

# El nacimiento de la imagen contemporánea. Un análisis biopolítico de la ópera verista



Diego Ezequiel Litvinoff

Universidad de Buenos Aires / diegolitvinoff@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 03/09/2015. Fecha de aceptación: 29/09/2015.

## Resumen

Desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, no ha dejado de afirmarse la imagen como una dimensión privilegiada de nuestra sociedad. Sin embargo, al considerarla como el resultado exclusivo del desarrollo tecnológico, se pierden de vista los verdaderos procesos que la fundamentan, que involucran transformaciones tanto en el ejercicio del poder como en el campo de expresión cultural con el que, lejos de ofrecer rupturas abruptas, se vincula de manera cercana. Este trabajo se propone situar la ópera verista, a partir de un análisis detallado de *I pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, como un antecedente inmediato de las nuevas formas culturales masivas del siglo XX, principalmente, el cine. Para ello, se desplegará el concepto foucaultiano de biopolítica, dando cuenta de su relación con las formas de expresión cultural, poniendo en evidencia que ese ámbito no es solamente un espejo en el que se reflejan las transformaciones políticas y sociales, sino uno de los espacios privilegiados en los que estas tienen su lugar. Por eso, un abordaje de las formas germinales a partir de las cuales se desarrollaron las imágenes contemporáneas permitirá observar con claridad las luchas y contradicciones que las fundaron y que por ello las siguen acechando.

### Palabras clave

Biopolítica  
Cultura  
Ópera  
Imagen  
Representación  
Verismo

## Abstract

Since the end of the 19th century, the image has been identified as a privileged aspect of our society. However, considered as the exclusive result of technological development, its analysis loses sight of the real processes that underlie it, which involve transformations both in the exercise of power and in the field of cultural expression, with which it is closely connected. This text intends to locate the verista opera, based on a detailed analysis of *I pagliacci* by Ruggero Leoncavallo, as an immediate precursor of new mass cultural forms of the 20th century; mainly, the cinema. To do so, it expands the concept of biopolitics, acknowledging its relation to the forms of cultural expression, putting in evidence that this area is not only a mirror which reflects the political and social transformations, but one of the privileged places in which they happen. Therefore, an approach to

### Key words

Biopolitics  
Culture  
Opera  
Image  
Representation  
Verism

germinal forms from which the contemporary images were developed will allow us to observe clearly the struggles and contradictions that founded them and therefore are still stalking them.

## Introducción

Desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, no ha dejado de afirmarse la imagen como una dimensión privilegiada de nuestra sociedad. Sin embargo, al considerarla como el resultado exclusivo del desarrollo tecnológico, se pierden de vista los verdaderos procesos que la fundamentan, que involucran transformaciones tanto en el ejercicio del poder como en el campo de expresión cultural con el que, lejos de ofrecer rupturas abruptas, se vincula de manera cercana. Este trabajo se propone situar la ópera verista, a partir de un análisis detallado de *Ipaghiacci* de Ruggero Leoncavallo, como un antecedente inmediato de las nuevas formas culturales masivas del siglo XX, principalmente, el cine. Para ello, se desplegará el concepto foucaultiano de biopolítica, dando cuenta de su relación con las formas de expresión cultural, poniendo en evidencia que ese ámbito no es solamente un espejo en el que se reflejan las transformaciones políticas y sociales, sino uno de los espacios privilegiados en los que ellas tienen su lugar. Por eso, un abordaje de las formas germinales a partir de las cuales se desarrollaron las imágenes contemporáneas permitirá observar con claridad las luchas y contradicciones que las fundaron y que por ello las siguen acechando.

## De Maquiavelo a la biopolítica

*El príncipe* de Maquiavelo suele considerarse la obra iniciática del pensamiento político moderno, porque sus consejos acerca de cómo se debe ejercer un poder capaz de reunificar la disgregada península itálica prescindieron del apego a la moral cristiana, siendo el orden profano el fin que organizaba las argumentaciones centrales del tratado. Como afirma Rinesi, retomando los postulados de Marleau-Ponty y Berlín, la singularidad del pensamiento de Maquiavelo no radica en el desarrollo de un planteo inmoral, frecuentemente repudiado, ni en la conformación de una racionalidad superadora, como suelen aseverar sus más acérrimos defensores. Aquello con lo que Maquiavelo rompe, para ubicarse como el “autor de la primera teoría moderna de la acción política” (Rinesi, 2003: 24), es la unidad de la moral, desplegando, frente a la cristiana, una “moralidad de orden superior, verdaderamente interesada por los hombres reales y concretos que habitan la historia” (Ibíd.: 41). Valga a modo de ejemplo el que, si bien es cierto que considera que ciertas maldades deben ser realizadas, Maquiavelo no deja de recomendar que “debe el príncipe calcular todas las ofensas que le es menester realizar y hacerlas todas de una sola vez para no verse precisado a renovarlas diariamente y poder, no insistiendo en ellas, tranquilizar a los hombres y ganárselos mediante el bien” (Maquiavelo, 1997: 80).

Una constante puja entre moralidades distintas y muchas veces opuestas, que abre la posibilidad del fracaso de la acción, es lo que convierte al príncipe de Maquiavelo en lo que Rinesi denomina un personaje trágico moderno. Estas características hacen de esta obra un eslabón fundamental para entender el pensamiento político moderno y, por ello, no ha dejado de ser una referencia ineludible a la hora de desarrollar una teoría acerca del modo en el que debe ejercerse el poder. Sin embargo, las referencias no siempre han sido elogiosas y, más allá de las críticas que ha recibido por parte de quienes profesaran la moral cristiana, su reputación tampoco ha sido siempre elevada entre quienes pensaron una teoría del poder profana. Como sostiene Foucault en su “Breve historia de la recepción de *El Príncipe* hasta el siglo XIX” (2006), más allá del prestigio del que gozó en vida, la obra de Maquiavelo se vio desacreditada hasta el

siglo XIX, cuando reapareció, con la Revolución Francesa, el problema de la soberanía. Durante siglos, entonces, se desarrolló una vasta literatura contraria a Maquiavelo, que no proponía un retorno a la moral cristiana, sino una teoría del poder más allá de la soberanía. En lugar de describir la relación del príncipe con su principado en términos de singularidad, exterioridad y trascendencia, autores como Guillaume de La Perrière o François La Mothe Le Vayer despliegan su concepción del gobierno del Estado en el marco de una teoría general del gobierno, que incluye en su diversidad al gobierno de la familia, de los niños, de las almas y de sí mismo. Así, la relación de quien gobierna con aquello que es gobernado es de continuidad, interioridad e inmanencia, porque para gobernar un Estado hay que saber gobernarse a sí mismo y a su familia y, a la inversa, ello sólo puede ocurrir en un Estado bien gobernado. Por ello, las técnicas desplegadas para alcanzar dicho fin, si bien difieren por la distinta cualidad del objeto, mantienen entre sí relaciones de semejanza, trasladándose así los mecanismos económicos de administración del hogar a la amplitud del Estado. De este modo, una vez separada la moral cristiana de la política, con Maquiavelo, el poder en Occidente no ha dejado de afirmarse, ya no mediante una puja entre moralidades, sino mediante el despliegue de nuevas formas de saber y gobierno fundamentadas en una tecnología administrativa y no en una moral.

La pieza que se desprende para que el pensamiento de Maquiavelo sea posible es el príncipe, como sujeto y objeto de un saber acerca de sus acciones. La tradición de pensamiento que se inicia con los anti-maquiavelianos, y que no deja de extenderse hasta la consolidación de la economía política y la sociología, libera a la contraparte del príncipe, ahora configurada como población, que, sin dejar de ser objeto de poder, aparece como sujeto de necesidades y objeto de saber, cuyas características describe la estadística y la ciencia social moderna. El nuevo Estado así constituido, “ya no se define en esencia por su territorialidad, por la superficie ocupada, sino por una masa: la masa de la población, con su volumen, su densidad” (Foucault, 2006: 137).

Biopolítica es el nombre con el que Foucault denomina el desarrollo de esta tecnología de poder que tiene como objeto la población, pero para que ésta pudiera emerger como sujeto y objeto de saber y poder, tuvo que desplegarse un largo proceso, que involucra una diversidad de acontecimientos políticos, económicos, sociales y culturales. La historia de la época moderna, según Foucault, es la historia del nacimiento del hombre, tanto singular como general, bajo la forma de población, como sujeto y objeto de saber y de poder. Es cierto que, retomando la hipótesis nietzscheana y profundizándola al situarla históricamente, hacia el final de *Las palabras y las cosas* (2002), Foucault formuló el enunciado sobre el que tanto se ha debatido: la muerte del hombre. El libro, sin embargo, no es el de una sentencia de muerte, sino más bien, todo lo contrario, el registro de un nacimiento. A lo largo de sus páginas, Foucault da cuenta de cómo, en la genealogía del pensamiento, no siempre existió el hombre como figura privilegiada, sino que fue el resultado de un conjunto de transformaciones, no sólo en el terreno de las prácticas, como lo había abordado en sus libros anteriores, sino también en el marco del orden de los saberes. Y es sólo por eso, porque el hombre como forma del pensamiento ha tenido un origen situado en la historia, que puede asegurarse que su supervivencia no necesariamente será eterna. Ese hombre, sujeto y objeto del saber de las ciencias humanas, es el mismo sobre el que se han desplegado las tecnologías de poder denominadas biopolíticas.

¿Eso significa que durante lo que Foucault denomina época clásica no existían hombres de carne y hueso? Deleuze, en el seminario que dictó sobre la obra de Foucault, se encarga de aclarar esos malentendidos. En todas las épocas, los hombres producen un pensamiento singular, al permitir que en ellos se relacionen ciertas fuerzas internas y externas, cuyo resultado es un compuesto, que “puede ser el hombre, pero puede ser otra cosa completamente distinta” (Deleuze, 2014: 214). El nacimiento del hombre

es el resultado de que esa combinación de fuerzas da como resultado la composición hombre, pero durante la época clásica, la relación de fuerzas operada en el hombre componía algo completamente distinto: Dios. Foucault centra sus ejemplos sobre el despliegue arqueológico de ese pensamiento en el terreno del saber, a partir de una investigación detallada sobre la historia natural, el análisis de la riqueza y las reflexiones en torno al lenguaje. Deleuze complementa ese análisis con la elaboración de ejemplos pertenecientes al pensamiento filosófico, como el de Pascal y Spinoza. ¿Cómo se manifiesta la época clásica en el ámbito de la expresión cultural, especialmente en la música? ¿Cómo se expresa en la música el nacimiento de la modernidad?

## De la música polifónica a la ópera

Durante la época clásica, llegó a su máximo esplendor la música polifónica, una modalidad musical que había sido desarrollada durante siglos. Principalmente coral, esta música se caracterizaba por la entonación al unísono de distintos textos, en diversas melodías y con ritmos diferentes. La polifonía rompió con la llanura y la linealidad del rezo gregoriano, otorgándole volumen y textura a la música. Las distintas voces, siguiendo distintas melodías, le otorgan al canto la majestuosidad que inhibía la modalidad gregoriana, pero ella no redundaba en la singularización del hombre. La diversidad de voces impedía que alguna de ellas se destaque por sobre las otras, siendo el conjunto coral el que adquiriría notoriedad. A su vez, el hecho de que el texto bíblico estuviese en latín y los fragmentos se superpusieran impedía que aquello que se decía fuera comprendido en su literalidad por quien lo escuchara. Como afirma Copland, “la música había llegado a ser tan contrapuntística, que era casi imposible entender una palabra de lo que estaban diciendo los cantores” (2006: 206). Lo fundamental, entonces, residía en que ciertas palabras fueran pronunciadas por cualquier conjunto de hombres, y no por tal o cual voz, y ante otros hombres, que no obstante no comprendían aquello que se decía. El hombre, aun siendo productor, ejecutor y espectador de la música, en todos los casos se colocaba como un intermediario para la plasmación de una forma, cuya riqueza aludía a Dios.

Desde el canto gregoriano hasta el motete polifónico, más allá de sus matices y diferencias, las fuerzas que el hombre puso en relación para la aparición de la expresión musical obraron para la consagración del componente Dios y no el hombre. Para la aparición de esta singular figura como objeto y sujeto del pensamiento, fueron necesarias una cantidad de mutaciones en el orden económico, político y cultural, que derivaron en el nacimiento de la edad moderna. La biología, la economía política y la filología son, como lo demuestra Foucault, la expresión de esa doble aparición del hombre como objeto y sujeto del saber. En lo que concierne al campo de la expresión cultural, si bien el abordaje de Foucault no resulta exhaustivo, su análisis de un cuadro en particular puede aportar algunas claves del conjunto de transformaciones allí operadas. Se trata, claro está, de *Las meninas*, de Velázquez. La singularidad de esta obra de 1656 no reside únicamente en que retrata el proceso de realización de un retrato; sino en que, al ubicarse como la representación de la representación, hace aparecer, en el propio cuadro, el más allá que lo fundamenta. Se trata del espejo que se encuentra ubicado en el centro del cuadro, en el que aparecen reflejados los soberanos que están siendo retratados que,

en la medida en que son visibles, son la forma más frágil y más alejada de toda realidad. A la inversa, en la medida en que, residiendo fuera del cuadro, están retirados en una invisibilidad esencial, ordenan en torno suyo toda la representación; [...] para ordenar a su vista toda la disposición del cuadro y hacer aparecer así el verdadero centro de la composición, al que están sometidos en última instancia la mirada de la niña y la imagen del espejo. (Foucault, 2002: 23)

Sin embargo, en la medida en que ese centro más allá de la representación es ocupado por los soberanos, que sólo pueden ser parcialmente reemplazados por el pintor y el espectador, que aparecen por ello, a los costados del espejo en el cuadro, *Las meninas* sigue siendo un cuadro de transición. Sólo cuando la figura del hombre genérico ocupe ese espacio central que organiza la representación, que a su vez se presente para él y en la que él aparece, se entrará de lleno en la época moderna.

Cuando la historia natural se convierte en biología, cuando el análisis de la riqueza se convierte en economía, cuando, sobre todo, la reflexión sobre el lenguaje se hace filología y se borra este *discurso* clásico en el que el ser y la representación encontraban su lugar común, entonces, en el movimiento profundo de tal mutación arqueológica, aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge allí en ese lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las meninas*, pero del cual quedó excluida durante mucho tiempo su presencia real. Como si en este espacio vacío hacia el cual se vuelve todo el cuadro de Velázquez, pero que no refleja sino por el azar de un espejo y como por fractura, todas las figuras cuya alternancia, exclusión recíproca, rasgos y deslumbramiento suponemos (el modelo, el pintor, el rey, el espectador), cesan de pronto su imperceptible danza, se cuajan en una figura plena y exigen que, por fin, se relacione con una verdadera mirada todo el espacio de la representación. (Foucault, 2002: 304)

Puede sostenerse, entonces, que *Las meninas* es a la expresión cultural lo que *El príncipe* al pensamiento político: rompió con el modo de representación clásico que remitía a Dios, pero, en lugar de plasmar al hombre como la forma definitiva que resulta de la conjunción de fuerzas que allí se ponen en juego, afirma como lugar privilegiado el que ocupa el soberano. Una consideración semejante puede hacerse, en el terreno de la música, en relación a la aparición de la forma operística, que surge como “consecuencia del nuevo enfoque que se daba a la música de entretenimiento cortesano, apartado de toda pleitesía del mundo de la religión que había estado obsesivamente presente en los siglos medievales” (Alier, 2002: 23). El conjunto de transformaciones que permitieron su emergencia implicaron una ruptura con las formas de expresión musical que habían alcanzado su máximo desarrollo con la polifonía.

En primer lugar, la ópera se caracteriza por ser un canto entonado en los idiomas vernáculos, comprensible para los oyentes. En segundo lugar, aquello que se pone en escena no son textos bíblicos, sino que se comienzan a representar, en un principio, mitos griegos y romanos. Y por último, se abandona la polifonía en favor de un nuevo énfasis puesto en la música monódica, de modo que no sólo el texto puede ser reconocido en su contenido, sino el canto en su singularidad. Con la ópera, entonces, el hombre se posiciona como creador, ejecutor y receptor último de las obras. Surgen así los grandes compositores, los músicos y cantantes líricos y el particular público que se reúne en el teatro para apreciarla.

La historia de la ópera, con sus transformaciones, puede ser entendida como el desarrollo de las tensiones entre las fuerzas que la atraviesan. En primer lugar, se desplegó una puja entre la relevancia del drama que se estaba montando y la música que se ofrecía, de manera que “los compositores de óperas habían hecho en la práctica una de estas dos cosas: o dieron a la letra un papel preponderante y usaron la música sólo como servidora del drama, o sacrificaron francamente la letra y la usaron tan sólo como percha para colgar su música” (Copland, 2006:206). Hasta la reforma de Gluck, quien “puso la idea dramática por encima de todo y escribió una música que era la servidora de las intenciones del texto literario” (2006:209), esta tensión se había resuelto en favor de la música, que a su vez estaba al servicio del canto, que había convertido en verdaderas estrellas a los cantantes líricos. Ellos competían entre sí por

la cantidad de arias entonadas y la capacidad creativa para improvisar su singular repertorio en las *arias di capo*. La música orquestal, por su parte, recién adquirió una relevancia central hacia fines del siglo XIX, con la música de Wagner, porque “lo más significativo del drama musical wagneriano es el papel asignado a la orquesta [...] Con frecuencia hay que escuchar a los cantantes como cosa solamente secundaria, mientras que la atención principal se pone en lo que *dice* la orquesta” (2006:212).

Reunido en un mismo espacio, el público de la ópera no es, sin embargo, homogéneo. Como un verdadero prototipo de la sociedad moderna, esos grandes teatros, a los que los hombres y mujeres asistían a pasar el día entero, congregaron desde el inicio los más diversos sectores sociales, distribuidos de manera compartimentada en los diferentes sectores de la sala. Pero, si es cierto que todos confluían para apreciar las mismas obras, sus preferencias no solían coincidir, siendo más convocantes para los sectores sociales más bajos y menos cultivados las óperas bufas, que además de no requerir conocimientos previos acerca de mitología para ser comprendidas, ofrecían un verdadero espectáculo de entretenimiento. En Italia, donde a diferencia de Francia la ópera no era financiada por el Estado, sino que dependía de emprendimientos privados con su lógico afán de lucro, la tensión entre las óperas serias y las bufas llegó a tener sus puntos más tórridos.

En este sentido, la ópera significó el surgimiento de un modo de expresión cultural que contribuyó, en distintos aspectos, a la consagración del hombre como sujeto y objeto de saber, poder y cultura. Sin embargo, en un aspecto, la obra siguió siendo una expresión de transición durante gran parte de su historia. No se trata aquí, como en *Las meninas*, de la posición de sujeto otorgado al soberano, sino en la de objeto, es decir, en la dimensión de la propia representación. Para ser realmente un modo de expresión moderna, la ópera no sólo tenía que ser producida y ejecutada por hombres y para los hombres, sino que aquello que resultaba puesto en escena en ese mismo movimiento también debía comprometer a los hombres. Esta problemática sólo fue planteada con claridad en el contexto de la ópera con la aparición de la corriente verista.

## Los límites de la representación: el verismo

Hacia fines del siglo XIX, la ciencia social se encontraba en su apogeo. Proliferaban los nuevos objetos de estudio, mientras su saber se erigía, en detrimento de la filosofía, como el garante de la verdad. Con una fuerte impronta positivista, esta forma de conocimiento pretendía trasladar al campo de lo humano todos los avances que se habían producido en las ciencias naturales, poniendo el énfasis tanto en una supuesta objetividad de la mirada como en la neutralidad valorativa de sus conclusiones. Como lo ha señalado Foucault, este modo de conocimiento, desde sus orígenes, se encuentra fuertemente vinculado con la tecnología de poder biopolítica. Ese recorte positivista de su objeto consagra a la población como elemento vivo, cuyo conocimiento detallado responde a las necesidades de su creciente control, en el marco del desarrollo de la sociedad capitalista. Como lo destaca Portantiero, en relación a la sociología, ésta

nace íntimamente ligada con los objetivos de estabilidad social de las clases dominantes. Su función es dar respuestas conservadoras a la crisis planteada en el siglo XIX. Es una ideología del orden, del equilibrio, aun cuando sea, al mismo tiempo, testimonio de avance en la historia del saber, al sistematizar, por primera vez, la posibilidad de constituir a la sociedad como objeto de conocimiento. (2004: 22)

Para alcanzar el progreso, es necesario mantener el orden y, a su servicio, se pone el aparato de saber positivista, generando conocimientos que permiten una intervención política que regule las tensiones contradictorias presentes en las distintas sociedades.

No es casual que durante esos mismos años los modos de expresión cultural se hayan visto atravesados por esa misma corriente positivista. La necesidad de que el arte expresara el mundo real de los hombres en su conjunto fue percibida como una obligación, por parte de los artistas en esos años. El realismo en la pintura, el naturalismo en la literatura y el verismo en la ópera son sus expresiones más acabadas. Sin embargo, por las características específicas del modo de expresión cultural, las tendencias conservadoras del espíritu positivista no lograron imponerse con tanta claridad en estos campos, persistiendo en ellas los conflictos que el discurso científico muchas veces lograba esconder. Así, frente a una afirmación ciega del orden de desigualdades reinante, las artes se erigieron como una forma de hacerlas visibles y proponer, al menos potencialmente, una visión crítica. Ello, no obstante, no sucedió sin contradicciones, de acuerdo al aspecto específico que resultó afectado por el giro realista en cada una de las artes.

En el verismo operístico, puede apreciarse que la tendencia a una expresión verídica fue acompañada por una puesta en primer plano del hombre común, de las clases medias y bajas, “en la sociedad de su tiempo, los temas familiares y los héroes de modesta condición” (Valenti Ferro, 1994: 58), mientras que los conflictos presentados daban cuenta de las contradicciones sociales de esos años. En este sentido, puede entenderse a la ópera como un terreno en el que se hacía perceptible todo aquello que la ciencia ocultaba detrás de su análisis positivo y sus conceptos homogenizadores de lo humano, lo social y lo normal. Lejos de ser un llamado moralista a la unidad, estas óperas, con mayor o menor conciencia según los casos, eran un alegato contra una sociedad opresora e injusta.

Un análisis de las formas empleadas para alcanzar dichos fines permite, sin embargo, matizar el énfasis crítico que suele observarse en estas producciones artísticas. Porque, junto con un afán para que aquello que aparezca expresado fuera el hombre común y corriente, el estilo empleado para alcanzarlo redundó en una degradación de la forma artística, entendida como la manifestación de los valores más elevados de la sociedad. Esta transformación del lenguaje de las artes llamó la atención de quienes fueron contemporáneos a su emergencia, vertiendo comentarios como los de Jules Combarieu, quien afirmó que el verismo “agrada, no sin duda a quienes pidan a la obra de arte expresar pensamientos generales en el lenguaje delicado y elevado, pero sí al público que busca emociones y placeres, y prefiere el novelista popular al escritor refinado” (en Valenti Ferro;1994: 58); o los de Alfred Bruneau, para quien el verismo se dirige “directamente al alma de todos los públicos, pues la sinceridad es el medio más seguro y más ingenuo para ser comprendido por la multitud” (en Valenti Ferr;1994:59). Puede observarse cómo los cambios operados en relación al estilo en el que eran expresadas estas nuevas temáticas redundaron en un achatamiento de las formas y una consecuente ampliación del público al que estaban destinadas. El acceso de las masas al arte no se produjo, entonces, por la ampliación de los mecanismos de educación cultural, sino, al contrario, por una simplificación del lenguaje de las expresiones artísticas, como lo denunciaron Adorno y Horkheimer: “La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en ámbitos que les estaban vedados; más bien contribuye, en las actuales condiciones sociales, justamente al desmoronamiento de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de toda relación” (2001: 205).

Considerados bajo estas condiciones, los contenidos de estas obras de arte, que a primera vista aparecen como factores críticos de las contradicciones de la sociedad, pueden ser puestos en cuestión. ¿Hasta qué punto las expresiones artísticas contemporáneas al desarrollo de la ciencia positivista la contradijeron? ¿No pueden ser entendidas como complementarias de ella, en la medida en que introdujeron en el discurso social aquello que a ella se le escapaba, pero enmarcado dentro de los límites

de la representación artística? ¿No era el teatro una forma de control, que permitía al mismo tiempo la expresión y la obturación del conflicto social? No es posible brindar una respuesta unívoca a esas preguntas, porque ella no sólo depende de la singularidad de cada obra, sino del modo en el que fue recibida e interpretada por el público en cada caso en particular. Lo cierto es que el verismo, entre fines del siglo XIX y principios del XX, se desplegó en esa tensión constante entre la crítica radical y la sublimación de las contradicciones sociales; una disputa que, lejos de resolverse en favor de una u otra corriente, derivó en la aparición de una nueva forma de la representación, que planteó problemáticas nuevas, que superaban a aquella imagen del hombre que se había comenzado a desarrollar desde el Renacimiento.

El verismo, entonces, en la medida en que lleva al extremo los principios de la representación humana, los supera generando un nuevo modo de expresión. Para comprender el modo en el que ello sucede, hay que tomar en consideración las innovaciones que introdujo esta corriente en relación a la estructura musical de las óperas, para ajustarlas a la centralidad que había adquirido el libreto “mientras que los compositores debieron adaptar la melodía al discurso, a fin de que el contenido surgiera con toda claridad” (Suárez Urtubey, 2010: 57). Así, el canto a dúo comenzó a corresponderse con los diálogos y si los cantantes se unían, esto sucedía “al unísono, en la culminación de la tensión emotiva, cuando el significado de las palabras no interesa más y sólo cuenta la concordancia del sentimiento” (Íbidem.). El canto consagrado en el aria perdió así una significación autónoma y quedó al servicio del drama, tendiendo casi a desaparecer y evitando el aplauso del público que interrumpía la continuidad de la trama; mientras que el recitativo intensificaba su carácter musical, contribuyendo también al dramatismo. Por último, la música de la orquesta también se vio afectada y, en lugar de servir de mero soporte para el lucimiento de los cantantes, asumió como función “la caracterización musical de ambientes y situaciones” (Íbidem.).

Este conjunto de transformaciones, al tiempo que contribuyeron a consagrar los principios veristas según los cuales aquello que se representaba debía ajustarse a la verdad de la vida cotidiana de los hombres, permitió que esa representación adquiriera una unidad tal que, lejos de ser el fiel reflejo de lo que representaba, tendió a convertirse en una imagen pura, libre de toda representación. Es decir, junto con el planteo de temáticas realistas, la simplificación de las formas de expresión y su consiguiente ampliación al público masivo, la expresión artística adquirió una entidad tal que su verdad dejó de medirse en relación a la fidelidad con aquello que era representado y comenzó a tener un valor en sí misma. Ya no se trata de una representación de lo que el hombre es, sino del modelo de lo que puede ser, dejando de ser juzgada como verdadera o falsa en relación a la realidad, para pasar a ser el espejo en el que la realidad se mida para alcanzar su verdad.

Es cierto que estos movimientos se produjeron no sin vacilaciones y fue necesaria la aparición de nuevas tecnologías de producción y difusión de las expresiones culturales -cine, radio y televisión- para que esas tendencias fueran llevadas al extremo. Pero, en la medida en que generaron las condiciones para el cambio de un régimen de signos, supieron expresar con claridad los límites de un régimen en crisis y las contradicciones del que comenzaba a emerger.

### **La representación del fin de la representación: *I pagliacci***

La primera ópera considerada plenamente verista es *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, basada en el libro homónimo de Giovanni Verga, el mayor exponente de esa corriente de la literatura italiana. *I pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, que suele presentarse junto con aquella debido tanto a la brevedad de ambas como a su pertenencia

a la misma corriente musical, no sólo carece del privilegio de ser primogénita en su estilo, sino que también parece haberse inspirado en exceso en la obra de Mascagni, al basar su argumento, como aquella, en la traición amorosa de una mujer. Además, en lugar de nutrirse de la pluma de un consagrado escritor, Leoncavallo escribió él mismo su libreto, basado en “la información de un caso que su padre, como juez de la causa, conoció de los fatales hechos que condujeron a uno de los miembros de una compañía ambulante de payasos a quitar la vida a dos personas en plena representación” (Uribarri Carpintero y Anaya Huertas, 2010: 30).

Sin embargo, a pesar de estas características que la colocarían en un segundo plano, la ópera de Leoncavallo contiene algunos elementos que permiten asignarle un lugar privilegiado en la corriente verista, porque en ella no sólo se puede percibir la plasación de los principales caracteres que definen a esta corriente, sino que, en el desarrollo de su propio argumento, se hacen palpables las consecuencias radicales que su despliegue lleva consigo para la propia noción de lo que es una representación.

Una lectura lineal del libreto exhibe los avatares de una compañía de teatro ambulante de la *commedia dell'arte*, cuyo director se percata del engaño de su mujer, una de las comediantes, y la mata sobre el escenario. Sin embargo, resulta importante detenerse en una serie de pasajes que resultan fundamentales para comprender la potencia de aquello que se está poniendo en escena. En primer lugar, merece un análisis detallado su prólogo, un momento clave al que se ha llegado a bautizar como un manifiesto del verismo. Tonio, el bufón de la compañía, vestido como el Tadeo, interpela directamente al público antes de que comience la ópera. Se define a sí mismo como el prólogo, señalando que, con ese gesto, en parte, el autor reinstaura la tradición propia de la *commedia dell'arte*, pero que, mientras allí se advertía sobre falsedad y arbitrariedad de todo lo que habría de ocurrir en el escenario, en este caso, el mensaje que él porta es el opuesto. Por eso, afirma que el autor de la obra

ha intentado aprehender / un trozo natural de la vida. / Su máxima es que el artista / es un hombre y es para él, como tal, / para que debe escribir. Por ello se inspira en la realidad / [...] Y ustedes, más que nuestros / pobres gabanes de histriones, / nuestras almas consideren, / pues somos hombres y mujeres / de carne y hueso, / y de este huérfano mundo, / como ustedes, respiramos igual aire.

En ese breve pasaje que constituye el prólogo, Leoncavallo no deja de destacar, una y otra vez, el carácter humano del autor, los actores y los espectadores. Pero, sobre todo, ello es lo que justifica el carácter humano de lo que se representa. Se produce así un giro fundamental en la representación operística, cuyo surgimiento había reemplazado una música que indicaba la presencia de Dios, al poner el énfasis en lo humano de la creación, la ejecución y la contemplación, pero asumiendo para ello el carácter ficticio de lo representado. Ahora, por el contrario, el carácter humano de la ópera es lo que sustenta una representación verídica. Por eso, los elementos estético-musicales del verismo se ponen al servicio de la unidad de la representación, que la tradición operística solía abrir con el aplauso del público en las arias, en el que se ponía en evidencia que todo lo sucedido estaba al servicio del lucimiento del cantante al exponer su destreza. El canto, la música y las situaciones presentadas se ponen, ahora, al servicio de la verosimilitud del drama.

Sin embargo, la propia existencia de un prólogo evidencia que, en *I pagliacci*, no se produce la completa clausura de los cortes que abrían la representación, sino que se hace visible el desplazamiento de esos cortes previo a su desaparición. Para ello, en esta ópera se los hace coincidir con los límites del contorno de la representación, para, al mismo tiempo, subrayarlos y ponerlos en cuestión. El prólogo, entonces, marca la línea que separa el escenario de la platea, pero ello sucede dejando en claro

que aquello que se representará no será una ficción, sino un hecho que pertenece al mundo y que solamente ha sido trasladado. Si se evidencia, con el corte que significa el prólogo al inicio del drama, el carácter representativo de la dramatización, no es sino para negarle su carácter representativo y afirmar, mediante la triple afirmación de que el autor, los actores y los espectadores son hombres, que aquello que sucederá en las tablas no es una representación, sino una presencia, un “trozo natural de la vida”.

Este recurso que se pone en funcionamiento al inicio de la ópera se introduce luego en el propio desarrollo de su trama, haciéndose particularmente evidente en dos momentos precisos. En primer lugar, la línea que separa la representación de la realidad es subrayada al diferenciar los hechos que suceden en los entretelones de la compañía teatral de los que suceden arriba del escenario de la comedia que ellos representarán en la aldea. Cuando Canio, el director, oye los rumores de que quieren cortejar a su mujer, Nedda, sostiene que no sucederá lo mismo que en la obra que están montando, porque “el teatro y la vida / no son la misma cosa. / Y si ahí abajo, Payaso / sorprende a su esposa / con el bello galán en la alcoba, / le hace un cómico sermón / [...] Y, el público, aplaude riendo. / Pero si a Nedda, en serio, / sorprendiese, de muy otra forma / terminaría la historia”.

Esta distinción, sin embargo, entra en crisis cuando Canio se entera del engaño de Nedda. Ello pone en cuestión su propia condición, no sólo como payaso, sino como hombre. Así lo expone, en el aria que coincide con el fin del primer acto y que condensa la potencia dramática que atraviesa toda la ópera. “¡Bah! ¿Eres o no un hombre? / ¡Eres un payaso! / Vistes la casaca y te enharinas la cara. / La gente paga y quiere reírse aquí / [...] ¡Ríe, payaso, de tu amor destrozado! ¡Ríe del dolor / que envenena tu corazón!”.

El teatro no es como la vida y, sin embargo, en el teatro sucede lo mismo que en la vida: Nedda, la colombina, es seducida por un hombre y engaña al payaso Canio. Las palabras que ella pronuncia en el escenario copian exactamente las que le dijera a Silvio, el campesino con el que se escaparía: “por siempre seré tuya”. Aquello que separa la representación de la realidad, al mismo tiempo que se remarca, se pone en crisis, porque la realidad penetra en la representación. Por eso, Canio no puede hacer su papel en la comedia y los encuentros y desencuentros entre la representación y la realidad se trasladan al escenario de la comedia. Canio, alegando que tiene derecho a comportarse como cualquier hombre, le exige a Nedda, en escena, que le diga el nombre de aquel que la ha seducido. “¡No, yo no soy Payaso! / ¡Si el rostro es pálido / es por vergüenza y furor de venganza! / El hombre reclama sus derechos / y el corazón que sangra, / quiere sangre para lavar la injuria”.

La persona con la que pretendía escaparse Nedda no es significativa para Canio, que no lo conoce, porque es un campesino de la aldea. Lo importante es que el deseo de Nedda es el de huir de ese modo de vida para la representación. Por eso, Silvio, para convencerla, le argumenta: “Si odias la vida de cómico ambulante”, y ella le responde “Vivir quiero junto a ti, una vida / de amor pausada y tranquila”. Si Canio insiste entonces en saber el nombre, es porque en él se inscribe la existencia de aquello que está más allá de la representación, porque así la traición se encarna en un sujeto y destruye su propia subjetividad. Ya no podrá ser payaso, ni marido, ni siquiera el director de la compañía: la aparición de Silvio convierte a Canio en un asesino. Pero lo que muere con Nedda y Silvio no es el matrimonio como institución, sino la comedia como representación. *I pagliacci* es la puesta en escena del fin de la representación, porque, a partir de entonces, la imagen ya no se propone representar una realidad. En la medida en que se subrayan los contornos entre ésta y aquella, estableciéndose los vínculos, en el mismo momento en el que la representación llega a ser lo más real posible, alcanza el límite en el que la representación se vuelve imposible como tal,

porque pasa a ocupar el lugar de la propia realidad. La representación de *I pagliacci* es la realidad para los espectadores, como lo anuncia el prólogo. La representación de la *commedia dell'arte* de los payasos es la verdad de la traición de Nedda, como descubre Canio. Y la muerte de Nedda en el escenario es la escena del fin de la representación: actriz y mujer se unen en un solo cuerpo cuando el cuchillo la atraviesa. Por eso, la última frase de la ópera es “La comedia ha terminado”.

## Conclusión. La imagen como un ámbito de luchas

Desde el Renacimiento y hasta fines del siglo XIX, no ha dejado de profundizarse un modo de ejercicio del poder centrado en la figura del hombre, tanto en su forma singular como colectiva. Los modos de expresión cultural no sólo se desplegaron como un reflejo de esas transformaciones, sino que, como se ha visto a lo largo de este escrito, se convirtieron en ámbitos privilegiados en los que las disputas políticas tuvieron su lugar. Fue así que, en torno al realismo en las artes, esta disputa alcanzó su punto máximo, encontrando en el verismo operístico, tal vez, su expresión más acabada. Porque, al mismo tiempo que llevó al extremo los supuestos sobre los que se afirmaba la imagen, generó las condiciones para poner en crisis todo el sistema de representación. Fue durante el siglo XX, con el surgimiento de nuevas tecnologías de producción, circulación y consumo, que ese modo de aparecer de la imagen encontró su cauce y, como lo afirman Adorno y Horkheimer, supo ponerse al servicio de los intereses dominantes.

El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. (2001: 171)

Pero, si es cierto que para ello fue determinante el desarrollo de novedosas tecnologías de reproducción técnica de las imágenes, no menos importante, como se ha visto a lo largo de estas páginas, fue el proceso de transformación cultural, tanto en el campo del saber como en el de los modos de expresión. La ópera verista puede ser pensada entonces como un antecedente inmediato del cine. Y por ello, también allí, pueden encontrarse tanto las incipientes características que luego fueron profundizadas, como las contradicciones que las fundamentan. Junto con la tendencia a la masificación de la producción cultural, se desarrolla también una búsqueda por plantear problemáticas que involucran al conjunto de los sectores sociales. Junto con el cierre de los cortes que abren la expresión, convirtiéndola en una representación, se da la posibilidad de realizar nuevos cortes, a partir de los cuales la imagen adquiera conciencia de su propia significación como mediadora de la percepción y de las nuevas relaciones sociales emergentes. Y, por último, el que la imagen tienda a ocupar el lugar privilegiado que supo alojar al hombre, no significa una deshumanización. Ni el hombre, ni la imagen, son datos naturales inmediatos, ni se encuentran inmediatamente al servicio de los sectores dominantes. Por el contrario, deben ser entendidos como ámbitos abiertos de luchas en los que se pone en juego la diversidad de los sentidos de la realidad social de cada época.

## Bibliografía

---

- » Alier, R. (2002). *Historia de la ópera*, Madrid: Robinbook.
- » Copland, A. (2006). *Cómo escuchar la música*, México: Fondo de Cultura Económica.
- » Deleuze, G. (2014). *El poder. Curso sobre Foucault*, Buenos Aires: Cactus.
- » Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Adorno, T. y Horkheimer, M. (2001). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.
- » Leoncavallo, R. (1892). “I pagliacci”. *Kareol* [en línea]. Consultado el 11 de Septiembre de 2014 en <<http://www.kareol.es/obras/payasos/payasos.htm>>
- » Maquiavelo, N. (1997). *El príncipe*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- » Portantiero, J. C. (2004). *La sociología clásica: Durkheim y Weber*, Buenos Aires: Editores de América Latina.
- » Rinesi, E. (2003). *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires: Colihue.
- » Suárez Urtubey, P. (2010). *La ópera. 400 años de magia*, Buenos Aires: Claridad.
- » Uribarri Carpintero, G. y Anaya Huertas, A. (2010). “Pagliacci, de la *commedia dell’arte* al homicidio”, *Revista Pro Ópera*, Año XVIII, nº 6, 30-32.
- » Valenti Ferro, E. (1994). *Breve historia de la ópera*, Buenos Aires: Heliasta.