
CONTENIDOS JUSFILOSÓFICOS DEL GÉNERO OPERÍSTICO ⁽¹⁾

Juan José BENTOLILA^(*)

1. A lo largo de la historia de la humanidad se ha intentado definir de múltiples modos a la música. Sin perjuicio de considerar que toda la conceptualización vertida es válida desde distintas ópticas, con miras a acotar el campo de trabajo de la presente comunicación estimaremos primordial la función expresiva que preside toda creación musical, y específicamente nos interesará en tanto la mentada expresión revele contenidos de significación jusfilosófica ⁽²⁾. Para el estudio de estos contenidos, hemos tomado el género operístico. Ello así, dado que la ópera ⁽³⁾ (y también el muchas veces considerado género menor de la zarzuela) constituye no sólo una de las más acabadas formas de arte, sino una evidentemente muy relacionada con el Derecho. “¿*Qué es la ópera? (...) Enumeremos los elementos que la componen (...): el texto, la música, las voces, la orquesta, la régie, la escenografía, las luces, eventualmente la danza. (...) Es una forma de arte integral*”⁽⁴⁾. En verdad, a poco se observe, se reparará que esta conjunción que se produce en la ópera, genera un resultado de completitud raras veces alcanzada por otras disciplinas.

2. Como manifestáramos *supra*, la ópera ha sido un eficaz medio para la expresión - con diferentes propósitos- de los más variados conflictos y situaciones. A título meramente enunciativo podríamos mencionar: a) Entretenimiento del público (ópera bufa); b) Revalorización difusión del conocimiento de gestas mitológicas, obras literarias, historias épicas; c) Manifestación de diferentes valores (amor, amistad, fidelidad, religiosidad, maternidad, justicia, libertad, independencia, autonomía, etc.); d) Exaltación de sentimientos patrióti-

(1) Comunicación presentada a las Jornadas sobre “Derecho y Arte” en homenaje a Guillermo Ortiz de Guinea. Rosario, 11 de diciembre de 1998.

(*) Docente de la Cátedra “A” de Introducción al Derecho. Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario.

(2) En cuanto a la relación existente entre la música y ciertas doctrinas filosóficas, p. v. DUFOUR, Éric, “*Métaphysique de la musique dans le monde comme volonté et comme représentation et dans la naissance de la tragédie*”, en “*Les Études philosophiques*”, N° 4/1997, págs. 471 y ss.

(3) Sobre el concepto, antecedentes históricos y demás datos de interés acerca del género operístico, p. v. SCHOLÉS, Percy A., “*Diccionario Oxford de la Música*”, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1964, pág. 864.

(4) PAHLEN, Kurt, “*Qué es la Ópera*”, Buenos Aires, ed. Columba, 1963, pág. 17.

cos (inclusive mediante algunas reivindicaciones de la rebelión y de la guerra); e) Denuncia de determinadas situaciones (v. gr.: la estratificación social, la opresión política y religiosa) y en algunos casos protesta frente a las mismas; f) Intento de acercamiento de culturas disímiles.

El etcétera que correspondería agregar es inconmensurablemente abarcativo, mas, por desgracia, no podemos menos que limitar la extensión del presente.

Debe aclararse que las distintas categorías enunciadas no se excluyen entre sí. Ello debido a que se ha intentado una posible clasificación que tenga en consideración a los contenidos sobresalientes de cada una de las composiciones. Ésto no implica desconocer que en muchos casos los argumentos se revelan con una complejidad extrema e insusceptible de clasificación alguna -al menos en los términos planteados precedentemente-.

Mediante un relevo -que no pretende en modo alguno revestir carácter exhaustivo- de los principales exponentes del género, intentaremos un acercamiento a estos contenidos para la realización de su posterior análisis.

2.1. Con respecto a la ópera entendida en función de mero entretenimiento (punto a), consideramos que debemos excluir su análisis en esta comunicación, por no presentarse -generalmente- con suficiente evidencia los contenidos que hacen al estudio que estamos realizando. Por supuesto, la regla precedente no es absoluta. Téngase presente que en clava humorística se han planteado -en muchas ocasiones- serios conflictos.

2.2. En cuanto al punto b), debemos manifestar que la música ha servido muchas veces como reservorio de la memoria popular, recreando la mitología de una sociedad y llevándola a conocimiento de los integrantes de la misma. Valga como ejemplo la obra "Electra" ⁽⁵⁾ de Strauss, en la cual se toma el conocido mito griego para utilizarlo (con ciertas variantes) como argumento. También "Orphée et Eurydice" ⁽⁶⁾ de Gluck, y "Samson et Dalila" ⁽⁷⁾ de Saint-Saëns. Debe destacarse, asimismo, la intervención de Richard Wagner, quien en varias ocasiones interpola historias germánicas antiguas en su producción. Carl Orff brinda un excelente ejemplo con su conocida "Carmina Burana", cuyo guión está basado en una colección de poesías latinas compuestas por clérigos "vagantes" y descubierta en un códice del siglo XIII de la abadía de Beuron. En estas poesías se relatan historias paganas de la época. En cuanto a las obras literarias convertidas en óperas, Giuseppe Verdi recrea algunas de William Shakespeare, haciéndolas llegar de ese modo al público italiano de la época (véase "Otello" ⁽⁸⁾, o "Falstaff" ⁽⁹⁾). Igualmente Bellini con "I Capuleti e i Montes-

(5) Para la consulta de los distintos argumentos, iremos citando en el caso de cada una de las obras citadas una posible bibliografía. Así, SCHOLÉS, Percy A., *op. cit.*, pág. 447.

(6) *Ibidem*, pág. 892.

(7) *Ibidem*, pág. 1084.

(8) *Ibidem*, pág. 920.

(9) *Ibidem*, pág. 493.

chi”, y Charles Gounod con su “Romeo y Julieta” y además con su “Fausto”⁽¹⁰⁾, basado en el popular volumen de Goethe).

En este aspecto, la música ha sido utilizada como medio para permitir la difusión masiva de determinadas producciones culturales de otros tiempos y de diferentes latitudes, constituyendo un eficaz motor de la construcción y expansión cultural de la época, mediante la regeneración de variados discursos.

2.3. En lo que refiere al punto c), los ejemplos sobran. Baste la enunciación de los siguientes:

2.3.1. el *amor* lo vemos plasmado en la mayoría de las composiciones operísticas, aunque debemos mencionar -por su especificidad- la obra “La Bohème”⁽¹¹⁾ de Giacomo Puccini. En ésta, la exaltación del sentimiento amoroso es constante y llega hasta la muerte de su protagonista, revistiendo proyecciones más que notorias.

2.3.2. Por otro lado, la referencia a la *amistad* se encuentra patente en el dúo entre Don Carlos y el Marqués Rodrigo en el “Don Carlo” de Verdi (obra sobre la que se ha expresado que “*más que por su cohesión dramática general es notable por sus bellas escenas individuales*”⁽¹²⁾). En esta composición, el segundo elige el camino de la traición a sus superiores y la muerte con tal de respetar el voto de amistad para con el primero. Nos encontramos en presencia de un menoscabo del valor autoridad en beneficio del de la amistad citado.

2.3.3. El valor *fidelidad* lo vemos expresado en “La Traviata”⁽¹³⁾ -cuyo guión se basa en “La Dame aux Camélias” de Alejandro Dumas (h)-, del mismo autor. En ella descubrimos que este valor puede tener derivaciones a veces complejas, ya que por razón de infidelidades pasadas de Violeta y por el amor que le profesa a Alfredo, ésta decide -a instancias del padre del segundo- dejarlo e irse, aún sabiendo que poco tiempo le resta en el mundo para compartirlo con él. Es así como se nos presenta un relativo deber de coexistencia entre los valores amor y fidelidad, ya que en el caso que nos ocupa, la falta cometida por Violeta al segundo -aún previamente a su relación con Alfredo- termina transformando al primero en un valor de escasa posibilidad de realización fáctica dados los criterios morales y sociales imperantes en la época en que se ambienta esta ópera.

(10) *Ibidem*, pág. 496.

(11) En relación a su argumento p. v. RÍOS SARMIENTO, Juan, “El libro de la ópera”, Barcelona, ed. Juventud S.A., 1943, pág. 275.

(12) KUPFERBERG, Herbert, “Ópera”, en Colección “Historia del Espectáculo”, año 1988, pág. 85.

(13) PAHLEN, Kurt, “La Traviata”, Buenos Aires, Javier Vergara Editor S.A., 1991.

2.3.4. La *religiosidad* y la *religión* se hacen presentes en “Suor Angelica”⁽¹⁴⁾ de Puccini con un sentido positivo. La obra termina, inclusive, con una aparición milagrosa. En la citada “Don Carlo” también estamos en presencia de los mentados valores, mas en esta ocasión con un tinte altamente negativo (intervención del Santo Oficio de la Inquisición mediante). En esta última, se busca la consagración del derecho al libre pensamiento religioso. Diferimos un mayor análisis para el punto e) del presente trabajo. Mención aparte merece “Die Zauberflöte”⁽¹⁵⁾ de Mozart, en la trama de la cual muchos estudiosos ven el reflejo de las enseñanzas de la masonería, y para las cuales, esta ópera constituye un excelente medio de difusión en una época en la que se encontraban proscritas.

2.3.5. Sin perjuicio de los diferentes contenidos presentes, consideramos que “Madame Butterfly”⁽¹⁶⁾ de Puccini constituye una excepcional representación de la importancia de la *maternidad* con una reivindicación del rol de la familia constituida.

2.3.6. En lo que atañe a la *justicia* encontramos varios exponentes. Así, en “Rigoletto”⁽¹⁷⁾ de Verdi, pese a los intentos de su protagonista, no hay posibilidad de eludir un destino que le fuera deferido mediante una maldición proferida a instancias de una acción injuriosa. Por más que éste intenta escapar a su suerte y revertir la situación a su favor, una serie de hechos concatenados impiden ésto y, en definitiva, le otorgan lo merecido con la muerte -en rigor de verdad, por su propia causa- de su hija Gilda.

Por otro lado, en “Il Trovatore”⁽¹⁸⁾ del mismo autor, el valor justicia se hace presente en la escena final, en la cual un hermano manda que el otro muera en la pira desconociendo el parentesco y cumpliéndose de esa manera una maldición realizada por una gitana en tiempos pretéritos.

En las dos obras citadas precedentemente cabe la mención de los siguientes rasgos distintivos: los criterios de justicia ostentan características algo primitivas y la reparación -aparentemente- sería producida por el cosmos (como si una maldición incumplida fuese un desequilibrio que el destino debe reparar), sin intervención de sujeto alguno (como no sea como mero instrumento del “destino”), y con cierto tinte de predestinación.

Distinto es el caso de “Cavalleria Rusticana”⁽¹⁹⁾ de Pietro Mascagni. Su trama se desarrolla en Sicilia, y consiste en que frente a la existencia de un adulterio, el marido engañado (Alfio) mata en duelo a quien fuera el amante (Turiddu) de su esposa (Lola).

(14) “Suor Angelica” integra “Il Trittico”, conjunto de tres óperas en un acto de Puccini. Las dos restantes son “Il Tabarro” y “Gianni Schicchi”. P. v. los argumentos en SCHOLES, Percy A., *op. cit.*, pág. 1202.

(15) P. c. RÍOS SARMIENTO, Juan, *op. cit.*, pág. 43.

(16) SCHOLES, Percy A., *op. cit.*, pág. 731.

(17) PAHLEN, Kurt, “Rigoletto”, Buenos Aires, Javier Vergara Editor S.A., 1991.

(18) RÍOS SARMIENTO, Juan, *op. cit.*, pág. 162.

(19) SCHOLES, Percy A., *op. cit.*, pág. 259.

En este caso, la justicia se realiza a través del accionar de un sujeto (el esposo ofendido) quien la otorga de acuerdo a los criterios imperantes en el lugar y tiempo en cuestión. Cabe resaltar que ninguna participación tiene aquí el “destino”. Por el contrario, se nos demuestra que una persona no puede realizar un acto lesivo de los intereses de otra y pretender impunidad, pues la venganza que el ofendido confiere termina realizando las ideas de reparación y punición. Tiene una especial importancia en esta circunstancia el valor honorabilidad que fuera herido.

En fin, en el caso de “Don Giovanni”⁽²⁰⁾ de Mozart (basada en la obra homónima de Molière), quien reparte justicia es el fantasma del comendador vuelto de la muerte con ese fin. Es él el encargado de condenar a Don Juan por todas las ofensas que éste cometiera. Debe repararse que en este caso: hay un sujeto determinado que imparte la justicia (independiente es el hecho de que se trate de un fantasma), y existe una previa “audiencia” del interesado (el comendador tiene un dúo con Don Juan sobre el final de la ópera en el cual éste último es, en suma, escuchado, permitiendo la existencia de una efectiva defensa). La instrumentación de los valores presentes, es algo más válida en esta última ópera. “Además, *Don Giovanni no concluye con la muerte del protagonista, sino con un satírico «epílogo moral» en el que todos los sobrevivientes (...) advierten al público que todos los malvados reciben su castigo*”.⁽²¹⁾

2.3.7. El mejor emergente de los valores atinentes a la *libertad, independencia, y autonomía* de los pueblos se encuentra, quizás, en el canto de los esclavos hebreos de “Nabucco”⁽²²⁾ de Verdi. En ella, los mismos claman al rey Nabucodonosor, les permita partir a su tierra de Sión y les libere del yugo que los babilonios les habían impuesto. Esta ópera se constituye en un fuerte reclamo que tiene aplicaciones, por vía de paralelo, con situaciones de distintos tiempos históricos. Las ideas vertidas en el pasaje en cuestión se proyectan más allá del escenario, siendo utilizado en ocasión de las más variadas circunstancias.

Por otra parte, debe mencionarse en este sentido, el pedido de Don Carlos a su padre, tendiente a la liberación religiosa de las colonias protestantes de Flandes -quepa la advertencia, sin embargo, acerca del dudoso valor histórico del argumento en cuestión-.

No debe obviarse que “...tradicionalmente, el problema de la independencia nacional ha sido decidido siempre en el dominio operístico...”⁽²³⁾

2.4. Un ejemplo de la exaltación de sentimientos patrióticos referida en el punto d) es el pasaje de “Nabucco” citado *supra*. El texto expresa la unidad que demuestran los in-

(20) PAHLEN, Kurt, “Don Giovanni”, Buenos Aires, Javier Vergara Editor S.A., 1993.

(21) MORDDEN, Ethan, “El espléndido arte de la Ópera”, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1985, pág. 95.

(22) KUPFERBERG, Herbert, *op. cit.*, pág. 82 y ss.

(23) HAMEL, Fred, HÜRLIMANN, Martin, “Enciclopedia de la Música”, México D.F., ed. Cumbre S.A., 1959, pág. 332.

tegrantes del pueblo hebreo en su reclamo a los babilonios, y la efusiva protesta contra estos últimos.

Asimismo, podemos mencionar a la zarzuela “El Barberillo de Lavapiés” de Luis Mariano de Larra y Asenjo Barbieri. En ella, el barrio de Lavapiés entero se alza en conspiración contra el poder constituido por el Ministro de Estado Grimaldi para lograr su destitución y posterior reemplazo por el Conde de Floridablanca. Hay en esta zarzuela un ingrediente no desdeñable, cual es la puja del nacionalismo que busca a un gobernante propio que no obedezca a los dictados de intereses extranjeros. Se puede rescatar también, la existencia de una visión sumamente crítica -por parte del protagonista- con respecto a la política y a todo lo que Saint Simon refiriera como *metafísica* ⁽²⁴⁾. El personaje en cuestión se inclina más bien por una revalorización de la *producción* por el trabajo, por sobre la “*charlatanería*” que constituye la política y los asuntos de gobierno en general, y se proclama enemigo implacable del gobierno, no interesando quién lo represente.

2.5. En lo que toca al papel de la guerra no debemos soslayar el guión de “Aida” ⁽²⁵⁾ de Verdi, en el cual dos potencias (Egipto y Etiopía) combaten por la estabilidad de la región. La guerra es vista aquí desde una doble óptica. Por un lado, desde el pueblo egipcio que la jerarquiza, considerándola como algo positivo -repárese en la alegría de Radamés cuando es elegido para enfrentar a los etiopes-. Por el otro, desde el punto de vista de los etiopes -en rigor de verdad, desde la óptica de la princesa etíope Aída, esclavizada por los egipcios- que muy por el contrario la desjerarquizan, pues ven sus territorios arrasados y su pueblo avasallado por la potencia vencedora.

2.6. Respecto al punto e), podemos encontrar una excelente denuncia -protesta incluida- de una situación de estratificación social en la ópera bufa “La Serva Padrona” ⁽²⁶⁾, de Juan Bautista Pergolesi. En ella, una sierva se arroga en los hechos la capacidad de dirigir los destinos de su Señor que no puede menos que consentir. Hay un conflicto de roles patente en la dicotomía existente entre la posición social-legal y la efectiva-real-material. Las relaciones entre quien manda (aristocracia) y quien obedece (siervos) están cuestionadas e invertidas -repárese en la contradicción inherente al título de la ópera-.

2.7. Los casos nombrados precedentemente ilustran de manera completa situaciones de opresión política y religiosa.

(24) SAINT SIMON, “Catecismo Político de los Industriales”, trad. Luis D. de los Arcos, Madrid, ed. Orbis S.A., 1985.

(25) Cf. SCHOLES, Percy A., *op. cit.*, pág. 69; PAHLEN, Kurt, “Aida”, Buenos Aires, Javier Vergara Editor S.A., 1991.

(26) RÍOS SARMIENTO, Juan, *op. cit.*, pág. 29.

2.8. Por último, y enunciando oportunidades en las cuales la ópera se constituye como elemento de integración de pueblos con características culturales disímiles ⁽²⁷⁾, podemos reiterar la mencionada “Madame Butterfly”. Esta ópera permite la comprensión de multitud de elementos de la milenaria civilización oriental por parte de Occidente, pues, en ella, el entrecruzamiento de las dos culturas ⁽²⁸⁾ es el eje del argumento.

Asimismo “Lakmé” ⁽²⁹⁾ de Delibes, que está ambientada en la India del siglo XIX. La historia relata el amor entre una muchacha hindú (Lakmé) y un joven oficial inglés (Gerardo). El padre de ella (Nilakantha) es un sacerdote indio que evidencia pronunciados rasgos de xenofobia. Las diferencias culturales y la oposición del padre -que integra los sectores más conservadores de la India del pasado siglo-, devienen en la imposibilidad del vínculo. Lakmé, en fin, decide quitarse la vida al comprender la existencia de una barrera infranqueable entre ella y su amado.

Cabe mencionar también a “La Fanciulla del West”, de Puccini. En ésta ópera se nos muestra una visión un tanto caricaturesca del lejano Oeste norteamericano, desde la óptica de un compositor de nacionalidad italiana. Si bien la interacción cultural no se da explícitamente en el escenario, debe indagarse en las circunstancias de la creación de esta obra. Al respecto se ha dicho que “*aunque Puccini expresó la esperanza de haber reflejado en su historia de sheriffs y bandidos de California «el espíritu del pueblo norteamericano y, en especial, la vigorosa naturaleza del Oeste», la ópera no conquistó el mismo éxito perdurable de sus producciones anteriores*”. ⁽³⁰⁾

En fin, “Aida” también es un acercamiento análogo al anteriormente citado. En ella se recrea la atmósfera del Egipto faraónico como lo pensara su compositor desde su propia realidad.

3. A modo de conclusión, pensamos que la ópera y la zarzuela juegan un papel de notoria relevancia en la construcción de la cultura de los pueblos. Sus funciones expresivas no se limitan a la descripción o exaltación de una realidad dada, sino que nos encontramos con manifestaciones no exentas de tendencias que, ora varían la realidad reemplazándola con la imaginación del autor, ora la agudizan con el propósito de rebelar al espectador contra determinadas situaciones. En uno u otro caso, no debemos perder de vista la contribución a la propaganda de determinadas ideas jurídicas, políticas y religiosas.

(27) Excediendo el puro campo de la ópera, es necesario rescatar el papel jugado por el coral de la “9ª Sinfonía” de Ludwig Van Beethoven, que actualmente representa un canto de integración de los pueblos que conforman la Unión Europea que lo ha tomado como himno. Es interesante remarcar la generación de sentimientos de pertenencia que implica la interacción bajo una obra musical en común.

(28) Adscribimos a la postura jusfilosófica que comprende a la “cultura” como la “*realidad tridimensional compuesta por hechos, representaciones lógicas y referencias a valores*”. Sobre este concepto p. v. MENICOCCI, Alejandro Aldo, “Comprensión Jusfilosófica del Derecho de la Cultura”, en “Boletín del Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social”, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas, N° 21, pág. 123.

(29) RÍOS SARMIENTO, Juan, *op. cit.*, pág. 209.

(30) KUPFERBERG, Herbert, *op. cit.*, págs. 120 y ss.

No debe soslayarse la importancia que la música toda, como idioma de proyección universal, tiene en orden a la mayor comunicación de las diferentes sociedades que integran el orbe.