

Las manifestaciones culturales en su contribución a la creación de la “idea de Europa”: el caso de “El corregidor y la molinera”*

Robert Ferrer Lluca

Universitat de València

Resumen

La idea de una Europa globalizada pero a su vez unitaria culturalmente ha sido uno de los temas de debate abordados recientemente desde la literatura comparada y otras disciplinas. Este artículo incide en el interés artístico de la historia de “El corregidor y la molinera” y su posible contribución a la unidad europea, a partir del análisis comparativo de algunas de las manifestaciones culturales que presentan distintas y muy variadas reescrituras del tema literario. Pedro Antonio de Alarcón, Manuel de Falla, Fiódor M. Dostoyevski o Leoš Janáček son algunos de los autores fundamentales que nos proponen su visión particular de esta historia de tradición popular, cuya comprensión compartida más allá de las fronteras nos inclina hacia la anhelada unidad cultural de Europa.

Palabras clave: “idea de Europa”, literatura comparada, reescritura de temas literarios, “El corregidor y la molinera”, musicología, ópera checa, Dostoyevski, Janáček.

Abstract

The idea of a global Europe but culturally turn unit has been a topic of discussion recently approached from comparative literature and other disciplines. This article affects the artistic interest of the story of “The corregidor and the miller’s wife” and its possible contribution to European unity, from the comparative analysis of some of the cultural events that have different and varied rewrites the literary theme. Pedro Antonio de Alarcón, Manuel de Falla, Fyodor M. Dostoyevsky or Leoš Janáček are some of the key authors who offer us his particular vision of this story of popular tradition, whose shared understanding beyond borders inclines us towards the desired cultural unity of Europe

Keywords: “idea of Europe”, comparative literature, rewriting of literary themes, “The corregidor and the miller’s wife”, musicology, Czech opera, Dostoyevsky, Janáček.

1. La unidad europea

La posibilidad de mirar a Europa desde una visión unificadora o, dicho en otras palabras, la posibilidad de creer en la unidad de Europa, es una de las preocupaciones manifestadas por algunos de los pensadores actuales más importantes. En un mundo donde los valores políticos a menudo se cuestionan, donde el mercado ejerce una influencia exacerbada sobre los ciudadanos o donde la globalización es ya imparable en todos los sentidos y afecta a nuestra idea de lo que es la cultura, llegando incluso a reducirla a meros apuntes exegéticos y, más concretamente, afectando a lo que entendemos como la cultura europea, debemos

* Cita recomendada: Ferrer Lluca, R. (2014). “Las manifestaciones culturales en su contribución a la creación de la «idea de Europa»: el caso de «El corregidor y la molinera»” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7. Universitat de València [fecha] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

reflexionar sobre lo que significa realmente Europa, plantearnos si existe una cohesión de cualquier tipo o, por el contrario, los intentos históricos en esta línea no han tenido el efecto deseado¹. Milan Kundera apunta sucintamente lo que es y ha sido para él Europa:

EUROPA. En la Edad Media, la unidad europea se asentaba en la religión común. En la Edad Moderna, cedió su puesto a la cultura (a la creación cultural), que se convirtió en la realización de los valores supremos gracias a los cuales los europeos se reconocían, se definían, se identificaban. Hoy la cultura cede a su vez su puesto. (Kundera, 1986: 144).

Al referirse a la Edad Media no hay que olvidar la gran influencia que ejerció un sistema educativo común, la aparición de las primeras universidades en Europa o el uso del latín como lengua de cohesión lingüística. Todo ello en una época de intercambios culturales, viajes de formación, peregrinaciones, etc., que contribuyeron a definir una “idea de Europa” que con posterioridad fue desechada². Richard Kearney (1995) se acercó a la cuestión de manera transversal, a través de una serie de entrevistas a autores destacados de la política, la literatura y la filosofía. La “paradoja europea” a la que Kearney aludía no ha sido todavía descifrada, y quizás debamos atender para comprender mejor lo que es Europa a los cinco axiomas que indicó George Steiner (2005), considerando para su definición la importancia de elementos como los cafés, las calles rotuladas con nombres célebres o la doble ascendencia del continente en Atenas y Jerusalén. O quizás también sea posible la construcción de la “idea de Europa” desde otros presupuestos basados en el intercambio cultural europeo y la identificación común con valores culturales expresados fundamentalmente a través de la literatura y del arte. Este artículo pretende poner de relieve cómo el hecho de que los europeos compartan manifestaciones culturales, concretadas en personajes, temas, historias, valores, etc., es uno de los fenómenos que puede contribuir con más fuerza a la unidad europea.

Si, siguiendo a Milan Kundera, la unidad europea se ha conseguido históricamente a partir de unos valores compartidos que ya no la sustentan por más tiempo, entonces, ¿en qué situación nos encontramos? Kundera no halla una respuesta, aunque sí ofrece una definición muy clara de lo que significa ser europeo en la actualidad: “lo único que creo saber es que la cultura ha cedido ya su puesto. Así, la imagen de la identidad europea se

¹ Félix Duque también incidió en la indefinición general que presenta Europa desde la perspectiva actual: “Nuestro continente, desvaído, no acaba de encontrar la imagen de su futuro ni acierta a dar con las señas de su propia identidad.” (Duque, 2003: 12).

² Solo hay que pensar en los logros efectivos de las políticas educativas europeas. Queda todavía mucho por hacer en este sentido, y quizás deberíamos reflexionar un poco más sobre la cohesión cultural que pretendió la Edad Media para llegar a un posible consenso en la definición de los programas educativos, en la estructura general del sistema educativo y en sus aplicaciones en todos los países que forman Europa en la actualidad.

aleja en el pasado. Europeo: el que siente nostalgia de Europa” (Kundera, 1986: 144). Desde ese sentimiento de nostalgia al que el autor moravo alude presento mis reflexiones en torno a una vieja historia de fricciones amorosas: “El corregidor y la molinera”. La historia viaja por Europa a través de la transposición directa o indirecta, de las citas y alusiones o, sencillamente, como elemento inspirador de algunas manifestaciones culturales. El estudio de las relaciones intertextuales nos puede ayudar a encontrar una dirección estética común que permita pensar de nuevo la unidad europea desde un punto de vista cultural. Intentaremos, pues, explorar en qué medida la literatura de tradición popular puede contribuir, como otras manifestaciones, a la creación de una identidad europea a partir del intercambio de ideas, temas o personajes tal y como se produce en las distintas creaciones artísticas.

2. Referentes literarios y expresiones artísticas: el asunto popular de “El corregidor y la molinera”

Para sustentar esta propuesta en torno a la creación de la “idea de Europa” desde el intercambio cultural, centraremos nuestra atención en la historia de “El corregidor y la molinera” mediante un breve repaso de algunas de las más representativas versiones y citas de la historia en obras de distinta procedencia pero con claros referentes literarios comunes. Estos procedimientos responden a las prácticas de arte en segundo grado que G. Genette ha denominado hiperestéticas:

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o *hiperestéticas*. (Genette, 1982: 478).

Por lo tanto, y siguiendo a Genette, el concepto de hipertextualidad literaria tendría su equivalente en el de hiperestética en la aplicación a las artes de técnicas o procedimientos de derivación, transformación o imitación similares a los que se utilizan habitualmente para la literatura. La aproximación a las obras escogidas tendrá en cuenta esta interesante perspectiva, así como la consideración de lo que se conoce como técnica de *play-within-a-play*³, que explicará la presencia de una o varias obras menores dentro de una composición mayor.

³ El uso de la técnica de *play-within-a-play* en obras dramáticas ha sido recurrente desde finales del siglo XVI y un repaso exhaustivo de cada obra excedería el objeto de este artículo. Como ejemplos brillantes dentro del

En la obra *Memorias de la casa muerta* de Dostoyevski observamos citas de motivos literarios occidentales que reconocemos de inmediato y que se presentan como transposiciones de un posible motivo originario. Los espectáculos que los presos han preparado para festejar la Navidad incluirán, entre otras, la representación de una pantomima musical, que remite por el tema descrito a la conocida historia de “El corregidor y la molinera”⁴. Las distintas obras teatrales y musicales que conforman el programa preparado por los presos constituyen un ejemplo destacado de la puesta en práctica por Dostoyevski de la técnica de *play-within-a-play* en una novela, una técnica que de nuevo encontraremos en la versión operística del texto compuesta años después por Leoš Janáček. Sobre este concepto volveremos más adelante al referirnos a la transformación particular de la pantomima en su ópera *Z mrtvého domù*.

Si bien el texto de la obra original que inspira la pantomima musical no es citado directamente en la obra de Dostoyevski, las referencias explícitas en el discurso a las características de esta obra de la literatura popular traducida en esta escena musicalmente a través de una pantomima nos permiten hablar aquí de relaciones intertextuales y, a su vez, nos invitan a observar cómo estas relaciones permiten al lector europeo identificarse mejor con el texto al resultarle más afín culturalmente. Es este fenómeno de identificación o reconocimiento cultural entre europeos el que nos interesa destacar aquí mediante el estudio de esta obra en particular ya que, como ocurre con otras manifestaciones culturales, la comprensión e intercambio de ciertos motivos, temas, personajes europeos —y quizás algunos también universales— nos permiten hablar de una identidad europea que se construye desde unas manifestaciones culturales compartidas.

Pero, ¿de dónde nos llega exactamente esta historia de enredos amorosos? Como suele ocurrir con muchas obras de la tradición popular transmitidas a menudo oralmente, se desconoce el origen exacto de la historia de “El corregidor y la molinera”. La popularidad y el carácter oral de esta historia son señalados por Pedro Antonio de Alarcón ya en el inicio del prefacio a su célebre obra *El sombrero de tres picos*, publicada en 1874:

Pocos españoles, aun contando a los menos sabidos y leídos, desconocerán la historieta vulgar que sirve de fundamento a la presente obrilla. Un zafio pastor de cabras, que nunca había salido de la escondida cortijada en que nació, fue el primero a quien nosotros se la oímos referir. (Alarcón, 1997: 39).

género de la ópera podemos citar *Pagliacci* de R. Leoncavallo, *Ariadne auf Naxos* de R. Strauss o *Nixon in China* de J. Adams.

⁴ Junto a la obra que nos ocupa, Dostoyevski hace referencia a la representación de dos obras más: *Filatka y Mirsbka* —un vodevil compuesto por el autor P. G. Grigórev (según la referencia en Dostoyevski, 2001: 215)— y *Kedril el glotón* (personaje asociado en el mundo occidental a Don Juan).

Más adelante Alarcón incide en el carácter oral de la historia que inspiró su obra, un asunto transmitido de boca en boca y recogido posteriormente en conocidas colecciones de la época como el *Romancero* de Agustín Durán⁵. No es baladí pues el subtítulo con el que Alarcón presenta su obra: “Historia verdadera de un sucedido que anda en romances, escrita ahora tal y como pasó por D. Pedro Antonio de Alarcón, bachiller en filosofía y teología, etc., etc.”. Se trata de una versión de la historia que ejercerá posteriormente una gran influencia en otros autores destacados que se interesaron por este asunto.

Entre 1916 y 1917, Manuel de Falla compondrá una farsa mímica sobre el tema de “El corregidor y la molinera”⁶. La versión instrumental para la escena con libreto del matrimonio Martínez Sierra, que se inspira tanto en el libro de Alarcón como en el popular romance *El molinero de Arcos*, se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid en 1917. Posteriormente, y a instancias del empresario ruso Serguéi Diaghilev, Falla transformará la primigenia y camerística versión de “El corregidor y la molinera” en el que será uno de sus ballets más celebrados, *El sombrero de tres picos*, estrenado en 1919 en el Teatro Alhambra de Londres con coreografía de Massine y decorados de Picasso. El autor gaditano centra su atención en la caracterización de cada personaje mediante motivos musicales de gran inspiración. Las fricciones amorosas presentes en esta historia ofrecen a Manuel de Falla grandes posibilidades sonoras basadas en la propia interacción de los personajes. Como indica Justo Romero, son muchos los logros artísticos del compositor en esta nueva versión de la partitura: “el talante camerístico y teatral de *El corregidor* da paso a la colorista y brillante suntuosidad sonora que extrae Falla de la gran orquesta sinfónica para el ballet *El sombrero de tres picos*” (Romero, 1999: 134).

No sabemos con certeza cómo conoció Dostoyevski esta historia popular, puesto que su novela *Memorias de la casa muerta* fue publicada en 1862 y, por tanto, es anterior a la obra de Alarcón⁷. Lo cierto es que el intercambio cultural en el siglo XIX y sobre todo en el XX fue constante, especialmente a partir de la proliferación de los viajes a otras tierras y la

⁵ Agustín Durán (1793-1862), recopilador de romances populares entre los que destaca el titulado “El molinero de Arcos” que fundamenta la obra de Pedro A. de Alarcón (Prieto, 1997: 20).

⁶ Justo Romero presenta, en el capítulo dedicado a esta obra, una interesante relación de obras escénicas compuestas sobre el mismo tema (Romero, 1999: 131). Aunque no son objeto directo de este análisis, por su interés me permito la reproducción de los títulos aquí: *Der corregidor* (Hugo Wolf); *La travesía molinera* (Rodolfo Halffter); *La pícaro molinera* (Cristóbal Halffter); *La farsa amorosa* (Riccardo Zandonai); *Noc Šimona a Judy* (Karel Kovařovic); *La mujer del molinero de Granada* (Julius Kalas); *Las manzanas del vecino* (Gregorio Mateos); *También la Corregidora es guapa* (Vicente Lleó) y *La pícaro molinera* (Pablo Luna).

⁷ Precisamente en el mismo año de la publicación de la obra de Dostoyevski se publica en España un sainete sobre el asunto con el título *Sainete nuevo. El corregidor y la molinera*, una obra que también debió tomar como referencia el propio Alarcón (Prieto, 1997: 20-22).

expresión de las experiencias vividas en forma de libros de viajes, lo que contribuyó entre otros muchos factores a una mayor difusión de la cultura. La pantomima musical sobre “El corregidor y la molinera” se cuenta entre las distintas representaciones organizadas en la prisión siberiana donde tiene lugar toda la acción de la novela de Dostoyevski, y de esta manera el autor aporta su particular relectura del tema que de nuevo será revisitado, esta vez desde la composición musical, por el compositor moravo Leoš Janáček en su ópera póstuma *Z mrtvého domů*. En estos momentos, nuestro palimpsesto particular de “El corregidor y la molinera” ya se halla pues ampliamente reescrito⁸.

A continuación realizaremos un repaso por las principales aportaciones estéticas de estos dos autores en sus particulares relecturas de la historia de “El corregidor y la molinera”. Pero antes de adentrarnos en el examen de sus obras, dedicaremos un apartado a la reflexión sobre las estéticas de estos dos autores y sus interacciones artísticas.

3. Fiódor M. Dostoyevski y Leoš Janáček: el drama como punto de encuentro

Las relaciones de la literatura con las demás artes y las propuestas metodológicas en el siglo XX para el desarrollo de una investigación rigurosa en esta dirección desde el campo de la literatura comparada abren un sinnúmero de posibilidades analíticas que todavía en la actualidad se hallan prácticamente por explorar. Como indica E. Pantini:

Solo a finales de los años cuarenta del siglo XX, la opinión común entre los estudiosos amplió el campo de la definición (de la literatura comparada) hasta englobar las relaciones entre la literatura y las demás artes, reconociendo así que las distintas manifestaciones artísticas mantienen espontáneamente entre sí fecundas relaciones, tal y como lo hacen las distintas literaturas dentro de las mismas civilizaciones. (Pantini, 2002: 216).

Partiendo de esta metodología de índole comparatista, nuestra propuesta de análisis pretende abordar la relación de música y literatura a partir de la exploración de las relaciones estético-estilísticas de dos autores cuyo encuentro artístico resulta paradigmático. *Memorias de la casa muerta* o *Z mrtvého domů*: el drama como punto de encuentro de Fiódor M. Dostoyevski y Leoš Janáček. La recurrencia del compositor moravo a los textos de autores rusos del siglo XX fue notable, fruto de su admiración por la cultura eslava que constituyó

⁸ Atendiendo al objeto principal de este artículo, nos detendremos en estos dos autores de tradición eslava y sus obras, aunque podríamos seguir explorando los caminos por los que transita el tema de “El corregidor y la molinera” en distintas manifestaciones culturales hasta llegar prácticamente a la actualidad: el caso más reciente pertenece a un nuevo espectáculo sobre la figura del escritor valenciano Lluís Guarnier (1902-1986), estrenado en el mes de junio de 2013 con el título de *Lluís Guarnier: per què cantar a la terra i al mar?*, y que utiliza varios poemas de este autor desde la creación multidisciplinar (Ferrer, 2013). Entre ellos destaca el titulado “Cançó de la molinera”, que remite de nuevo al tema popular que nos ocupa.

constantemente su referente cultural y político. Además de la obra que nos ocupa, descubrimos al Janáček más rusófilo en óperas como *Kát'a Kabanová*, sobre el drama *La tempestad* de A. N. Ostrovski; en su cuarteto para cuerdas n.º 1, inspirado en la novela *Sonata a Kreutzer* de L. N. Tolstoi, o en el poema sinfónico para orquesta sobre texto de N. V. Gogol titulado *Taras Bulba*.

Tanto Dostoyevski como Janáček se adelantaron estética y estilísticamente a su tiempo: no hay más que leer las contribuciones teóricas de algunos estudiosos de referencia desde la crítica literaria y la musicología, respectivamente, para entender cómo estas dos figuras anticiparon muchos de los conceptos que ya bien entrado el siglo XX se repensaron y ejercieron una gran influencia en autores posteriores y en la propia cultura europea (Alcoriza, 2005). En el caso de Dostoyevski, el carácter innovador de su prosa, desarraigada de la tradición novelística del siglo XIX, se pone de relieve en el estudio dedicado a la novela por György Lukács ya en 1920:

Dostoievski no escriví novel·les, i l'actitud configuradora visible en les seves obres no té res a veure ni en sentit afirmatiu ni negatiu amb el romanticisme europeu del segle dinou, ni amb les diverses reaccions igualment romàntiques contra ella. Pertanyen al nou món. (Lukács, 1965: 169).

Y continúa expresando su confianza en el análisis formal de sus obras desde la crítica literaria para definir las aportaciones de este autor:

Si ja és l'Homer o el Dant d'aquest món o si només subministra els cants que entrellaçaran en una gran unitat futurs poetes amb altres predecessors, si tan sols és un principi o si ja és una realització, això només ho demostrarà l'anàlisi formal de les seves obres. (Lukács, 1965: 169)

La transcendencia de sus creaciones nos será revelada no únicamente a través de un análisis puramente formal de su producción, sino que deberemos explorar nuevas perspectivas analíticas desde los estudios comparativos para poder realizar una valoración más completa y exhaustiva y así descubrir el alcance real de su obra⁹. Años después, Mijail Bajtin publicará su obra *La poética de Dostoyevski* en la que se ensalzarán las contribuciones estilísticas del autor ruso, e inicia así un proceso de recuperación y consideración científica de sus aportaciones para la teoría de la literatura. En el prólogo a la edición francesa de 1970, el autor sintetiza magistralmente este carácter innovador en Dostoyevski, aquí en un sentido más holístico que se refiere a sus contribuciones para una estética europea de la creación literaria:

⁹ Un ejemplo destacado de este tipo de aproximaciones comparatistas es el breve ensayo de Sigmund Freud titulado "Dostoyevski y el parricidio" (Freud, 1970: 219-238), donde se aborda al autor desde un enfoque psicoanalítico centrado fundamentalmente en el análisis de su novela *Los hermanos Karamazov*.

Nous tenons Dostoïevski pour l'un des plus grands novateurs dans le domaine de la forme artistique. Il a créé, nous semble-t-il, un type tout à fait nouveau de pensée artistique, que nous appellerons *polifphonique*. Ce type nouveau a trouvé son expression dans les romans de Dostoïevski, mais son importance dépasse les limites exclusives de la création romanesque et rejoint certains principes fondamentaux de l'esthétique européenne. (Bakhtine, 1970: 29).

La idea de polifonía aplicada a los elementos estructurales de la novela en Dostoyevski tiene su concepto homólogo en Janáček para la estructura dramática de sus composiciones. No hay que observar solo los diálogos propiamente composicionales, aquellas voces que permiten las relaciones entre los personajes, sino mirar la novela como una forma enteramente dialógica o polifónica donde los elementos estructurales se relacionan entre sí, se oponen y se complementan a la vez. Así, Milan Kundera habla de “polifonía de las expresiones” para referirse a la estructura dramática en las obras de su compatriota Leoš Janáček (Kundera, 1978: 101). Si bien la idea kunderiana de polifonía se basa en las producciones canoras de los personajes —que en Dostoyevski serían los diálogos composicionales o formales, siguiendo a Bajtin—, resulta interesante su consideración del conjunto de la obra dramática como un gran diálogo de las expresiones¹⁰.

En cuanto a Leoš Janáček¹¹, John Tyrrell sitúa de manera ejemplar su pensamiento musical en el contexto de la creación operística checa entre el siglo XIX y XX, y destaca cómo el compositor moravo tuvo un especial interés en crear más allá de las fronteras estético-estilísticas de su tiempo¹²:

The paradox was that Janáček, born in the middle of the nineteenth century, communicated to a post-war audience in a fresh and absorbing way that was eventually to find just as much favour beyond the borders of the new republic, while his younger contemporaries, Novák and Foerster, continued to write their operas in idioms that were rooted in the previous century. (Tyrrell, 1988: 96).

La búsqueda de una estética personal fue una constante en la vida de Janáček, como en tantos autores que buscaron comunicar un estilo personal claramente identificable a través de expresiones artísticas únicas. La estética creativa janáčekiana parte de la verdad como fundamento ideológico, respeta la tradición que le servirá de manera continua como fuente de inspiración y se expresa a través de la pedagogía en cuyo desarrollo halla fervientemente

¹⁰ Fascinado por la creatividad y modernidad de sus composiciones, Kundera dedicará a Janáček algunos ensayos breves de gran interés en los que destaca la importancia e incidencia de las obras del compositor en el contexto de la creación musical centroeuropea del siglo XX (Kundera, 1978, 1993 y 2004).

¹¹ Nuestro breve artículo titulado “Leoš Janáček, el león de la cabellera blanca” (Ferrer, 2011) ofrece la bibliografía básica en torno a Janáček, así como una aproximación general a su figura.

¹² Una publicación en torno a la figura de Leoš Janáček (Katz, 2009) recoge sus contribuciones artísticas desde una perspectiva que sitúa la obra del compositor más allá de las fronteras.

el futuro del arte. La búsqueda de la verdad en los procesos creativos tiene lugar en Janáček de una manera especial: más allá de la pura imitación artística de lo tangible, se inspira en las sensaciones producidas por diversos estímulos para llegar a la reflexión estética y plasmarla en una obra concreta. Las palabras de Guy Erismann nos sirven para ilustrar la visión estética de Janáček:

Le compositeur, à défaut de n'être pas photographe, se veut l'égal du peintre, du graveur ou du sculpteur. D'une manière générale, on constate que la recherche de la vérité, chez les grands créateurs, échappe aux ressorts de l'imitation pour emprunter ceux des sensations, dont la gamme est infinie. Mieux et plus que tous les autres arts, la musique, apparemment si éloignée des contingences du réel, flottant dans l'éther à l'égal du rêve, impalpable mais pourvoyeuse de sensations intimes autant que partagées, est constamment connectée à la réalité. Elle est donc un lien transcendantal autant que naturel, voire quotidien, avec la vérité profonde de la créature, relayé par une multitude de sensations. (Erismann, 1980: 15-16).

En esta búsqueda estética de la verdad que señala Erismann, Janáček se encuentra por el camino con esas sensaciones, sentimientos y vivencias que definen la existencia humana y que permiten un arte personal más allá de la pura imitación. Entre ellas destaca con especial brillo en la producción del autor la nostalgia, que encontramos representada de manera particularmente bella en su ópera *Příhody lišky Bystroušky*: nostalgia de la naturaleza que nos inspira en nuestra particular nostalgia de Europa que sustenta este texto, como ya señalamos anteriormente. Para cerrar este apartado, nos permitiremos citar de nuevo a Kundera, esta vez en el idioma original y como homenaje a los descarriados lectores checos, en su consideración de la nostalgia elegíaca presente en esta ópera de Janáček:

Elegická nostalgie: vznešené a věčné téma hudby a poezie. Jenomže nostalgie, kterou odhaluje Janáček v *Lišce Bystroušce*, je daleka divadelních gest lamentujících nad ztraceným časem. Je strašlivě skutečná a je tam, kde ji nikdo nehledá: v klábosení dvou starých pánů v hospodě; ve smrti ubohého zvířete; v nešťastné lásce učitele klečícího před slunečnicí. (Kundera, 2004: 54-55)¹³

4. La pantomima musical en *Memorias de la casa muerta de Dostoyevski*

En el capítulo XI de *Memorias de la casa muerta*, titulado “La función”, asistimos a una representación con motivo de las fiestas navideñas que tanto esperan los reclusos de la prisión donde se sitúa toda la acción de la obra. Los presos han preparado fervientemente

¹³ Traducción del autor: “Nostalgia elegíaca: noble y eterno tema de la música y la poesía. Sin embargo, la nostalgia que Janáček revela en *Liška Bystrouška* está lejos del gesto teatral de lamentos sobre el tiempo perdido. Es terriblemente verdadera y está allí donde nadie la busca: en la charla de dos ancianos en la taberna; en la muerte de un pobre animal; en el desafortunado amor de un profesor arrodillado ante los girasoles”.

algunas piezas teatrales acompañadas de danza y música¹⁴ que ofrecerán con gran entusiasmo a sus compañeros de presidio. Una de las piezas musicales que se interpretan es una pantomima musical, cuyo argumento es descrito con todo detalle por el narrador de Dostoyevski hacia el final de este capítulo, a la vez que este realiza referencias a las características y la interpretación de los personajes en un intento más que logrado de identificación o confusión de lo que está sucediendo en escena con la realidad propiamente dicha. Esta superposición de planos narrativos, tan lograda en este punto de la novela de Dostoyevski y que supone para el lector la unificación de la acción narrativa en un todo, podemos observarla, por ejemplo, en el siguiente extracto de la escena. Por una parte, la referencia directa a un personaje de la historia, Sirotkin, que se halla transmutado de alguna manera para la representación, como también lo están los presos convertidos en espectadores de la función; por otra, los protagonistas de la historia que se representa, el molinero y su mujer, que se sitúa en otro plano narrativo distinto y que podría funcionar con autonomía más allá de la historia personal de los presos que se relata; finalmente, la voz crítica del narrador omnisciente que valora la representación:

Sirotkin está encantador vestido de joven aldeana. De los espectadores salen algunos piropos a media voz. El molinero concluye su faena, coge su gorra, coge el látigo, se acerca a la mujer y le explica por señas que debe salir, pero que si ella, en su ausencia, tiene alguna visita, entonces... y le enseña el látigo (...). Hasta el momento la pantomima está resultando impecable: todos los gestos son correctos. (Dostoyevski, 2001: 232-233).

Otra de las características de la prosa de Dostoyevski es la inserción de juicios de valor y opiniones personales en el discurso del narrador mediante el uso de la impersonalidad, detrás del cual se esconde evidentemente el pensamiento político del propio autor. Obsérvese por ejemplo la construcción del siguiente fragmento:

Había con qué asombrarse viendo a aquellos actores improvisados, y uno no podía dejar de pensar: ¡cuántas energías y cuánto talento se pierden aquí en Rusia, a veces casi en vano, por culpa de la servidumbre o de la adversidad! (Dostoyevski, 2001: 233).

El narrador nos cuenta con suficientes detalles la historia que se representa en forma de pantomima puramente musical¹⁵, una historia que el lector reconoce de inmediato como el

¹⁴ En la novela de Dostoyevski se hace referencia a la representación de las siguientes obras teatrales, que se presentan con varios interludios musicales y de manera consecutiva en una misma tarde: *Filatka y Miroshka*, *Kédril el glotón* y una pantomima musical (sin título, aunque el argumento descrito en el texto remite a la historia de “El corregidor y la molinera”).

¹⁵ En el texto de Dostoyevski se indica explícitamente que las únicas palabras que se escuchan durante la ejecución de la pantomima son “¡Maldito, maldito!”, pronunciadas por el brahmán al ser descubierto finalmente por el molinero.

asunto de “El corregidor y la molinera”: los celos del molinero por la posible infidelidad de la molinera, los distintos amantes de la misma que se dan cita en la casa del molinero en su ausencia, el descubrimiento final del molinero, etc., son elementos que se repiten en las distintas versiones de “El corregidor y la molinera” que conocemos y que de nuevo encontramos en esta escena de la novela de Dostoyevski.

Aunque el asunto de “El corregidor y la molinera” es universal y lo encontramos en distintas versiones literarias y transformado mediante diferentes expresiones artísticas, la versión que nos cuenta el narrador de Dostoyevski es muy peculiar y está influida por la tradición eslava. Esto lo podemos observar en el uso de palabras rusas como *isba*¹⁶ o *mujik*¹⁷ para referirse a algunos elementos distintivos de esta historia, que de esta manera se adaptan al contexto y al público para los que son contados, y resultan así mucho más comprensibles y cercanos para los lectores rusos destinatarios de la versión original de la obra en esta lengua.

Como conclusión a este apartado, en el que se realizó un acercamiento a la pantomima musical sobre el tema de “El corregidor y la molinera” en Dostoyevski, cabe mencionar que la pantomima se compone de varias escenas cuyo relato completo ya no resulta imprescindible para el narrador en este punto, ya que a lo largo del capítulo se ha dado cuenta suficientemente de la función liberadora del arte para los presos siberianos, que aquí observamos en sus distintas modalidades teatrales, y que es lo que Dostoyevski nos quiere comunicar en última instancia.

5. La pantomima “La bella molinera” en la ópera *Z mrtvého domû* de Leoš Janáček

La visión janáčekiana de la vida de los presos siberianos que nos fue presentada por Dostoyevski en *Memorias de la casa muerta* destaca entre las distintas creaciones operísticas del siglo XX. Titulada en el checo original *Z mrtvého domû* (*Desde la casa de los muertos*) y con libreto del propio Janáček sobre el libro original en ruso de Dostoyevski, esta ópera en tres actos fue concluida por el compositor moravo en 1928, aunque faltó la revisión del tercer acto debido a su muerte el 12 de agosto de 1928¹⁸. Janáček no pudo pues asistir al estreno

¹⁶ Casa, típica vivienda campesina rusa.

¹⁷ Hombre. Generalmente, campesino ruso.

¹⁸ Además de la ópera aludida, existen dos obras sinfónicas del propio Janáček que utilizan motivos musicales o temas procedentes de la ópera y que por tanto mantienen una estrecha relación temática con esta: la *suite* orquestal de la ópera *Desde la casa de los muertos* y un concierto para violín y orquesta inconcluso cuyo material temático original sirvió con posterioridad para la composición de la ópera.

de esta obra capital del repertorio lírico del siglo XX, que tuvo lugar finalmente en el Teatro Nacional de Brno el 12 de abril de 1930¹⁹.

Como indica Kaminski (2003) al referirse a este título janáčekiano y en especial a su génesis:

La première allusion au roman de Dostoïevski (1860-1862) apparaît dans la correspondance de Janáček le 12 février 1927; il s'agit d'une «lettre ouverte» à Max Brod, publiée dans *Lidové noviny*, où il proclame «aller ver la vérité, la parole dure des éléments», sans s'arrêter auprès de Beethoven, Debussy, Dvořák ou Smetana. (Kaminski, 2003: 717).

Desde esta visceralidad presente en la propia vida, desde un compromiso con la comprensión de la compleja naturaleza humana y con la búsqueda de la verdad como principal objetivo desde la expresión artística, hecho este último que se pretende destacar constantemente en el estudio de Erismann (1980) dedicado al compositor, Janáček nos presenta su versión reflexiva del mundo de la prisión siberiana procedente de la ficción novelesca de Dostoyevski que, no obstante, y como se ha indicado ya en otro lugar, se presenta en forma de ficción a través de una novela, aunque los componentes autobiográficos del escritor afloren continuamente y determinen el discurso narrativo.

En la división por actos propuesta para la versión operística de Janáček, la función que se relataba en la novela en el capítulo XI tiene lugar al final del segundo acto, en el que Janáček presenta una versión operística para la representación de la ópera *Kedril y Don Juan* por parte de los presos, y otra versión puramente musical para la pantomima titulada por el compositor “La bella molinera”²⁰. Centraremos nuestra atención únicamente en la pantomima, que es la pieza que nos ocupa aquí, para incidir en la transformación artística del tema popular de “El corregidor y la molinera” y su pervivencia en las manifestaciones culturales europeas.

Las reflexiones incluidas en la publicación de Derek Katz (2009) sobre la influencia e incidencia de la obra de Leoš Janáček más allá de las fronteras de su región de origen, Moravia —situada en lo que actualmente es la República Checa—, nos servirá como punto de partida para pensar en las aportaciones estético-estilísticas de este autor a partir del análisis de un fragmento de su ópera póstuma sobre Dostoyevski. A lo largo de su publicación, que presenta un enfoque novedoso centrado fundamentalmente en la

¹⁹ Para más información específica sobre esta ópera, puede consultarse Royer (2004: 134-140), el monográfico *L'Avant-Scène Opéra* n.º 107 dedicado a este título y el estudio de la correspondencia asociada con esta ópera en Tyrrell (1992: 326-342).

²⁰ Por lo tanto, notamos ya una clara diferencia estructural de esta adaptación respecto al texto original de Dostoyevski, donde se aludía al menos a la representación de tres obras escénicas. *Vid.* nota 13.

trascendencia estética de las obras de Leoš Janáček²¹ nunca antes propuesto por la investigación musicológica, Katz nos habla de Janáček como un autor transgresor e innovador desde distintos puntos de vista: su cronología (1854-1928) nos haría pensar en un compositor de estilo postromántico que llegaría a la vejez influido por las tendencias estilísticas propias de su tiempo y que podría haber apartado la mirada de los nuevos enfoques compositivos que autores como Stravinski o Schönberg empezaban a desarrollar en diversos focos creativos de la Europa central. Janáček parte evidentemente del romanticismo del siglo XIX, pero siempre desde el respeto a la tradición checoslovaca y paneslava de autores como Smetana o Dvořák, además de los autores de la escuela rusa que le influyeron tanto musical como literariamente para la elección de sus libretos operísticos. Tampoco pretendió Janáček un aislamiento de la escena musical por convicciones estéticas alejadas de la moda en la época: sencillamente fue un autor único y su música se puede identificar sin problemas por su carácter inspirado y personal.

Volviendo a las aportaciones de Katz sobre la trascendencia artística de las óperas de Leoš Janáček, es preciso destacar a continuación algunas ideas básicas que este autor nos aporta en relación a la escena de la representación que aparece en la ópera janáčekiana. Katz dedica íntegramente el capítulo titulado “Beyond the Operatic Stage” al estudio detallado de las dos piezas teatrales que Janáček incluye en el final del segundo acto, mencionadas más arriba, y señala tres razones por las que este pasaje debe ser valorado con especial atención:

This scene is critical for three reasons. First, Janáček changes Dostoevsky’s scenario to help thematically unify the opera. Second, even in this brief interlude, we see a clear example of Janáček’s adherence to operatic conventions. Third, these plays also form part of a larger tradition of musical and literary treatments of the Don Juan story. (Katz, 2009: 105).

Todas estas razones nos ayudan a entender mejor la concepción de esta ópera a menudo incomprendida, que se ha querido ver erróneamente como una anti-ópera por varias razones estético-estilísticas²², pero que muy al contrario resulta finalmente bastante

²¹ El propio título de la publicación nos señala ya el enfoque característico de la misma: *Janáček beyond de Borders* se centra en el estudio de un estilo y estética particulares en este compositor más allá de los territorios checos mirando hacia el este, más allá de la ópera nacional checa o de la ópera de tradición occidental en Europa, más allá del lenguaje checo en sus aportaciones con la denominada *speech melody* (melodía del habla) y, finalmente, el enfoque que más nos interesa para nuestro estudio aquí: el de situarse más allá de la escena operística.

²² Se trata de una ópera cuyos personajes son todos masculinos (a excepción de Alieña, también un chico pero que suele cantarse por una voz femenina), en cuya dramaturgia no observamos personajes principales frente a secundarios (existe una igualdad de roles, pues todos son considerados como presos comunes como en Dostoyevski), no existe como en general en la ópera una historia con sucesión de acontecimientos (la ópera se

operística, como también defiende Katz en su argumentación. Además, y lo que más nos interesa para nuestra investigación, las aportaciones de Janáček en su transformación de las dos piezas teatrales forman parte de una larga tradición musical y literaria en el tratamiento de no solo la célebre historia del Don Juan, como se puede leer en la anterior referencia de Katz, sino también en el tratamiento del asunto de “El corregidor y la molinera” a través de una transformación artística más abstracta en forma de pantomima musical.

El concepto utilizado por Katz para referirse a la inclusión en la ópera de estas dos piezas teatrales es el de *play-within-an-opera*, que evidentemente es una aplicación al género ópera del concepto de *play-within-a-play* utilizado comúnmente para la literatura. Pero existe todavía otro concepto similar e incluso más específico para referirse a lo que realizó Dostoyevski en su novela: *play-within-a-novel*, una técnica compositiva que, como indica Katz, interesó especialmente a Janáček en el momento de la composición de su ópera *Z mrtvého domu*, pero que a su vez le supuso más de un quebradero de cabeza desde el punto de vista teatral:

Janáček was interested in the plays-within-a-novel from early in the compositional process, but details of the theatricals were still troubling him when the opera was nearly complete. (Katz, 2009: 107).

La versión final de la pantomima que aparece en la ópera janáčekiana es un compendio de imaginación y creatividad, pues en ella se dan cita los referidos amores e infidelidades del molinero y la molinera mezclados con el tema del Don Juan: este personaje aparece mimetizado en el del brahmán en un momento de la pieza mediante el uso de un disfraz, y se convierte pues en un amante más de la molinera. Esto permite la relación de dos historias inicialmente independientes. El tratamiento musical de Janáček para los movimientos cinéticos que acompañan a esta historia muestra la influencia de las melodías folklóricas eslavas que desde siempre Janáček admiró y que marcaron su estilo compositivo. La simbiosis producida entre las dos historias representadas en la escena de la versión que nos propone Janáček es referenciada con gran detalle por Derek Katz:

Here, though, events take an unexpected turn. The Brahmin is actually Don Juan in disguise. When the miller returns, instead of beating the hidden suitors he faints at the sight of Don Juan. Juan, meanwhile, spits fire at the devils, which have also reappeared, and he dances with the miller’s wife until they both drop. Don Juan’s reappearance is a striking addition, for which there are a number of possible explanations. In Dostoevsky’s rendition, the Brahmin appears as a suitor of the miller’s wife and figures in the final pantomime, attempting to revive a corpse.

construye a partir del relato de la vida de los presos, de nuevo respetando el original de Dostoyevski), etc. No obstante, existen autores fundamentales como Milan Kundera o John Tyrrell que han defendido a ultranza el valor de esta ópera, culminación de la creación janáčekiana (Katz (2009: 104-105).

Perhaps the presence of the Brahmin in more than one of the Dostoevsky's scenes suggested to Janáček that Don Juan could also be reused. (Katz, 2009: 107).

Esta combinación de historias en una misma pieza teatral que observamos en la pantomima de Janáček es un claro ejemplo de las posibilidades que ofrece la transformación artística de una misma historia o tema de carácter universal desde diversos discursos estéticos y estilísticos. Para el caso de un *play-within-an-opera* tan representativo y original como la pantomima musical procedente de la función organizada por los presos siberianos en la novela de Dostoyevski, notamos ya un intenso avance estético fruto de la evolución general del arte en la Europa de principios del siglo XX. La recreación de un asunto popular tan conocido como el de “El corregidor y la molinera”, en el que se cuela de improviso como un seductor más de la molinera un Don Juan disfrazado, permite a través de esta aportación singular de Janáček la pervivencia en la tradición cultural europea de unos temas y personajes compartidos y universales.

6. Conclusión

Este artículo ha planteado una aproximación interdisciplinar al conocido asunto de “El corregidor y la molinera”, incidiendo en factores tan interesantes como su pervivencia y formas de recepción mediante distintas manifestaciones culturales en el contexto de Europa. Desde un enfoque analítico que parte de presupuestos teóricos procedentes de los campos de estudio de la literatura comparada y la musicología, se ha realizado un repaso de las principales fuentes literarias y musicales en las que encontramos la transformación artística de este tema. Partiendo de la referencia a la historia de “El corregidor y la molinera” en la novela *Memorias de la casa muerta* de Dostoyevski, se han rastreado algunas de las posibles fuentes anteriores pero, sobre todo, se ha mirado hacia adelante para descubrir distintas recreaciones artísticas posteriores, hasta llegar a la reaparición del asunto en la pantomima musical que incluye el compositor Leoš Janáček en su ópera *Z mrtvého domu*. Esta ha sido la obra a la que hemos llegado en este recorrido por las distintas transformaciones artísticas de “El corregidor y la molinera“, y en la que nos hemos detenido con el fin de acotar de alguna manera este texto.

La unidad europea ha sido, junto al estudio de la pervivencia artística del asunto de “El corregidor y la molinera”, el otro gran eje de este artículo: se ha querido poner de manifiesto que es posible entender Europa desde la cohesión cultural que subyace de las distintas manifestaciones culturales compartidas, y más precisamente a través de los

discursos creativos que nos proporciona el arte. A partir de algunas reflexiones sobre Europa y la construcción de una “idea de Europa” se ha querido incidir en la posibilidad, ya planteada por otros autores, de aproximarse a la construcción de este concepto desde el punto de vista cultural. El imaginario popular en forma de relatos, temas y personajes literarios pervive pues culturalmente en una Europa que quizás necesite la reinterpretación de sus concepciones fundamentales del arte. En definitiva, una reescritura de su historia desde lo cultural, especialmente desde las expresiones artísticas, para llegar a comprenderla con mayor profundidad.

Bibliografía

- Alarcón, P. A. de (1997). *El sombrero de tres picos*. Madrid: Edaf.
- Alcoriza, J. (2005). *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*. Madrid: Verbum.
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.
- Dostoiévski, F. M. (2001). *Memorias de la casa muerta*. Barcelona: Alba.
- Duque, F. (2003). *Los buenos europeos. Hacia una filosofía de la Europa Contemporánea*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Erismann, G. (1980). *Janáček ou la passion de la vérité*. Paris: Seuil.
- Ferrer Lluca, R. (2011). “Leoš Janáček, el lleó de la cabellera blanca”, *Artres* 16: 13-15.
- Ferrer Lluca, R. (2013). “El poeta Lluís Guarnier, revisitado en un espectáculo multidisciplinar”, *Música i poble* 174: 46-47.
- Freud, S. (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S. (2006). *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Gnisci, A. (ed.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Kaminski, P. (2003). *Mille et un opéras*. Paris: Fayard.
- Katz, D. (2009). *Janáček beyond the Borders*. Rochester: University of Rochester Press.
- Kearney, R. (ed.) (1995). *La paradoja europea*. Barcelona: Tusquets.
- Kobbé, G. (1980). *Tout l'opéra*. Paris: Robert Laffont.
- Kundera, M. (1978). “Situation de Janacek”, *L'Avant-Scène Opéra (De la maison des morts)* 107: 99-103.
- Kundera, M. (1986). *El arte de la novela*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Kundera, M. (1993). *Les testaments trahis*. Saint-Amand (Cher): Gallimard.

- Kundera, M. (1993). “À la recherche du présent perdu”. In: Kundera (1993): 141-171.
- Kundera, M. (1993). “Le mal-aimé de la famille”. In: Kundera (1993): 209-229.
- Kundera, M. (2004). *Můj Janáček*. Brno: Atlantis.
- Lukács, G. (1965). *La teoría de la novela*. Barcelona: Edicions 62.
- Pantini, E. (2002). “La literatura y las demás artes”. In: A. Gnisci (ed.) (2002): 215-240.
- Prieto, M. (1997). “Introducción”. In: Alarcón (1997): 9-28.
- Romero, J. (1999). *Falla. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Barcelona: Península.
- Rousseau, J. (2005). *Leoš Janáček*. Arles: Actes Sud.
- Royer, P. (2004). *Leoš Janáček*. Paris: Bleu nuit.
- Steiner, G. (2005). *La idea de Europa*. Madrid: Siruela.
- Tyrrell, J. (1988). *Czech Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tyrrell, J. (1992). *Janáček's Operas. A Documentary Account*. London: Faber and Faber.