

VARIACION SOBRE EL TEMA DEL AFICHE DE DON GIOVANNI EN VIENA
Sophie Clavel

Agradezco a Sophie Clavel el posibilitar, con este dibujo, un encuentro inesperado de significante y significado que mi texto intenta abordar.

MOZART Y EL GRITO DE DON JUAN DIALOGO¹ENTRE EL ARTISTA Y EL PSICOANALISTA

Jean Charmoille

El actor sube a su camarín, acaba de cerrarse el telón sobre el final de *Don Juan*² de Molière. El momento es agradable: plácido es estar, solo, aún todo maquillado, en este pasaje del teatro a la vida laica.

Piensa en la representación. Como de costumbre, escuchaba el silencio del público, « mi brújula », se sorprende diciendo en voz baja.

De pronto lo detiene la desposesión que se ha apoderado de él y de la sala al principio de la confrontación del Comendador y de Don Juan; ahora *après-coup*, puede comenzar a apropiarse de aquello que lo ha superado: el silencio de la sala se ha vuelto ruidoso, la presencia de los espectadores, demasiado presente, la atención del público, más intensa y veloz.

Estaba ante un abismo al borde del cual decía su texto, temiendo caer sobre una palabra. Oía que su voz resonaba de manera inhabitual. ¿Acaso terminaría con él ?

Un movimiento vino a habitarlo, era como una vibración que lo alejaba de la gravedad que lo aterraba. Lo atraviesa una sorprendente intuición: ha surgido del agujero que ha aparecido entre él y el público. Está anonadado...

Comienza a resonar en él el grito de Don Juan que cierra ese mismo encuentro en el *Don Giovanni* de Mozart. Está allí, lo oye. Es un continuum sonoro que no termina de salir de la laringe reducida a la siringa, cuando faltan la implosión, la explosión y el corte.

En ese momento salen Mozart y Don Juan de su escondite. Los alcanza el psicoanalista. Hace mucho que esperaban este momento de creación de Otra escena que no fueran aquellas, múltiples pero siempre iguales, historias tan conocidas de Don Juan.

Comienza la Historia Auténtica, la que se escribe con H. Se levanta el telón, Mozart cuenta.

A mediados de noviembre de 1787, vuelve a Viena junto a su mujer, Constance, luego de haber asistido a las representaciones de *Don Giovanni*.

Recuerda la crítica praguense publicada en el *Oberpostamtszeitung* el 3 de noviembre: «El lunes 29, la *troupe* de ópera italiana ha presentado la tan esperada ópera del Maestro Mozard (sic), *Don Giovanni*. Músicos y conocedores afirman que Praga jamás había escuchado algo similar. Herr Mozard en persona dirigía. Cuando llegó a la fosa de la orquesta, fue recibido por tres aclamaciones, y nuevamente al salir. Por otra parte, la ópera es sumamente difícil de ejecutar y a pesar de ello y de haber tenido sólo

¹ Deseo que este ensayo esté orientado hacia la apertura a la subjetividad promovida por Claude Lévi-Strauss en su obra *Regarder Ecouter Lire* (Plon, 1993) cuya lectura recomiendo.

² Escribimos en itálica, *Don Juan* o *Don Giovanni*, cuando se trata de la obra, y reservamos la escritura habitual para Don Juan, el personaje.

un período muy breve de ensayos, todo el mundo ha admirado la bella interpretación brindada. Cada uno, en el escenario y en la orquesta se esmeró en agradecer a Mozart... el público particularmente numeroso era la prueba de la aprobación unánime».

En el auto, Mozart sonríe ante el éxito de su³ *Don Giovanni*...

Ahora lo invade la duda: ¿por qué eligió esta leyenda del seductor inveterado?

Era conocida desde hacía más de un siglo y medio, su primera aparición en literatura bajo el título *El burlador de Sevilla* había sido una comedia escrita por un monje español Gabriel Téllez bajo el seudónimo Tirso de Molina. Luego pasó por el teatro hablado (Molière en particular y su *Don Juan* de 1665), luego al ballet de la ópera (*Don Juan*, ballet de Gluck, *Don Giovanni o sia il convitato di pietra*, ópera de Gazzaniga, creada poco antes en Venecia en febrero de 1787).

Piensa en las circunstancias de su composición.

Todo comenzó en diciembre de 1786, cuando se representó en Praga las *Nozze di Figaro*, siete meses después de su creación en Viena. Al enterarse de su éxito, las retomó en enero de 1787, asistió a una de las representaciones en el teatro Nostitz, dirigió otra, dio un recital de piano... el público estaba tan entusiasmado que le encargaron otra ópera. Rápidamente contactó al libretista Lorenzo Da Ponte. Eligieron *Don Giovanni*.

Luego de haber escrito la música de los dos actos durante el verano, fue a Praga en octubre para comenzar los ensayos. La primera representación estaba prevista para el 14 de octubre, para el casamiento de la arquiduquesa Marie-Thérèse, sobrina del Emperador, con el Príncipe Anton Clémens de Saxe.

Los intérpretes estaban maravillados por la riqueza de la composición, recuerda. Pero el tiempo de preparación había sido insuficiente. Tocaron entonces las *Nozze di Figaro*.

« Tal vez *Don Giovanni* no era una buena elección para un casamiento », le confiesa a sus compañeros de escena.

Hubo que esperar el 29 de octubre para que *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (El disoluto castigado, también El Don Juan) comenzara a resonar en Praga. Ahora puede oírlo...

La primera melodía de Donna Anna (escena XIII, acto I) lo transporta : « *Or sai chi l'onore, rapire a me volse* », (« Tu sabes quien, ahora, quería robarme mi honor »). Lo invade el movimiento que pasa de nota en nota, dándole tanto la voz humana como el discurso orquestal, algo que no cesa de escapársele. Es como una pulsación que se apoya en las notas largas, para luego dejarlas repentinamente y volver luego a ellas. El encanto se debe a que cada nota nueva y cada nuevo acorde dejan oír algo distinto a lo anterior.

« ¡Qué maravilloso es el mundo de la música, piensa, donde la siguiente deja oír de la precedente, algo que ésta última desconoce! Es como un flujo continuo que transporta a otra parte».

De pronto, vuelve el pensamiento. Sólo piensa en aquello que Donna Anna le ha dicho a su prometido, Don Ottavio: Don Juan « quería robarle su honor », es « el traidor que (la) ha privado de su padre ».

No había prestado atención al libreto hasta ese momento. La evidencia de las palabras de Donna Anna lo inmovilizan en ese instante: ella sabe quien es Don Juan y,

³ « Esta ópera no ha sido escrita para los vieneses, sino más bien para los praguenses; pero ante todo la he escrito para mi y para mis amigos»: declaraba Mozart en las Anekdoten de 1798 contadas por Rochlitz.

como se lo ha dicho a Don Ottavio, él también lo sabe. Debe cuidarse porque ella sabe que él sabe que ésta sabe.

Queda un solo camino, la venganza, para calmar la voracidad del ojo que no cesa de recordarles el espectáculo de « la herida en su pobre pecho» [...] del « suelo cubierto con (su) sangre ».

Dice ella y sale. Don Ottavio se ha quedado solo y queda reducido a la exigencia de ésta. Este saber compartido los aprisiona para siempre.

« Es terrible... Pero ¿por qué, se pregunta Mozart, el sentido de las palabras pierde peso cuando suena la música? »

La pertinencia de la pregunta ha despertado al psicoanalista que da una respuesta sorprendente:

Cuando Donna Anna se apoya en el poder de significación del verbo, ella *depone* imperiosamente el ser del otro bajo la fijeza de un mandamiento: *Sé lo que yo pido*; mientras que, cuando canta, la música de su voz supone, en el oyente, la existencia de una fuerza que empuja hacia el devenir: *Conviértete en lo que eres*.

« El verbo es diabólico », suspira Mozart.

Este pensamiento detiene inmediatamente el movimiento de lo simbólico que le transmitiera el llamado del sonido hacia el devenir escuchado en la voz de Donna Anna; sólo piensa en eso, en el *disoluto* que podría hacerlo pasar por un traidor. ¿Estarán presentes las mentes ilustradas vienesas que frecuentan el teatro italiano de Viena dentro de unos meses cuando tenga lugar la primera representación de *Don Giovanni*? Ya se imagina ciertos cambios pensando en los Vieneses. Y cae sobre sus espaldas el peso de la noche de la última jornada de Don Juan, « *Noite* ». ¿Tendrá ahora esta primera palabra del libreto de Lorenzo Da Ponte la última palabra sobre él? ¿Acaso lo habrá abandonado la música?

Mozart ha dejado de hablar. El ruidoso silencio que lo paraliza contamina a sus compañeros de escena.

Pero he aquí que el grito habla por sí solo:

« El pensamiento hace creer que intento significar algo. Se equivoca y los engaña.

« No vengo, continúa la prosopopeya, a aprisionar a nadie en los límites del sentido. Cuando hablo de la voz de Don Juan, no significo un grito de horror.

« Si aceptan escucharme, tal vez oigan que cada vez me brindo de otro modo, que un segundo grito no deja oír lo mismo, que interpreta de otra manera el primero, que no hay dos gritos idénticos.

« Cuando aparezco, comienza a resonar algo infinito que abre al significante que mata todos los sentidos.

« Por este motivo soy mal visto y mal escuchado: es así porque los pensadores han dicho que yo hacía desaparecer el silencio...

No tienen acceso a la verdad que se dice por mi intermedio. No pueden ser afectados por el silencio que provocho, que sostengo para que mantenga la nota.

« Si quieren ponerse en dirección al lugar desde donde hablo, y a la verdad de la cual hablo, interroguen el silencio que pone en movimiento la mano del alfarero. ¿Acaso no responde a un llamado cuando el gesto crea el agujero de la *cosa humana*⁴,

⁴ A partir de *das Ding*, la cosa, así nombrada por Freud, proponemos la Cosa como el vacío, lo inaccesible. Lugar de pura significancia, cuando se da, es de manera inesperada: “da en la tecla” (Lacan, 9 de diciembre de 1959); no se toma ni se comprende... como la música.

desde donde el jarrón, en tanto objeto perdido se volverá puro significante y no objeto utilitario?».

Lo insólito y lo invisible de esta presencia inesperada cambia la mano. Los cuatro compañeros de escena que han oído su llamado se entusiasman.

Mozart en primer lugar, que habla antes de pensar, conecta inmediatamente esta fugitiva con lo que ha dicho una vez a sus amigos para dar cuenta de lo que lo atrapa en el momento en que no puede componer con lo que lo invade ; « la idea crece, el desarrollo, todo se vuelve cada vez más claro y el fragmento casi está terminado en mi cabeza, aunque sea largo, de tal forma que luego puedo verlo con una sola mirada, verlo en mi mente como un bello cuadro o una bella escultura, quiero decir en mi imaginación, no oigo de ningún modo las partes unas tras otras en el orden que van a tener, las oigo a todas juntas. Deliciosos instantes. Descubrimiento y puesta en marcha, todo ocurre en mí como en un lindo sueño, muy lúcido. Pero lo más hermoso, es oír así todo a la vez⁵.»

Sorprendido por lo que develan mientras velan el grito y el silencio, compara la inspiración que se apodera de Mozart con aquella que está en el origen del chiste⁶:

– el tiempo de avasallamiento por el sonido de la música está cerca del anonadamiento del pensamiento,

– el tiempo de creación de la palabra como chiste es comparable al *de una sola mirada*, donde *verlo en la mente* permite oírlo *todo junto*⁷.

Esta apuesta silenciosa de la mente que no se escucha con los oídos evoca, para él, la nominación que dará Lacan el 4 de marzo de 1964 de la pulsión invocante, como «la más cercana a la experiencia de lo inconsciente⁸» e invita a la lectura de los trabajos de Alain Didier-Weill⁹.

Recuerda el seminario sobre la *Ética del psicoanálisis*¹⁰ donde la verdad habla en boca de Lacan:

Desde el agujero creado en la significación, auténtico silencio¹¹ del pensamiento, el Otro prehistórico invoca una segunda persona, *Tú de devoción*, para decir que *sí*, como receptor, al insólito llamado de la mente; es el primer tiempo.

El segundo convierte al receptor invocado en emisor de palabra, invocando a su vez, la Alteridad.

Mozart jamás habría podido suponer que el psicoanalista le permitiría descubrir algún día el inestimable valor del detenimiento del pensamiento como primer tiempo de toda creación.

Ahora vuelve el recuerdo de Constance¹². ¿Por qué piensa en ella repentinamente? Acaba de comprender, no hay dudas: es porque ella le ha permitido escribir la apertura de *Don Giovanni* ofreciéndole un momento de detenimiento del

⁵ Se trata de un testimonio relatado por sus contemporáneos. Proponemos al lector que visite el sitio www.aei.ca/claudej/mozart.html Las palabras de Josépha Dushek, en el libro de Philippe Sollers, *Mystérieux Mozart*, Plon, confirman este testimonio : «su imaginación le presentaba la obra entera, nítida y viva, apenas ha comenzado...la obra ya estaba acabada en su mente antes de que se pusiera a escribir » (p.182).

⁶ Sigmund Freud. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Idées/Gallimard, 1978.

⁷ El tiempo del Otro es el que autentifica la palabra como chiste.

⁸ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, p. 96.

⁹ Alain Didier-Weill. *Les trois temps de la loi*, Seuil, 1995, et *Invocations*, Calmann-Lévy, 1998.

¹⁰ Jacques Lacan, Seminario del 9 de diciembre de 1959. *L'éthique de la psychanalyse* Seuil, p. 69.

¹¹ Que es sin duda el mejor enfoque de la pulsión de muerte como desaparición del saber en el discurso.

¹² Entre los numerosos comentarios para explicar la creación de la apertura de *Don Giovanni*, optamos por la versión de su mujer Constance, narrada en la biografía de W.-A. Mozart de Nissen, su segundo esposo.

pensamiento. Descubre entonces que mientras él creía que ella tenía que seguirlo, fue él quien debió seguirla. ¿Qué ocurrió sin que lo supiera?

En la noche del 27 al 28 de octubre, para estar en las mejores condiciones de inspiración, éste le pide que le preparara un ponche y que le hablara para permanecer despierto. Ella le cuenta historias de Aladino y de Cenicienta que lo hacen destornillarse de risa.

Pasan las horas y no se escribe nota alguna en los pentagramas de la partitura. A las 3 de la mañana, Constance le propone hacer una siesta. Lo deja dormir hasta las cinco.

Apenas despierta, envuelto por una fuerza invisible, sin detenerse, sin tachar, escribe las notas en los pentagramas de la partitura. Dos horas después, cuando llega la copista, *Don Giovanni* ya había encontrado su apertura.

Dos preguntas no lo abandonan: sus estallidos de risa y la imposibilidad de hallar la apertura. ¿Acaso estaban ligadas? No es imposible.

Con respecto a la risa que no lo dejaba desde principios de la noche, confiesa que no reía tanto por las historias contadas por su mujer Constance. Las historias de Aladino y Cenicienta eran graciosas, por cierto, pero no al punto de hacerlo morir de risa. En verdad, sus estallidos de risa eran la respuesta al luminoso llamado de la mente del Otro que él aguardaba, sin saber cuando sería « precipitado desde arriba de su aparición¹³ ».

Como el niño que oye por primera vez la fuerza de suposición hecha sobre él, consiente a ésta y responde con la aparición de la risa, creación en su rostro, ya ríe ante esta promesa que lo esperaba y que él esperaba.

Su serenidad y la posibilidad del sueño lo sostenían en esta confianza. No habría podido dejarse llevar hacia el olvido del pensamiento procurado por el sueño, si no hubiese confiado en el espíritu de la música.

¡Es increíble! Está seguro, si no pudo encontrar la música de la apertura antes del 27 de octubre, no es por negligencia, sino porque aguardaba, una nueva invocación silenciosa de la música. ¿Pero qué lo ensordecía ante este llamado?

Oído en el momento en que escribiera la música del grito de Don Juan, el llamado del silencio de la Alteridad había desaparecido debido a la silenciosa presencia de los ministros de justicia que había convocado inocentemente en la última escena.

Ahora comprende por qué el ponche y la voz de Constance no han tenido los efectos esperados. Éstos lo mantenían despierto y lo vigilaban. Sin saberlo él estaba controlado.

Al ponerlos en escena, apenas lanzado el grito del ser de Don Juan, pensaba que habrían podido oír la apuesta secreta del *trovador*¹⁴ que podía resonar en ellos. Los había sobrestimado.

No había pensado que estaban reducidos a lo que eran como oficiales de policía, ministros, administrados por lo que veían y oían, y cuya misión era hallar e identificar el cuerpo¹⁵. El poder de estos oficiales habrá sido el de no celebrar el llamado del grito.

¹³ cf. nota : Jacques Lacan. Seminario del 9 de diciembre de 1959 L'Éthique de la psychanalyse, Seuil, p. 69.

¹⁴ Dominique Bertrand : « Penser la musique : la part du diable », p.59.

¹⁵ Mozart pone en escena la división entre el cuerpo que uno tiene, cuerpo visible que se pone en un auto, por ejemplo, aquel que deben hallar los ministros y el cuerpo pulsional, invisible que se da en el grito.

Pero esta equivocación no duró demasiado gracias a la intuición de Constance, que, en tanto ser parlante revestida de lo femenino, sabe bastante acerca del campo de la significancia de donde puede advenir el movimiento de la creación.

Con la presencia de Constance, algo misterioso se dirigió a él, su pensamiento consciente lo abandonó, se quedó dormido y, al despertar, apareció la música de la apertura...

Tenía que volver sobre ese encuentro. ¿Por qué? ¿Acaso no había traducido bastante la confrontación terrible entre el Comendador y Don Juan? ¿Habría algo más?

Oye los acordes del Comendador: las notas largas, casi todas de igual valor y los frecuentes saltos de octava (« *Giovanni* », « *invitasti* »), que impresionan, el ritmo negra-punteada-corchea que recuerda la tumba de donde viene, la conclusión lapidaria «*Ah, tempo piu non v'è*», (« Ah, ya no es más tiempo ») sobre una melodía cromática descendiente al ritmo largo y regular de redondas donde el tiempo parece perdido, los recto-tono con los cuales no hay discusión posible...

Pero lo que escucha ahora es sobre todo, el llamado del grito de Don Juan que había olvidado. Prudente hasta entonces, Don Juan toma la palabra para hacer escuchar que su grito es la respuesta a algo que se le dio súbitamente como otra ley¹⁶, en el momento en que el Comendador se dirige a su servidor, Leporello.

Se va develando una extraña apuesta, por un lado porque es ajena a la ley soberana de la tonalidad, por otro lado, porque no fue oída más que por Darius Milhaud¹⁷, en la réplica del Comendador : « *Chi si pasce di cibo celeste* » (« El que se nutre de maná celestial »).

Se trata de una serie de doce sonidos a partir de la cual compuso la música de la aparición del profeta Jonathan, que venía a reprocharle a David el haberse dejado corromper por la carne, en su ópera *David*, en 1952.

La voz que canta debe haber pasado a escondidas, de incógnito, de contrabando, la dimensión del espíritu, aquella que, al no estar fijada por el sentido, no toma partido por el comportamiento de Don Juan, dado que conduce a otra parte.

Ahora Don Juan está convencido de que se dirigía a esa fugitiva a través de sus conquistas femeninas, que sus transgresiones a los límites de la ley apuntaban a orientarlo hacia el campo de lo ilimitado.

Tuvo que haber un Don Juan para oír y dejar oír este hallazgo, el único válido.

Agradecido, deja la huella significativa de su pasaje, una composición silenciosa que anuda la orquesta con la voz humana: *algo jamás oído*...

Voix

Orchestre

Chi si pasce di cibo celeste

Chi si pa- sce di ci- bo ce- les- te

Los doce sonidos están numerados

Mozart no lo puede creer. Encontró la música que condensa, a la vez, las leyes de la tonalidad y una ley que se emancipa de ésta con la liberación de la disonancia¹⁸.

¹⁶ Que será descripta más tarde por Schoenberg en 1923, 1926, 1941, 1946, 1947 y 1948 como «composición con doce sonidos». Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, Buchet/Chastel, 2002, pp.155-193.

¹⁷ Agradezco esta información a J.--M. Vivès.

¹⁸ Hasta ese momento, la disonancia, que intentaba hacer oír aquello que escapa a la ley soberana de la tónica, debía volver a los límites de la consonancia. Schoenberg, en su segundo cuarteto de cuerdas, en

El psicoanalista sonrío, Mozart le recuerda ese artista con el que se encuentra a veces, el sujeto del inconsciente, en el origen del chiste, creación que condensa a la vez una palabra ya conocida y algo inesperado para generar algo jamás oído.

¡El actor se acerca a la verdad del sentimiento de lo dramático, superando el montaje del teatro, que se le ha brindado!

Y Don Juan los alcanza clamando que esta novedad lo ha alejado del discurso consonante de la culpa volcándolo hacia otro mundo, lo ilimitado del puro sonido desde donde puede advenir lo nuevo porque se trata de la dimensión de lo *no aún* definido...

Persiste: su grito es tanto el « si » dado como receptor a ese llamado de otro mundo venido de la liberación de la disonancia, como el hallazgo del emisor en el que se ha convertido, para hacérselo escuchar, a quien pueda oírlo¹⁹.

Espiritual Don Juan que ya no está invitado a nutrirse de los mandamientos, dado que está invocado a compartir lo insólito y lo invisible dados gratuitamente por esta Extranjera de doce sonidos.

Ya nada es como antes. Don Juan ha dejado de ser el «*dissoluto punito*» tan esperado.

La división, oída en la voz del Otro para él, que es el Comendador, está en el origen de su propia división: lo habita la angustia, reivindica el derecho a la palabra: «*Che vuoi ?* » (« ¿Qué quieres? »)

El Comendador puede continuar desplegando su estrategia sin llamado con el peso de las palabras, el cambio de ritmo de la versificación, la aceleración del tempo, la presión de los recto-tono y acordes de séptima disminuida, su paso puede escandirse por el ritmo fúnebre negra-punteada-corchea...

Don Juan está lejos. Ya no se sustrae más, transmite, para quien pueda escucharlo, qué es un significante, « su » mano se brinda gratuitamente, no sin cierta angustia...

De la tensión que se ha apoderado de su ser, sale primero una sofocación « *Oi-mé* », (« Oh ! cielo »), entregada por la tensión de un acorde de séptima disminuida, y suena, y resuena el grito abierto a todos los sentidos...

Detengámonos en el llamado de las cosas mudas que R. M. Rilke le dirige a su musa, Lou Andréas-Salomé²⁰ en su carta del 8 de agosto de 1903:

« Cuando me dirijo a los demás, no saben aconsejarme y no me comprenden. Ante los libros me encuentro en la misma situación (tan desprotegido), no me ayudan tampoco, como si todavía fueran demasiado humanos... Sólo las cosas me hablan. Las cosas de Rodin... »

« Pareciera que estamos escuchando a Lacan », puntúa el psicoanalista.

Paris, mayo de 2005

1907-1908, cuestiona la autoridad que dirige la música occidental, liberando la disonancia. Suponemos que con ese acto sin precedentes, deja oír el campo ilimitado de la Alteridad en la música.

¹⁹ Según la lógica de la pulsión invocante, p.39.

²⁰ *Correspondance* Rainer Maria Rilke-Lou Andreas Salomé, Gallimard, nrf, 2001, p.88.