



EL TEATRO-ÓPERA COMO CONTENEDOR DE INFORMACIÓN, HERRAMIENTA DE COMPRENSIÓN Y META-RELATO

*Análisis de la Ópera La madre invita a comer (1991-1992) con
texto de Vicente Molina Foix (1946) y música de Luis de Pablo*

Manuel Añón Escribá

Espacio Sonoro nº 48. Mayo - Agosto 2019



**EL TEATRO-ÓPERA COMO CONTENEDOR DE INFORMACIÓN, HERRAMIENTA DE COMPRENSIÓN Y META-RELATO.
ANÁLISIS DE LA ÓPERA *LA MADRE INVITA A COMER* (1991-1992) CON TEXTO DE VICENTE MOLINA FOIX (1946) Y
MÚSICA DE LUIS DE PABLO (1930)**

<i>INTRODUCCIÓN</i>	1
<i>ITINERARIO ESTÉTICO-CRONOLÓGICO DEL ENSAYO ANALÍTICO</i>	2
<i>REPRESENTACIÓN: DE LO HUMANO A LO DIVINO, DE LA REALIDAD A LA MITIFICACIÓN (FICCIÓN)</i> .	4
<i>EL TEATRO-ÓPERA COMO CONTENEDOR DE INFORMACIÓN</i>	5
<i>SOBRE LA DRAMATURGIA EN LAS ÓPERAS DE LUIS DE PABLO</i>	16
<i>CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTUDIO DE SIGNIFICADO DE LOS TEXTOS DE LA ÓPERA, LA MADRE INVITA A COMER (1991-1992)</i>	20
<i>ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA TRAMA ARGUMENTAL</i>	22
PRIMERA ESCENA: LA HABITACIÓN DE LOS NIÑOS.....	22
SEGUNDA ESCENA: LA COCINA	31
TERCERA ESCENA: EL COMEDOR	35
CUARTA ESCENA: EL JARDÍN	37
QUINTA ESCENA: EL CAMPO SANTO.....	39
<i>TRES ÓPERAS; DE 1997 A 2014</i>	41
<i>BREVE REFLEXIÓN SOBRE LA ÓPERA EN ESPAÑA</i>	42
<i>Y PARA CONCLUIR:</i>	45
<i>BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA</i>	46
TESIS DOCTORALES	46
LIBROS.....	46
WEBSITES.....	47



EL TEATRO-ÓPERA COMO CONTENEDOR DE INFORMACIÓN, HERRAMIENTA DE COMPRENSIÓN Y META-RELATO. ANÁLISIS DE LA ÓPERA *LA MADRE INVITA A COMER* (1991-1992) CON TEXTO DE VICENTE MOLINA FOIX (1946) Y MÚSICA DE LUIS DE PABLO (1930)

INTRODUCCIÓN

Este ensayo-análisis presenta una breve contextualización histórica y filosófica de lo que, en mi opinión, considero que es el significado más profundo del concepto de Teatro y Ópera¹ contemporáneos como fábula, mito o realidad imaginada, reflejo directo del pensamiento y acciones del ser humano nacido en la cultura del ideal helenístico y en la dispersión propia de la globalización actual.

El escrito presenta al Teatro y a la Ópera como reflejo de la realidad atemporal y elemento organizador y contenedor de información –histórica, filosófica, moralizante, contextualizador–, principios capaces de explicar el mundo –nuestro mundo– desde las acciones e historias atemporales de su propio meta-relato.

En el ensayo se presenta una panorámica sintética del “Teatro interior”, esto es: lo que pensamos que es y lo que somos, y del “Teatro exterior” o público –ubicado siempre dentro de un molde o forma con sus escenas y situaciones de una historia, una acción, un mito temporal o atemporal– de la representación y puesta en escena de la farsa y la pantomima como herramientas de clarificación del “yo” visto desde afuera, desde la lejanía del espectador. Para explicar esta dualidad complementaria, a lo largo del desarrollo del texto, se plantea una retrospectiva desde el concepto filosófico platónico de la representación, y desde la antítesis y complemento que suponen los

¹ La palabra Ópera en adelante aparecerá escrita en mayúsculas como refuerzo visual a la tesis que presenta el ensayo.



principios de realidad-ficción como elementos capaces de explicar y dar sentido a conceptos complejos como son la existencia y el devenir del ser.

ITINERARIO ESTÉTICO-CRONOLÓGICO DEL ENSAYO ANALÍTICO

En su contextualización, el escrito presenta el concepto de “Teatro de la mente” –dentro del ideal del siglo XIV de la “Academia Platónica Florentina” de Lorenzo de Médici, apodado “Lorenzo el Magnífico” (1449-1492)–, y en su desarrollo la visión esclarecedora del filósofo hermético Giulio Camilo (1480-1544), adelantándose a su época por medio de su concepto de espacio interior repleto de información de todo tipo, plasmado desde la ordenación y la contemplación, y en complemento a éste, el concepto del “Teatro-Dramaturgia-Ópera”, desde el germen mitológico de la antigüedad helenística, pasando al final de los siglos XVI y XVII con los “Autos sacramentales españoles” de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), la culminación de la Ópera profana, en el norte de Italia, con Claudio Monteverdi (1567-1643) y su *Favola in música d'Orfeo* con textos de Alessandro Striggio el Joven (1578-1630), y *Eurídice* del florentino Ottavio Rinuccini (1562-1621) con música de Jacopo Peri (1561-1633), inmersa en el entorno de otra de las Academias italianas más significativas de la época la *Camerata Fiorentina* (1573) del conde Giovanni de Bardi. Y desde este ideal –salvando el “ismo” clásico y romántico, por lo que conlleva a la pérdida de la identidad del mito en los libretos y, con ello, la diferenciación y encasillamiento musicológico de “Ópera seria” y “Ópera cómica”– se llega al germen modernizador de la Ópera de Richard Wagner (1813-1883), donde el argumento y su narración, no fragmentado, contextualiza la coherencia vital del “Nuevo hombre de Nietzsche y Heidegger” –sin digresiones ni recitativos– a partir de la mitificación y el ritual del *El anillo del nibelungo*, *El oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido*, *El ocaso de los dioses* (1848-1874), y desde este paradigma a las recurrencias sintácticas y morfológicas-musicales de obras representativas como las de:



Manuel Añón Escribá

- Felipe Pedrell (1841-1922), *Los pirineos: Trilogía en tres actos* (1902) sobre poemas del catalán Víctor Balaguer.
- Isaac Albéniz (1890-1909), con *Merlín* (1897-1902) con libreto en inglés de Francis Money-Coutts.
- Richard Strauss (1864-1949) con su *Electra* (1909) con libreto de Hugo von Hofmannsthal o su *Dafne, tragedia bucólica en un acto* (1938), con libreto de Joseph Gregor.
- Claude Debussy (1862-1918), con su Ópera *Le martyr de Saint Sébastien* (1911), con libreto de Gabriele d'Annunzio.
- Arthur Honegger (1882-1955), *Antigone* (1927) con libreto de Jean Cocteau; Darius Milhaud (1892-1974), con su *Christophe Colomb* (1930), con libreto de Paul Claudel.
- Manuel de Falla (1876-1946), *Atlántida* (1962) sobre fragmentos del poema épico de Jacinto Verdaguer.
- Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) con *Die Soldaten* (estrenada en 1965).
- Olivier Messiaen (1908-1992), *Saint François d'Assise* (1975 a 1983).

Hasta llegar al posmodernismo de los años 70 del siglo pasado con el desamparo del hombre en su “Dasein”, y compositores y Óperas como:

- Karlheinz Stockhausen (1928-2007), *Licht*, subtulado *Licht: die sieben Tage der Woche* (1977 y 2003).
- Luciano Berio (1925-2003), con *Un re in ascolto* (1981-1983) basado en uno de los cuentos cortos de *Under the Jaguar Sun* de Italo Calvino.
- György Ligeti (1923-2006), *Le Grand Macabre* (1975, 1ª versión – 1988-1991, 2ª versión *Mysteries of the Macabre*).
- Luis de Pablo (1930) con su *Viajero indiscreto* (1984-1988) y *La madre invita a comer* (1991-1992) con libretos de Vicente Molina Foix, entre otras.



Manuel Añón Escribá

- Helmut Lachenmann (1935) *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-1996) sobre texto del compositor basado en el cuento de hadas del mismo nombre de Hans Christian Andersen y frases de Leonardo da Vinci y Gudrun Ensslin.
- Cristóbal Halffter (1930), con su *Don Quijote* (2000), con libreto de Andrés Amorós, basado en la figura literaria del *Quijote* de Miguel de Cervantes.

El escrito presenta un único análisis de Ópera actual, *La madre invita a comer*, dejando al interesado el repaso y estudio de las Óperas citadas, así como las omitidas por la brevedad del escrito. Desde el libreto y texto de *La madre* el análisis contextualiza la complejidad de la trama argumental contemporánea poniendo en evidencia, a su vez, el principio de meta-relato y multi-información imperante en su génesis, y la música como personaje capaz de integrarse y potenciar la trama argumental o enajenarla produciendo principios psicológicos de cercanía o extrañeza con respecto a la estructura, significado y comunicación.

REPRESENTACIÓN: DE LO HUMANO A LO DIVINO, DE LA REALIDAD A LA MITIFICACIÓN (FICCIÓN)

En la mayoría de religiones, la meditación por medio de la herramienta del rezo se emplea para acceder a un nuevo estadio de conciencia ajena a la cotidiana, “para desconectar de ella”, y así, desde este ejercicio y estadio, alcanzar el verdadero yo o “Epojé”² trascendental, transliteración de *epoché* o *epokhe*, concepto empleado en la corriente escéptica de la filosofía griega. En los tiempos modernos lo revitaliza la “fenomenología” de Edmund Husserl (1859-1938). Y al margen de época, lugar y creencia, desde el rezo interior a las formas escénicas de la plegaria exterior,

² Según la definición dada por Sexto Empírico (ac. 160 - ac. 210) significa un estado mental de “suspensión del juicio”, un estado de la conciencia en el cual ni se niega ni se afirma nada. Para Husserl, la epojé, consiste en la “puesta entre paréntesis no sólo las doctrinas sobre la realidad, sino también de la realidad misma”.



representación pública del recuerdo en la creencia y fortalecimiento en la colectividad del grupo.

Según la cultura egipcia la música no expresa si no que revela, vinculando lo físico con lo espiritual. En la antigüedad egipcia no había público con quien comunicarse, sino que el ejecutante y sus oyentes participaban todos de un único ritual, se cantaba cuando se tenía algo que revelar o se tenía necesidad de comunicarse con el más allá, porque las ideas reflejadas en el canto eran tan importantes como la propia melodía³.

Desde la espiritualidad –con la introspección, contemplación, interior del yo más profundo por medio de la meditación, del rezo, del mantra, del mandala– al acto exterior de la ceremonia colectiva de la misa, las cantatas, los actos sacramentales. “La representación”, “el Teatro” y “la Ópera” aparecen a partir de lo profano y los dogmas que utilizamos para entender la realidad que imaginamos –históricos-cronológicos, monumentales-mitológicos, cotidianos-costumbristas–, ubicándose en el molde del estilo, forma y estructura. Desde lo religioso a lo profano en una traslación perfecta de un hecho bidireccional: Dios y Hombre, realidad y creencia en ella.

Según el ideal fenomenológico de Edmund Husserl del “*Epoje* transcendental”, la concentración en el hecho teatral y operístico musical se convierten en una eficaz “máquina capaz de parar el tiempo, y con él nuestro mundo cotidiano”, a la vez de lo que creemos que somos, ubicándonos frente a nuestro “verdadero yo”.

EL TEATRO-ÓPERA COMO CONTENEDOR DE INFORMACIÓN

Según presenta el ideario del filósofo y alquimista del pensamiento Giulio Camillo, el “Teatro” como espacio interior está repleto de figuras alegóricas, desde el espíritu construido (*animus fabrefactus*), desde la mente artificiosa (*mens artificiosa*), erigida a imitación de la mente humana (*mens humana*) y, por tanto, capaz de fingir o

³ Cfr. PÉREZ ARROYO, Rafael. *La música en la era de las pirámides*. Madrid, ed. Centro de Estudios Egipcios. 2001. Pág. 27.



Manuel Añón Escribá

imaginar (*fingere*) todo cuanto ésta concibe (*concepire*), una mente humana provista de ventanas orientadas al mundo infinito de la memoria, la mente y el espíritu, reconstruidos mediante el artificio, el conocimiento y el arte⁴. Con posterioridad, el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco*⁵, a partir de la Filosofía Natural y sobre los argumentos de Gottfried Leibniz (1646-1716), plantea la estructura de la mente, la percepción y comprensión de la realidad por medio del *símil* de los “dos pisos” de un edificio mental, uno inferior con ventanas donde habita la materia, y otro superior donde se ubica el alma repleta de “pliegues”.

El “Teatro de la mente” es todo lo que la mente humana (*mens humana*), piensa y crea (*concipit*), pero que no puede ser visto por los ojos ni escuchado por los oídos, puede expresarse a través de una atenta y compleja actividad de reflexión y concentración mental (*complexa consideratione*) con signos corporales, de manera que cada uno pueda ver de inmediato con sus propios ojos lo que está sumergido en las profundidades de la mente humana⁶.

Debido a esta actividad corporal de observación e inspección, Giulio Camillo lo llamará “Teatro de la mente”, en contraposición, y como complemento, con el Teatro o la Ópera como artes escénicas donde se presenta una historia con actores, dramaturgia y música. Desde esta premisa podemos pensar en un Teatro interior de la mente, y uno exterior o escénico creado como representación y espejo del alma. Desde la antigüedad se han relacionado las estructuras nemotécnicas y físicas del “Teatro de la mente” con el origen y organización del museo moderno, pero en este análisis nos sirven para contextualizar el continente de multi-información que supone el enciclopedismo mental de la escuela Neoplatónica del siglo xv, el Teatro y la Ópera creados desde el ideal clásico del mito, y desde ahí al Teatro de la crueldad de Antonin Artaud (1896-1948), al francés del absurdo de Eugène Ionesco (1909-1994) o el surrealismo psíquico o mágico y desde

⁴ Reflexiones sobre: BOLOGNA, Corrado. *El teatro de la mente, De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid, Ed. Siruela, 2017. Pág. 17.

⁵ GILLES, Deleuze. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Ed. Paídos Básica, 2009. Pág. 12.

⁶ BOLOGNA, Corrado. *El teatro...* Pág. 18.



Manuel Añón Escribá

aquí a la Ópera “contemporánea” europea de la primera y segunda mitad del siglo xx y del xxi con su meta-relato enraizado con la “tradicción clásica”.

El Teatro de la mente, como “materia prima” filosófica y alquímica, [es] un instrumento hermenéutico que nadie tocará o asirá jamás, tan volátil, errático y cambiante como los contenidos que el operador de conocimiento pueda introducir en él. Es evidente el interés que en nuestro siglo Carl Gustav Jung sentirá por problemáticas similares⁷.

A un nivel individual –y colectivo en cuanto a historia, sociedad y cultura–, la memoria y la comprensión del pasado remoto y reciente nos ubican en nuestro presente cotidiano y en la proyección imaginada de nuestro futuro, donde mayoritariamente habitamos –en lo que seremos, haremos o estaremos–. La idealización de lo que somos y el lugar que ocupamos en nuestro entorno social, cultural y familiar, surge desde la idealización de lo que creemos que somos y desde cómo pensamos que nos percibe nuestro entorno, por medio de una proyección imaginada de una posible realidad particular. Por esto, el mundo que se puede conocer nos aparece como un “fenómeno” que se agota en su perceptibilidad. Desde lo expuesto podemos hablar de un “teatro interior”, pues la realidad que asumimos supone la teatralización, la interpretación que nosotros realizamos de nuestro entorno, incluyendo en esta realidad la “interpretación” de nuestro ser, de nuestro “personaje” en *El gran Teatro del mundo*⁸ –parafraseando a Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)–, por lo que el teatro escénico y, con él, la Ópera se presentan como continentes del recuerdo, potenciadores de significados por medio de cadenas de relaciones dentro de la mitificación de los personajes y las tramas argumentales junto al ritual implícito en el propio acto y la puesta en escena. Jürgen Maehder (1950) en el programa del estreno en concierto de la *Atlántida* de Manuel de Falla en la Ópera de Mannheim (1993) encontró una afinidad relevante entre la

⁷ *Ibid.* Pág. 22.

⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran Teatro del mundo*. Madrid, Ed. Enrique Rull (Penguin Clásicos), 2015.

dramaturgia de los *Autos Sacramentales* de Calderón de la Barca y la obra de Manuel de Falla.⁹

En *Atlántida* se puede hallar una proximidad de los autos sacramentales del representante más importante del género, de Pedro Calderón de la Barca. Como en los autos sacramentales calderonianos las entradas de los protagonistas de *Atlántida* de Falla no tienen ninguna relación con los otros personajes, los papeles consisten en monólogos, entre las escenas, hay cortes bruscos como en un montaje y además existen personajes que están concebidos más como alegorías y símbolos que personajes con caracterización psicológica.¹⁰

Arthur Schopenhauer (1788-1860) en su libro *El mundo como voluntad y representación*¹¹ (1819) señala una distinción metafísica con respecto a la naturaleza de la realidad, que toma directamente del ideal kantiano en cuanto a la distinción entre fenómeno-noúmeno. La primera oración del libro señala que “El mundo es mi idea”; *vorstellung* significa en alemán “idea” o “representación”, es decir, con ella indica una representación mental de un objeto posible. Immanuel Kant (1724-1804) en su revolución copernicana establece que el mundo que conocemos es uno constituido por nosotros a través de nuestro aparato cognoscitivo que cuenta con las capacidades de intuición y de entendimiento. La intuición ordena los objetos de nuestra experiencia en un campo espacio-temporal, y el entendimiento categoriza los contenidos de esa intuición según conceptos de cantidad, cualidad y relación. Lo que Schopenhauer presenta en su “mundo como voluntad” es el conocimiento, y el objeto de éste es el mundo del fenómeno, así pues, lo que conocemos es el mundo susceptible de la intuición empírica, y el noúmeno es el mundo tal como es.

⁹ Cfr. MAEHDER, Jürgen. *Manuel de Falla: “Atlántida”*. Iberischer Scöpfungsmýthos und Schüsselwerk der musikalischen Moderne, en el programa Manuel de Falla (1993): *Atlántida*. Szenische Kantate in einem Prolog und drei Teilen nach der Dichtung “L'Atlántida, von Jacint Verdaguer eingerichtet von Manuel de Falla. Nachgelassenes Werk, ergänzt urtd bearbeitet von Ernesto Halffter, konzertante Mannheimer Erstauffuhmng am 30 Mai 1993 im Rosengarten. Mannheim: National Theater Mannheim, 1993, pág. 33.

¹⁰ Cfr. WEBER, Eckhard. *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, pág. 483.

¹¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Ed. Akal, 2005.



Arthur Schopenhauer fue uno de los primeros filósofos en leer las traducciones de los *Upanishads* al alemán. En el pensamiento de la India antigua, Schopenhauer encontró el concepto de “maya”, que hace referencia al aspecto ilusorio del mundo en tanto una manifestación de la multiplicidad de fenómenos. Schopenhauer habla del mundo fenoménico que describe como un “velo de maya”, como si la multiplicidad del mundo que percibimos y conocemos fuera pintada en él y nosotros lo interpretásemos. El “Teatro de la mente” y el mito desde su complejidad narrativa se convierten en elementos de transmisión y memoria de lo que hemos sido, somos y seremos, los cuales son parte fundamental de la identidad del concepto clásico de cultura; el mito trasciende la primera idea de la narración convirtiéndose en un “metarrelato”, siendo contenedor de significados complejos, identitarios de una sociedad, cultura o individuo. En la época moderna, la mitificación se debe entender como una herramienta de recuerdo y comprensión compleja, pudiéndose englobar tanto en la monumentalidad de la memoria de una antigüedad pretérita, como en la cotidianidad del ser situado dentro de su particular dinámica de ubicación y recuerdo constante de sus referentes inculcados en una sociedad distorsionada por la saturación de estímulos e información y desinformación de todo tipo. El mito y la realidad se funden en la Ópera desde la memoria de la escenificación de la génesis, del origen, desde los dioses, los mortales y sus arquetipos, las civilizaciones, y así, el principio de humanidad de forma atemporal:

La diosa Mnemosyne, personificación de la “memoria”, hermana de Kronos y de Okeanos, es la madre de las musas. Es omnisciente: según Hesiodo (*Teogonía*), “sabe todo lo que ha sido es y será”. Cuando el poeta está poseído por las musas bebe directamente en la ciencia de Mnemosyne, es decir, ante todo, en el conocimiento de los “orígenes”, de los “comienzos” de las genealogías. “Las Musas cantan, en efecto, empezando por el principio” la aparición del mundo, la Génesis de los dioses, el nacimiento de la humanidad. El pasado así desvelado es algo más que el antecedente del presente: es su fuente. Remontando hasta aquí la reminiscencia trata de no situar los acontecimientos en un marco temporal, sino de alcanzar el fondo del ser, de descubrir lo originario, la realidad primordial de la que ha surgido el cosmos y que

Manuel Añón Escribá

permite comprender el devenir de su conjunto. Estas realidades se manifestaron en los tiempos míticos del comienzo y constituyen el fundamento de este mundo¹².

El libro-teatro-galería del alma, base del “Teatro de la mente”, va transformándose entre los siglos XVI y XX para adaptarse a los cambios de esquemas epistemológicos, pero siempre se basa en la misma estructura operativa: la *dispositio* coordinada de imágenes, palabras e ideas en ese edificio-contenedor que es la mente humana.

Erasmus transmitió el *Theatro della Sapientia*, antagonista por cuestiones banales de retórica ciceroniana, reproduce en los matices estilísticos la incompreensión frente a un diseño de fulgurante originalidad. Una originalidad demasiado profunda para poder ser entendida en una cultura que se hallaba en su madurez, pero que no había escalado las necesarias etapas iniciáticas de Warburg y Freud, de Einstein y Heisenberg, de Turing y Bateson, de Jung y Edelman, de Gödel y Searle.¹³

Dentro de la corriente estructuralista francesa de 1970, el filósofo e historiador Michel Foucault (1926-1984) presenta en su libro *Las palabras y las cosas*¹⁴ (1966) el principio de episteme, no desde su etimología clásica de conocimiento, sino desde su significado de estructura de pensamiento, esto es, cómo se piensa e interpreta el mundo en cada época cronológica del hombre. De esta manera, en el Medioevo europeo, el símbolo y la alegoría darán paso a las cuatro similitudes: *emulatio*, analogía, conveniencia y simpatía en grandes cadenas de significado. En la época clásica imperará la representación, la ordenación y la síntesis enciclopédica. Y en la época moderna, dentro del pensamiento científico, estructural y desde el estudio del lenguaje, los dobles antagónicos y complementarios del *cogito* y lo impensado. “Indica que existe un gran mundo y que su perímetro traza el límite de todas las cosas creadas, que en el otro extremo existe una criatura privilegiada, el hombre, que reproduce, dentro de sus

¹² ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona, Ed. Kairós. 2013. Págs. 118-119.

¹³ *Ibíd.* Pág. 28

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Argentina, Ed. Siglo XXI, 1997.

Manuel Añón Escribá

restringidas dimensiones, el orden inmenso del cielo, de los astros, de las montañas, de los ríos y de las tormentas”¹⁵, y que, entre los límites efectivos de esta analogía constitutiva, se despliega el juego de las semejanzas. Este planteamiento tiene una estrecha relación con las artes de la memoria y con todos los intentos por construir estructuras memorísticas para abarcar un saber universal.

El pensamiento arqueológico (*La arqueología del saber*¹⁶) de Foucault y su concepto de museo estratificado pone en evidencia el pensamiento organizativo estructural que comparte con Giulio Camillo (1480-1544), alumno de Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) y del cabalista cristiano Francesco Giorgi (1466-1540), quien perfeccionará con un organismo artificial infinito una máquina mental que contenía las ideas universales y las almacenaba en un “teatro interior”.

Virgilio y Cicerón, los provenzales, Petrarca, la *Commedia*, Camillo proyecta un nuevo modelo de Psique dúctil y bastante afín a la materia prima-Proteo, que coincide con un Museo-Teatro de Imágenes, sombras de las ideas, y con una enciclopedia universal de las palabras-imágenes¹⁷.

Esta máquina-teatro estará llena de palabras, imágenes e ideas posibles, será una enciclopedia, una biblioteca inmensa de textos clásicos que, gracias a una combinatoria gestionada y controlada por la mente del operador, podría generar nuevos textos y conocimientos basados en una serie de relaciones ordenadas y visibles entre dichas ideas, imágenes y palabras. Giovanni da Verona “Fray Giocondo” (1433-1515) lo utilizará desde sus primeras ediciones impresas *De Architectura de Vitruvio*. El Teatro mental se basa en la enciclopedia y el anfiteatro, así como en la galería, el estudio o gabinete pintado y el libro ilustrado.

Desde Agustín de Hipona (354-430), el monje Hugo prior del monasterio de S. Víctor (1096-1141), escribe en *De archa Noe* un edificio espiritual que podía construirse en la

¹⁵ Cfr. <http://core.ac.uk/download/pdf/61893368.pdf> (Consultada por última vez 9 de marzo 2019)

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Argentina, Ed. Siglo XXI, 2010.

¹⁷ BOLOGNA, Corrado. 2017. Pág. 23.

Manuel Añón Escribá

interioridad concentrando la mente en un modelo virtual extremo. Dante lo leyó y estudió mientras escribía *La divina comedia* e Ignacio de Loyola (1491-1556) tendrá presente las nemotécnicas espirituales del Medievo cuando comience a escribir sus *Ejercicios espirituales* en 1528¹⁸.

El Teatro se presenta como un contenedor espacial y mental –de significantes y significados–, y aparece así la gigantesca construcción mitológica de los mundos de Dante, los complicados fogones y recipientes de los laboratorios de los alquimistas, y el Teatro de la memoria de Giulio Camillo, o el pasado imaginado de la antigüedad griega y romana.

Desde el “Teatro de la memoria” se busca transformar nuestra mente y desde ella la de toda la humanidad en un edificio interior en perpetuo crecimiento, en una máquina orgánica de memoria y creatividad que puede metamorfosearse y metamorfosear al mundo gracias a la concentración, el ejercicio espiritual y el dominio de la red abismal de la sabiduría, transfiriéndola a la vida concreta de los individuos de las colectividades y de los estados. Antropología ciencia sin nombre, Imagen-texto (Aby Warburg), Carl Gustav Jung, Georges Didi-Huberman, Atlas de la memoria inmerso un edificio-libro, hermenéutica histórica de la civilización humana y posee un gran poder terapéutico¹⁹.

En la actualidad parece que no existe ningún impedimento en el almacenaje y gestión de la información con herramientas tecnológicas como internet y “la nube” virtual donde se almacenan datos de todo tipo y todo lo que sabemos de las cosas y de nosotros mismos. El almacenaje de esta información masiva no implica su sedimentación y asimilación; la información se presenta desubicada, al igual que lo ha estado siempre en sus distintos repositorios, y en ocasiones invisible y estéril sin una guía, sin un proceso cognitivo de aprendizaje y memoria capaz de darle coherencia, ya que el hecho físico del contenedor no ofrece significado en sí mismo, al igual que el hecho operístico, teatral-mitológico, como contenedor de información directa o meta-información, el cual tampoco ofrece su verdadero significado si no se poseen los

¹⁸ *Ibíd.* Pág. 34.

¹⁹ *Ibíd.* Pág. 12.

elementos de traducción. En el *quattrocento* italiano surgirá el antecesor de la “nube” actual con el “Teatro de la mente” por medio de procesos memorísticos, de relación de ideas y de contemplación de objetos en un proceso estratificado y compartimentado que fructificará en el enciclopedismo monumental de los neoplatónicos. “Giulio Camillo ubica todo el universo imaginado dentro de un minúsculo cuarto de madera, su teatro renacentista de la memoria. Necesario para el desarrollo independiente de la imaginación y la mitología psicológica del neoplatonismo como premisa del gran castigo de Sísifo de hoy”²⁰, esto es; el olvido y la ausencia del recuerdo herramienta necesaria para la comprensión y asimilación.

En la antigüedad, el “Teatro de la mente” nace como modelo en miniatura del universo, manifestación visual de una enciclopedia totalizadora y monumental basada en las relaciones entre ideas, imágenes y palabras; el “Teatro de la mente” asume la forma física y mental del anfiteatro de Marco Vitruvio (siglo I a.C.). Dante Alighieri (1262-1321) lo toma como modelo en la organización estructural de su *Divina comedia* con el Infierno, Purgatorio y Paraíso.

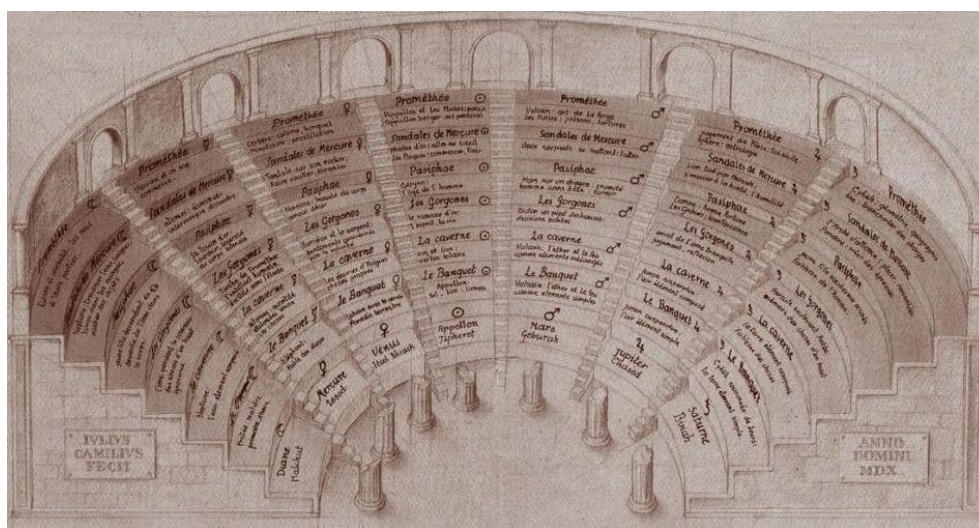


Fig. 1. Anfiteatro de Giulio Camillo (1480-1544), “Teatro de la mente”

²⁰ BOLOGNA, Corrado. 2017. Pág. 12

Manuel Añón Escribá

Del anfiteatro como espectador de la acción dramática, a depositario de todo lo que se sabía en una ordenación que permite el recuerdo, la interrelación y el aprendizaje directo, proyección del edificio interior –del Teatro interior–: elemento nemotécnico de memoria.

Al igual que la *pensée sauvage*, el Teatro halla en el símbolo su principio y también su conclusión, ya que no distingue el momento de la observación y el momento de la interpretación. Y debido al carácter iniciático del proceso gnoseológico-metamórfico dividido ritualmente en las siete etapas o escalones míticos del ascenso al anfiteatro, es una praxis hermenéutica en sí misma, como praxis de transformación del *Ánima de naturalis a fabrefacta*²¹.

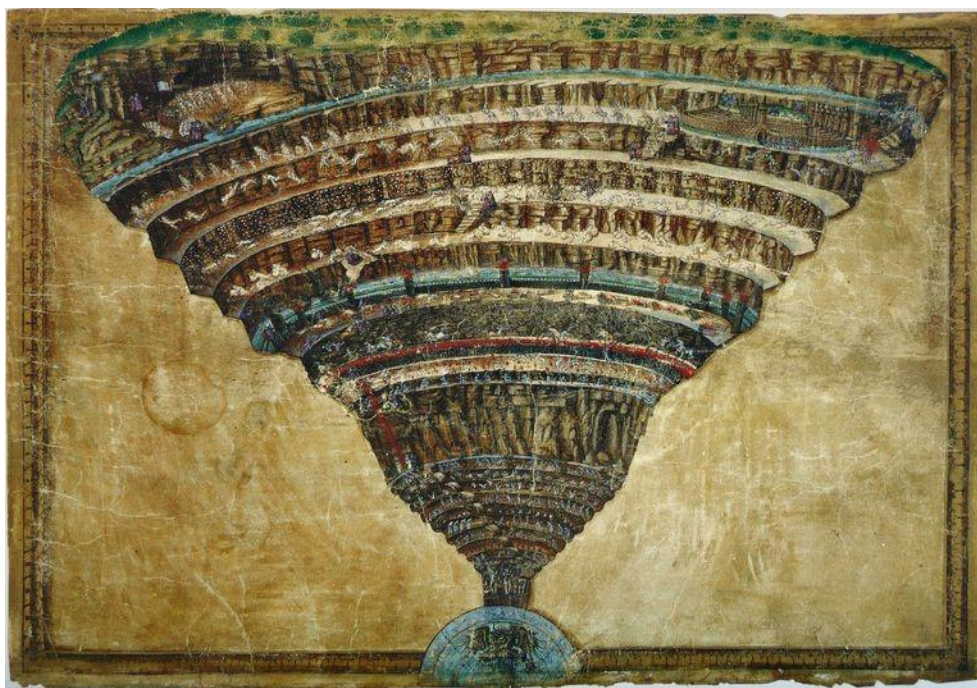


Fig. 2. Sandro Botticelli, *La Carte de l'Enfer*. Representa el infierno de *La divina comedia* de Dante Alighieri (1262-1321)

Para Dante Alighieri, exactamente debajo de Jerusalén se encontraba el Infierno, y debajo de esta ciudad, en su antípoda, estaría el Purgatorio; así, en estratos

²¹ BOLOGNA, Corrado. 2017. Pág. 24

Manuel Añón Escribá

de arriba hacia abajo, aparecerían: los Indiferentes, mosquitos y gusanos; el río Aqueronte; los no bautizados (que no verán a Dios); los Lujuriosos (torbellinos); los Glotones (lluvia de granizo); los Avaros, pródigos (lanzan piedras); la laguna Estigia (Hiracundos y Tristes); la muralla de Dite y Herejes (sepulcros ardientes); el río Flegetonte; los Violentos; los Fraudulentos; los Gigantes; Cocito; Lucifer y el centro de la tierra. Éste es el itinerario que recorre el héroe Orfeo de la *fabula in musica* de Monteverdi, acompañado por la Música como un personaje más que contextualiza y narra los acontecimientos del épico viaje. La ordenación en estratos del *Infierno* de la *Divina comedia* se basa en la estructura mental, también estratificada en compartimentos, del “Teatro de la memoria o la mente” que Giulio Camillo plasmará con posterioridad, y que recreará en la segunda mitad del siglo xx Michel Foucault en su pensamiento de la episteme y pensamiento “arqueológico”²² del conocimiento humano.

El “Teatro de la mente” de Camillo se estructura desde un cuarto de madera lleno de pinturas de dioses y héroes de la antigüedad con rótulos de anatomías léxicas y categoriales de los escritores clásicos, acompañaba para obtener una *mutatio animi*, entre una biblioteca una *galerie d’art*, un escenario teatral, como el Teatro olímpico de Vicenza: Psicoanálisis del siglo xx por la acumulación de imágenes, cúmulo de imágenes como en una consulta psicoanalítica del siglo xx, donde se pretende a través de las palabras y las imágenes borradas que bloquean en el alma propiciar la memoria y la fantasía, las imágenes paralizadas y las imágenes adscritas a ellas, en una réplica (*repetitio*, según la retórica clásica) icónico-verbal de la imagen inconsciente que se altera rítmicamente con una *variatio* (la interpretación, la interpretación dialógica del relato psicológico) de reconstruir la historia del paciente como un texto. Roland Barthes denominó como agudeza *Orthodoxie de l’image*²³.

Dentro del pensamiento operístico, y desde la imagen esclarecedora de la estructura sintáctica wagneriana, el *leitmotiv* se ha convertido en un elemento de comprensión y cohesión de la dramaturgia operística, por medio de la asociación y

²² Cfr. Introducción de FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Argentina, Ed. Siglo XXI, 2010.

²³ BOLOGNA, Corrado. 2017. Pág. 28



reiteración del recuerdo. Para operistas como Luis de Pablo, este principio adquiere una nueva dimensión plagada de “retóricas” particulares asociadas al personaje y a la acción argumental. Desde la complejidad del recuerdo y del propio elemento transmisor que lo sustenta, esto es, la palabra y el lenguaje, la narración de un hecho con sus múltiples variantes y ornamentaciones estructurales –por medio de cómo, quién y dónde es narrada– se presenta como continente de significado directo en cuanto a la acción literal, y paralelamente indirecta en cuanto a la transcendencia del significado latente, que se encuentra más allá de la acción mostrada. Desde la antigüedad helénica, la compleja teoría clásica sobre la construcción de los distintos tipos de discursos se asienta en las cinco operaciones retóricas denominadas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, memoria y *actio*. Se han entendido tradicionalmente dichas operaciones, en la *intepretación* histórica de la *rhetorica*, como el hallazgo de las ideas, su ordenamiento, su manifestación lingüística, la salvaguarda del olvido, y el ponerle voz y gesto a la totalidad. “Inagotable e infinitamente potente es la *memoriae*, en el libro X de las *Confessiones* agustinianas, el texto donde floreció la tradición hermenéutica medieval más fértil, la de los victorinos de París”²⁴.

SOBRE LA DRAMATURGIA EN LAS ÓPERAS DE LUIS DE PABLO

En su génesis, la Ópera proveniente desde lo mitológico y el rito, desde el germen helenístico y su reconversión escénica en el barroco italiano con operistas como Jacopo Peri (1561-1633) o Claudio Monteverdi (1567-1643), se presenta como contenedor de significados e información y se convierte en un “maquina hermenéutica”, o de interpretación, un condensador transformador de conocimiento virtual. En la actualidad, desde su relación con los referentes culturales, sociales e históricos, los textos de la Ópera de Luis de Pablo provocan una progresión y transformación del conocimiento a través de cadenas asociativas de significante-significado múltiples, pues todo “elemento”, acción dramática, referente o significado representan un conjunto de

²⁴ *Ibíd.* Pág. 30.

Manuel Añón Escribá

relaciones concretas y virtuales a un mismo tiempo. La trama, la acción y la escena en la Ópera de De Pablo es el reflejo de la tradición del rito y de la mitología –europea y no europea, como sucede con el Teatro japonés Kabuki o el Nô de los muertos, que asume en su Ópera *Un Parque*–, el “Teatro presentado desde las tramas argumentales de De Pablo”, en su dramaturgia, es una máquina capaz de recibir y reelaborar el conocimiento en su múltiple e inasible complejidad a través de la representación unitaria, articulada y desde la memoria generadora de todo lo que está sumergido en las profundidades de la mente humana. Este elemento de multiplicidad es una constante desde la génesis de la dramaturgia del siglo xx. Así, desde la génesis falliana el hundimiento de la Atlántida (su muerte y desaparición) como factor necesario para el surgimiento del continente americano (su nacimiento), se presenta como prolongación del principio de “transustanciación” cristiana de la muerte de Cristo como mal necesario para la salvación de la humanidad, y por medio del rito la conversión del pan en cuerpo de Cristo y el vino en su sangre, este es el meta-relato que D. Manuel de Falla ubica en su Ópera inacabada *La Atlántida*²⁵.

Es muy típico para los autos sacramentales calderonianos que al final hay un ritual de transustanciación. Y este aspecto ritual lo llevan los números corales del final de *Atlántida*, que como hemos visto rompen completamente con el concepto de mimesis y pueden ser interpretados como el canto de la congregación virtual de los creyentes.²⁶

Al margen de los diversos elementos técnicos implicados en la composición –la interválica a nivel microformal, el giro melódico fluido o entrecortado, la tímbrica, etc.–, el *leitmotiv* es uno de los elementos más destacados dentro de los mecanismos técnicos compositivos de la historia de la Ópera. En las Óperas de Luis de Pablo lo llamaremos de esta manera, aunque no posea una igualdad en forma y función con respecto a la

²⁵ Extraído de conversaciones con el compositor valenciano Enrique Sanz Burguete en relación a puntos destacados del pensamiento en la Ópera contemporánea expuestos en su obra y tesis doctoral, y confrontadas con: PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música, Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los pirineos* (1891/92).

²⁶ Cfr. Eckhard WEBER, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, pág. 483 sq.



utilización clásica (wagneriana), pues en De Pablo, el *leitmotiv* no cumple su misión de acompañamiento fiel del personaje, contextualizando la acción, sino que transgrede su misma realidad, enajenando las situaciones y produciendo una acción psicológica compleja al fusionarse desde la dramaturgia en la trama e identidad de los personajes. En la asociación del motivo musical y la del texto, según las diversas situaciones y personajes dentro de la trama argumental.

La primera de las Óperas de Luis de Pablo, *KIU* (1979-1982), se encuentra escrita sobre textos del propio compositor, desarrollados desde los diálogos y acciones de la obra de teatro *El cero transparente* (1977) del dramaturgo español Alfonso Vallejo (1943). La Ópera *KIU* no posee un pensamiento propiamente dicho de *leitmotiv* –como sí que sucede en otras de las Óperas del compositor, aún de manera personal–; en *KIU*, este principio es sustituido por un nuevo elemento técnico melódico recurrente, condicionados por la utilización métrica del pulso musical que está sometido a las distintas silabizaciones del texto. Estructuralmente existen asociaciones de instrumentos estructurales del campo armónico: la adscripción de una nota determinada para cada personaje, sin incidir en su personalidad ni trama argumental. Sin embargo, la Ópera sí que posee células y elementos (timbres) a diversos giros rítmicos y melódicos.

La técnica utilizada en *KIU* conserva elementos de la época de la aleatoriedad controlada, elementos como los anillos que se repiten cíclicamente a diversas interválicas, formando pedales complejos. Parte de su estructura se basa en entradas polifónicas generadoras de imitaciones a distintas distancias (a la 8ª, a la 5ª, etc.), presenta los materiales por medio de diversas elaboraciones temáticas: movimiento directo, movimiento contrario, fragmentación, aumentación..., recordando en las secciones vacías de saturación orquestal a las primeras Óperas del barroco veneciano, por ejemplo, de Monteverdi o Peri, donde el texto y la línea melódica eran lo más sobresaliente. En la segunda de las Óperas de Luis de Pablo, *El viajero indiscreto* (1984-1988) con libreto de Vicente Molina Foix (1946), el principio de *leitmotiv* aparece de forma velada en ciertos elementos melódicos y métricos.

Manuel Añón Escribá

Según el antropólogo belga Lévi-Strauss (1908-2009), el concepto de mito como el *leitmotiv* wagneriano, en *El oro del Rhin* (1869) saca a la luz el sistema de los mitos parcialmente ocultos en la mera exposición narrativa o dramática. Cada *leitmotiv* tiene su significado primario (el amor, la muerte...), apareciendo junto a la acción a la que corresponde en la representación e interfiriendo con ésta, lo cual produce conflictos en la trama argumental o en la comprensión (*leitmotiv* del mal en una escena de amor...), siendo esta transgresión al pensamiento clásico lo más cercano a la utilización que Luis de Pablo hace de este recurso. En De Pablo los personajes y la música integrada en la acción se convierten en signos a interpretar, imágenes mentales que se completan y traducen en significado por medio de códigos.

La imagen (mental), que sin ser todavía idea es capaz de convertirse en signo, en significante, puede tener la función de signo, o más exactamente, puede cohabitar con un signo con la idea; por eso el pensamiento mítico, por muy encallado que esté en las imágenes, puede ser generalizador y por la tanto científico. El teatro es científico y funda una ciencia y un arte de psique, precisamente porque es mítico²⁷.

De Pablo utiliza diversos elementos “transgresores”, al margen de la confusión e interferencia en la acción de su concepto de *leitmotiv*. Estas transgresiones a la linealidad argumental se sirven de elementos novedosos (inventados), como el bombo preparado, que ya ha utilizado anteriormente en *Le Prie-dieu sur la terrasse* (1973). En la última escena de la Ópera *La madre invita a comer* acompaña a la evocación del “Hombre sin Cualidades Específicas” - “Criminal en Potencia de su delito”, constituyendo un elemento alienante o “degradante” de los hechos y acciones que se suceden. Este principio se hace evidente en *El Viajero indiscreto* al asumir elementos del “Teatro del absurdo francés” y del “Surrealismo irónico”. Esto mismo ocurre en su primera Ópera, donde los protagonistas de *KIU* se presentan como enajenados de su realidad o “locos” que no pueden llegar a comprenderse ni a escucharse unos a otros, solamente a ellos mismos en un monólogo interior desenfrenado que raya el autismo más severo (“Sería

²⁷ ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona, Ed. Kairós, 2013. Pág. 174.



estupendo el poder llegar a entendernos...”) como representación de la incomunicación severa en la sociedad actual.

CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTUDIO DE SIGNIFICADO DE LOS TEXTOS DE LA ÓPERA, *LA MADRE INVITA A COMER* (1991-1992)

Después de *El viajero indiscreto*, De Pablo continúa su colaboración con Molina Foix en *La madre invita a comer*, donde la protagonista es “la madre” del viajero, personaje de su Ópera anterior, por lo que se convierte en el prólogo de ésta, en la que *La madre* se encuentra presente en la memoria de los personajes de *El viajero*, condicionando la trama argumental y las acciones entrecruzadas.

En *La Madre...*, los elementos argumentales beben del mundo de los mitos con: *la mater familias*, la mujer-sacrificio –que amamanta, se entrega en el amor y es consumida en un acto final de canibalismo, siendo todo una misma cosa–, y a un nivel antropológico, la tierra y la naturaleza que sustenta al hombre en su espíritu y en su cuerpo carnal.

Tu recuerdo me nutre.
Tú me mantienes vivo.
Gracias a ti subsisto.
No pido más: saciado.
El cuerpo del delito me satisface.
Soy goloso...

Dentro de la mitología clásica se reconoce la presencia de Eros y Thánatos. *El viajero...* asume referencias explícitas del complejo de Edipo, junto a un continuo retorno al origen, por medio de la multiplicidad cronológica del protagonista. En *La madre...*, el número cinco aparece como elemento generador, y se encuentra presente en: sus cinco matrimonios, el menú de cinco platos, los cinco amantes que la madre invita, las cinco edades de *El viajero*.

Manuel Añón Escribá

La necesaria tradición humana (ritual), en el acto (mítico) de la Creación (la refundación mediante el artificio) demuestra que no existe desde siempre ninguna sabiduría que transmitir, que todo lo que se difunde no es algo, no proviene de la alteridad, sino que es el aprender-a (a hacer, a conocer, a saber), fundado de nuevo y pensado a cada acto gnoseológico²⁸.

En la Ópera de De Pablo se producen encadenamientos de significado concreto dentro de la complejidad onírica del argumento, donde lo absurdo adquiere un carácter de concreción en la idea y se acepta un elemento autista –en la tercera escena, los personajes nunca llegan a conversar, sólo se escuchan a sí mismos–, con personajes que poseen personalidades y cualidades específicas en un anonimato genérico. También se producen encadenamientos de hechos no lineales e ilógicos –absurdos e irracionales– en diversas acciones dentro de los roles que contrae cada personaje, presentando a estos como arquetipos despojados de personalidad, sin pasado, presente o futuro, excepto el del “HIJO VIAJERO”.

El Hombre sin “CUALIDADES ESPECÍFICAS” acepta ser un Criminal –es elegido por ello–, ama a la MADRE; observado por el hijo (el VIAJERO), la mata en un abrazo y se alimenta de ella al igual que el resto de invitados junto a la cocinera. El hilo argumental sufre una multiplicidad de identidades cronológicas isócronas en el personaje del VIAJERO (del hijo): de bebé, adolescente, adulto..., sumidas en un sentimiento difuso de amor maternal, sexual y de apetito alimenticio del cuerpo de la madre. El hijo pasa por cinco edades cronológicas simultáneas con una concomitancia de recuerdos, de sentimientos, de sensaciones, de deseos (maternal, sexual, alimenticio...), produciéndose una contemplación de una realidad múltiple: la suya en todas sus facetas y la de los invitados al banquete, sobre todo del Hombre sin “CUALIDADES ESPECÍFICAS”, como proyección de sus propios instintos.

En el mundo semejante, el hombre no se siente encasillado en su propio modo de existir. También él está abierto. Comunica con el mundo porque utiliza el mismo

²⁸ ELIADE, Mircea. Pág. 174.

Manuel Añón Escribá

lenguaje: el símbolo. Si el mundo le habla a través de sus astros, sus plantas y sus animales, sus ríos y sus rocas, sus estaciones y sus noches el hombre le responde con sus sueños y su vida imaginada, sus antepasados y sus tótems²⁹

En el argumento, la irracionalidad, el absurdo, se presenta como un fenómeno de cohesión desde lo grotesco, que aumenta la sensación de ambigüedad. Este pensamiento se encuentra tomado desde el “Teatro de la crueldad”³⁰ de Antonin Artaud. Aquél que apuesta por el impacto violento en el espectador, para ello, las acciones, casi siempre violentas, se anteponen a las palabras, liberando así el inconsciente en contra de la razón y la lógica. La Ópera grotesca crea una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que, por su misma naturaleza, son ilimitadas y no pueden ser descritas formalmente. La crueldad esencial no es la representada en escena, sino el hecho de impedir al público una identificación directa y psicológica con la acción escénica.

Estructuralmente, en *El viajero...* y *La madre...* aparece la “exposición retardada” que consiste en la presentación simultánea de elementos contrastantes expuestos previamente, generando un principio de unidad estructural en los diversos puntos culminantes de la obra; este pensamiento aparece en obras orquestales anteriores de Luis de Pablo como *Senderos del aire* (1987).

ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA TRAMA ARGUMENTAL

PRIMERA ESCENA: LA HABITACIÓN DE LOS NIÑOS

— INTRODUCCIÓN ORQUESTAL

En los primeros compases de la Ópera, De Pablo incorpora elementos estructurales que producen tensión por medio de escalas ascendentes y descendentes de tres, cinco y seis notas dentro del mismo compás. Estos elementos, junto a

²⁹ ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*, Barcelona. Ed. Kairós. 2013. Págs. 138-139.

³⁰ Cfr. www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/146167/249436 (Consultada por última vez 9 de marzo 2019)

coincidencias verticales en forma de acorde dividido tímbricamente entre los diversos instrumentos de la orquesta, asumen el rol de llamada o toque de atención característico de la “llamada orquestal” clásica de las oberturas de las Óperas, sinfonías o conciertos clásicos. La recurrencia de notas en voces diferentes, partiendo desde una común, dentro del mismo campo armónico, provoca equilibrio, sonoridad clara y brillante:

(Violín I: *la, si, re, mi, fa#, la*)

(Violín II: *la, si, sib, do, re, fa*)

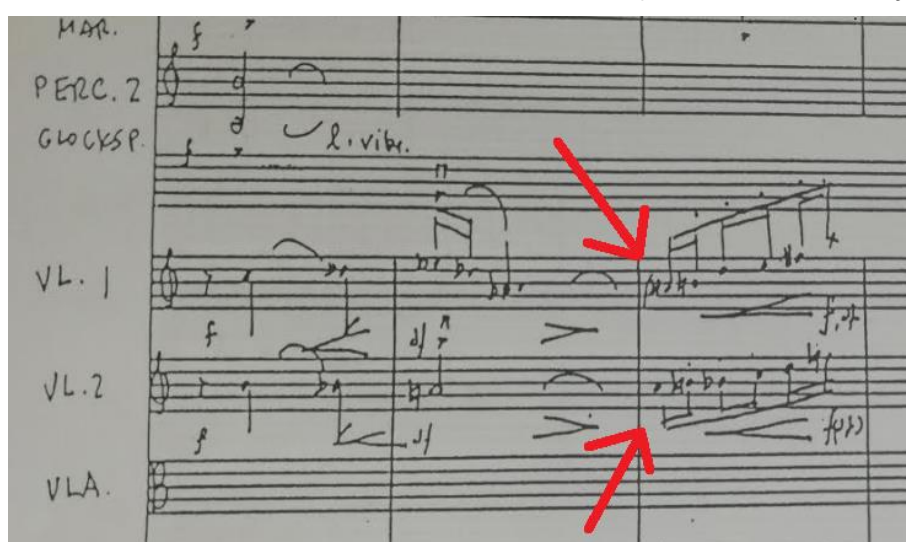


Fig. 3. Compás 3 de la introducción. Percusión, violines y violas. Suvini Zerboni (10504)

Las estructuras en forma de *hoquetus* es una constante en el lenguaje contrapuntístico de Luis de Pablo durante toda su producción sinfónica; en este caso lo presenta en el viento madera sobre un elemento contrapuntístico en la cuerda que actúa como base o *cantus firmus*. La estructura interválica en este elemento se define por medio de la saturación cromática que incorpora; en este caso (Fig. nº 4) se presenta una baja saturación cromática, por lo que el resultado final es equilibrado dentro del principio de neutralización de posibles campos armónicos modales por medio de la contraposición de notas naturales y alteradas: *fa-fa# / do-do# / si-sib*.

Manuel Añón Escribá

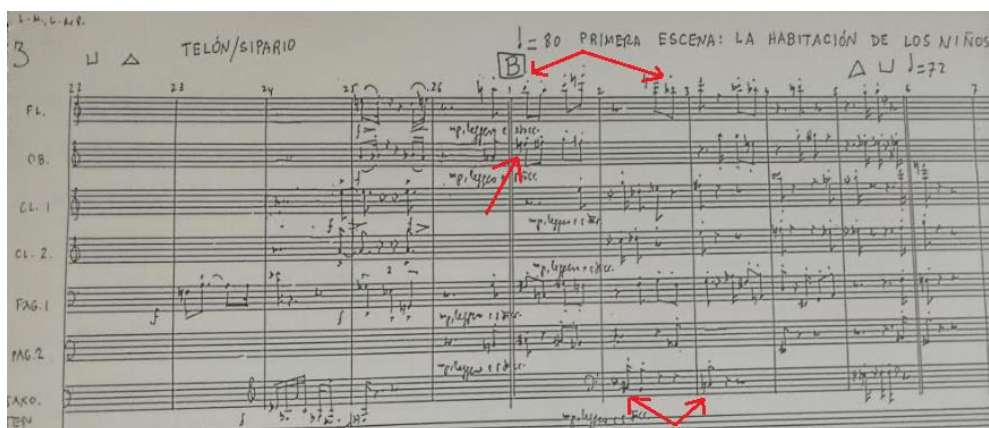


Fig. 4. Compases 22 al 26, 1 al 6 de la Primera escena: *La habitación de los niños*. Viento madera. Suvini Zerboni (10504)

— LENGUAJE Y ESCENOGRAFÍA

El decorado, muy escueto, será el mismo para las cinco escenas de la ópera, cambiando sólo en cada una el elemento central, compuesto en todos los casos de cinco módulos. En esta primera escena hay cinco cunitas iguales, vestidas pero vacías. Entra la MADRE del que con el tiempo se convertirá en VIAJERO y en Indiscreto; Ahora es joven y lozana, del género pechugón, aunque lo disimula vistiendo con una elegante simplicidad greco-romana: clámide, abarcas, pelo suelto anudado con cintas que imitan el mirto, pero en la mano una botella muy felices²⁰. En la otra, incongruente, un sonajero, Se pasea entre las cuitas, melancólicas³¹.

La primera aparición musical de la Madre en escena se presenta por medio de un giro melódico melismático sobre la palabra “Vida”. En este gesto vocal queda patente una constante en la técnica contrapuntística de la segunda mitad del siglo XX centroeuropeo –desde la escuela de Darmstadt 1951–: el “tricordio” del *Concierto para nueve instrumentos* Op. 24 y de las *Variaciones para piano* Op. 27 de Anton Webern (1883-1945), el cual, el compositor bilbaíno asume en su lenguaje como homenaje indirecto, esto es, 3ª mayor o menor, tono o semitono.

³¹ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).

MADRE: *fa, re, do, re, fa#, sol#, re#, fa#*

<i>fa,</i>	<i>re,</i>	<i>do</i>	=	3ª m	-	t
<i>re,</i>	<i>fa#,</i>	<i>sol#</i>	=	t	-	3ª M
<i>sol#,</i>	<i>re#,</i>	<i>fa#</i>	=	t	-	3ª m

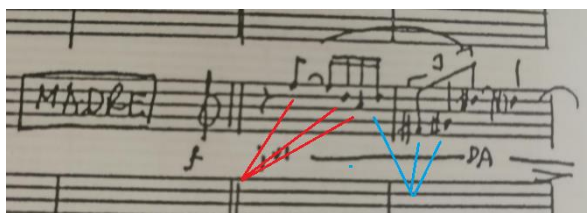


Fig. 5. Compases 6 y 7 de la primera escena.
Suvini Zerboni (10504)

MADRE

*¡Vida! ¡Viuda! La vida de la viuda
una viuda sin hijos
una viuda a plazos fijos
un campo de rastrojos.*

En la Ópera, como culminación del arte global –música, teatro, dramaturgia y escena–, se presenta, en toda su plenitud, el lenguaje contrapuntístico de De Pablo por medio de la gradación de densidades y tensiones, surgidas desde la proliferación interválica del tejido contrapuntístico. El lenguaje se plantea desde la búsqueda de combinaciones interválicas, desde la “dureza” de las 2^{as} menores y el equilibrio de las 3^{as} mayores y menores, extremos dentro de la gran gama interválica existente y sus combinaciones verticales y horizontales. En este proceso alquímico, De Pablo genera una escritura fluida, casi automática a partir del oficio aprendido y el dominio del color y equilibrio orquestal.



— LA APARICIÓN DEL VIAJERO-BEBÉ

Desde referentes atemporales, como el viaje interior, y pretéritos en el tiempo, como la monumentalidad de la *Metamorfosis de Ovidio*³², vinculada al “Génesis” y al origen del hombre, con los mitos de Teseo (libros VIII y IX), Orfeo (X y XI) y Eneas (XIV), entre otros, como arquetipos idealizados que muestran la transmutación y el camino hacia la perfección del ideal griego y romano, se presenta el Viajero en la Ópera *La madre invita a comer*, siguiendo el principio cronológico a partir del pensamiento alquímico medieval y los ritos iniciáticos de transición y maduración de las edades del hombre. Desde la monumentalidad de estos referentes, el Viajero aparecerá, en el argumento de la Ópera, en las cinco edades del hombre, cinco miradas de una misma realidad, desde la perspectiva del ser perfecto en su inmutabilidad y, a la vez, imperfecto en cada cambio, en cada estado de mutación: el bebé, el niño, el joven, el adulto y el anciano, los cuales, a partir de una metamorfosis constante casi kafkiana³³ a la inversa –en vez de hombre a insecto, de insecto u hortaliza a hombre–, se interrelaciona con su entorno y observa desde un tiempo indefinido, cohabitando en las cinco edades a un mismo tiempo:

En ese momento brota del suelo como una hortaliza una pequeña y bastante asquerosa forma que diríase humana: es el VIAJERO-BEBÉ, una criatura que reptará por el escenario como una lombriz que tuviese la cuerda dada, en cuero, poco aseado, y berreante. Pero el primer berrido, gutural y estridente, parece expresar algo³⁴.

La pureza en las líneas melódicas de las voces con texto, junto al estudio de la prosodia, o musicalidad, es una identidad del lenguaje depablano. Los parámetros de arsis y tesis dentro de la acentuación de la frase gramatical facilitan la comprensión por

³² OVIDIO NASÓN, Plubio. Traducción José Antonio Enríquez. *Metamorfosis*. Madrid, Ed. Austral, 2006 (consta de trece volúmenes).

³³ KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Madrid, Ed. Alianza Editorial, 2011.

³⁴ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).

Manuel Añón Escribá

medio de la entonación del significado del texto, junto a la dilatación de las notas –desde la base *quantitativa* de la “mora” silábica latina y su división en *longas* y breves– en las sílabas acentuadas, hecho que causa la naturalidad en la dicción y la comprensibilidad de la palabra (Fig. nº 6).

HUO
¡Madre! ¡Madre!

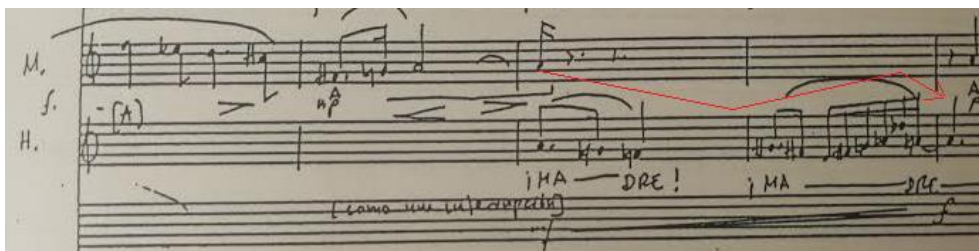


Fig. 6. Compases 81 al 83. Suvini Zerboni (10504)

La comprensibilidad y la enfatización del texto es la base para escoger el giro melódico y la interválica a utilizar –interrogación: parámetro ársico; **HUO** ¿Madre? (Fig. nº 7)–.

La MADRE se vuelve hacia él y le mira más con aprensión y una pizca de caridad cristiana que con verdadero amor maternal.

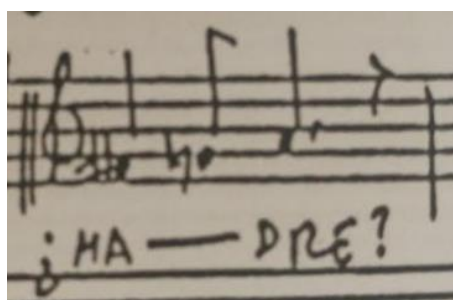


Fig. 7. Compás 55. Suvini Zerboni (10504)

Dentro de la premisa de comprensión del texto, la melodía acompañada ha sido una constante en la historia de la música centroeuropea. En la Ópera, De Pablo la utiliza con profusión en secciones donde se busca la comprensibilidad del texto por encima de

Manuel Añón Escribá

la coloratura contrapuntística; en la Fig. nº 8, los pilares armónicos acompañan al texto desde el tiempo al dar de cada compás.

MADRE

Madre, pero sin hijos. [...]

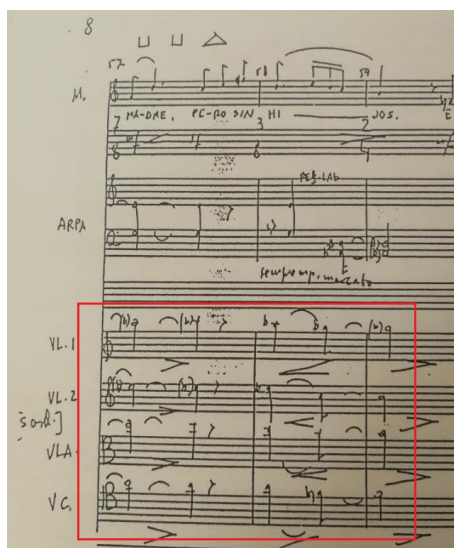


Fig. 8. Compases 57 al 59. Suvini Zerboni (10504)

[...] Esposa ¿y dónde el hombre?

Ven, ven aquí A...

Infeliz criatura

producto del desliz

de una mujer madura

que en raptó de locura

perdió la compostura

HUO

¡Madre! ¡Madre!

Pero el BEBÉ no se deja atrapar. Correteo, berrea, quién sabe si se mea.

La mecánica contrapuntística de De Pablo produce resultados inmejorables desde la división tímbrica del diseño musical –Fig. nº 9: violín I y violas-violonchelos / violonchelos y violas-violín / los tres juntos–. El juego combinatorio permite una gradación paulatina en la tensión y la saturación del contrapunto que da un resultado

claro y comprensible, sin saturación armónica, al margen del empaste tímbrico natural entre los grupos de instrumentos de cuerda.



Fig. 9. Compases 94 al 98. Suvini Zerboni (10504)

La gradación en cuanto a la velocidad de pulso característica en la técnica estructural depabliana –comentada anteriormente– es notable, y en los compases 127 al 132 (Fig. nº 10) se percibe con claridad la estratificación de los pulsos desde los más rápidos de la celesta, los acordes espacializados del arpa, la línea equilibrada de la madre y el contrapunto tímbrico de la madera presentado de forma alterna.

MADRE

*Rijo,
hijo de un día de Rijo
de amor en amasijo [...]*

Manuel Añón Escribá

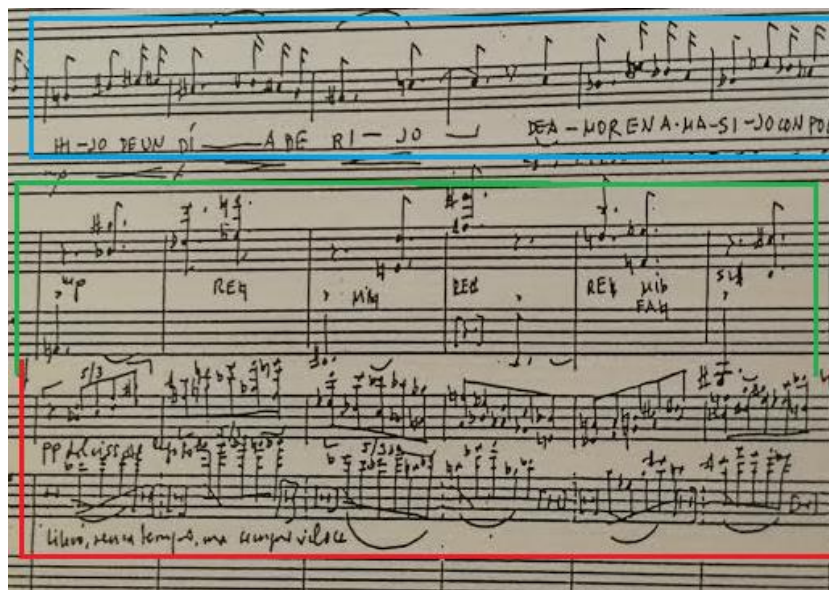


Fig. 10. Compases 127 al 132. Suvini Zerboni (10504)

*[...] con poeta ríjoso
leído por ríjoso A A A A
fruto libidinoso y en mi escandaloso
algo menos que hijo
Madre
Madre*

HUO
*¡Madre!
¡Madre!
A clave de un acertijo.*

El BEBÉ, ya con élan vital de viajero, intenta escapar de la habitación. La MADRE, compadecida, le trata de calmar asperjándole con el sonajero como a un endemoniado. Y la siguiente canción de cuna, aunque no dirigida a él, deja al BEBÉ silencioso y en paz³⁵.

MADRE
*Dormid niños sin padre
como yo sin marido
me acuesto a veces tarde.*

³⁵ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).



Manuel Añón Escribá

MADRE (meciendo la cuna que, ligeras sin la carga de niño alguno, se balancean con gran crujido, anquilosadas por la falta de actividad y sonando como carrascas de una noche buena de los pobres).

En el monólogo interior de la Madre se presenta la génesis del argumento de la Ópera: los cinco sueños, las cinco edades del Viajero, la realidad imaginada y el reproche de lo que no se puede olvidar y la aspiración al renacimiento, a la transmutación, en una nueva vida distinta a la actual vivida.

MADRE

*Dormir mis cinco sueños
hijos que no he tenido
por culpa de mis dueños
sin teneros os tengo
y como un bicho herido
a mordiscos me vengo
viuda madre y herida
por algo que no olvido.
¿Me dejas tú otra vida?*

Las cunas siguen solas su vaivén fragoso cuando la MADRE se aleja, con pose de Casandra desvariada, hasta salir de la habitación.

SEGUNDA ESCENA: LA COCINA

— EL LABORATORIO DE ALQUIMIA

Una grandiosa cocinera de color, estilo lo que el viento se llevó, con pañoleta roja al pelo y larga saya hasta los pies, se entrega, sin atender al soplido de la cocción de los cinco grandes peroles humeantes en el centro de la cocina, a una concienzuda limpieza de sartenes ennegrecidas y cazuelas de cobre oxidadas; frota y frota, tratando de verse la cara en el espejo bruñido de esos cacharros. Entra la MADRE, igual de lozana y opulenta que antes pero ahora, en vez de disfrazar sus generosas formas, realzándolas; muy vestida, muy maquillada, incluso un poco atrevida de escote y de grupa. Sentado en un sillín, el VIAJERO-NIÑO vestido de colegial escucha apaciguado el silbido de las perolas³⁶.

³⁶ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).

Manuel Añón Escribá

La representación escénica se plasma por medio de una sección rítmica donde diversos instrumentos de la orquesta entre viento madera, cuerda y percusión presenta células rítmicas de forma reiterada, emulando la algarabía de una cocina a pleno rendimiento.

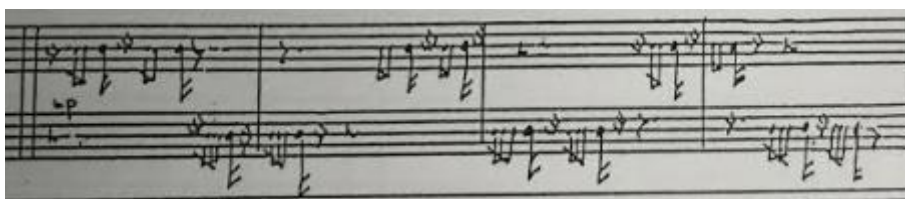


Fig. 11. Compases 51 al 53, células rítmicas interpretadas por la percusión. Suvini Zerboni (10504)

Levanta la tapadera del primer perol y prueba con el cacillo.

MADRE

*El borch está espeso
picante como el beso
sabor a remolacha
del gañan de mi dacha
¿Has hecho los deberes?*

HIJO

Sí Mama

MADRE

Para picar primero

El contrapunto dentro de la sección no es denso, busca el equilibrio entre las voces; las extremas producen un efecto de sostén en forma de *cantus firmus* ornamentado que enmarca a las voces internas con pulsaciones más largas; estas estructuras formales son recurrentes en la obra de Luis de Pablo, desde obras de su primer *opus*, como sucede en *Comentario a dos textos de Gerardo Diego* (1956) con los poemas *Panorama* y *Alegoría de Manual de espuma* (1924) del poeta Gerardo Diego (1896-1987).

Manuel Añón Escribá

Al igual que en los motetes del *Ars Nova*, las voces más agudas (*duplum* y *triplum*) poseen una pulsación más rápida, produciendo así equilibrio con respecto a las pulsaciones más lentas ubicadas en el *pianoforte* y la voz de la Madre.

Algas chinas,
antes de fritas son como el tornasol [...]

Fig. 12. Compases 93 al 97, línea melódica de la Madre y el contrapunto que le acompaña. Suvini Zerboni (10504)

[...] al comerlas coruscan en el bol
recordando mis noches filipinas.

Y has cenado?

HUJO

Sí Mama

La tortilla,

Algo ensaladilla

Y un plato de natillas.

MADRE

Bien, Muy bien.

El texto presenta una dualidad narrativa; primero: desde la Madre sumida en sus reflexiones sobre los elementos culinarios que va a presentar en la comida, sus efectos al ser ingeridos y las ideas que le suscitan estos a nivel subconsciente personal; y segundo: la necesaria atención de la Madre al NIÑO- Viajero que la reclama y le cuenta

lo que ha cenado, todo ello dentro de la máquina en ebullición que es la cocina y la enajenación que produce el ruido y la actividad desenfrenada.

Se acerca y le da dos sonoros besos en las mejillas. Se produce alteraciones graves y súbitas. La MADRE se estremece, o tal vez se desmaya, y el VIAJERO-NIÑO se hace mayor, viéndose ya en él como un disfraz superpuesto, las trazas del VIAJERO venidero. Así, como un híbrido infantil y adulto, inocente y saturnino, sale –un poco avergonzado- de la cocina. El caldo se desborda de las perolas, llameantes los fogones, se anaranjan la carne del tandoori, crepitan las algas. Sale a continuación la MADRE, recuperada del desmayo y también corrida de vergüenza. La COCINERA respira³⁷.

Se presenta la enajenación de la Madre ante la transmutación de su hijo, la atemporalidad del Viajero y la actitud autista y compulsiva de la cocinera obsesionada en la limpieza de los cacharros dentro del propio acto de purificación del rito iniciático.

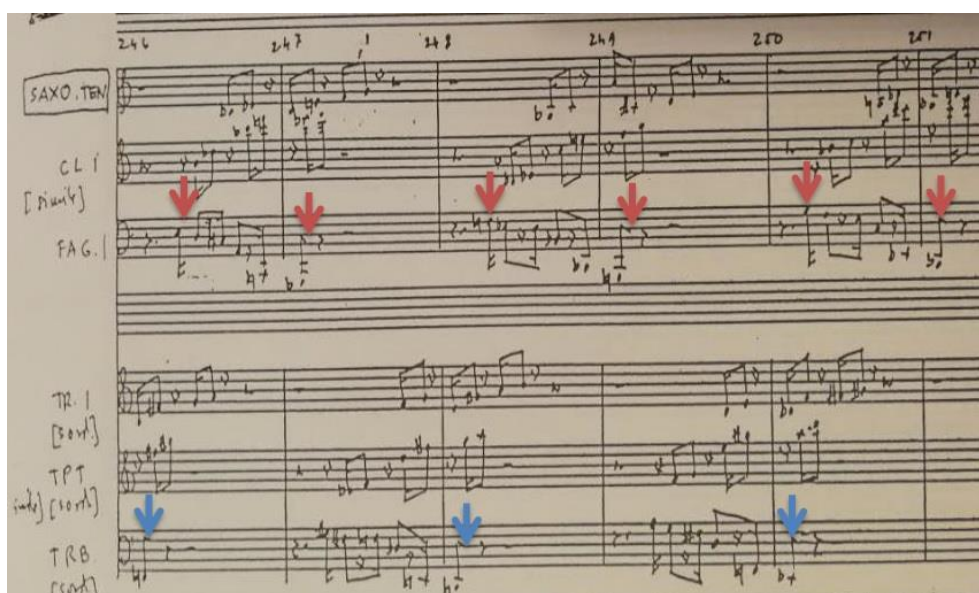


Fig. 13. Compases 246 al 251. Doble coro en forma barroca, construcción en progresión a la 2ª ascendente. Suvini Zerboni (10504)

³⁷ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).



El campo armónico del doble coro se genera desde la progresión ascendente a la 2ª de la primera nota de cada coro, al igual que los divertimentos del barroco tardío bachiano.

2º CORO DE MADERA: (246: <i>mi</i>), (248: <i>fa</i>), (250: <i>sol</i>) / (247: <i>sib</i>), (249: <i>si</i>), (251: <i>reb</i>)
--

1º CORO DE METAL: (246: <i>fa</i>), (248: <i>re</i>), (250: <i>mib</i>)

En la escena se hace patente la versatilidad estructural dentro del lenguaje de De Pablo, que le permite una mirada hacia un pasado pretérito con los recursos de los dobles coros renacentistas y barrocos característicos de la policoralidad hispánica (Fig. nº 13). Dentro de cada coro, los giros melódicos ascendentes de las dos voces superiores compensadas con la descendente de la voz del bajo plasman el ideal contrapuntístico clásico junto a la modulación tímbrica de las últimas notas de cada coro con la fusión de las primeras del siguiente. Este elemento constructivo constituye el principio del nuevo cuadro escénico, donde se produce la trasmutación del VIAJERO-BEBÉ a VIAJERO-JOVEN (mayor), inocente y “saturniano”. En la mitología helénica y romana, Saturno es el dios de la agricultura y cosecha, y se le vincula con Titán y Cronos, dios del tiempo; en el caso del VIAJERO, de su propio tiempo mutable.

TERCERA ESCENA: EL COMEDOR

El número cinco que se planea en toda la Ópera se plasma en los pretendientes de la MADRE, arquetipos de personalidades contrastantes, al igual que el hijo, el VIAJERO, que se desdobra cronológicamente en cinco personajes, aun siendo el único HIJO-VIAJERO e INDISCRETO presente en todas las escenas; y siguiendo la trama dentro del surrealismo, los cinco maridos muertos de la MADRE, con distintas edades y personalidades diversas, que aparecen al final en el entierro de ésta en el CAMPOSANTO.

El comedor de la casa de la MADRE bulle de luz, mil veces reflejada en el bruñido de la plata, hoy desplegada toda. Una larga mesa puesta con espero ocupa

transversalmente el escenario con cinco sillas comunes aunque de estilo y un sitial recamado en la presidencia. La escena se inicia con la MADRE (dressed to Kill, y siempre joven y robusta) departiendo ya con uno de sus invitados, el LINCE PARA LOS NEGOCIOS, que mira en estado casi hipnótico el moderno candelabro de diseño muy milanés que la MADRE esgrime³⁸.

En los compases 16 al 20 (Fig. nº 14), De Pablo enmarca la progresión a la 3ª ascendente (*do#-mi*) del canto de la MADRE entre escalas de semicorcheas descendentes en progresiones ascendentes de la marimba y a diferente distancia del viento madera. En el campo armónico que conforma el canto de la MADRE aparecen neutralizaciones por medio de cromatismos que eliminan el surgimiento de sustratos modales. En la MADRE, el eje principal se presenta por medio de la nota *la*, que se acompaña por *do#-sol#*, *mi-mib-sib-fa#*; en el resultado final, la sonoridad se encuentra cerca a la escala acústica de *do* (*sib-7º* armónico, *fa#-11º* armónico, *do#-17º* armónico...), al margen de la polarización de *la* –curiosamente posee un gran parentesco con el *Mondestrunken* del *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1912) de Arnold Schönberg–.



Fig. 14. Compases 16 al 20 de la tercera escena. Suvini Zerboni (10504)

³⁸ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).



Manuel Añón Escribá

La MADRE coloca los candelabros en los sitios correspondientes de la mesa, y sienta a sus invitados, que se saludan, En un altillo de habitación, mientras, los ojitos movedizos del VIAJERO-NIÑO observan la escena con ansiedad.

Al fin indica a la sirvienta que coloque el de siete brazos, muy hebraico, ante el plato de su EMINENCIA, y el otro, siniestro como propio de un criminal en potencia, ante el del HOMBRE SIN CUALIDADES ESPECÍFICAS.

Detrás de la cabeza de rizos dorados del VIAJERO-NIÑO emerge el rostro saturnino del VIAJERO ya JOVEN (unos 25 años), que también escruta dolido la francachela. La MADRE ofrece aperitivos y futesas, mientras oímos hilachas de una conversación general.

Después de aparecer el PASTOR PROTESTANTE;

La MADRE apaga su candelabro, y sigue con la copa vacía y la botella llena, mientras los tres VIAJEROS, cada vez más sibilinos, tronchan la tercera vela.

Los tres VIAJEROS, y en especial los dos mayores, que tienen más don de razonar y de hablar, le saludan, le festejan, le preparan. El BEBÉ babea feliz, gangoso y meloso como sólo un bebé sabe serlo; el VIAJERO-NIÑO le da besitos sonoros y pataditas; el VIAJERO-JOVEN, más pedante y puntilloso, como joven de pretensiones que es, le sopesa, le mira, y satisfecho le da al fin su aprobación. Desde el altillo grita el HOMBRE SIN CUALIDADES ESPECÍFICAS, cruzando los brazos en aspa bajo su cabeza, a semejanza de los avisos de peligro de muerte con la calavera y las tibias:

La MADRE que confiaba en el Arte, niega, se aleja contrariada, apaga el candelabro artístico y busca el quinto invitado. Se apaga y fenece, como los anteriores, el PINTOR CUBO-FUTURISTA³⁹

CUARTA ESCENA: EL JARDÍN

El jardín crepuscular, con cinco surtidores que más que agua parece verter versos de Rubén Darío. La MADRE y el HOMBRE SIN CUALIDADES ESPECÍFICAS pasean amartelados.

Va apareciendo cada vez más el CRIMINAL EN POTENCIA que escondía en su interior.

El viajero está y no está a la vez, es algo casi mágico; interviene en la escena como el viento que sopla en otro jardín.

³⁹ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).

La alternancia de los diseños tímbricos se sucede en toda la Ópera, las contestaciones de los diseños entran en el juego desde el doble coro, y el *cantus firmus* se desarrolla con profusión dentro de la retórica estructural depabliana (Fig. nº 15).

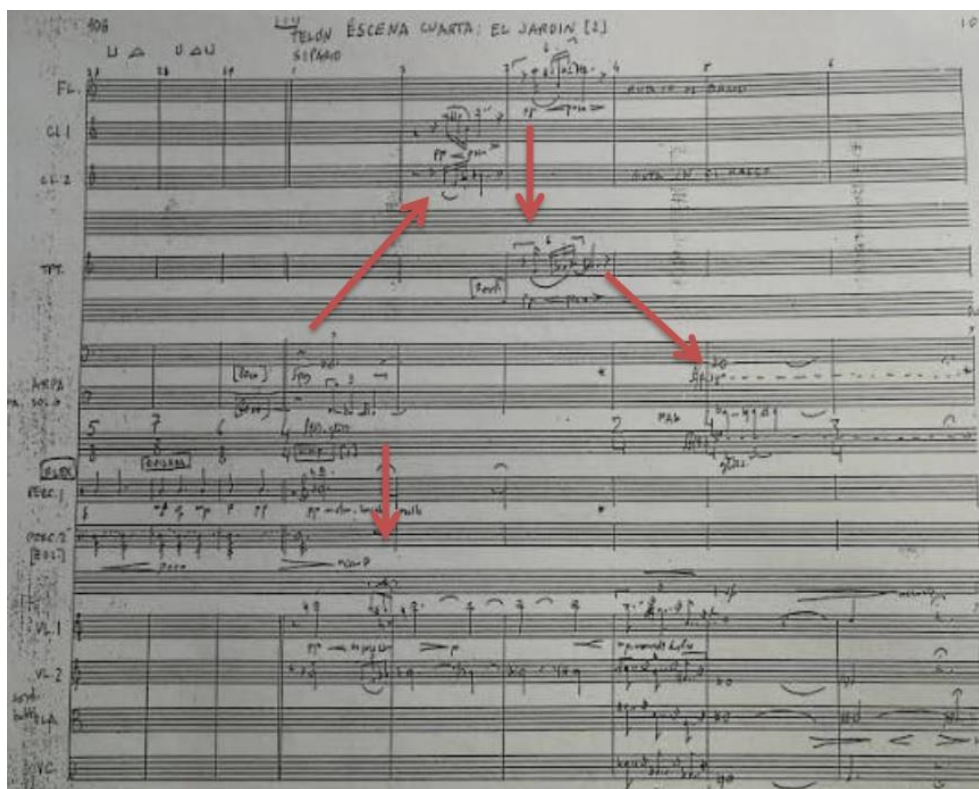


Fig. 15. Compases 1 al 6, Cuarta escena. Suvini Zerboni (10504)

El VIAJERO contempla el peligroso crescendo amoroso de la pareja alarmado, celoso, conforme. Y mientras la MADRE y el CRIMINAL EN POTENCIA prosiguen su abrazo sexual, mortal, se produce un trío onomatopéyico, compuesto de la imitación de un quejido al principio placentero y luego ahogado de la MADRE, de un siseo lúdico del CRIMINAL EN POTENCIA, que evoluciona hasta ser jadeo eyaculatorio, y de un sollozo no especialmente patético del VIAJERO, que evoca los berridos del VIAJERO-BEBÉ en la primera escena. Los sonidos de la onomatopeya desembocan en un trío hablado.

Y van deteriorándose las palabras, hasta acabar en un nuevo trío de ruidos: LA MADRE expira, con un pandemónium de huesos rotos, el CRIMINAL respira estruendosamente y da soplidos de éxtasis, castañetean los dientes del VIAJERO y chocan sus mandíbulas como si la boca masticara u alimento inmaterial⁴⁰.

⁴⁰ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).

QUINTA ESCENA: EL CAMPO SANTO

Un cementerio que se diría inglés, por lo silvestre y lo mojado. Cinco tumbas al fondo, con guarniciones por el contrario muy mediterráneas: flores perennes, Ángeles torneados, fotos enmarcadas de los muertos, que son cinco hombres de variada edad y catadura, ex-maridos de la MADRE, como veremos, y en el centro, el panteón de ella, rutilante y marmoleo. Pese al luto y al tañido lejano de alguna campana, predomina un blanco matinal y festivo en la comitiva que entra en escena: La COCINERA DE COLOR va vestida como una damisela de Alabama, hasta con sombrilla bordada y su pamea blanca, y también los cinco VIAJEROS-HIJOS llevan atuendos que, pese a algún brazalete o corbata negra, resulta radiantes de elegancia. Blanca asimismo es el alba del oficiante mudo de la ceremonia. En un lateral, más apagados de color, se van los cuatro comensales derrotados de la cena. La MADRE yace, hermosa y robusta hasta en la hora de la muerte, en un catafalco, que adorna con lirios y cubre de lágrimas la criada.

Las estructuras contrapuntísticas se presentan en todas sus posibilidades constructivas; en la Fig. nº 13 aparece un contrapunto casi homofónico, con variaciones desde la misma base, sobre un acompañamiento a corcheas que sustenta el campo armónico de la sección. Los bajos otorgan unidad estructural al campo armónico por medio de la interválica, vertical y horizontal, en este caso: *si-fa#-sol#-do#-re#*, *mib-sol-fa*; la fluidez interválica emula el círculo de 5^{as} del barroco tardío centroeuropeo, base del asentamiento tonal.

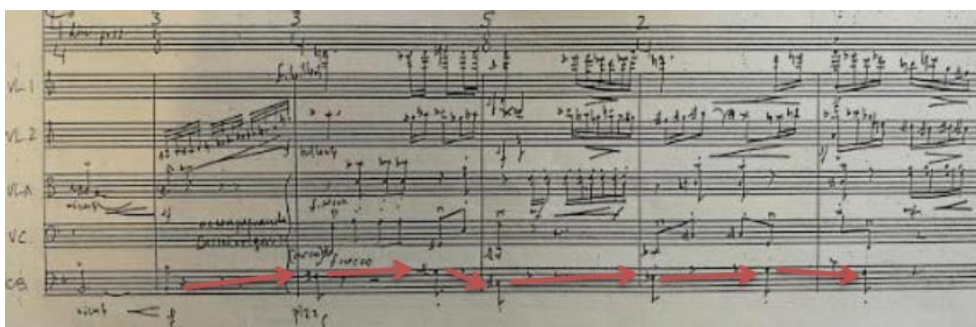


Fig. 16. Compases 1 al 6. QUINTA ESCENA. Suvini Zerboni (10504)

Los cinco VIAJEROS la acompañan (a la cocinera en su rapto de dolor) con un planto de sonidos guturales: berridos del VIAJERO-BEBÉ, besos en forma de gorgoritos del VIAJERO-NIÑO, llanto melómano del tenor, VIAJERO-JOVEN, llanto “ranuco” del barítono VIAJERO-MADURO, exhalación de ultratumba del bajo profundo que representa el espectro de un VIAJERO intemporal o futuro.

Manuel Añón Escribá

Se dispersan los comensales refusés, mirados con recelo por la COCINERA, que a continuación llamará a los cinco VIAJEROS para hacerles un reparto de prendas personales de la MADRE, entre las que, de nuevo muy meridionalmente, destacan los exvotos de las partes del cuerpo femenino. En cera o tal vez en mazapán.

Pica estoicamente de la escudilla del rancho carcelario y bebe agua clara, estrecha con más ímpetu entre sus brazos la COCINERA a la MADRE, sin dejar de besarla y lamerla. Fuera de escena, el quinteto de Hijos, ya en pleno Viaje, da buena cuenta de su botín con un ñam-ñam a capella⁴¹.

Fig. 17. Compases 440 al 402. Últimos compases de la Ópera. Suvini Zerboni (10504)

El final de la Ópera presenta dos elementos complementarios: el coro homofónico, o llanto de los pretendientes de la Madre, y un segundo coro instrumental a pulsaciones de fusas (seis y tres), que actúa como cierre final en dos pulsaciones.

⁴¹ Libreto de *La madre invita a comer* de Luis de Pablo (manuscrito del compositor).



TRES ÓPERAS; DE 1997 A 2014

La siguiente Ópera que compone Luis de Pablo es *La señorita Cristina* (1997-1999), basada en la novela homónima de Mircea Eliade (1907-1986). La obra se mantiene dentro de los elementos que se presentan en las Óperas anteriores, con personajes inmersos en el mundo de los espíritus, los fantasmas y el terror. La historia, desde una mitología propia de Eliade, se encuentra a caballo entre el amor y el vampirismo y se envuelve el mundo enajenado de las anteriores Óperas de De Pablo: *La madre...*, *El viajero...*, y *KIU*. “Ciertos comportamientos míticos perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de supervivencias de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano”⁴².

Entre los años 2004 y 2005 compone la Ópera *Un parque*, con texto de la obra teatral *Sotoba Komachi* de Yukio Mishima (1925-1970). Es una obra significativa por conseguir poner en juego principios psicológicos de desubicación de la acción y del tiempo dentro de una trama fijada.

Dentro de la desubicación globalizadora que Mishima y De Pablo otorgan a la acción, ubicación y personajes, el arquetipo de estos, las acciones y los roles son tomados desde la mitología y dramaturgia del Teatro japonés Nô de los muertos, cada mínima acción posee un meta-significado que se escapa al occidental, al igual que la verdadera esencia de los personajes como es el caso de la anciana-bruja y en transformación joven amante⁴³.

En la Ópera se hace patente la nueva universalidad de los personajes; se vuelve a repetir el arquetipo genérico en cuanto a la personalidad de éstos, definidos de antemano. Esta obra toma el principio de globalización porque, aunque se quiera

⁴² ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona, Ed. Kairós. 2013. Págs. 174-175.

⁴³ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo. El proceso de confrontación técnica e intelectual de una poética propia*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2015. Punto 6.2.2. Dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo. Pág. 454.

designar un lugar específico al parque y una fecha cronológica concreta, la acción podría estar pasando en cualquier lugar y tiempo.

En 2014, Luis de Pablo se encontraba trabajando en su Ópera *El abrecartas*, sobre libro de Vicente Molina Foix con el mismo nombre. El argumento se basa en los recuerdos y epistolario de los compañeros y amigos del poeta granadino Federico García Lorca. La Ópera fue un encargo del entonces director artístico del Teatro Real de Madrid, Gerard Alfons August Mortier (1943-2014), y amigo de De Pablo. A la muerte de Mortier, y desde la orfandad del encargo realizado por el entonces Director del Real ya destituido:

Tras la destitución de Mortier de la dirección del Teatro Real de Madrid y posterior fallecimiento, De Pablo paraliza la composición de la ópera dando prioridad a encargos con fecha de entrega próxima. Con respecto al estado actual de la obra y su futuro, el compositor lo presenta de la siguiente manera: "...volveré a trabajar en ella cuando tenga una fecha de entrega y perspectivas de un estreno cercano...". El comienzo y diversos números de la obra ya se encuentran terminados, como el de un baile entre los amigos de Federico García Lorca, con el propio poeta tocando los éxitos del momento al piano en su casa⁴⁴.

Actualmente, a 2 de enero de 2019, la Ópera *El abrecartas* se encuentra terminada y a espera de su estreno; aún no se sabe dónde ni cuándo.

BREVE REFLEXIÓN SOBRE LA ÓPERA EN ESPAÑA

Desde la sombra de la Zarzuela y la lejanía del público de la época, los compositores españoles de finales del siglo XIX y principios del XX lucharon por la consolidación de una "verdadera" Ópera nacional. Así, compositores como Tomás Bretón (1850-1923) y Felipe Pedrell (1841-1922) se afanaron en componer Óperas y hacerlas escuchar. Este desazón intelectual se encontraba motivado por la analogía directa entre el concepto de potencia musical igual a Ópera, con lengua propia del país

⁴⁴ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista con Luis de Pablo. Madrid 20 de diciembre 2013.



Manuel Añón Escribá

y temas mitológicos capaces de recordar pasados pretéritos coagulantes de la identidad nacional, una Ópera capaz de aglutinar los valores de conmemoración del espíritu, inmersa en el rito, tal y como lo presenta Richard Wagner (1813-1883) en su *Trilogía del Nibelungo* (1848-1874) o en *Tristán e Isolda* (1857-1859), Óperas con el poder de sedimentar, desde la imaginación, lo ancestral y lo cotidiano.

A partir de este ideario surgen Óperas como *Los Pirineos* (1902) de Felipe Pedrell en lengua catalana, basada en la mitología pirenaica, y diversas obras de Manuel de Falla (1876-1946) como *El retablo de Maese Pedro* (1923), música escénica infundida en un pasaje del *Quijote*, que recuerda la corte de Carlo Magno y se inspira en *Las cantigas de Alfonso X el Sabio*, o *La Atlántida*, Ópera inacabada a su muerte en 1946 y que será terminada por su discípulo Ernesto Halffter (1905-1989), donde la desdichada Pirene, prometida de Hércules, se funde con el nacimiento de “un nuevo mundo” en continente americano; así mismo, surge la última Ópera de Isaac Albéniz, *Merlín* (1897-1902), inspirada en el ideario artúrico.

Falla quería que *Atlántida* se uniera a la tradición del Misterio, o representación sagrada medieval que en España se prolonga más que en otras partes hasta los célebres Autos Sacramentales del Siglo de oro; quería, por lo tanto, la representación popular y religiosa, encuadrada en la iglesia o en la plaza pública y para todo el pueblo⁴⁵

El cambio de paradigma que nace al principio del siglo xx culmina en la segunda mitad del siglo xx y primeros años del XXI con la narración de una nueva identidad del ser social globalizado, desde referentes de todo tipo, que el meta-relato operístico imprime a cada argumento a cada sección musical, a cada acción escénica. Este cambio sustancial, en el concepto, proviene desde el giro lingüístico filosófico, psíquico y antropológico y desde el estructuralismo francés, síntesis de la tradición filosófica

⁴⁵ HALFFTER, Ernesto. *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Discurso del Académico de Número Excmo. Sr. D. Ernesto Halffter Escribá, leído en el acto de su recepción pública el día 12 de junio de 1973 y contestación del Académico de Número Monseñor Federico Sopeña Ibáñez. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1973, pág. 177; ID.: *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO, 1977, pág. 21



Manuel Añón Escribá

germánica, hasta llegar a la alteridad actual, haciéndose patente en compositores como Karlheinz Stockhausen (1928-2007) con obras como *Stimmung* (1968), que bebe del mito y del concepto temporal del mantra, con la aparición de dioses egipcios, deidades helénicas y personajes bíblicos, entre otros. Stockhausen, posteriormente, escribe su ciclo operístico *Luz*, de más de veintisiete años de gestación, que abarca desde el *Jueves* a los siete días de la semana en un meta-relato monumental, siendo su totalidad una duración de 29 horas. Después vendrán Óperas como *El gran macabro* (1988) de György Ligeti (1923-2006), entre otras muchas, donde la complejidad del ser social se relaciona con la historia y el pensamiento de su pasado pretérito y la proyección del que cree su presente y futuro.

Con estos antecedentes no es de extrañar que Luis de Pablo esperara a su madurez compositiva para escribir su opus operístico, asumiendo de forma consciente el peso histórico y la complejidad de la dramaturgia que en su caso abarca: la mitología europea y no europea, la complejidad narrativa del siglo XX y XXI, la atemporalidad argumental del rito y la mitificación en la psiquis junguiana y en el psicoanálisis social. En la actualidad, cada Ópera, que merece llamarse así, es un logro para la humanidad, pues en ella se deposita todo el conocimiento de la cultura humana, todo el saber de una tradición, de un entendimiento de cómo es nuestro mundo, cómo lo vemos y cómo creemos que somos.



El Teatro-Ópera como contenedor de información, herramienta de comprensión y meta-relato. Análisis de la Ópera *La madre invita a comer* (1991-1992) con texto de Vicente Molina Foix (1946) y música de Luis de Pablo

Manuel Añón Escribá

Y PARA CONCLUIR:

Lo extraordinario en la producción operística de Luis de Pablo es la elección de los textos y el maridaje que realiza entre la acción teatral implícita en ellos y su música, junto a la fusión de su estética y técnica personal –estructural e interválica por medio de mallas entretrejidas con diversas tensiones– con los recursos técnicos y estéticos de la tradición operística centroeuropea de la segunda mitad del siglo xx, y el recuerdo lejano de los elementos implícitos en los giros melódicos de diversos personajes de las zarzuelas de la primera mitad del siglo xx español.

Manuel Añón Escribá

Alicante, 1 mayo 2019



BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

TESIS DOCTORALES

AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo. El proceso de confrontación técnica e intelectual de una poética propia, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2015.

SANZ-BURGUETE, Enrique. Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista y Un parque de Luis de Pablo. Dos ejemplos de creación de una gramática lírica en la ópera de cámara contemporánea española, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Programa oficial Doctorado en Historia, 2017.

LIBROS

BOLOGNA, Corrado. *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid, Ed. Siruela, 2017.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Ed. Siruela, 2018.

DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo, ensayos y entrevistas*. Madrid, Ed. Fundación Autor, 1998.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno, Madrid*. Ed. Alianza editorial, 2011. Mito y Realidad, Barcelona, Ed. Kairós, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Argentina, Ed. Siglo XXI, 1997. La arqueología del saber, Argentina, Ed. Siglo XXI, 2010.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid, Ed. Sgae, 2009.

Guilles, Deleuze. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Ed. Paídos Básica, 2009.



El Teatro-Ópera como contenedor de información, herramienta de comprensión y meta-relato. Análisis de la Ópera *La madre invita a comer* (1991-1992) con texto de Vicente Molina Foix (1946) y música de Luis de Pablo

Manuel Añón Escribá

OVIDEO NASÓN, Plubio. *Metamorfosis*. Madrid, Ed. Austral, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Ed. Akal, 2005.

WEBSITES

Darin McNaab. La Fonda Filosófica, Schopenhauer ([Consultada por última vez 9 de marzo 2019](#))

<https://www.youtube.com/watch?v=ivGGZuA3>

El Teatro de la crueldad de Antonin Artaud ([Consultada por última vez 9 de marzo 2019](#))

www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/146167/249436

Manuel Añón Escribá



MANUEL AÑÓN. Desciende de una larga saga de músicos valencianos. Estudia en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de la ciudad de Valencia titulándose en las especialidades de Composición (donde obtiene Matrícula de Honor y Premio extraordinario final de carrera), Musicología, Pedagogía, Piano y Solfeo. Cursos de Composición en la Accademia Musicale Chigiana de Siena (Italia), 2001-2003 y en Villafranca del Bierzo (León), 2003. Ha estudiado con Azio Corghi y recibido clases magistrales de Helmut Lachenmann. Cursos con David del Puerto, Jesús Rueda y José Manuel López López entre otros. Durante quince años ininterrumpidamente, estudia con el maestro Luis de Pablo.

En el 2010 obtiene el D.E.A. (Diploma de Estudios Avanzados) por la Universidad de Granada, departamento de Historia y Ciencias de la Música, con el trabajo *Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su opus oficial*. Siendo calificado con la nota académica más alta, y en el 2016 el título de Doctor con el trabajo *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo: El proceso de conformación técnica e intelectual de una poética propia*. Con la nota de Sobresaliente *Cum laude*. Ha impartido clases magistrales en la Universidad Autónoma de Barcelona dirigidas a estudiantes de musicología (2013), clases en el máster de música de la Universidad Internacional de Valencia (VIU) sobre semiótica y hermenéutica (2015-2018), y profesor de “Técnicas de la investigación del patrimonio musical” en el máster del Conservatorio Superior Óscar Esplá de la Ciudad de Alicante (2017-2019).

Ha sido premiado por la INJUVE en los Encuentros de Composición Iberoamericanos de Mollina (Málaga), 1999 y becado en 2002. Durante los años 2004-2007 asiste becado por la Junta de Andalucía a la Cátedra Manuel de Falla en Cádiz. Premio Fondazione Spinola Banna per l’Arte de la ciudad de Turín (Italia), 2007-2008.



Manuel Añón Escribá

Participante en festivales internacionales de música contemporánea: Granada y Sevilla, 2006, Espai Sonor de Sueca (Valencia), 2007, Ensems (Valencia), 2008-2010-2015-2016, Club Diario Levante (Valencia), 2010, Academia de España en Roma (Italia), Auditorio Nacional de España, Curso Nacional de Composición Ciudad de Bogotá (Colombia), 2011. Klem-Kuraia (Bilbao), 2012. El Futuro Presente, (Algemesí, Valencia), 2013. Han interpretado sus obras formaciones como el Ensemble Intercontemporain (Francia), Ensemble residente Accademia Musicale Chigiana (Italia), Ensemble residente, Injuve (España), Taller Sonoro (España), Ensemble Espai Sonor (España), Il trio di Parma (Italia). Su obra ha sido expuesta en el Auditorio Nacional de España en el 2008, e interpretada regularmente en diversos escenarios europeos como La Scala de Milán (Italia), 2009. Ha colaborado en diversos artículos y libros, entre otros, con el Círculo de Bellas Artes (Madrid), la Fundación Juan March (Madrid), el Club Diario Levante (Valencia), la SGAE, y el CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), así como en diversas revistas de divulgación musical: “Audio Clásica”, “Espacio Sonoro...”, y en numerosas ponencias, entre otras en *The Hispanic Association for the Humanities*.

Desde el 1995 al 2002 da clases como profesor de piano, solfeo, repentización-transporte y armonía en conservatorios municipales de la comunidad valenciana (Meliana, Silla, Cullera, Sociedad Coral el Micalet, entre otros). Desde el 2003 imparte clases de práctica armónico-contrapuntística, análisis y educación auditiva en los tres conservatorios superiores de la Comunidad Valenciana. Y desde el 2014 hasta la actualidad en la especialidad de Musicología (en Alicante). En 2012 imparte clases en la “Cátedra de Perfeccionamiento Musical Plácido Domingo” del Palau de les Arts Reina Sofía, de la ciudad de Valencia.