

Ángela Pérez Castañera

DON JUANY DON GIOVANNI. LITERATURA Y MÚSICA EN LA FORMACIÓN DEL MITO

Tuvo que ser la música la que hiciera universal a Don Juan, la que lo hiciera eterno, la que lo convirtiera definitivamente en mito. A él, un personaje literario. Tirso de Molina inició el camino de un mito popular local que termina con Zorrilla, así como Mozart abrió la senda de un mito culto universal, que no acabará nunca.

MATÈRIA, NÚM. 21, JUNY 2023
ISSN 1579-2641, p. 151-162

Recepció: 16-6-2021
Acceptació: 25-2-2022

1. Dos caminos

Tuvo que ser la música, pero ayudada o dirigida en camino de ida y vuelta por la literatura.

1. 1. Camino de ida

Los majestuosos sonos de la ópera de Mozart están contruidos sobre un gran libreto de Lorenzo da Ponte y en diálogo y colaboración permanentes con él. El libreto de da Ponte, denigrado a veces, es un magnífico puzzle de todo lo que había anteriormente en el material «Don Juan», desde Tirso de Molina, pasando por Molière, hasta Goldoni. Aunque se inspire, con demasiada fidelidad a veces, en el libreto de Giovanni Bertati (fiel, a su vez, a Molière) para la ópera *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*, de Giuseppe Gazzaniga, impone al relato, en general, otro espíritu más libre, teatral, simplificador, dramático; centrado totalmente en la figura de Don Juan, pero con el crucial acierto de ampliar el papel de Doña Ana. Resulta crucial porque en los recitativos de Donna Anna y en su dúo con Don Ottavio están los momentos quizás más emotivos y graves de la obra, sin olvidar el aria

¹ Cfr. el artículo de Elio MATTASSI, «Kierkegaard, el Don Juan de Mozart y lo demoníaco», en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universidad de Valencia, 1, 2008, p. 145-164. Su tesis es que lo absolutamente musical que representa el Don Juan de Mozart es precisamente lo demoníaco, entendido como esa contradicción entre determinación absoluta y libre albedrío que traspasa la figura de Don Giovanni, que constituye su fascinación y “que la música exalta en todas sus implicaciones” (p. 145).

² Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Don Juan*, Viena, Der Drehbuchverlag, 2016 (1813); *Don Juan y otros cuentos fantásticos*, México, Lectorum, 2003, p. 17-33. (Si se quieren comparar, se cita siempre primero la página de la edición castellana y después la del original alemán. Cfr. aquí p. 27/16.)

³ Cfr. para la relación entre Da Ponte y Mozart: Lorenzo DA PONTE, *Memorias*, Madrid, Si-ruela, 2006, p. 104ss., 112ss., 122ss., 125s.

de Doña Elvira, que Mozart añadió para el estreno en Viena. El libreto de da Ponte esparce brillantemente por la trama aspectos de géneros diversos: se mueve entre lo cómico y lo trágico, lo noble y lo popular, lo sobrenatural, lo fantasmagórico, lo aterrador o lo demoníaco.¹ No en vano dice que escribía *Don Giovanni* de noche pensando en el *Inferno* de Dante. Estos aspectos tuvieron que inspirar necesariamente el genio efervescente de Mozart, al que parece que además agradó «infinitamente» el tema como tal, elegido por da Ponte, según este. La música de Mozart supera sin duda el libreto de da Ponte, pero está escrita sobre él. Sin olvidar, desde luego, la idea de que la música no nació para servir al texto, sino para mandar sobre él como pensaba Mozart.

Da Ponte y Mozart son un incomparable ejemplo para nuestro tema de la relación entre letra y son. Es obvio que la ópera de Mozart sin el libreto de da Ponte no sería la misma, y parece que otra mejor no cabe: Kierkegaard pensaba que *Don Giovanni* era la obra de arte más perfecta de todos los tiempos —solo comparable, para Schopenhauer, con Fausto y Hamlet—, y parece lógico que eso haya de incluir de algún modo su libreto. Da Ponte reconoce el genio incomparable de Mozart, pero él mismo era un magnífico libretista, muy solicitado, de fama y éxito grandes, poeta imperial, etc. Escribió también los libretos de *Le nozze di Figaro* y de *Così fan tutte*, aparte de otros para otros grandes músicos del momento, entre ellos Salieri. El repetido diálogo entre los dos en los siete u ocho meses de gestación de *Don Giovanni* tuvo que influir en ambos e ir perfilando en Mozart, a la vez que intervenía también en el libreto, ese «sentido más profundo» que el de la simple anécdota literaria en que se basa, que sorprende admirativamente a Hoffmann.²

Por desgracia este incomparable ejemplo es solo un hecho, no aclara lo que sucedía dentro de Mozart en aquellos meses entre febrero y octubre de 1797; en qué consistió y qué formas iba adquiriendo la obsesión artística con la que trabajó «como un poseso», el por qué y el cómo, en la ópera hasta el día antes de su estreno. Con el ánimo oprimido, además, por el desconsuelo de la muerte de su padre el 28 de mayo, y de su mejor amigo, Barisani, el 3 de septiembre. Da Ponte no nos da idea en sus *Memorias*, prolijas para otras cosas, de lo que eran sus diálogos.³

1.2. Camino de vuelta

Además de que el origen o el impulso de la música procedan de la palabra, también de la palabra procede el reconocimiento y exégesis posteriores de la obra musical y de su personaje. Conceptualmente, el Don Juan de Mo-

zart es sobre todo un Don Juan literario, no solo el inicial de Da Ponte, sino más bien el posterior de las descripciones de sus grandiosos comentaristas: E.T.A Hoffmann y Soren Kierkegaard, sobre todos, pero igualmente Goethe, Byron, Flaubert y otros cientos. Incluso músicos como Wagner o Rossini, que consideraron *Don Giovanni* como la ópera de las óperas o su biblia particular, respectivamente. Las siguientes palabras de Richard Strauss, que también musicalizó a Don Juan, son un buen ejemplo de ese camino de vuelta y del universo musical y estético en que han de moverse estas páginas en general:

Casi inmediatamente [a Bach] sigue la maravilla Mozart con la culminación y absoluta idealización de la melodía de la voz humana —la llamaré el «prototipo» o la «idea» platónica—, [...] no es comprensible con la razón, como algo divino solo puede barruntarse por el sentimiento [...] Desahida de toda forma humana, la melodía mozartiana es la cosa en sí, flota, como el eros platónico, entre cielo y tierra, entre lo mortal y lo inmortal.⁴

En estos términos —emocionales y metafóricos, obviamente— se nos plantea la difícil cuestión de palabra y música, personificada en *Don Juan* y *Don Giovanni*. La ficción literaria inspira en un primer momento la música; la música libera entonces la palabra de todo lo racional y humano, transformando su ficción en idea platónica. Y, en un intento último de atrapar la ficción que se le ha escapado, la palabra pretende definir lo ya indefinible verbalmente del único modo que puede: transformándolo en mito, libre, por tanto, de ataduras terrenas y racionales.

Don Juan representa un caso paradigmático de esta definición inviable. Es un mito y un personaje mítico eternamente sin hacer y eternamente haciéndose, con innumerables autores y géneros, en el que cabe todo; y todo pertenece esencialmente a él, que no tiene esencia concreta alguna. Edgardo Dobry lo califica en este sentido de «mito sin sosiego», «silueta de la ansiedad», «emblema de lo incompleto».⁵ ¿Preguntamos cómo es posible que un personaje literario haya devenido musicalmente un mito? La clave quizá se encuentre en esa ambigüedad básica del concepto literario de Don Juan, cuya heterogeneidad caótica —hay muchas figuras de Don Juan y en flujo permanente, no así de Fausto, Hamlet, Don Quijote, etc.— conjunta y clarifica de algún modo extraño a la razón el sentimiento de la música de *Don Giovanni*.

¿Cómo es posible que Don Giovanni sea todos los donjuanes? ¿El sosiego imposible de Don Juan es Don Giovanni? ¿Solo la música puede definir sin fijar el significado? ¿Don Juan sería, en este sentido, privilegiadamente música? Lapidariamente, así se presentan a discusión las cosas. Sean como

⁴ Anotación de Strauss de 1944, recogida en: Richard STRAUSS, *Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen*, Willi Schuh (ed.), Maguncia, Schott Music, 2015 (1949), p. 107, cfr. p. 108 ss.

⁵ Edgardo DOBRY, *Historia universal de Don Juan*, Barcelona, Arpa Ed., 2017, p. 9, 13, 15, 17.

⁶ José LASAGA MEDINA, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 90, cfr. 90-97. Lasaga Medina se refiere en su comentario al segundo ensayo del estadio estético de *O lo uno o lo otro*, de Kierkegaard: «El erotismo musical o los estadios eróticos inmediatos». Habría que ojear también el último, el octavo, el famoso «Diario de un seductor».

sean, que el *Don Giovanni* fue decisivo para la creación, consolidación o expansión y para el propio contenido del mito de Don Juan es un hecho claro y admitido.

2. Don Juan, una melodía inquieta

Que fuera la música la que inmortalizó definitivamente al personaje, ¿quiere decir que el Don Juan más característico es música? Desde luego el Don Juan de Mozart, el Don Juan inmortal por excelencia, es esencialmente música: musicalidad pura, lo absoluto musical, según Kierkegaard, para quien ello va unido, de todos modos, a toda una teoría estética (de la sensibilidad). Kierkegaard fija su mirada exclusivamente en el *Don Giovanni* de Mozart y reduce «Don Juan» a un principio exclusivamente musical. La exclusividad de esa perspectiva es problemática –no se puede ensombrecer el gran corpus o material literario sobre Don Juan–, pero en sí misma es genial, está involucrada en una teoría (racional) de la vida, en efecto, y de hecho ha condicionado históricamente no solo la interpretación de Don Juan sino el pensamiento en general. De los tres famosos estadios kierkegaardianos de la existencia Don Juan representa modélicamente el primero, el estético, por consiguiente, el musical.

José Lasaga Medina explica sencillamente esta perspectiva estética (sensible, sensitiva o sensual). Para Kierkegaard, «la genialidad sensual» –de la que es ejemplo prototípico «el principio del goce desatado y del erotismo puro» que es Don Juan– constituye el objeto definitivo de la música. La sensualidad y la música obedecerían a un mismo principio, el de lo inmediato, entendido como naturaleza opuesta al espíritu. De modo que Don Juan, el genio de la seducción y la sensualidad, solo podría ser expresado por sensaciones musicales y no mediante categorías del lenguaje, que son categorías de la reflexión: aquellas que permiten al espíritu conocerse a sí mismo. Nada más lejos que esto de la inconsciencia de Don Juan, de «esa fuerza y ese poderío colosales». Por su propia naturaleza irreflexiva este colosalismo no admite expresión verbal, solo la música puede darnos una idea de él aproximada. Lasaga Medina concluye, acudiendo a un tercer aspecto de lo mismo: «Las palabras introducen en la conciencia la dimensión de la reflexión y ésta es inseparable de la ética. Un modelo de existencia indiferente al bien y al mal, como es el de Don Juan, ha de ser, por fuerza, inaprensible por el lenguaje».⁶

Todos estos rasgos enumerados conforman las pautas ultra-lingüísticas del Don Juan musical: inmediatez sensual auto-inconsciente, titanismo irreflexivo e indiferencia ética unidos a la elementalidad, contrariedad e indefini-

ción de carácter referidos antes; además de la ilimitación del deseo y la infinitud de su capacidad seductora. Pautas que es posible intuir en la música, en su ámbito supra-racional, que se mueve entre eternidad y tiempo, como Don Juan. Se pueden intuir o sentir, aunque de modo inconsciente, irreflexivo, difuso; en un estado emocional, en el que la única sensación que se pierde es la de espacio y tiempo –del lugar donde se está, del paso del tiempo–, incluso la del propio yo, ausente uno hasta de sí mismo. Esta consideración de corte schopenhaueriano, *sub specie aeternitatis* del éxtasis estético, sumo en la música, Kierkegaard la describe a su modo: el goce del esteta sensible solo puede experimentarse en ese instante fugaz e irrepitable de placer, en el que se entrecruzan y coinciden eternidad y temporalidad, característico de la vivencia del tiempo musical; se trata de la eternidad de un instante del que se intuye que no es probable que se repita nunca.⁷ En instantes irrepitibles así va asomando lo irrepitable de Don Juan como repetición incesante.

En este cruce de eternidad y temporalidad se muestra ejemplarmente la afinidad entre el carácter de la música y el de Don Juan. Don Juan vive, ausente de sí mismo y de cada una de sus conquistas –que son necesariamente inacabables–, sumido eternamente en la temporalidad más salvaje, vacío en una eternidad de instantes vacíos. Don Giovanni persigue en sus más de dos mil mujeres fácticas –2.065 según el «Aria del catálogo» de Leporello– un ideal eterno e inalcanzable de mujer, que no son necesariamente la oscura madre edípica del psicoanálisis ni la trágica y fatal Doña Ana, su alma gemela, a la que Hoffmann considera el ideal imposible de Don Juan (*Donna Anna* es única, no universal). Resulta menos complicada la aldeana Zerlina, simple e ingenua, a quien Kierkegaard remite curiosamente como tipo de mujer donjuanesco, en el sentido de esa indeterminación abstracta que distingue para él el amor sensible, que «lo confunde todo» frente al psíquico, en el que «lo importante son los matices». «Zerlina es joven y hermosa y, sobre todo, es una mujer, esto es lo excepcional, lo que ella tiene en común con cientos y cientos de mujeres».⁸

Sea o no Zerlina el prototipo de mujer, parece que Don Juan tiene uno, que persigue el ideal de una mujer abstracta y que esa es la causa de su peregrinaje por todas, de su huida hacia adelante a lo universal. Y esa persecución de la mujer abstracta es también para Don Juan la de un sí mismo abstracto, siempre ausente. La música trasluce sensiblemente ambas cosas. Cabría plantearse, entonces, que la melodía acerca la anécdota al ideal, transformando en ideas las cosas y los conceptos,⁹ y a Zerlina en la mujer abstracta, en la idea de mujer.

Cuando la inmensa sensualidad dongiovannesca se focaliza en un universal así, «mujer», entendido como una abstracción ideal pero de algún modo amada, conquistada, burlada y seducida, todo ello al tiempo, en carne

⁷ Cfr. Soren KIERKEGAARD, *Estudios estéticos I*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 168.

⁸ S. KIERKEGAARD, *Estudios...*, p. 187, 183.

⁹ De nuevo Schopenhauer de fondo. La recurrencia a él en estos temas resulta siempre tan necesaria como tópica. Es sabido que Schopenhauer entiende la música, la suprema de las artes, como objetivación inmediata del principio irracional del universo: la voluntad. Una objetivación tan directa como lo son las ideas, cuya apariencia constituye las cosas, sombras suyas en la caverna platónica. «La música no es en modo alguno, como las demás artes, la imagen de las ideas, sino la imagen de la voluntad misma [...] por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser». (Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Trotta, 2003, p. 154, cfr. 151-158). La música no es imagen de la idea, menos de sus cosas, sino idea en sí misma, sin cosas ni conceptos de ellas.

¹⁰ «Los objetos aparecen y desaparecen como por ensalmo, pero antes de desaparecer siempre hay un instante de gozo, un instante de intensa emoción, corto pero feliz, brillante como un gusano de luz, caprichoso y fugaz como el aleteo de la mariposa, e inofensivo como ella». (S KIERKEGAARD, *Estudios...*, p. 158). Así es el devenir perenne de la música en instantes eternos.

¹¹ A. SCHOPENHAUER, *El mundo...*, p. 155; cfr: 153, 152.

y hueso y en miles de sombras, esa convergencia ideal en que se enfrenta el ser y el devenir absolutos –como sucede en «Don Juan»–, supera la capacidad de descripción del lenguaje, incluso de sus metáforas, por muy vivas que estas sean. Un objeto así, sin embargo, eterno y perecedero a la vez, sería un objeto de abstracción musical. La cercanía a lo ideal es mayor cuando envuelve la sensibilidad de la melodía. Sobre una base anecdótica literaria de sombras se eleva entonces una abstracción como la de la mujer donjuanesca que es una idea más real que lo real mismo, es decir, que reúne en sí cualquier sombra sensible de sí misma. Una idea que se puede amar, inexplicablemente abstracta pero sensible: como la música, el arte más evanescente pero más conmovedor que hay.

Don Juan mismo es algo así: un individuo-ficción en constante creación, como la música, como el ruido de las olas, dice Kierkegaard, no un hombre de una pieza, sino una fuerza de la naturaleza como el soplo del viento, el vaivén del mar o el derrumbe de la cascada, que no es otra cosa que el caer incesante de agua, a pesar de que el agua que cae nunca sea la misma. Tanto el vaivén Don Juan como su mujer abstracta (de tan cambiante como es) son como el río de Heráclito, que nunca es el mismo, pero lo es (no solo lo parece), su agua inquieta es lo de menos. Esa abstracción del río, de la cascada, de las olas, del soplo del viento o del vaivén del mar, del «aleteo de la mariposa» o del brillo caprichoso y fugaz del gusano de luz,¹⁰ parece que es capaz de plasmarla sensible, sensitiva, emocionalmente la música con las cascadas, olas, soplo y vaivén de las notas en sus partituras (su mágica «letra»). Don Juan/Don Giovanni es un personaje traspasado de música, una melodía inquieta, efectivamente.

3. Inefabilidad de la música

La música se mueve en un mundo secreto y misterioso que se le escapa incluso a la letra en que se basa. La ficción literaria no deja de ser racional y la referencia de su lenguaje la constituyen siempre en último término las cosas y sus conceptos. En la melodía suena lo profundo, íntimo, secreto.

La invención de la melodía, el desvelamiento de todos los secretos más profundos del querer y el sentir humanos, constituye la obra del genio, cuya acción está aquí más claramente alejada de toda reflexión e intencionalidad consciente que en ningún otro caso [...] el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende, igual que una sonámbula hipnotizada informa de cosas de las que en vigilia no tiene noción alguna.¹¹

La música, en el fondo, es un arte lógicamente imposible, porque pertenece de algún modo al ámbito de la representación, aunque represente lo que esencialmente nunca puede representarse, la voluntad misma, la irracionalidad constitutiva del mundo. Pero lo hace. Schopenhauer no sabe explicarlo, pero sí cree saber que es así: se trata de un arte misterioso, un tema oscuro, dice.

No se puede explicar la música por la palabra, ni de ida, por la del libreto, ni de vuelta, por la de sus críticos. Pero no todas las palabras son iguales: dentro del no valor descriptivo radical, haya diferencias de valor evocativo entre ellas. No es igual escuchar *Don Giovanni* con unas que con otras en mente.

Wilhelm Mauke, por ejemplo, un buen músico –compositor de breves poemas tonales muy ceñidos a la letra de base, precisamente, sin mayores alardes canoros, como son los *Lieder*– y probablemente mejor escritor de música, comenta respecto al *Don Juan* de Richard Strauss algo que, por resultar demasiado general y obvio, podría aplicarse también al *Don Giovanni* de Mozart y a muchos otros. Lo que habría estimulado a Strauss del poema de Lenau en que se basa es el rasgo fundamental, típicamente humano, de la añoranza de salvación (en este caso por la mujer) y la consiguiente negación pesimista de la vida por verse frustrado en ello.¹² ¿Explica algo esto sobre la música de Strauss? Ni siquiera sobre el poema teatral de Lenau, en el que hay mucha mayor radicalidad, sarcasmo y misterio. Strauss tenía un gran Don Juan literario de base, «con un demonio dentro», en el que la frustración de la vida llega hasta la muerte por aburrimiento, en el que se hace evidente que no hay otro modo de romper la rueda infernal del deseo que aburrirse hasta que se diluya con uno. El desaire final del drama parece ser lo más grande en Lenau. Don Juan arroja con desprecio la espada, aburrido, en un duelo que domina con creces y deja que Don Pedro de Ulloa lo mate. Así como también es lo más sublime del poema sinfónico de Richard Strauss los tres minutos de casi silencio que parecen reflejar esa muerte absurda y aburrida: los tres minutos finales de un silencio apenas audible, hasta que se apaga. Calificar el poema de Lenau de «negación pesimista de la vida», como hace Mauke, es muy poco. Lenau es quizá el máximo representante del *Weltschmerz* romántico.

No es que Mauke tenga o no razón, como sucede con todos los comentaristas; ni siquiera la tendría Strauss quien, inteligentemente, se conformó con transcribir unos fragmentos del poema de Lenau al comienzo de la partitura, sin más. Es que escuchar a Strauss con el aburrimiento suicida de Lenau en la cabeza –y con otras extravagancias góticas de la obra– no es lo mismo que escucharlo interpretándolo como simple frustración vital un tanto burguesa. Esa es la función de vuelta de la palabra crítica: el

¹² Wilhelm MAUKE, «Don Juan. Tondichtung nach N. Lenau», en: Herwarth WALDEN, (ed.), *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, Berlin, Schlesinger 1908, p. 46-60, p. 48.

¹³ Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Arthur Hübschner ed., Erster Band, Erster Teilband, Zürich, Diogenes Verlag 1977 (1818), p. 339.

¹⁴ Cfr. Federico FOCHEP, *E' solo volontà del mondo. Una lettura schopenhaueriana del Don Giovanni di Mozart*, 1998. https://www.academia.edu/2042425/Schopenhauer_e_il_Don_Giovanni_di_Mozart.

pre-juicio que crea en el oyente. No explica la música inexplicable, condiciona su audición y su recepción general. Las palabras no son la música – como no son en general las cosas –, pero hay diferencia entre ellas, insistimos: no dicen nada, pero lo hacen cada una a su modo. Y las de Mauke no tienen la genialidad configuradora, ni han tenido el influjo histórico de las ya citadas de Kierkegaard. Ni de las de Schopenhauer o Hoffmann...

Schopenhauer se refiere pocas veces a Don Juan –y si lo hace es en el trasfondo de Don Giovanni y el Convidado de Piedra– pero sus palabras resuenan desde hace más de doscientos años, inmarcesibles, hablando de la superación del discurso racional por la música. Después de las peroratas de los filósofos sobre el mejor mundo posible, dice, más allá de las palabras, una vez agotadas estas, que no solucionan nada, pero desde dentro del sistema racional aún, al final, explosionándolo, *als ein später Rächer des Unbilds*, emerge la cuestión del origen del mal, del mal monstruoso, sin nombre, del aterrador lamento del mundo que rompe el corazón. Emerge de improviso como un espectro de las tumbas, como el Convidado de Piedra emerge ante Don Juan, que parece representar por ese trance macabro el mal radical humano, la misma voluntad ciega e inconsciente.¹³ Desde Schopenhauer se entiende a Don Juan como lo que es (desde que se le entiende así): la expresión de la afirmación salvaje de la voluntad, la encarnación típica de la voluntad absurda del mundo, del pecado original, de la *hybris* de la vida. Don Juan es inconsciente, es pura voluntad ciega que devora el mundo y se devora a sí mismo; nunca se sacia, siempre permanece encadenado al deseo.¹⁴ Y eso puede expresar la música, sin duda, dado el caso, pero ha de decirlo la palabra para tomar conciencia de ello.

E.T.A. Hoffmann es un buen ejemplo de todo esto: lenguaje, música y épica. Hoffmann, además de muchas cosas, además de un gran escritor fue también un muy buen músico, pero en su *Don Juan* –aunque se refiere en todo momento al *Don Giovanni*, siempre habla de «Don Juan», ya desde el propio título– nunca se detiene en detalles técnicos musicales. Cita continuamente, sin embargo, frases del libreto, mezcla sensaciones musicales con lingüísticas, le encanta que el avatar de Donna Anna le hable susurrando en toscano tras él, en el palco 23. Le fascina descubrir nada más subir el telón, con el *Notte e giorno faticar* de Leoporello, que la ópera se cante en italiano: «Podré escuchar todo tal como lo concibió y sintió en su ánimo el gran maestro». He ahí la cuestión: el texto se traduce a música en el «ánimo» (*Gemüt*), en la totalidad de las fuerzas espirituales y anímicas de una persona, en la sensibilidad general para las impresiones que atañen al sentimiento. Ahí «piensa y siente» el compositor ante el texto literario. No existe mayor explicación, ni interés en buscarla. El lenguaje, sin embargo, es

importante para la creación musical hasta en sus peculiaridades y sonoridad idiomáticas, que condicionan el «ánimo» del compositor.

En un momento clave y culmen de su narración Hoffmann parece entender mejor a Don Juan y a Donna Anna, y su relación arrebatada, escuchando «la música sola, sin consideración alguna del texto». Con todo le dice a Theodor: «te contaré, lo mejor que pueda y de la manera más sencilla, lo que pienso [...] teniendo en cuenta solo la música de la obra». Y a continuación plasma en la página quizá más bella de su relato —uno de los más bellos a su vez del romanticismo alemán en general— esas impresiones mudas que dice que experimentó con suma vivacidad en el fondo de su alma ya desde los acordes desgarradores del primer recitativo y luego, sobre todo, en el relato del asalto nocturno y en la escena de Donna Anna del segundo acto.

La pregunta esencial es qué experiencia fue la exclusivamente musical de Hoffmann, que, sin embargo, traduce a continuación —«del modo más sencillo»— en ese largo párrafo abrumador, en el que, superando con creces el libreto, aparece la más espléndida descripción (romántica) que se haya dado de los amores irremisiblemente trágicos (necesarios pero imposibles, o viceversa) de Don Juan y Doña Ana. Él un depravado demoníaco, lleno de «deseos y ardidés luciferinos»; ella, «la novia consagrada para siempre a Satanás», «abrasada por el fuego de una sensualidad sobrehumana» que la arroja en brazos de Don Juan y «la hace pecar con la furia infernal y auto-destructora que inflama su espíritu». Párrafo que acaba así: «[Donna Anna] siente que solo la muerte de don Juan podrá traerle la paz a su alma consumida por el martirio; pero sabe que, a su vez, esto significará su propia muerte».¹⁵

Se trata de un grandioso ejemplo del momento culmen schopenhaueriano, en el que tragedia y música, las dos artes supremas, se unirían como objetivaciones máximas de la voluntad, una en letra, otra en son, en la cúspide de lo estético. La tragedia «nos pone ante la vista con terrible magnitud y claridad» el conflicto de la voluntad consigo misma, en ella la idea intuitiva comienza a ser ya la voluntad misma, su escisión y su tormento, su absurdo, su irracionalidad, su ceguera, como ya plenamente sucede en la música.¹⁶ La tragedia es todavía palabra, pero esa palabra trágica sublime no está en el libreto de da Ponte, antes de la música, sino en la interpretación de Hoffmann, después de ella. Como sucede con la descripción de lo que sobreviene tras el último «espantoso y desgarrador “¡no!”» dirigido al Comendador:

Todo termina; la estatua se esfuma en el aire; un vapor denso, del que surgen seres espantosos como larvas, llena la habitación; Don Juan se retuerce entre los tormentos del infierno; sólo de vez en cuando se le distingue entre

¹⁵ E.T.A. HOFFMANN, *Don Juan*, p. 31/22; cfr. para las referencias anteriores a Hoffmann en este contexto, por orden, p. 18/3, 30/21, 31/22.

¹⁶ A. SCHOPENHAUER, *El mundo...*, p. 152, cfr. & 52, p. 152 ss.

¹⁷ E.T.A. HOFFMANN, *Don Juan*, p. 24-25/12. El impresionante final de la coreografía de Herbert Graf en la versión que dirigió Furtwängler en Salzburgo en 1954, con la Orquesta Filarmónica de Viena y Cesare Siepi como Don Giovanni, reproduce literalmente en la escena lo descrito aquí por Hoffmann.

¹⁸ Cfr. en la página de la Filarmónica de Los Ángeles: Herbert GLASS, <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/310/don-juan>

¹⁹ Citada por ejemplo en: Eustaquio BARJAU, *Música, sentimiento, poder*, Valencia, Pre-textos, 2017, p. 21ss.

²⁰ A. SCHOPENHAUER, *El mundo...*, p. 154.

²¹ Citado por E. BARJAU, *Música...*, p. 19. La primera sonata a que se refiere Schindler, la número 17 (1803), Beethoven mismo la llamó *Tempest*. La segunda, la número 23 (1806), es la famosa *Apassionata*.

la turba de demonios; se oye una gran explosión, como si mil truenos juntos hubieran estallado; entonces Don Juan y los demonios desaparecen, no se sabe cómo; Leoporello yace inconsciente en un ángulo de la habitación...¹⁷

La palabra, en el libreto, va descriptivamente despreocupada a la música, y vuelve de ella, en la exégesis, convertida en tragedia.

4. Conclusión: escritura en sonidos

Para los márgenes de este artículo, podríamos zanjar nuestra cuestión – hablar de música, musicar palabras– con este terminante enunciado de Herbert Glass: «El compositor no asigna valores musicales a las expresiones literarias». ¹⁸ Ello justifica todos los sinsabores racionales de nuestro tema, pero también los entusiasmos estéticos que él promueve.

Cabe añadir dos fuertes argumentos de autoridad, también conclusivos y en el mismo sentido.

Recordemos la famosa definición de Leibniz en la carta 154 a Goldbach (1706): *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi*.¹⁹ Un ejercicio de aritmética en el que se ignora el cálculo; o un ejercicio de metafísica en el que se ignora el filosofar (términos por los que Schopenhauer cambia los de Leibniz, remedando su definición).²⁰ En esta extraordinaria definición lo esencial es que la música es un «ejercicio oculto» del espíritu, en el que este no sabe lo que hace, simplemente siente los efectos de su propia acción: agrado por las consonancias y desagrado por las disonancias, añade Leibniz líneas abajo. En un *exercitium occultum* así no tiene sentido querer esclarecer más: ¿cómo hacerlo en una aritmética inconsciente de que cuenta o en una metafísica inconsciente de que filosofa? Ese arrebató inconsciente de sí mismo al componer es la esencia de la creación musical, también cuando se hace sobre palabras: el sonambulismo hipnótico de la razón del compositor (y del oyente). Algo inefable: ¿cómo hablar racionalmente de ello si se ignora lo que se está haciendo?

Recordemos asimismo lo que escribe Anton Schindler sobre Beethoven: «En una ocasión le pedí que me indicara cuál era la clave para entender estas dos sonatas, opus 31, número 2, y opus 57. Él me respondió: basta con que lea usted *La tempestad* de Shakespeare». ²¹ No es que Beethoven no quisiera perder tiempo con su secretario, es que tampoco podía, ni era necesario, por tanto, decir mucho más, buscar mayores correspondencias. El rótulo que coloca a la obertura *Onomástica (Namensfeier Overture, op. 115, 1815)* es otra alusión sutil así: «escrita en sonidos» (*gedichtet in Töne*). Beethoven escribe en sonidos, poetiza en sonidos, pero no puede

decir cómo. Se trata de poesía sin letra. Y sin sonido, siquiera... Porque el caso de Beethoven impresiona: cuando dice en 1815 que escribe en sonidos lleva ya más de diez años luchando contra la sordera, que comenzó desde la tercera sinfonía, la *Eroica*, 1804; y cuando en la *Novena*, 1824, su mayor transposición musical-literaria, tradujo a sonidos imperecederos la *Oda a la alegría* de Schiller, hacía ya un año al menos que estaba completamente sordo. La tradujo a sonidos, pues, que nunca escuchó. Ahí está la inmaterialidad esencial, suprema y límite de la música, que hace de ella, en ese sentido, la primera de las artes.

Poetizar en sonidos no debe de ser tan sencillo como asignar lógicamente valores a una variable, en efecto; ni tan sencillo, ni tan claro, ni tan fácil hablar de ello. Según parece por todos los testimonios de las grandes personalidades que hemos citado (Beethoven, Leibniz, Hoffmann, Schopenhauer, Kierkegaard, Strauss),²² la dialéctica de la creación musical sobre referentes literarios ha de quedar en un ámbito necesariamente incógnito y enigmático. Si se habla de ella no puede hacerse más que en términos metafóricos o sentimentales; cuando más, oscuramente filosóficos; en cualquier caso, nunca demasiado objetivos o racionales.

En el caso de *Don Giovanni*, esta ópera tiene un *background* literario singular porque se trata de un personaje con muchos autores y muchos rostros. Sin embargo, tras innumerables formas literarias históricas, parece que Don Juan se configura en ella como una estructura mítica en cierta manera precisa, con toda la precisión de que puede hablarse en la vivencia musical, que no es precisión racional alguna. Don Juan permanece siendo racionalmente el mito moderno más versátil, proteico, polimorfo de la cultura moderna, pero de algún modo Mozart calma también inquietudes como la de Dobry: «¿En qué reside lo irresistible de esta silueta vacía y cíclica, que se llena cada vez de su propio ímpetu pero que nunca se encuentra, siquiera momentáneamente?». ²³ Como ya se ha señalado, la inmediatez indeterminada de la música se corresponde muy bien con el carácter difuso, tan complejo como ambiguo, de Don Juan; carácter que la literatura no consigue más que repetir de mil modos sin fijarlo.

²² Cfr. otros en: Howard Chandler Robbins Landon, 1791: *El último año de Mozart*, Siruela, Madrid 2005, p. 14, 128, 130, 138.

²³ E. DOBRY, *Historia universal...*, p. 13.

Ángela Pérez Castañera
Universidad de Extremadura
angelazulcc@gmail.com
[https://orcid.org/
0000-0001-9427-7032](https://orcid.org/0000-0001-9427-7032)

DON JUAN Y DON GIOVANNI. LITERATURA Y MÚSICA EN LA FORMACIÓN DEL MITO

Este artículo trata de plantear el tópico «letra y música» desde un punto de vista crítico-literario y no desde consideraciones histórico-musicales. El propósito es analizar cuál es y cómo se produce el paso del lenguaje normal al del pentagrama, es decir, el cambio de las palabras a los sonidos musicales y sus mutuas influencias; en el sentido de explorar, por ejemplo, el significado de las palabras de Beethoven sobre su obertura *Onomástica*, quien afirmaba que estaba «escrita en sonidos». El objetivo es, en último término, entender mejor la importancia crucial de la ópera *Don Giovanni* en el devenir mítico de Don Juan, que es en principio un personaje literario.

Palabras clave: Don Giovanni, Don Juan, letra y música, poesía, idea, palabra, tragedia

DON JUAN Y DON GIOVANNI. LITERATURA I MÚSICA EN LA FORMACIÓN DEL MITE

Aquest article tracta de plantejar el tòpic «lletra i música» des d'un punt de vista crític-literari i no des de consideracions històriques i musicals. El propòsit és analitzar quin és i com es produeix el pas del llenguatge normal al del pentagrama, és a dir, el canvi de paraules als sons musicals i de llurs influències; en el sentit d'explorar, per exemple, el significat de les paraules de Beethoven, qui sostenia sobre la seva obertura *Onomástica*, que estava «escrita amb sons». L'objectiu és, en darrer terme, entendre millor la importància crucial de l'òpera *Don Giovanni* en l'esdevenir mític de Don Juan, que en principi és un personatge literari.

Paraules clau: Don Giovanni, Don Juan, lletra i música, poesia, idea, paraula, tragèdia

DON JUAN Y DON GIOVANNI. LITERATURE AND MUSIC IN THE FORMATION OF THE MYTH

This article tries to pose the topic «lyrics and music» from a critical-literary point of view and not an historical-musical consideration. The purpose is analyze what is and how is produced the passage from a normal language to the stave, namely, since words to musical sounds and their mutual influences; in the sense of exploring, for example, the meaning of Beethoven's words about his *Name Day Overture*, who affirmed they was «written in sounds». The ultimate aim is to understand better the crucial importance of the opera *Don Giovanni* in the mythical becoming of Don Juan, who is primarily a literary character.

Keywords: Don Giovanni, Don Juan, lyrics and music, poetry, idea, word, tragedy

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

