cuestiones puramente musicales creadas por Mozart: porque, ante un argumento estúpido, la música produce en nosotros un gran impacto emocional y parece interesarse demasiado en dar peso a un argumento que, en otra situación, no estaríamos dispuestos a tomar en serio. La explicación de Williams sobre la obra es fascinante. El problema que esta obra nos invita a considerar, no por el libreto –que en este caso no nos revelaría nada importante-, sino por la música, es el problema de la amargura de la propia realidad. La conclusión es claramente negativa, absurda, ridícula y cínica. Pero su cinismo consiste, según Williams, no en que Mozart nos invite a aplaudir algo que no queremos aceptar, sino “en la idea de que las emociones son más profundas y se basan en la realidad, pero que el mundo continúa como si no existiesen, y el orden social, que se atiene a principios que nada tienen que ver con estas fuerzas emocionales, ganará la partida” (p. 78). Con esta obra, Mozart no quiere que aprendamos de los personajes. De hecho, nos resulta imposible aprender algo de cualquiera de ellos. La enseñanza viene dada sólo en la obra considerada en su conjunto: lo que hay no nos gusta, pero Mozart muestra cierta indiferencia en su expresión, como si fuese algo normal y aceptable; pero en ello radica precisamente la enseñanza: “esto es lo triste de esta comedia,

que toda esa dimensión de sentimientos existe, aunque el mundo pase por encima como si no fuese así". En otras palabras: el final es amargo, pero quizás Mozart está invitándonos a poner de manifiesto "las exigencias del mundo contra los sentimientos" (p. 81) sin querer, como se ha dicho en otras interpretaciones, justificar tales exigencias.

Dicho esto, podemos pasar así al capítulo sexto, cuyo título es "Antes rojo que negro: Verdi, *Don Carlos* y la pasión por la libertad" (pp. 83-91). En él se repasa la relación entre las obras musicales de Verdi, sobre todo desde *Nabucco*, y los movimientos nacionalistas italianos. La idea de la unificación era, como es sabido, algo constante en la política del siglo XIX, y el propio Verdi no careció de simpatías por los movimientos de independencia. El ejemplo más claro de esta relación se da a partir de 1859, con el grito de VERDI como acrónimo de Vitorio Emanuele, Re d'Italia y los fragmentos operísticos suyos (sobre todo, y de forma sintomática, los *coros*) que pasaron rápidamente a formar parte del patriotismo popular. Incluso musicalmente, aunque no sea lo más destacable de sus ideas políticas, Verdi preconizó la música italiana por su tradición vocal, remontándose hasta Palestrina. En cualquier caso, el Sr. Williams nos invita a pensar el nacionalismo de Verdi desde una perspectiva liberal nada reaccionaria, que no elimina al individuo y se vuelca hacia la independencia y el anticlericalismo. Para ello nos invita a descifrar *Don Carlos*, basada en la obra inigualable del genial Schiller, y donde lo importante es ante todo decir la verdad. Ello está representado, como no podría ser de otra manera, por "la música de Posa" (p. 88).

Los tres siguientes capítulos están dedicados a Wagner. Son los siguientes:

7. "Tristán y el tiempo" (pp. 93-98)
8. "El carácter esquivo del pesimismo: Reacción al *Anillo*" (pp. 99-107)
9. "Wagner y la trascendencia de la política" (pp. 109-131)

Como indica su amigo Michael Tanner en la introducción de esta obra (el prefacio ha sido escrito por su mujer Patricia Williams) el gusto de Bernard por las discusiones wagnerianas fue incrementándose con la edad,

siendo el músico al que más reflexiones dedicó en los últimos años de su vida. Pero el interés es anterior y se trata, por tanto, de una reflexión curtida bajo varios años de discusiones y reflexión. Una de las preocupaciones centrales de Williams es, sin duda, la cuestión del tiempo en la ópera y, concretamente, la cuestión de cómo Wagner se relaciona con el tiempo. La ópera, como hemos dicho, es ante todo acción, ritmo, movimiento, y no es por tanto casual que el tiempo tenga un papel central en la ópera. La música en general es ya, de hecho, un arte cuyo sentido viene determinado por relaciones temporales, hasta el punto de que los elementos que conforman cualquier composición no tienen su sentido sino en relación al conjunto de los elementos anteriores y su aparición en el tiempo. El caso de *Tristán* es, para Bernard Williams, paradigmático de esta relación entre música y tiempo. La música, en la producción operística wagneriana, no sólo constituye un paso esencial para comprender los estados interiores de los personajes, sino que también parece tener un papel esencial en el desarrollo de la acción, hasta el punto de que la música –y no el libreto, como quizás tendría más sentido pensar– daría las pautas de dicha acción. Es en *Tristán* donde esto se ve con mayor claridad, cuando cada acto de la ópera establece, mediante el contenido dramático de su música, una relación característica con el tiempo. Primer, segundo y tercer acto representan cada uno, respectivamente, los tiempos presente, pasado y futuro. Ello queda explicado en el primero de los tres artículos sobre Wagner.

La segunda cuestión fundamental en las óperas de Wagner es el mensaje ideológico –no meramente político, como veremos después, sino también cultural, artístico, etc.– que ellas implican. Esto es tratado en el segundo de los capítulos dedicados a Wagner, centrado sobre todo en la filosofía pesimista u optimista del propio Wagner. Frente a las conclusiones pesimistas que cualquiera estaría invitado a reprocharle, la conclusión que Bernard Williams extrae del ciclo del *Anillo* es que "nada que merezca la pena puede conseguirse con inocencia" (p. 103) pero que, siendo esta la realidad, la pregunta principal, desde la cual se juega la elección del pesimismo o el optimismo, es si merece la pena vivir una vida así. La respuesta wagneriana sería entonces afirmativa, influida por la filosofía nietzscheana. Pero el logro de Wagner, una vez rectificadas su

postura inicial con respecto a la ópera y aceptada la primacía de la música, es proponernos el optimismo desde el único medio del que seguramente sería posible hacerlo: aunque la acción nos invite al pesimismo, la música –que sin embargo no nos ayudaría a justificar el mundo– nos invita al menos a expresar (invocando un estado mental, afirma Williams) cómo sería el mundo si estuviera justificado, pues mientras uno escucha la ópera parece como si el mundo se justificase a sí mismo (j). ¿Una cualidad esencial a toda la música, quizás?

En tercer lugar, el último factor que Williams trata sobre las óperas de Richard Wagner, y sin duda también uno de los temas fundamentales que suelen plantearse en las discusiones wagnerianas, es el problema de la contaminación política que podrían sufrir sus óperas. A mi juicio, es aquí donde Bernard plantea cuestiones que, a primera vista, carecen de menos calado musical; sin embargo, si lo miramos desde el punto de vista de la problemática implícita en toda obra de arte, la cuestión se torna mucho más importante: ¿qué relación guardan el arte y la política? ¿Puede determinar la política el grado de validez de una obra reconocida como artística? ¿Hasta qué punto podemos limitarnos a descubrir aspectos políticos y hacer de ellos algo fundamental en una obra de arte determinada sin tomar el todo por la parte? Estas cuestiones podrían ser trascendentales en cualquier creación, incluso en las obras artísticas más neutrales que quepa imaginar. La simple distancia histórica puede ayudarnos a encontrar machismo en la gran mayoría de la producción artística occidental. Sin embargo, todos sabemos guardar la compostura hasta cierto límite y “salvar las distancias” para empaparnos de un hecho artístico concreto en el cual, por lo que sea, reconocemos un gran valor. No obstante, hay momentos en que la carga ideológica es tan fuerte, y al mismo tiempo tan deleznable, que la propia política pesa más que el valor artístico de la obra, y podemos vernos incitados –e incluso dignamente obligados– a desterrar una supuesta obra de arte al basurero de lo inaceptable. Ahora bien, ¿ocurre esto con las óperas de Wagner? La opinión de Bernard Williams es claramente la contraria. El filósofo descubre cierta grosería en buscar rasgos anti-semitas en la obra del músico alemán, cuando ni en definitiva son fáciles de encontrar (a pesar

de que Wagner podría haberlos hecho explícitos si hubiera querido) ni son ellos quienes causan las emociones por las cuales Wagner nos parece un artista. Nos invita por ello a descubrir la célebre reflexión del escritor judío Thomas Mann, quien en ningún instante –mientras defiende las obras de Richard Wagner– dedica un segundo a la cuestión del anti-semitismo. Es cierto que el autor alemán habría contribuido con sus escritos al resurgimiento del anti-semitismo en la Alemania de 1880, y mucho más cierto aún que toda comprensión de la ópera wagneriana no puede hacerse al margen del autor. En este sentido, se trata de uno de los autores más relacionados con su obra, hasta el punto de constituir una necesidad conocer ciertos rasgos de su vida y sus opiniones políticas para comprender mínimamente su obra. Además es imposible conocer el valor de las obras de Wagner sin conocer el desarrollo puramente dramático que ellas implican, y que a su vez está determinado por las opiniones del compositor. Bernard Williams nos lo recuerda de forma insistente y al mismo tiempo nos da una respuesta negativa: no podemos esquivar la cuestión política de Wagner apelando a la importancia primordial de la música. Si la música no puede comprenderse al margen del drama –y en esto Wagner también es más radical que cualquier otro compositor de toda la Historia de la Ópera–, es evidente que debemos enfrentarnos al hecho artístico en su conjunto para valorar la situación, esto es, debemos abordar tanto los problemas dramáticos como los musicales para dar en la clave del problema político. La opinión de Bernard es que, simplemente, incluso considerada esta unión, no hay ningún rasgo políticamente aberrante que determine el valor de su obra y que, cuando intentamos comprender a Wagner, todo intento por andar ese camino nos dará un resultado equivocado. La cuestión es tan sencilla como reconocer que hay algo en Wagner que nos impresiona y nos hace comprender su calidad artística, y que ese algo no tiene nada que ver con sus peores opiniones políticas. En este sentido, Bernard subraya que los problemas de escenificación de sus óperas, así como interpretativos, nos harían comprender algo fundamental en las obras de Wagner: el propósito del músico de unificar lo mítico y lo psicológico. Como afirmó Walter Benjamin, los antiguos no habían descubierto aún la psicología de los héroes. Ese es un

descubrimiento de la modernidad y, si Bernard tiene razón, gracias a él Wagner se habría convertido en alguien capaz de unificar genialmente el reino mítico, con sus antiguas formas, y el psicológico del mundo burgués. Aunque obras como *Los maestros cantores* contienen implicaciones políticas, lo fundamental en Wagner –hasta el punto de hacer esta obra políticamente neutral– es su interés por penetrar en el interior de la psicología del deseo, el sexo, la culpa o el dolor. El caso de *Parsifal* es una muestra más clara aún de ello: aunque en la época de su composición Wagner redactase cada vez más artículos sobre la pureza racial, como muchos se han empeñado en demostrar, es evidente que esos temas “no estructuran la obra, ni emergen en su superficie ni demandan nuestra atención cuando la presenciamos”. Por ello, “la pregunta –afirma Bernard– es qué es lo que provoca eso en nosotros, y, en el caso de *Parsifal*, tenemos una idea lo bastante buena de lo que es como para saber que no tiene esencialmente nada que ver con los desvaríos racistas de Wagner” (p. 127). Pero si miramos el ciclo del *Anillo*, sobre el cual Bernard también discute ampliamente, la cuestión es aún más clara.

El capítulo décimo lleva por título “*L’Envers des destinées: Observaciones sobre Pelléas et Mélisande, de Debussy*” (pp. 133-142). Constituye una breve reflexión sobre las cualidades de la ópera del músico francés, encuadrada en el ámbito del impresionismo, y su peculiar lenguaje musical, nacido como reacción al (por aquel entonces) omnipresente wagnerismo. Este rechazo no sólo lo encontramos desde un punto de vista armónico, sino también –como intenta mostrar Bernard– melódico y dramático. También aprovecha el filósofo para discutir el argumento de la obra, así como las posibilidades escénicas de la obra y las dificultades inherentes a su representación, llegando a considerarla la obra que supone una representación más difícil de toda la Historia de la Ópera. La dificultad para el filósofo está determinada por el argumento, desde el cual se nos hace ver que “no hay respuesta a muchas de las preguntas que nuestros temores nos llevan a plantearnos sobre nosotros mismos y sobre los demás; y que resulta esencial a la vida de los sentimientos reconocer este hecho” (p. 137). Esta situación, reforzada y creada por la sensualidad de la música de Debussy, mantiene

una tensión demasiado débil: la interpretación debe evitar poner de manifiesto la posibilidad de alguna respuesta posible.

Por su parte, el capítulo once es sin ninguna duda uno de los más interesantes del libro, pues constituye una de las respuestas más serias que se han dado, a mi juicio, sobre la naturaleza de la ópera. Se titula “Artificio manifiesto: El ingenio de Puccini” (pp. 143-151). En él se aborda la naturaleza de la ópera del músico italiano, bajo una idea recurrente en Williams: que a Puccini no se le ha prestado la atención que merece, y que, al no existir una verdadera crítica operística, eso ha impedido reconocer mediante su estudio una de las perspectivas más valiosas sobre lo que la ópera pueda significar. Para Bernard, estudiar a Puccini constituye algo más que analizar a un simple compositor. El efecto creado por sus obras en el espectador nos da la clave para comprender el factor técnico de la ópera y su central importancia. Las óperas de Puccini, tanto *Tosca*, como *Butterfly* o *Turandot*, concitan un efecto desagradable, incluso despreciable, que no tienen por ejemplo las óperas de Strauss, en principio mucho más serias; y, sin embargo, eso no impide que prefiramos a Puccini o que sus obras sean mucho mejores. Existe una “sospechosa fuerza” (p. 145) en sus óperas que sería imprescindible detallar. La idea de Williams es que existe un carácter manipulador y cínico en su obra, el cual sólo puede ser explicando apelando a la naturaleza misma de la ópera. Siguiendo la observación de Auden, Bernard concluye que la ópera depende intensamente de sus recursos técnicos y sus convenciones. Unas convenciones que van más allá del puro teatro y que tendrían que ver, por tanto, con la música: “La percepción concreta de la actuación y la maestría de los intérpretes está mucho más presente en nuestras mentes que en otras artes dramáticas” (p. 147). Puccini muestra así, de un modo magistral, hasta qué punto la ópera depende de los intérpretes: como hemos anticipado antes, a la ópera vamos a escuchar a los cantantes. Hay, por decirlo así, un *exceso de teatralidad*: “es el hecho de ver girar las ruedas del artificio lo que nos provoca deleite”; se trata, sobre todo en Puccini, de una “reconocida exhibición de artificio” (p. 148). Pero esto, quiere asegurarnos Bernard, no es un insulto contra Puccini. Aunque nos muestra en

ocasiones ciertas limitaciones, nos ayuda también a comprender una parte imprescindible de la ópera y nos impele a determinar con corrección el ángulo desde el cual contemplar sus óperas.

Los capítulos doce y trece constituyen dos breves diálogos con pensadores coetáneos a Bernard. El doce se titula “Comentarios sobre *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, de Paul Robinson” (pp. 153-159), y en él Bernard comenta algunas ideas de la obra de Robinson, que admiraba por su conocimiento de la ópera, y de cuya reflexión lo más importante quizás sea aquella idea que compartía con él: que para entender la ópera “debes confiar en su música” (p. 153). Por su parte, el capítulo trece lleva por título “El matrimonio y la flauta: Tippett y Mozart” (pp. 162-170), donde lleva a cabo un diálogo con el ensayo de Michael Tippett sobre las óperas de Mozart, escrito en 1944 y titulado “Contracting into Abundance”.

El capítulo catorce se titula “La modernidad de Janáček: Hacer menos con más en la música y la filosofía” (pp. 167-170). Con esta conocida frase, Bernard alude a la aspiración del compositor checo por eliminar todas las notas superfluas de sus ideas musicales. Según Bernard, detrás de dicha pretensión se escondería una de las mejores y más importantes exigencias de la modernidad: como Wittgenstein, se trataría hacer *más* con *menos*, lo cual estaría relacionado con el tipo de escritura que es preciso adoptar. El filósofo podría haber citado al arquitecto del siglo XX Mies van der Rohe, quien al parecer utilizó la misma frase que ahora destaca Bernard: hacer menos con más. El problema radica en el tipo de escritura: no es lo mismo ser filósofo que ser compositor o arquitecto. En opinión de Bernard, la pretensión por acabar con toda esa filosofía barata, puramente consoladora y de fingida profundidad, hallaría más problemas en el ámbito filosófico que en el musical. La conclusión es algo extraña, aunque quizá cierta: al filósofo le cuesta mucho eliminar las notas superfluas, mientras que los oyentes siempre podrán asistir a la audición de una obra musical y contemplar esa pretensión moderna como algo plenamente conseguido. Así lo demuestra Janáček. Por supuesto, simplicidad eso no implica “facilidad”. Los músicos, como los arquitectos, saben bien cuánto cuesta a veces

conseguir esa simplicidad, por cuanto ella exige la necesidad de pulir cada detalle con el mayor rigor posible. Un ejemplo más cercano lo tenemos en el compositor catalán Mompou, cuya obra constituye un claro ejemplo del gran tiempo necesario para la construcción de obras “simples” –en el sentido dicho– de muy corta duración. ¿Y acaso en Bauhaus no quisieron, abriendo grandes espacios, recuperar el racionalismo frente a la arquitectura del *horror vacui*, donde la simplicidad del arte debía unirse al trabajo milimétrico del artesano? Es razonable: lo abigarrado permite ocultar los fallos; la sencillez, por la claridad de sus elementos, requiere solucionarlos, lo cual, en última instancia, implica un conocimiento preciso de la práctica y de la técnica artística en cuestión.

El capítulo quince se titula “Autenticidad y recreación: Musicología, interpretación y puesta en escena” (pp. 171-182). Como salta a la vista, en él se tratan los problemas –de los cuales ya hemos hablado anticipadamente– sobre la importancia de la interpretación operística. Sin embargo, aquí se trata especialmente el problema –surgido por primera vez en el siglo XX– de los dos tipos de interpretación a que toda obra puede ceñirse: o bien a una interpretación historicista (veracidad); o bien a una que juegue con la partitura como si fuera en parte una obra abierta (recreación). Ambos modos de abordar la interpretación dependen de algo más que de una pura elección: a ambos subyacen dos formas distintas de comprender la música. Las óperas, por ejemplo, se graban una y otra vez en distintas versiones, algo que no ocurre con el teatro: de hecho, es casi imposible recrear una obra de teatro de Molière o Shakespeare, manteniendo sus respectivas lenguas y su antigua acentuación (lo cual no quiere decir que no se haya hecho, y con resultados extraordinarios). Pero la historia de la música ha estado ligada siempre a la historia de su interpretación. Tanto las interpretaciones que buscan la veracidad como aquellas que buscan la recreación pretenden ser *interpretaciones auténticas*. La opinión de Bernard, sin embargo, es que toda pretensión ingenua de autenticidad es imposible: nuestras experiencias son totalmente irreconciliables con las del pasado. Nosotros hemos escuchado mucha más música que nuestros antecesores. Sin embargo, la necesidad de la autenticidad –patente en

muchos compositores- no por ello deja de tener sentido si la reconciliamos con la pretensión de obtener interpretaciones *únicas, novedosas*: cualquier interpretación de las obras antiguas pretende sólo hacernos “escuchar estas obras por primera vez”. Por eso afirma Bernard que “toda autenticidad es, en definitiva, la autenticidad de la recreación” (p. 178). Y tiene toda la razón: de hecho, nosotros asistimos a la veracidad como algo recreado, y lo escuchamos siempre a sabiendas de que la interpretación que escuchamos ya no se interpreta así. Cuando escuchamos una interpretación “histórica”, lo hacemos sabiendo que estamos ante algo que ya no existe, lo cual establece una frontera muy clara entre nosotros y nuestros antepasados cuando escuchaban la misma música. Ellos, de ninguna manera creían estar asistiendo a una interpretación *veraz* o *histórica* que hacía falta recrear, y ese simple hecho hace que nuestras experiencias musicales sean radicalmente distintas.

El decimosexto y último capítulo se titula “Amantes de la ópera ingenuos y sentimentales” (pp. 183-197). Como es sabido, la distinción entre artistas ingenuos y sentimentales fue sugerida a finales del siglo XVIII, por Schiller, para quien el arte constituía un medio idóneo en aras de reconciliar al hombre consigo mismo y con el mundo: según tal distinción (la cual no intentaría privilegiar a ninguna de las partes) mientras los *ingenuos* realizan su creación de forma natural, objetiva, sin reglas, resolviendo los problemas complejos con sencillez, como si la expresión fuese producto de la espontaneidad (así la poesía antigua, acorde con la naturaleza y de carácter realista, donde la armonía entre razón y sentimiento no se ha desgajado aún); los *sentimentales*, que en el fondo son el producto de haber desgajado al hombre en dos mitades y haberlo separado del mundo, son artificiosos, subjetivos, se atienen a reglas preestablecidas y deben como *forzar* su mirada para llevar a cabo la obra de arte (así la poesía romántica, de carácter anti-natural e idealista, que sin embargo *querría ser* poesía ingenua). Bajo esta clasificación, Bernard vuelve a retomar algunas

ideas expresadas en los capítulos precedentes, pero esta vez en un diálogo con su amigo y reconocido filósofo Isaiah Berlin, también gran amante de la ópera, contraponiendo sus ideas a las del filósofo letón en torno a las nociones de artistas ingenuos y sentimentales. En cualquier caso, vuelve a resaltar su aguda impresión de que la experiencia operística depende fuertemente de la necesidad por escuchar una interpretación concreta: “La ópera –afirma– es un caso en el que el amor por ella se expresa casi por entero en su disfrute” (p. 185). Repite de nuevo, en ocasiones textualmente – recordemos que se trata de una recopilación, y no de un libro preparado por el filósofo– sus ideas con respecto a Puccini, Wagner y la naturaleza de la ópera en comparación con el teatro. Esta vez pone el ejemplo del *ballet* para ilustrar esta idea: en él tienen gran importancia las habilidades atléticas de los actores y las artes decorativas. Recordando sus ideas sobre Puccini, nos increpa a comprender que el músico “está explotando algo inherente hasta cierto punto a la naturaleza de la ópera y a la interpretación de la ópera”.

En definitiva, Bernard Williams nos da una lección magistral sobre el modo en que debemos comprender la ópera y disfrutar de ella, para lo cual esta obra realiza un intento coherente y profundo por desentrañar los entresijos de la ópera, atendiendo a las obras representativas de los mejores compositores, y donde las reflexiones sobre Puccini son quizá su mayor logro. Nos muestra así, de la manera más clara posible, su inherente complejidad y los factores que convierten a la ópera en una creación humana sin parangón y digna de ser estudiada en su especificidad. Si bien confluirían en la ópera distintas artes, ésta constituiría un hecho único digno de ser estudiado como una forma artística cuyos logros van más allá de una pura unión artificiosa o donde la unión de las artes que participan en ella da lugar a logros artísticos nuevos e inexistentes en la simple suma de sus partes.

Daniel Martín Sáez
Sinfonía Virtual, N° 17, Octubre, 2010