

MIRANDO HACIA ATRÁS

Siete óperas “clásicas” del siglo XX

José Luis López López

La música teatral, especialmente la ópera, ocupa un puesto singular en nuestra sociedad. Con cuatro siglos exactos de antigüedad (si descartamos intentos anteriores que solo merecen el calificativo de “precursores”), el monumento fundacional de este género es, sin duda, *La favola d’Orfeo* de Claudio Monteverdi, estrenada el 24 de febrero de 1607 en el palacio ducal de Mantua. Desde entonces, el número de óperas compuestas y representadas se cuentan por decenas de miles (se calcula que más de 30.000), la mayor parte de las cuales han caído en el absoluto olvido. Se mantienen en el repertorio unos pocos centenares: algunas del período inicial, un puñado de la época barroca (que sigue creciendo, gracias a la proliferación de grupos de música “historicista”) y, en abrumadora proporción, una selección de la producción operística del Clasicismo (especialmente todo Mozart y la única muestra del género que escribió Beethoven), del XIX (el siglo de la “gran ópera”) y de comienzos del XX (donde Puccini y los veristas tienen todo el perfume de un pasado decimonónico que se niega a despedirse, mientras Richard Strauss –lo más “moderno” que aceptan los operófilos tradicionales, no sin algunos reparos– pertenece al período crepuscular de la herencia wagneriana). Ahí, por el momento, está la línea fronteriza entre la ópera “de siempre” y la “contemporánea” más o menos innovadora, aunque es cierto que esa línea se está desplazando lentamente, acogiendo dentro del repertorio, aunque no sin reservas, a óperas antes ignoradas.

Puesto que, tanto por sus características intrínsecas (espectáculo no sólo musical, sino teatral, con todo el esplendor de decorados, iluminación, acción, a veces danza, etc.) como extrínsecas (las entradas son, necesariamente, más caras que las de cualquier otro evento musical), la ópera se ha convertido, en buena parte, en un “acto social” para los espectadores con cierto poder económico (la “burguesía”, como solía decirse, antes más que ahora). Por eso, los programadores han de tener muy en cuenta qué obras ofrecen a un público que, generalmente, se siente obligado a acudir vestido con sus mejores galas (y eso que ya no está vigente en casi todos los teatros, como no hace mucho, la exigencia de que los caballeros deban ir encorbatados).

Claro está: los más importantes Teatros de Ópera del mundo intercalan en sus temporadas, entre las obras habituales, algunas producciones contemporáneas (en honor a la novedad y a la “burguesía progresista”), e incluso estrenos de autores actuales. Entre los directores artísticos, musicales y teatrales, abundan aquellos que desearían, como músicos que son de nuestro tiempo, representar muchos más títulos de los últimos cien años; pero se ven limitados por las circunstancias económicas (un simple ejemplo: en el Teatro de la Maestranza, esta temporada, se ha dado *Der ferne Klang*, de

Schreker –estreno en España y primera representación mundial con libreto bilingüe alemán-español, con sobretítulos en nuestro idioma–, por cierto con notable éxito; pero, incluso con cierta audacia, sólo tres días; mientras que *Tosca*, de Puccini, se anuncia, próximamente, para ocho días, con seguridad ocho llenos).

¿Para cuando las óperas de los compositores catalogados por los nazis bajo el infamante rótulo de *entartete Musik* (“música degenerada”): además de Schreker, Krenek, Goldschmidt, Haas, Korngold, Ullmann...? ¿Y Zemlinsky, Pfitzner, Busoni, Hindemith...? ¿Y, más cercanos aún, Dallapiccola, Nono, Berio, Zimmermann, Henze, Ligeti...? Nos abstenemos de añadir a esa lista, que podría ser mucho más extensa, los compositores de óperas de “hoj mismo” cronológicamente. En cierta medida, han logrado entrar en el “circuito” (por distintas razones: en algún caso por su escasa innovación; en otros, porque son ya “clásicos” del siglo XX en su música no teatral) Bartók, Falla, Ravel, Weill, Gershwin, Stravinski, Shostakovich, Prokofiev, Britten, Poulenc y alguno más (no trato de ser exhaustivo, sino de llamar la atención, usando sólo de mi memoria, que puede tener algunas importantes lagunas).

Voy a enumerar siete óperas del siglo XX, que considero imprescindibles. Este “mirar hacia atrás” es un “test” que sirve para proyectarnos hacia adelante: cuando estas siete obras estén en el “repertorio” la música teatral habrá dado un salto de gigante. Si esto, hipotéticamente (e ilusoriamente) ocurriera mañana, podríamos decir que la mentalidad operística habría alcanzado el presente, siempre hasta ahora por delante de ella. En orden cronológico:

Pélleas et Mélisande (1902) de Debussy (Francia). Ya casi está entre nosotros: pieza única, sin precedentes, en la que vuelca el autor su estilo y su nuevo lenguaje. Como dice Enrica Lisciani-Petrini “una obra de la que parten –y no por azar– todos los caminos del arte musical del siglo XX”. “*Tout est perdu, tout est sauvé, tout est sauvé ce soir*” (“Todo está perdido, todo está salvado, todo está salvado esta tarde”), se dice en el momento límite del encuentro de los dos amantes.

Wozzeck (1925) de Alban Berg (Austria). También, a regañadientes, igual que *Lulú*, la otra ópera de Berg, visita los escenarios de vez en cuando. El autor resuelve la antinomia entre la tradicional ópera de “números” y la continuidad wagneriana: cada escena está netamente “individualizada”, pero el conjunto mantiene una indisoluble coherencia musical, lograda gracias a las transiciones orquestales y un sutil uso del *leitmotiv*. Con el potente lirismo y el don poético de Berg, *Wozzeck* es la realización “perfecta”, si se puede expresar de ese modo paradójico, del *sinsentido* más extremo, la “ópera del dolor”, cuya efigie impresionante es el desolado y recurrente grito de “*Wir arme Leut*” (“Nosotros pobre gente”).

Król Roger (El Rey Roger) (1926), de Karol Szymanowski (Polonia): situada en la Sicilia del siglo XII, plantea el conflicto entre razón e instinto, cristianismo y culto dionisiaco: la figura del pastor-dios proclama un credo

hedonista, una propuesta de retorno a las fuentes de la vida, por los que se ve atraído el rey. Se insinúa en el fondo de la trama explícita un descubrimiento del amor homosexual, motivo siempre latente en el autor (la proximidad entre su nombre, Karol, y “Król”, “rey” en polaco, es una especie de clave). La música es muy poco “polaca”, sino helenizante y oriental, con un deslumbrante refinamiento tímbrico. Alguna vez será reconocida como una de las mayores óperas del siglo XX.

Z mrtvého domu (De la casa de los muertos) (1930), de Leoš Janáček (Moravia, Checoslovaquia) es la más terrible e impresionante de las cinco grandes óperas del autor (escribió 10, y las otras cuatro más importantes están “en cartel” de vez en cuando, y parece que cada vez más: *Jenůfa*, *Káťa Kabanová*, *Příhody Lišky Bistrůšky* –“La zorrilla astuta”– y *Več Makopulos* –“El asunto Makropulos”–), última que compuso, estrenada dos años después de su muerte, inspirada en la novela *Recuerdos de la casa de los muertos* de Dostoiévsky. Desprovista de acción propiamente dicha, se representan escenas de la vida en un campo de deportados de la Rusia zarista. Trabajos, pequeños pasatiempos, el paso del tiempo inacabable, los desafíos cotidianos. Estremecedora la tierna escena de los cuidados dispensados por los presos a un águila herida hasta que puede volver a volar en libertad. El desconuelo que se respira en toda la obra culmina en su final: cuando el protagonista (que Dostoiévsky identifica consigo mismo, pues estuvo confinado en un campo como el que describe) es amnistiado y abandona el lugar, sus compañeros, que celebran este hecho como un reflejo de sus sueños de ser libres, son empujados por los guardianes hacia sus barracones y su porvenir sin esperanza. Con sus largos recitados, y la singular captación janacekiana de las inflexiones de la voz en lengua checa, *De la casa de los muertos* constituye una obra maestra, excepcional, tan indiscutible como inclasificable.

Oedipe (Edipo) (1936), de George Enescu (Rumania-Francia): con obras en rumano y en francés, pues alternó su estancia en ambos países, el libreto de *Oedipe* es en lengua gala. Ambiciosa obra que ocupa a su autor más de veinte años, y que comprende el conjunto de los acontecimientos de la vida de Edipo, desde su nacimiento hasta su muerte: se mezclan en ella el espíritu de la tragedia clásica griega, influencias francesas y elementos de origen rumano, con peculiaridades como el uso de los intervalos de cuarto de tono. Su gran diversidad y, al mismo tiempo, su enorme fuerza evocadora traducen, con un extraño poder de sugestión, el sentido más profundo del mito. Eslabón imprescindible entre el *Pélleas* debussyano y el *San Francisco de Asís* que cierra esta selección.

Saint François d’Assise (1983), ópera-oratorio de Olivier Messiaen (Francia), que fue “obligado” a componerla por iniciativa de Rolf Liebermann, administrador del viejo Palacio de la Ópera parisino, el Palais Garnier, en una cena en el Elíseo (primavera de 1975) con Georges Pompidou, entonces Presidente de la República, que respaldó la petición de Liebermann. Nunca se

había planteado Messiaen una cosa semejante, pero se puso a la tarea y, tras ocho años, nos legó este compendio y culminación, no sólo de toda su obra, sino de la música y la cultura del siglo XX. Subtitulada “*Escenas franciscanas*”, sobre poema del propio compositor inspirado en escritos del *Poverello* de Asís, el santo más singular y fascinante de la tradición cristiana, no en vano conocido como el *alter Christus*. Más que una “acción”, la obra presenta un movimiento dramático interior sobre el misterio de la fe, entendida como la más completa negación de todo dogmatismo y, a la vez, como la más confiada esperanza. Con la utilización de medios considerables, sobre todo orquestales, Messiaen retoma aquí, con un espíritu de plenitud y a veces de paroxismo estremecedor, los medios habituales de su producción poético-musical: innovaciones rítmicas, alternancia de la simplicidad del canto llano y de las complejidades más extremas, suntuosidad de colorido, influencia de la música hindú e indonesia, presencia del canto de los pájaros... Como se ha dicho certeramente, esta obra (de casi cuatro horas, sin descansos ni intermedios) “tiene la cualidad de hacer olvidar al oyente –incluso en la escucha discográfica, puede añadirse– la percepción normal de su duración”.

Post Scriptum: aunque “no estén todas las que son, sí son todas las que están”. Agradeceré hasta el final de mis días a cuantos, de palabra, por escrito y con la música, me hicieron y me hacen apreciar, no sólo las óperas, sino todas las obras musicales de ayer y de nuestro tiempo, sin las cuales mi vida sería muchísimo más pobre.

JOSÉ LUIS LÓPEZ

LÓPEZ