

**LA PROBLEMÁTICA DE LA ÓPERA
CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA: «LA
SEÑORITA CRISTINA» DE LUIS DE
PABLO, Y «LA PÁGINA EN BLANCO»
DE PILAR JURADO.**

Manuel Nazario Guerrero Pérez

Espacio Sonoro nº 55. Septiembre - Diciembre 2021

La problemática de la ópera contemporánea en España: *La Señorita Cristina* de Luis de Pablo, y *La Página en Blanco* de Pilar Jurado.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

Resumen

La ópera, un género caracterizado por el diálogo entre diferentes artes, supone un buen prisma a través del cual observar las soluciones que los compositores han aportado a las distintas problemáticas del arte contemporáneo. En ella confluyen, como veremos, las problemáticas individuales de la música, la palabra y el espacio escénico en igual medida que las que resultan del encuentro entre ellas. Para mayor dificultad, el género se ha visto envuelto en las turbulencias propias del devenir artístico del último siglo. De esta manera, diversos teóricos reflexionan acerca de las diferentes innovaciones que han diferenciado a la ópera propuesta por los compositores contemporáneos con respecto al género como un fenómeno cultural decimonónico de códigos rígidos y difíciles de replantear. Los autores han reflexionado acerca de la supremacía del texto, el espacio y la estética musical empleada, entre otras cuestiones, en un intento de renovación cuya consolidación está sujeta a debate.

El caso de España es aún más problemático si observamos el debate que, desde tiempos de la ópera romántica, tiene lugar en nuestro país sobre la ausencia de una verdadera ópera nacional que funcione con continuidad en el repertorio. Realizaremos un breve repaso de lo que los compositores españoles han hecho en el género durante el último siglo para luego centrarnos en dos casos de estudio que, tras la investigación de diversas fuentes específicas y el visionado de las grabaciones cedidas por el Teatro Real de Madrid, analizaremos para ubicarlos en el contexto contemporáneo.

Abstract

The opera, a genre known by the dialogue between different arts, is a good starting point to look at the solutions composers have proposed to each of the idiosyncrasies the contemporary arts have previously established. In the opera is where the individual problems of music, the spoken word and the scenic space converge to make another set of new issues. Furthermore, this genre has been strongly involved with the defining turbulences in the artistic scene of this century. Some theorists ponder about the innovations that differentiate the contemporary opera from the opera that is supposed to be a nineteenth-century rigid genre and cultural phenomenon, whose codes are so hard to rethink. Some authors have thought of the text supremacy, the used space and musical aesthetic, but these considerations are still subject to debate.

The spanish case is even more problematic if we pay attention to the debate that, since the time of romantic opera, occurs in our country. This debate revolves around the absence of a truly nacional opera that continually functions in the repertoire. We will briefly review what the spanish composers have been doing with this genre during last century. Then we will focus on two specific case studies that, after the research of a variety of specific sources and the viewing of the Teatro Real de Madrid different recordings, will allow us to further analyze and locate them in the contemporary context.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento

El género operístico ha sufrido numerosas y fascinantes transformaciones en el siglo XX desde los más diversos enfoques. Hoy en día el término queda diluido en una nube de conceptos que giran en torno a la palabra *ópera*, desde los acercamientos más conservadores hasta los más rupturistas, además de una dialéctica entre ellos.

La ópera contemporánea sigue siendo una cuestión poco estudiada debido a la dificultad que conlleva. En primer lugar, por su heterogeneidad, pues podría considerarse que ha habido tanta cantidad de tendencias estéticas en torno a la ópera como compositores que han deseado acercarse a la misma. En segundo lugar, por el difícil contexto social en el que se enmarca, ha pretendido integrarse y renovarse innumerables veces. Si a ello sumamos la falta de comprensión hacia la música contemporánea, tenemos un riquísimo material de debate y reflexión que puede llevarnos a conclusiones estéticas interesantes.

El núcleo de este artículo, sin embargo, es la proyección de estas cuestiones en el análisis de dos óperas relativamente recientes de compositores españoles y abordar la situación del género en nuestro país. Considerando el Teatro Real de Madrid como uno de los centros más importantes de actividad operística en España, he escogido de entre los seis títulos estrenados desde el año 2000 las dos óperas que analizaré: *La Señorita Cristina*, ópera de madurez de un compositor consolidado como Luis de Pablo (recientemente fallecido en el proceso de edición de este artículo), impulsor de la vanguardia de los años 60; y *La Página en Blanco* de Pilar Jurado, una compositora joven y polifacética con una carrera ya consolidada como cantante lírica y la primera mujer en componer una ópera para el Teatro Real.

1.2. Estado de la cuestión

Para la elaboración de este artículo, he tomado como referencia ciertas fuentes bibliográficas con el objetivo de adquirir herramientas con las que abordar la problemática que nos ocupa. Es el caso de «El encuentro entre música y comunicación»¹ de Javier Ares, en el que se ahonda en la forma de transmisión del lenguaje musical captado por el oyente, y «El arte y su recepción»² de Encarnación López de Arenosa, una interesante reflexión en torno a la ruptura entre el compositor contemporáneo y el oyente. Para la contextualización y el análisis del tema, el libro de Robert P. Morgan, *La música del s. XX*³, así como los datos obtenidos de *Operabase*, suponen un buen punto de partida.

Por otra parte, nos encontramos ante una notable escasez de fuentes si nos preguntamos acerca de la ópera contemporánea española. Afortunadamente, se han visto publicados recientes estudios especializados como el trabajo de Jorge Fernández Guerra en *Metáforas de supervivencia: Cuestiones de ópera contemporánea*⁴. En él, el autor se propone realizar un recorrido histórico y aporta reflexiones sobre elementos que han detonado los intentos de renovación en la ópera del siglo XX y analiza las tendencias importantes que han aparecido en consecuencia. A pesar de su carácter divulgativo y estilo literario, es un trabajo lo suficientemente completo que explora una visión general bastante constructiva. Este aborda, entre otras cuestiones, la carga sociocultural que acarrea el término *ópera*, el constante problema del público, el teatro musical experimental de autores como Kagel, la nueva ópera de tendencia conservadora de compositores como Britten, además de acercarse a los trabajos que se han realizado en España hasta la fecha de publicación de este libro. Fernández Guerra impregna su discurso de cierta subjetividad o, más bien, de una postura propia definida. Lo que sí podemos constatar es que el autor del libro plantea preguntas relevantes y a menudo interesantes, aludiendo a la ideología de estudiosos y compositores.

¹ Javier ARES: «El encuentro entre música y comunicación» en *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*, 2013, pp. 33-46.

² Encarnación LÓPEZ DE ARENOSA: «El arte y su recepción» en *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* nº 6, 2014, pp. 37-55.

³ Robert MORGAN: *La música del siglo XX*, Madrid: Ediciones AKAL, 1994, p. 563.

⁴ Jorge FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia: Cuestiones de ópera contemporánea*, Madrid: Preliminares Ensayo, 2009, p. 198.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

En cuanto a la cuestión de la ópera contemporánea española, el valor de la aportación de Fernández Guerra es únicamente histórico. Realiza un recorrido por los trabajos de los compositores españoles desde los años 60 (y previamente, señala la cuestión de la ópera nacional en tiempos de la zarzuela), pero no profundiza en ninguna de las óperas ni en la estética empleada por ningún compositor en el género más allá de aisladas apreciaciones personales.

La publicación nº 14 de la revista de música y danza *Doce notas preliminares* tiene como línea temática general el debate sobre la ópera contemporánea dando lugar a artículos de gran interés. Thomas Sylvand, en su artículo «La ópera contemporánea, entre crisis y crecimiento»⁵ realiza un diagnóstico de cuatro problemas fundamentales de la ópera en el último siglo: la heterogeneidad de la producción, el elevado coste, la crisis estética y una crisis sociológica. Tras ello, arroja una luz de positividad en cuanto a los logros del género y una perspectiva de cambio hacia un futuro mejor. En «Doce maneras de abordar la ópera en los albores del siglo XXI»⁶ de Mihai Iliescu observamos una clasificación de doce enfoques en los que el autor pretende aglutinar las tendencias que han marcado el género en los últimos cincuenta años. Su aportación supone una reflexión útil y constructiva que ayuda a comprender las vicisitudes estéticas de la ópera contemporánea que, por supuesto, ha sido de relevancia a la hora de abordar el análisis de las óperas seleccionadas. Alberto Bernal también lanza interesantes ideas en su artículo «Hacia una ópera postdramática: cinco aspectos de una nueva ópera»⁷ que tratan de desgranar las claves de la ópera de la postmodernidad. Los artículos mencionados otorgan herramientas nada desdeñables para profundizar en la cuestión que nos ocupa. Además de éstos, otros artículos de menor relevancia también han sido fuentes sobre las que trabajar, en especial los comprendidos en revistas de ópera.

Gracias a la aportación bibliográfica que el Teatro Real me ha ofrecido con tanta amabilidad, disponemos como objeto de análisis diversos una colección de artículos y críticas tanto de *La Señorita Cristina* como de *La Página en blanco*. Sin embargo,

⁵ Thomas SYLVAND: «La ópera contemporánea, entre crisis y crecimiento» en *Doce notas preliminares: Revista de música y arte nº 14*, Madrid: 2004-2005, pp. 11-21.

⁶ Mihai ILIESCU: «Doce maneras de abordar la ópera en los albores del siglo XXI» en *Doce notas preliminares nº 14*, Madrid: 2004-2005, pp. 82-95.

⁷ Alberto BERNAL: «Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una nueva ópera)» en *Docenotas preliminares: Revista de música y arte nº 14*, Madrid: 2004-2005, pp. 22-32.

estudios musicológicos sobre las óperas son prácticamente nulos. Destacan los artículos recogidos en los libretos de cada una de las óperas y las palabras de los compositores en diversas publicaciones. Cabe destacar que, de las dos óperas en cuestión, podemos encontrar una bibliografía más completa y extensa sobre la compuesta por Luis de Pablo ya que la figura de este compositor ha sido ampliamente estudiada en relevantes trabajos musicológicos y analíticos de considerable especificidad.

2. Breve contextualización de la situación histórico-cultural de la ópera contemporánea en España y Europa en las últimas décadas.

Al observar la ópera en el contexto de su apogeo, se nos presenta un fenómeno cultural que nació y se desarrolló reflejando los ideales de una sociedad. En el siglo XIX, momento de mayor esplendor del género, la ópera aludía a las clases más altas y suponía el mayor encuentro artístico que albergaba la cultura de la época. Fue, en gran parte de su historia, un producto artístico definido por la identificación de un público de masas. La ópera emocionaba y el público se identificaba con los contenidos de la misma.

Sin embargo, surge una evidente ruptura en el siglo XX que llega de la mano de las vanguardias y de un contexto concreto. Como señala Robert Morgan, la emigración de los principales compositores europeos a América, la progresiva globalización e intercambio de información y demás factores producen una cultura contemporánea pruralista⁸. En base a ello, géneros como la ópera se ven expuestos a una especie de desintegración, siendo un género altamente caracterizado por su homogeneidad⁹. La ópera sufre las consecuencias ideológicas y estéticas de la «nueva música» o «nuevas músicas» de los compositores contemporáneos. Algunas de las «nuevas tensiones» que enumera Fernández Guerra son:

[...] el espíritu de la vanguardia, ya sea en su corriente elitista (el arte por el arte y la necesidad de una obra artística autónoma), o en su corriente populista (construir una ópera popular, proletaria o revolucionaria); la crisis del

⁸ MORGAN: La música del siglo XX, *op. cit.*, p. 347.

⁹ SYLVAND: «La ópera contemporánea, entre crisis...», *op. cit.*, p. 12.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

lenguaje musical; la experimentación de los formatos, [...] espectáculos concurrentes, como los ballets de Diaghilev, [...] y por último, el más feroz competidor: el cine.¹⁰

Para comenzar una breve contextualización del cambio que se produjo en el género, podemos señalar sus orígenes en lo que Fernández Guerra denomina la «muerte de la ópera»¹¹. El peso de una renovación recaería en tres óperas: *Pelleas et Melisande* de C. Debussy, *Tristan e Isolda* de R. Wagner y *Wozzeck* de A. Berg. Estas obras abrirían nuevas vías de expresión que, si bien realzan el texto y el drama, rompen con la tonalidad y suponen un nuevo camino para la «nueva ópera». Guerra habla de conceptos como la metáfora operística o la metaópera¹² para describir estas óperas como productos que funcionan en el plano escénico buscando la identificación con el público y triunfan al transmitir un mensaje dramático complejo.

Realizando una breve síntesis de la visión histórica que aporta este autor, debemos mencionar la tragedia que supuso la II Guerra Mundial. Sin duda, este suceso ayudó en mayor o menor medida a dinamitar toda relación entre el compositor de la época y la ópera al no poder disociar el género de una sociedad elitista que querían dejar atrás. No obstante, los compositores volvieron al género de diversas formas. La primera de ellas, como expone Miha Iliescu, supone uno de los enfoques predominantes de la nueva ópera. Hablamos de la *antiópera*: una forma de teatro musical contemporáneo que pretende rechazar todos los ideales y características de la ópera para parodiarla o denunciarla. Pronto surgiría, además, la *anti-antiópera*, del que *El Gran Macabro* de Ligeti sería un buen ejemplo al pretender una nueva ópera que expanda su concepto hacia otras dimensiones en cuanto a narración, escenificación o estética musical¹³. Estas tendencias forman parte de una línea más rupturista.

Existiría, por supuesto, una línea conservadora que mantendría el concepto tradicional. Es el caso del neoclasicismo, la ópera de Britten, Shostakovich, o diversos compositores como Malipiero, posrománticos deudores de Puccini. Las corrientes más

¹⁰ FERNÁNDEZ GUERRA: Metáforas de supervivencia..., *op. cit.*, p. 21.

¹¹ *Ibíd.*, p. 19.

¹² *Ibíd.*, p. 38.

¹³ ILIESCU: «Doce maneras...», *op. cit.*, p. 82.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

conservadoras que perpetúan la tradición operística sin interrupción han mostrado ser considerablemente aceptadas por el público, como podremos ver más adelante.

En el caso de España podemos observar una constatada falta de tradición operística. Es conocido el debate acalorado desde el siglo XIX en torno a la popularidad de la zarzuela y la negación, por muchos, de esta como ópera nacional, mientras que los intentos conscientes de ópera nacional no han trascendido lo suficiente como para consolidar el género en el país. De esta forma, asistimos a un contexto aún más problematizado. No obstante, en los últimos 50 años podemos señalar algunos ejemplos relevantes. Las primeras óperas contemporáneas españolas que impulsan el género serían *Selene* (1974) de Tomás Marco y *Kiu* (1983) de Luis de Pablo, según recoge Fernández Guerra. Este último compositor cuya ópera analizamos en este artículo sería uno de los compositores con mayor producción operística en este país. Él mismo llegaba a afirmar que «no tenemos una tradición operística moderna. La lengua española no ha vivido esta experiencia». El artista añade a esto que falta en nuestra historia «un operista que hubiese enlazado el lenguaje musical moderno con nuestra identidad cultural y con nuestro lenguaje»¹⁴. Esto resulta un diagnóstico significativo al observar críticamente nuestra historia musical contemporánea; si bien en el siglo XIX y albores del XX la necesidad de crear una ópera nacional era una problemática en boca de todos los que infravaloraban la popular zarzuela, no ha habido una verdadera continuidad en un género de dudosa consolidación en nuestro país. Podríamos afirmar, a raíz de las palabras de Luis de Pablo, que no ha habido una propuesta operística española que constatará una línea a seguir o una estética que evolucionara desde el lenguaje romántico y posromántico. A propósito de ello, Fernando Sans Rivière, director de la revista *Ópera Actual*, considera que el auge del género está propiciando un florecimiento de estrenos de ópera contemporánea bastante notable, a lo que añade:

A los creadores les corresponde la tarea de desarrollar proyectos [...] que puedan quedarse en el repertorio por méritos artísticos, algo que, definitivamente, en España no ha sucedido en las últimas décadas: no ha habido

¹⁴ José Luis TÉLLEZ: «Conversaciones con Luis de Pablo» *Minerva*, Circulo de Bellas Artes, http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=32_, [Fecha de consulta: 31/05/2016]

Manuel Nazario Guerrero Pérez

ninguna ópera española estrenada en nuestros teatros que haya sido repuesta por el propio coliseo que la encargó. Un muy mal síntoma.¹⁵

De esta forma, Sans Rivière achaca esta falta de consolidación de la continuación del género a la creación en sí y no al público. Si bien es un juicio de valor con una gran carga subjetiva, que la ópera contemporánea española no ha despertado el suficiente interés más allá de su estreno es una realidad que proclama una falta de trascendencia digna de debate.

De los estrenos realizados en el Teatro Real desde finales del pasado siglo podemos mencionar *Divinas palabras* (1997) de Antón García Abril; *Don Quijote* (2000) de Cristóbal Halffter, *La Señorita Cristina* (2001) de Luis de Pablo, *El viaje a Simorgh* (2007) de José María Sánchez Verdú, *Faust-bal* (2009) de Leonardo Balada, *La Página en blanco* (2011) de Pilar Jurado y *El público* (2015) de Mauricio Sotelo¹⁶. En Barcelona, por su parte, se han realizado propuestas artísticas interesantes. En primer lugar, debemos remontarnos a las décadas centrales del siglo XX para mencionar a Xavier Montsalvatge y sus tres óperas *El gato con botas*, *Una voz en off* y *Babel 46*. Más adelante, otras óperas relevantes se han estrenado en el Teatro del Liceu como *Gaudí* de Joan Guinjoan o *D. Q. Don Quijote en Barcelona* de José Luis Turina¹⁷ Una lista de títulos francamente limitada y poco satisfactoria.

3. La ópera contemporánea: problemática del género en los siglos XX y XXI.

3.1. La ruptura entre ópera y sociedad.

En «El arte y su recepción», Encarnación López de Arenosa reflexiona acerca de los nuevos objetivos estéticos de los compositores de la música contemporánea y constata las apabullantes diferencias entre la relación creador-receptor en los siglos precedentes y la que muestra el siglo XX: el creador contemporáneo expone su realidad artística sin tener

¹⁵ Fernando SANS RIVIÈRE: «La ópera contemporánea española, ¿flor de un día?» en *Ópera Actual* nº 141, 2011, p. 3.

¹⁶ Información proporcionada por Elena Pinillo del Teatro Real.

¹⁷ FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia...*, *op. cit.*, p. 120.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

en cuenta más que un ideal estético propio, ante la cual el receptor debe esforzarse por comprender su lenguaje particular¹⁸. Esta ruptura, fundamental en todos los ámbitos de la música contemporánea, supone un punto de partida crucial. El resultado es una oposición entre su realidad anterior como fenómeno sociocultural y el nuevo uso del mismo por el compositor contemporáneo. Fernández Guerra, por su parte, llega a hablar de cierto abuso del término ópera por haber sido aplicado a una ingente cantidad de obras que niegan todo precepto operístico anterior o se replantean gran parte de ellos. Esto contribuiría notablemente a la desintegración del género y «mantiene bien abierto el abismo entre cualquier forma de consenso»¹⁹. Alude a la excesiva intelectualidad de estos replanteamientos que, si bien es celebrada por los más eruditos, niega a los menos preparados en la posibilidad de comprender cualquier comunicación estética. De esta forma, los autores mencionados arrojan luz sobre un presunto elitismo en las prácticas compositivas contemporáneas. Ante ello, asistiríamos a un hermetismo inevitable.

Es difícil acotar la repercusión de la ópera contemporánea o la ausencia de la misma. No obstante, es interesante observar ciertos datos. Prokofiev, Britten o Glass han trabajado desde el lenguaje tonal ampliándolo con nuevas perspectivas y, en mayor o menor medida, sus obras se encuentran cómodas en los parámetros que caracterizan la ópera clásico-romántica. Puede ser de ayuda la visualización de las estadísticas: según la Página web Operabase, entre los 50 primeros puestos de la lista de operistas más representados entre 2009 y 2014, encontramos nombres como R. Strauss (puesto nº 8), B. Britten (nº 13), F. Poulenc (nº 26) o I. Stravinsky (nº 30) por citar algunos de los más representativos²⁰. La aceptación de sus óperas muestra la buena salud de esta línea llamada conservadora en el contexto contemporáneo. Sólo Alban Berg aparece en esta lista (nº 36) como un compositor de un lenguaje atonal predominante, como muestran sus dos óperas *Wozzeck* y *Lulú*, de un carácter dramático y un lirismo que mantiene el concepto tradicional de ópera pero bajo el prisma del lenguaje de la II Escuela de Viena²¹. Tras estos datos, podríamos decantarnos o bien por la simple idea de que el gusto del

¹⁸ LÓPEZ DE ARENOSA: «El arte y su recepción», *op. cit.*, p. 54.

¹⁹ FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Estadísticas 2013/2014 [en línea], *Operabase*, Disponible en www.operabase.com/top.cgi?lang=es&break=0&show=composer&no=50&nat=, (Fecha de consulta: 24/05/2016).

²¹ FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia...*, *op. cit.*, p. 231.

público general tiende y premia a los compositores de «escucha fácil» y desecha lo nuevo o bien observar estos ejemplos como un triunfo comunicativo entre obra de arte y público.

Aquí se nos plantea una pregunta: ¿puede el lenguaje atonal construir una ópera de una efectividad dramática satisfactoria? El ejemplo de *Wozzeck* de Berg es importante. El éxito de esta obra, un absoluto logro para su compositor, puede deberse a diversos motivos: en primer lugar, como describe Robert Morgan, la compleja estructura de *Wozzeck* está meticulosamente ordenada propiciando una enorme coherencia estructural. Sin pararnos a analizar la obra, podemos señalar que el trabajo de Berg resume gran parte de la historia de la música occidental en ella. El compositor la estructura íntegramente a base de formas clásicas: sonata, rondó, variación, fuga, etc., conformando una macroestructura de ABA en sus tres actos que la unifican²². Con ello, afirmamos que *Wozzeck* recoge y potencia la tradición operística con una búsqueda de evolución lógica del género sin intención alguna de rechazo o replanteamiento. En el ámbito dramático, la ópera ofrece una trama de gran carga dramática en la que hay un conflicto espiritual. Fernández Guerra aporta diversas apreciaciones acerca de lo que denomina «metáforas operísticas» dentro de la misma, a modo de lo que podemos interpretar como correspondencias semióticas entre la música, el texto y la dramaturgia: Berg consigue expresar la desolación de los personajes mediante una especie de «desposesión del canto» usando el *Sprechgesang* de Schoenberg²³. Además, la exaltación de conceptos universales está presente en *Wozzeck* con los que el receptor de la obra artística puede identificarse emocionalmente. Llegados a este punto, sería interesante replantearse qué significa a lo que alude el término *ópera* antes de abordar la cuestión de su vertiente contemporánea.

3.2. ¿Qué es la ópera?

Alberto Bernal en su artículo «Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una Nueva Ópera)»²⁴ aporta una distinción, bastante lúcida a mi parecer, entre «ópera dramática» y «ópera postdramática». La primera se caracterizaría por tres factores. En primer lugar, por la supremacía de una trama dramática apoyada por la música. A

²² *Ibíd*, pág. 231.

²³ FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia...*, *op. cit.*, p. 40.

²⁴ BERNAL: «Hacia una ópera postdramática...», *op. cit.* pp. 22-32

Manuel Nazario Guerrero Pérez

continuación, la sugestión a la que somete al receptor. En tercer lugar, la «función sociopolítica» del género que fundamenta su tradicional importancia. El autor acota una definición para la ópera postdramática: «renuncia a una jerarquía logocéntrica en pro de una descomposición, [...] realizando una profundización en el acto expresivo y energético en sí»²⁵. La visión de Bernal resulta reveladora al poner en evidencia los principios jerárquicos del género para exponer la lógica detrás de las motivaciones que han llevado al siglo XX a replantearse la dimensión dramática de la ópera. Todo ello, como vemos, en favor de una compleja reflexión filosófica en torno al acto escénico. Bajo este precepto, el compositor contemporáneo se propone jugar con los elementos que configuran todo lo que circunda a la ópera como un objeto al cual llevar a dimensiones completamente diferentes que amplíen y replanteen su abanico de recursos. Óperas del siglo XX como *El Gran Macabro* de G. Ligeti o el teatro musical experimental de Kagel en *Match* responden a estas apreciaciones.

Tras ello podemos preguntarnos: ¿es posible derrumbar y reconstruir todo el entramado que constituye este género repleto de una carga sociocultural de tanto peso? Si bien este nuevo concepto de ópera tuvo resultados a menudo fascinantes, equivale desechar la anterior definición con todo lo que ello conlleva y nos lleva la siguiente cuestión.

Anteriormente, señalamos la capacidad comunicativa de ciertas obras de una línea más conservadora para convencer a una mayor cantidad de público. El concepto *comunicación* es en sí problemático. Las múltiples acepciones del término hacen difícil la aproximación científica del concepto, como afirma Javier Ares²⁶. El autor afirma que «de igual modo que se incrementa la distancia entre las palabras y las cosas, así se distancia también el arte del público» a lo que añade que «el lenguaje [de la vanguardia], más que apuntar a sus referentes, se repliega sobre sí mismo»²⁷. Dentro de su interesante estudio, proclama un concepto clave para abordar la comprensibilidad del lenguaje musical: la redundancia²⁸. Sin elementos que el público logre identificar como constitutivos de la obra, sin puntos cardinales donde establecer una base de estabilidad,

²⁵ *Ibid*, p. 25.

²⁶ ARES: «El encuentro entre música y comunicación», *op. cit.*, pp. 33-46.

²⁷ *Ibid*, p. 37.

²⁸ *Ibid*, p. 38.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

la obra puede convertirse, en el peor de los casos, en un caos. Alude a la ruptura elementos como la tonalidad y la armonía que suponían uno de esos elementos constitutivos de redundancia que facilitaban la comunicación con el receptor.

Que la ópera contemporánea se ve inmersa en las vicisitudes de la música de su tiempo y afectada por estas es una evidencia. Al tomar la definición de Alberto Bernal al comienzo de su artículo, «la ópera es un lugar donde música, palabra y espacio escénico construyen una realidad artística»²⁹, cabe plantearnos que la necesidad comunicativa del lenguaje es expuesta en una triple dimensión y, por tanto, el problema es mayor si cada eje no ayuda a comprender al otro.

En el caso de la ópera, estas necesidades comunicativas se entienden mejor si atendemos a la importancia de su carga cultural constatada en el contexto de su apogeo. Jorge Fernández Guerra parece dejar clara su postura al afirmar que «el género operístico implica un consenso entre creación y recepción»³⁰. Algunas Páginas después expone, además, la necesidad de que el público perciba mediante la intuición la justificación natural del canto en la acción escénica. ¿Cómo facilitar esta percepción si no es mediante unos códigos comunicativos concretos y previamente consensuados? Haciendo mayor hincapié en esta postura, el autor recoge diversas definiciones de ópera en las que la «pasión» y el «sentimiento» son elementos definatorios de su capacidad comunicativa.³¹ El género ha tenido tradicionalmente como objetivo plasmar las inquietudes y pasiones humanas, algo de lo que han participado las grandes óperas de la historia desde Mozart a Puccini. No podemos negar que los autores contemporáneos quisieran aportar su perspectiva acerca de estas inquietudes pero sí podemos debatir sobre su forma de exponerlas. ¿Consiguen abrir caminos fértiles que el público simplemente no está preparado para transitar o mediante una quizás sobrecargada experimentación se aleja tanto que justifica una posible incapacidad comunicativa?

²⁹ BERNAL: «Hacia una ópera postdramática...», *op. cit.* p. 22.

³⁰ FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia...*, *op. cit.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 35.

3.3. ¿Qué es la ópera contemporánea?

En base a lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que la heterogeneidad de propuestas estéticas en torno a la ópera es tan vasta como compositores se han fijado en sus posibilidades. Existen, además, numerosas contradicciones en cómo se ha enfocado este género desde los más diversos y paradójicos puntos de vista.

Antes de ahondar en las características que configuran la ópera, me gustaría acotar brevemente las connotaciones de término respecto a su uso en este artículo. El empleo del término *ópera contemporánea* es problemático en dos dimensiones: *ópera* constituye, como vemos, un concepto amplísimo y cuya problemática hemos abordado líneas arriba; a su vez, *contemporáneo* supone una etiqueta francamente simplista. De la forma en la que lo usamos aquí, se reduce a las propuestas de corte vanguardista, tanto de los nombres clásicos de las vanguardias europeas que recorren el siglo XX como sus herederos en el siglo XXI. De esta manera, Luis de Pablo y Pilar Jurado son más cercanos a la tradición de la vanguardia histórica alemana que al minimalismo norteamericano. Por ello, me planteo cómo se relacionan sus obras en el corpus de la «nueva ópera» de vanguardia.

Jorge Fernández Guerra, en un primer acercamiento a la definición de esta *ópera contemporánea*, acuña conceptos como «metaópera»³² y «ópera de autor»³³ para referirse a la misma. En el primer caso, habla de una metaópera por «describir la práctica lírica de ruptura como una reflexión crítica, lúdica o funcional de la ópera a partir de sí misma»³⁴ en un amago de arrojar luz sobre la caótica situación terminológica del género. En el segundo caso, usa «ópera de autor» para distinguir la nueva postura del compositor: el objetivo es una ópera autónoma de un lenguaje independiente, personal e incluso hermético.

Me gustaría atender a la dimensión de la *palabra*, como uno de los elementos constitutivos que menciona Alberto Bernal. Éste es uno de los ámbitos en los que más compositores contemporáneos han querido aportar su visión y su distinción en cuanto a la ópera tradicional. ¿Puede una ópera construirse sin una narración? Comobien recogen

³² *Ibíd*, p. 12.

³³ *Ibíd*, p. 23.

³⁴ *Ibíd*, p. 13.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

autores como Miha Illescu³⁵, en la ópera del siglo XX se ha experimentado con diversas maneras de representar la acción en el escenario y que rompen con la tradicional línea narrativa. Desde montaje de textos a todo tipo de abstracciones. Una de las aportaciones probablemente más interesantes a la vez que radicales al género en el siglo XX y que constituiría un elemento de renovación es la negación de la construcción dramática en base a una línea argumentativa para mostrar acciones sin una trama fija, aportando únicamente lo que me gustaría denominar sugerencias audiovisuales. Este sería el caso de óperas como la exitosa *Einstein on the beach* de Philip Glass que, como señala el musicólogo Robert Morgan, muestra «un conjunto de imágenes estáticas no narrativas, enfocadas alrededor de imágenes relacionadas con el físico Albert Einstein»³⁶. Podríamos ver en este tipo de trabajos una tendencia que choca frontalmente con el concepto tradicional del género. Puede ser difícil para el público de la ópera concebir una obra sin drama ni argumento claro, pero en igual medida que es difícil para un público medio separar el cine y el teatro en general de la narración dramática. Estos se sirven, en gran medida, de la literatura para exponer su carga expresiva, al menos en una dimensión conservadora de ambos fenómenos. No podemos entrar ahora en los trabajos más experimentales de ambos fenómenos artísticos. Alberto Bernal llega a interesantes conclusiones a la hora de abordar esta cuestión. Por una parte, desarrolla las características de la ópera tradicional al señalar que la «trama dramática prima por encima de todo. La música apoya, describe y colorea emocional y retóricamente tal trama sin una identidad propia»³⁷. Remontándonos a la definición de ópera postdramática del propio autor que comentamos más arriba, asistimos a otro de los elementos que pretenden renovar su lenguaje: destruir la supremacía del texto y desarrollar una ópera en la que todas sus dimensiones coexistan o dialoguen de forma equitativa. En una dimensión teórica, no cabe duda que es una perspectiva interesante que los compositores fueron atraídos a experimentar.

El espacio escénico sería otro elemento de debate que no duda en exponer Miha Illescu³⁸. Diversos compositores en el siglo XX han intentado trascender la escenificación en el tradicional teatro de ópera buscando otros lugares que puedan ser más aptos para

³⁵ ILLESCU: «Doce maneras... », *op. cit.*, pp. 82-95.

³⁶ MORGAN: *La música del siglo XX*, *op. cit.*, p. 453

³⁷ BERNAL: «Hacia una ópera postdramática... », *op. cit.* p. 24.

³⁸ ILLESCU: «Doce maneras... », *op. cit.*, pp. 82-95.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

albergar un público mayor y más variado. Como no podemos obviar la carga histórico-cultural que posee el teatro de ópera, el mayor lugar de encuentro de las clases altas de la sociedad decimonónica, debemos ser conscientes de que ello conlleva una identificación de la ópera como un género elitista. Igual que puede entenderse un teatro de ópera como una especie de mausoleo de una realidad anterior, un espacio estancado en el contexto de su máximo apogeo. Si la ópera contemporánea tiene objetivos opuestos o, al menos, diferentes al reflejo idealizado de la vieja sociedad del XIX y el contexto en el que se enmarca es radicalmente distinto, ¿es o no paradójica la práctica de la nueva ópera en el lugar donde siempre se ha expuesto? Entramos aquí en un terreno quizás pantanoso. La relación del público con la escena ha cambiado. El evidente auge de las nuevas tecnologías y la globalización, entre otras cosas, son elementos que nos influyen a la hora de consumir arte. Por tanto, la representación escénica convencional en un teatro de ópera podría ser considerada práctica desactualizada.

4. Reflexiones estéticas en torno a *La Señorita Cristina* y *La Página en blanco*.

4.1. *La Señorita Cristina* de Luis de Pablo.

Luis de Pablo (Bilbao, 1930-2021) es uno de los compositores principales de la música española en el siglo XX, manteniendo su actividad creadora hasta la actualidad. Empieza sus estudios de piano con siete años y desde temprana edad es introducido en las técnicas seriales por Mauricio Ohana. Realizó estudios de composición en el Conservatorio de París de la mano de Max Deutsch y participó en los encuentros de música contemporánea de Darmstadt. Forma parte de numerosos círculos creativos importantes de la música contemporánea del siglo XX tales como el grupo *Nueva Música*. Además, fundó ALEA, con la que exploraba las tendencias más novedosas, y el primer laboratorio de música electroacústica en España.

Podemos enmarcar a De Pablo en la denominada Generación del 51 junto a nombres como Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Antón García Abril o Tomás Marco,

Manuel Nazario Guerrero Pérez

entre otros.³⁹ Esta generación tenía el objetivo de introducir los nuevos lenguajes europeos en España y constituir una renovación respecto al neoclasicismo y nacionalismo imperantes en aquella época. Supuso, por tanto, una generación de compositores dispuestos a explorar las tendencias más actuales tomando como referencia compositores como P. Boulez o K. Stockhausen, entre otros. Todo ello, sin rechazar la herencia española, e incluso tomando parte de ella.⁴⁰

De entre más de 150 obras de diversos géneros, encontramos un importante catálogo de obras líricas en la producción de Luis de Pablo. Previamente a sus primeras óperas, encontramos dos obras musicales para escena o como denomina la catalogación de la Fundación Juan March⁴¹, dos obras de «música en acción»: *Protocolo* (1968) y *Masque* (1973). A diferencia de la ópera que analizaremos a continuación, éstas corresponden a una intención estética de mayor tendencia vanguardista. Como podemos leer en la fuente citada, *Protocolo* es una obra hecha a partir de montaje de textos, una de las tendencias rupturistas que mencionábamos anteriormente y la denominación de «música en acción» nos recuerda al teatro musical experimental de compositores como Kagel, cuyas ideas pueden consultarse en el libro de Jorge Fernández Guerra.⁴²

El propio compositor confiesa que su música se ha vuelto más «dramática» a raíz de sus incursiones en la escena. En este camino, admite: «obras mías como como *Iniciativas* o *Tombeau*, buscaban un mundo emocional que acabaría conduciéndome al teatro».⁴³

Su primera ópera, *Kiu* (1982)⁴⁴, supuso el primer acercamiento al género bajo el deseo de componer una ópera propia en todos los aspectos. Comparándola con *La Señorita Cristina*, el autor considera que con el tiempo su lenguaje operístico se ha

³⁹ José Ramón RIPOLL: «La Generación del 51 y la renovación musical española» [en línea], *Centro Virtual Cervantes*, http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_04/15092004_02.htm, (Fecha de consulta: 31/05/2016).

⁴⁰ Marta CURESES: *Tomás Marco: la música española desde las vanguardias*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007, p. 567.

⁴¹ Luis de Pablo [en línea], *Fundación Juan March*, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A943>, (Fecha de consulta: 24/05/2016).

⁴² FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia...*, *op. cit.*, p. 129.

⁴³ Luis DE PABLO: «Breves palabras del autor» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001, p. 45.

⁴⁴ José María GARCÍA DEL BUSTO: «Catálogo de obras esenciales» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001, p. 119.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

moderado hacia un estilo más maduro. Sin embargo, él mismo considera una evolución dentro de su propio estilo operístico: «En el período de *Kiu*, mi registro como compositor de ópera estaba más limitado. Aún dependía mucho de los contrastes textuales en relación con la forma musical. Con *La Señorita Cristina*, en cambio, el equilibrio entre el texto y la música está más conseguido»⁴⁵ Además, como recoge Juan Antonio Llorente en su entrevista a Luis de Pablo para la revista *Amadeus*, *Cristina* vuelve a disipar los límites entre el aria y el recitativo como De Pablo ya hizo en *KIU*, mientras que sus otras dos óperas precedentes sí son «óperas de números».⁴⁶

Según Piet de Volder, en relación al resto de óperas precedentes a la que analizamos aquí, tanto en *Kiu*, *El viajero indiscreto* (1988) y *La madre invita a comer* (1992) como en *Cristina*, vemos implícito el interés de De Pablo por lo fantástico y onírico. Comparando las tres últimas, De Volder afirma un paralelismo en cuanto al retorno de materiales compositivos como elemento constitutivo de la ópera en sí.⁴⁷ Existe, por tanto, una línea estilística que ha llevado a Luis de Pablo hacia su maduración en torno a la ópera encarnada por *La Señorita Cristina* que el compositor no dudara en su momento en señalarla como el culmen de estos trabajos en torno a la escena.⁴⁸

La Señorita Cristina es la cuarta de las cinco óperas escritas por Luis de Pablo hasta la fecha y fue estrenada el 10 de febrero de 2001 en el Teatro Real. De Pablo firma tanto la música como el libreto basado en la novela homónima de Mircea Eliade. La obra consta de una trama cuyo personaje principal, Cristina, es la difunta tía de la familia Moscu y que será protagonista de una serie de sucesos paranormales en la hacienda de la familia cuando dos huéspedes, Nazarie y Egor, se instalan en la casa. En una narración cuyo núcleo es ese «macrocosmos femenino», como lo denomina Iniesta Masmano⁴⁹, en el que viven tres mujeres de la familia, la señora Moscu, hermana de Cristina, y sus dos hijas Sanda y Simina, se desarrolla una historia de muerte y erotismo cuando la difunta

⁴⁵ Piet DE VOLDER: «Una música de cámara explosiva» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001, p. 84.

⁴⁶ Juan Antonio LLORENTE: «Entrevista a Luis de Pablo» en *Amadeus* (febrero), 2001, p. 39.

⁴⁷ DE VOLDER: «Una música de cámara explosiva», *op. cit.*, p. 87

⁴⁸ Luis DE PABLO: «Breves palabras del autor» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001, p. 45.

⁴⁹ Rosa INIESTA MASMANO: «La Señorita Cristina. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo», *Gazeta de Antropología* n° 27 [en línea], 2011 <http://gazeta-antropologia.es/?p=1304> [Fecha de consulta: 31/05/2016].

Cristina se dispone a seducir a Egor, amante y posterior prometido de Sanda. De Pablo plasma el ambiente onírico de la novela de Eliade, si bien evita ciertos elementos como el vampirismo, aunque siga presente en menor medida, como recoge Piet de Volder.⁵⁰

En las entrevistas de Téllez al compositor recogidas en *Conversaciones con Luis de Pablo*, habla sobre su preocupación por la relación música-texto y sobre su admiración por la literatura del siglo XX.⁵¹ Esta actitud contrasta frontalmente con la vanguardia operística de la segunda mitad de siglo ya que, como hemos visto, el texto supone uno de los aspectos de mayor experimentación en las tendencias compositivas de la ópera contemporánea, siendo objeto de transformación constante.⁵² Luis de Pablo no pretende rechazar la supremacía del texto y construye su ópera en torno a una narración lineal.

En base al visionado de la ópera en cuestión⁵³, podemos observar cómo el compositor elimina los melismas y los ariosos para realizar una construcción musical constantemente dinámica que preste un apoyo a la evolución de la narración. Esta postura estética nos recuerda al verismo en cuanto a la intención de pulir la melodía para no recaer en un virtuosismo vacío que no aporte nada a la narración.⁵⁴ Luis de Pablo sí hace uso de otros elementos estructurales como el recitativo, según el análisis de Rosa Iniesta Masmano⁵⁵, y que evaden el estatismo. Esto produce la ausencia de verdaderas resoluciones que proporcionarían dichas arias como puntos de reposo. Esto ocurriría en favor de mantener la tensión del misterio hasta el final que, más allá de su resultado estético, podríamos hablar de una adecuada efectividad dramática, puesto que el texto mismo fluye constantemente hacia un mayor conflicto entre los personajes.

Por otra parte, Piet de Volder considera la historia de Eliade bajo el prisma de De Pablo como una obra de «sugestión» en la que el compositor ve «el universo erótico de Cristina como una posibilidad dada a un mortal para convertirse en inmortal por el

⁵⁰ DE VOLDER: «Una música de cámara explosiva», *op. cit.*, p. 79.

⁵¹ TÉLLEZ: «Conversaciones con Luis de Pablo» *Minerva*, Circulo de Bellas Artes, <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=32> [Fecha de consulta: 31/05/2016].

⁵² ILLESCU: «Doce maneras...», *op. cit.*, pp. 82-95.

⁵³ Grabación proporcionada por el Teatro Real.

⁵⁴ ALISON LATHAM. «Giacomo Puccini» en *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 1226 – 1227.

⁵⁵ INIESTA MASMANO: «La Señorita Cristina. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo», *Gazeta de Antropología* nº 27 [en línea], 2011 <http://gazeta-antropologia.es/?p=1304> [Fecha de consulta: 31/05/2016].

Manuel Nazario Guerrero Pérez

éxtasis».⁵⁶ Podemos hablar, en este ámbito, de una obra que afirma y extiende la tradición operística como una manifestación escénica partícipe de las pasiones del ser humano, una «acción humanizada»⁵⁷ tendiendo en ciertos aspectos hacia la ópera dramática que describe Alberto Bernal más que a la «profundización en el acto expresivo y energético en sí» de la ópera postdramática, también definida por este autor.

De Pablo ha reconocido la «vecindad» de esta ópera con el repertorio tradicional, sobre todo en cuanto al aspecto dramático y argumental y niega, ante la pregunta del entrevistador, haberse «popularizado»: «No es que no cuente con el público, pero no pretendo ofenderlo ni halagarlo. He querido hacer una ópera lo más perfecta posible, dentro de mis capacidades».⁵⁸

En cuanto a la instrumentación, a la tradicional orquesta clásica Luis de Pablo añade otros instrumentos que potencian la calidad expresiva de la misma: ocarinas, flautas de pico y *Steel-drums*⁵⁹. En este ámbito debemos hablar de diversos elementos que constituyen el apoyo musical que el compositor construye en torno al texto. En primer lugar, y como señala Iniesta Masmano, la orquesta es concebida aquí como un medio para crear una atmósfera sobre la cual las voces deben desarrollarse sin problemas, «produciendo un verdadero caleidoscopio de colores»⁶⁰ como afirma Piet de Volder. Una vez más, podemos constatar la subordinación de la música al texto en esta ópera. A raíz del correspondiente visionado analítico de la ópera, esta intención del compositor se traduce en otra consecuencia: en la mayoría de las ocasiones, la orquesta envuelve a la línea vocal produciendo, efectivamente, una atmósfera musical, pero sin ser partícipe en ningún momento de la parte cantada por los intérpretes. Podemos percibir una especie de desconexión entre ambas que dista considerablemente de las obras de compositores como Verdi o Puccini.

Esta desconexión produce una sensación de ambigüedad y tensión que se suman al uso de un lenguaje musical atonal plagado de disonancias como elementos constitutivos. Según José Luis Téllez, debemos tener en cuenta la relevancia estructural

⁵⁶ DE VOLDER: «Una música de cámara explosiva», *op. cit.*, p. 81.

⁵⁷ FERNÁNDEZ GUERRA: *Metáforas de supervivencia...*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸ LUIS SALA MADRID. Entrevista a «Luis de Pablo» en *El Correo* (6 de febrero), Bilbao, 2001, p. 65.

⁵⁹ LLORENTE: «Entrevista a Luis de Pablo», *op. cit.*, p. 39.

⁶⁰ DE VOLDER: «Una música de cámara explosiva», *op. cit.*, p. 84.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

del tritono dentro de *La Señorita Cristina*. Luis de Pablo, además, construye la ópera en torno a notas centrales. Las alturas tienen una simbología propia. La nota sol, por su parte, “es el polo alrededor del cual están construidas todas las tensiones armónicas”⁶¹. El director de escena Francisco Nieva, en su análisis sobre la ópera, aporta lo siguiente en relación a la construcción a partir de notas centrales:

sol, nota del deseo y del sexo [...], sol como significante maléfico según la visión de los personajes mortales: pero la herida [...] de Cristina, finalmente desvelada que le da vida y muerte según ella misma afirma, se ligará sin embargo a las notas mi natural, mi bemol y si bemol [...], las notas se relacionan con sus sobrinas Sanda y Simina y con los sucesos terribles supuestamente acontecidos en el pasado.⁶²

Sin embargo, este análisis puede resultar un poco ambiguo y consideramos que la construcción de la ópera en función de las notas polares podría relacionarse escasamente con la percepción auditiva. ¿Es capaz el público de entender estos códigos? Más allá de responder a esta pregunta, cabe destacar la intención semiótica de Luis de Pablo al musicalizar el texto extraído de Eliade y que afirma lo que queremos constatar: Luis de Pablo intenta plasmar los sentimientos e interrelaciones humanas de la novela en la música que escribe.

García del Busto recoge unas declaraciones reveladoras del autor en torno a cómo trabaja el canto:

El arco trazado por mi aporte [...] evita tanto el folclore como los lugares comunes del vocalismo post-serial, por no hablar de cualquier “neo” o reminiscencias “a la...”. Dicho más sencillamente: intenta añadir algo personal. A decir verdad no me fue difícil: me bastó escuchar, trabajar y depurar lo que la palabra me sugería...⁶³

⁶¹ *Ibíd*, p. 87.

⁶² Francisco NIEVA: «Posibilidades y avatares de un nuevo montaje operístico» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001, p. 58.

⁶³ José Luis GARCÍA DEL BUSTO: «La lírica española estrena ópera» en *ABC Cultural* n° 472, 2001, p. 47.

Por tanto, la intención del compositor era despojarse tanto de convenciones como de tendencias contemporáneas del siglo XX. Este supone un ejemplo de la búsqueda de un lenguaje personal que construye un panorama de propuestas contemporáneas tan plurales como compositores y obras en el género. Si bien el constante uso del tritono o la quinta aumentada que se observa tras el visionado no aleja, por supuesto, a *La Señorita Cristina* del lenguaje tonal, la factura final sí se aleja de ello debido al tratamiento independiente de cualquier forma tonal con resoluciones claras. Lo que sí podemos constatar es que Luis de Pablo busca unanaturalidad en la expresión de lo cantado en su *Cristina*, volviéndose crucial en la música de su ópera el plasmar el drama escrito por Eliade.

4.2. *La Página en Blanco* de Pilar Jurado

Pilar Jurado (1968) estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en las especialidades de composición, canto, piano, musicología, pedagogía musical y dirección de orquesta. Algunos de sus maestros fueron Leonardo Balada y el propio Luis de Pablo. Como compositora, ha recibido importantes premios a nivel nacional como el Premio Iberoamericano *Reina Sofía* de Composición (1992), el Premio *Jacinto Inocencio Guerrero* (1993), Premio SGAE (1994 y 1997), Premio *Ojo Crítico* de RNE y Premio *Cristóbal Halffter*. Como recoge su Página web oficial, Jurado interpretó como solista el estreno de la obra *Antigua Fe* (1992) escrita por otro compositor al que analizamos, Luis de Pablo, con la cual la joven cantante obtuvo un reconocimiento internacional. Su actividad operística como cantante es incesante y ha estrenado obras de numerosos autores como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Brian Ferneyhough. A pesar de ser la primera ópera en grandes dimensiones de Jurado, la compositora tiene en su haber una relevante cantidad de obras para voz. Destacan *De todo al infinito* (2001) para soprano y ocho violonchelos, *Donde mueren las palabras* (2003) para soprano y orquesta, *Durandarte* para coro de voces masculinas y órgano, *La eternidad del instante* para soprano y orquesta sinfónica o la pequeña ópera infantil *Pepe y el clarinete mágico* (2003) para soprano, narrador y conjunto instrumental.⁶⁴ La consagrada carrera de Jurado como

⁶⁴ M. J. GONZÁLEZ RIBOT; P. GUTIÉRREZ DORADO; MARCOS PATIÑO: «Pilar Jurado» en *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 326-332.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

cantante lírica ha influido en su relación con la escritura compositiva para la voz y, por tanto, en su interés por la ópera consumado en la creación de *La Página en Blanco*.

La Página en Blanco es una ópera en dos actos encargada por el Teatro Real de Madrid para su estreno el 11 de febrero de 2011. Pilar Jurado compone la música, escribe el libreto e interpreta a la protagonista femenina Aisha. Al mérito de realizar estos tres roles en el proyecto debemos sumar el hecho histórico de ser la primera mujer que estrena una ópera para el Teatro Real de Madrid. En la ópera tiene lugar la interrelación de siete personajes: Ricardo Estapé, el compositor (barítono); Xavi Navarro, amigo de Ricardo (tenor lírico); Aisha Djarou, la prima donna (soprano); Marta Stewart, ex mujer de Ricardo (mezzosoprano); Gerárd Musy, director del Teatro (barítono-bajo); Kobayashi, robot cantante (contratenor); y Ramón Delgado, periodista (tenor ligero).

Además de los siete solistas que interpretan los anteriores personajes, la ópera presenta una orquesta tradicional a la que añadimos un piano y gran cantidad de instrumentos de percusión⁶⁵. Destaca, a su vez, la incursión de un coro para el cual Jurado compone Páginas corales de un poderoso carácter. En su estreno la dirección musical recayó sobre Titus Engel, la dirección de escena corrió a cargo de David Hermann y la escenografía fue obra de Alexander Pozlin. Destaca en el papel protagonista la interpretación de Otto Katzameier.

El argumento de la ópera gira en torno al personaje de Ricardo, un compositor que se ve bloqueado ante la composición de su próxima ópera sobre el Apocalipsis de San Juan. Ricardo empieza a ver cómo, inexplicablemente, las Páginas que escribe de su ópera le son enviadas por alguien misterioso. A partir de esto, Jurado construye una trama de conspiración en el que el resto de personajes intentan estimular a Ricardo para componer, a lo que Aisha (el personaje de Jurado) contribuye propiciando que Ricardo se enamore de ella.

La estética musical de esta ópera es definida por la compositora y Titus Engel como un cruce entre tradición y vanguardia. En su blog, Jurado realiza las siguientes declaraciones sobre *La Página en Blanco*: «en mi ópera la música estará al servicio del

⁶⁵ Titus ENGEL: «Un estreno para la historia» en *Programa de La Página en Blanco*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2011, p. 37.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

drama porque no podemos olvidar que este género [...] es, por encima de todo, teatro. Un teatro sublimado por el protagonismo de la música, el virtuosismo vocal y la presencia de otras artes»⁶⁶. Sobre esta base, podemos afirmar que la intención de Jurado es conectar con el público, realizar una comunicación directa entre creador y receptor. Según Engel, la estética de Jurado se caracteriza tanto por una búsqueda de la expresividad mediante el contraste como por la subordinación absoluta de la música al texto, por lo cual del mismo va a depender una mayor tendencia a la tonalidad expandida o el recurrir a sonoridades más vanguardistas. Tras el visionado de la ópera podemos afirmar cómo determinados momentos afirman tonalidades claras: tras el potente coro de la escena II del acto I, inmersos en el ambiente creativo de Ricardo, podemos escuchar un pasaje instrumental que claramente afirma la tonalidad de sol menor, de un carácter *cantabile* y melancólico. El contraste entre la densidad enérgica del coro cantando un fragmento del Apocalipsis de San Juan y este pasaje considerablemente más intimista y de una armonía muy claro, resulta, cuanto menos, altamente expresivo.

Las palabras de la autora recogidas por Roberto Montes en *Melómano* nos hablan de la postura con la que Jurado construye su ópera:

He procurado que las voces canten, porque al final los asistentes a una ópera quieren oír cantar a los personajes. Hay momentos en los que hay melodía, otros con efectos vocales, pero los cantantes “cantan” una historia que hay que interpretar, pues, huyendo de abstracciones, me interesaba que fuera como una película en la que hay algo que está ocurriendo y personajes que están viviendo lo que acontece⁶⁷.

Con estas palabras, constatamos la intención de aunar la tradición dramática con un lenguaje actual y propio. A ello, añade:

Creo en la evolución y no en la revolución, como decía Béla Bartók, porque la tradición y la modernidad tienen que ir de la mano. [...] Fusionarlo

⁶⁶ Pilar JURADO: «El blog de La Página en Blanco» en *Programa de La Página en Blanco*, Madrid, Fundación del Teatro Lírico, 2011, p. 27.

⁶⁷ Roberto MONTES: «La Página en Blanco de Pilar Jurado» en *Melómano* n° 159, 2011, pp. (no especificada – copia proporcionada por el Teatro Real).

Manuel Nazario Guerrero Pérez

todo en función de la dramaturgia corresponde a la estética de la música de cine. Cuando ves a Hitchcock no te das cuenta de que escuchas algo dodecafónico en cierta escena. Para mí lo que lleva a determinar la estética de la música de mi ópera [...] [era] ser fiel al drama, seguir a la escena, [...] escenas en la que haya un cambio o un elemento de ternura y que lo refleje la música⁶⁸.

Jurado rechaza las abstracciones y en ningún momento pretende replantear las características de la ópera dramática. Por tanto, en base a la enumeración de Illescu, aquí no podemos encontrar un intento de renovación de la dramaturgia ni una anti-ópera. Sí podemos encontrar una cierta tendencia al eclecticismo propio de la postmodernidad al escribir una partitura inspirada en el lenguaje de la música de cine en el que las escenas son las que marcan la diferencia de estilos, con la intención de ser acorde a la trama. Por ejemplo, Jurado emplea referencias tonales clarísimas en diversos momentos, como al final de la escena del dúo de Marta y Aisha en la escena VII del Acto II, en un momento de intensidad dramática, dejando a Aisha sola en el escenario con Ricardo inconsciente.

Jurado recupera textos en latín del Apocalipsis de San Juan sobre los que compone apoteósicos coros con reminiscencias de la polifonía tradicional, momentos de verdadero culmen en una trama ambientada en la actualidad que pretende reflejar, entre otras cosas, la dominación social de las nuevas tecnologías. Estos elementos contrastantes permiten ver en *La Página en Blanco* una obra de intención ecléctica que practica la «mezcla de estilos» a la que se refiere Illescu⁶⁹.

El libreto escrito por Pilar Jurado bebe de la influencia del cine y la novela, como la misma compositora ha afirmado. El argumento gira en torno a un compositor en pleno proceso creativo de una ópera sobre el Apocalipsis de San Juan que se inquieta cuando empieza a recibir e-mails con las Páginas de la obra que está escribiendo en ese momento. En base a las declaraciones de Jurado en su propio blog (cuyas entradas recoge el libreto ofrecido por el Teatro Real), así como las apreciaciones de Titus Egel acerca de la ópera, la intención de Jurado es aunar tradición y vanguardia, siempre apoyando el texto mediante la música y en ningún momento rechazar una intención narrativa, sino realzarla. La línea argumental es clara y lineal, casi como un guion cinematográfico como la misma

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ ILLESCU: «Doce maneras...», *op. cit.*, pp. 87-88.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

autora ha precisado. Además, el uso de arias confiere a esta ópera otra característica para afirmar que participa sólidamente la tradición operística. Si tomamos como referencia los doce enfoques operísticos propuestos por Mihail Iliescu, enmarcamos la obra de Jurado en la categoría de «ópera sobre ópera». Ejemplos que señala Iliescu sobre esta tendencia son *Opera* (1970), *La Vera Storia* (1982) y *Un Re in ascolto* (1984) de Luciano Berio. El argumento de *La Página en blanco* recuerda al de *Votre Faust* (1967) de Henri Pousseur, cuyo personaje protagonista es un compositor que escribe una ópera sobre el mito de Fausto.

La Página en blanco no corresponde, como hemos señalado previamente, con ninguna de las tendencias contemporáneas que recoge Iliescu. Es una obra que, mediante la afirmación de la narración lineal, de una estructura literaria y unas características musicales y escénicas que pretenden mantener el concepto tradicional de ópera, realza su potencial sin pretensión de replanteamiento, rechazo, reactualización o renovación dramática.

5. Conclusiones.

La heterogeneidad de propuestas artísticas, tan numerosas como compositores que abordan el género, dificulta una acotación terminológica acerca de qué es la ópera y qué es la ópera contemporánea. Debemos apreciar las diversas tendencias que han expandido los límites del concepto y han ahondado en las más diversas potencialidades expresivas que proporciona la acción dramática. Con ello, debemos analizar las óperas de los compositores contemporáneos como propuestas escénicas individuales. Cada una como un microcosmos donde se interrelacionan las distintas artes y que configura un lenguaje único donde la jerarquía entre las mismas las dispone la misma propuesta artística.

En cuanto a la relación con el público, cabe asumir que el género cuenta con una carga histórico-cultural de enorme peso y que, por ello, es relativamente normal que el público seguidor encuentre fuera de lugar ciertas dinámicas que se salgan radicalmente de las convenciones y las rechace como si las viera un acto profanación. Si el objetivo es avanzar hacia conceptos novedosos que rompan lo establecido, intentos como la búsqueda de nuevos espacios escénicos para albergar las nuevas propuestas operísticas parecen acertados.

Más allá de cuestiones sociológicas, los méritos artísticos de la ópera contemporánea recaen en la riqueza de enfoques con los que se abordan todos y cada uno de los elementos que la ópera pone a su disposición. Si sabemos apartar los prejuicios y convenciones, resulta fascinante la disparidad de filosofías operísticas que nos han ofrecido los compositores desde la postguerra hasta la actualidad y esta heterogeneidad tiene un valor que no debe despreciarse a pesar de la tibia acogida por parte del público.

Los ejemplos seleccionados para este artículo no arrojan luz sobre las tendencias más rupturistas que han expandido de forma más notable el concepto de ópera en los siglos XX y XXI, sino que permiten ver una intención ecléctica en cuanto a aunar elementos de la tradición dramática, elementos de la cultura popular en el caso de Jurado y del lenguaje musical contemporáneo. El resultado de estas óperas señala una falta de homogeneidad en esta especie de eclecticismo: los elementos de la tradición como en el caso de ambos libretos –que exponen una narración literaria lineal basada en lo novelístico– se asientan en dichas propuestas de manera ciertamente conservadora

Manuel Nazario Guerrero Pérez

mientras que su estética musical incluye un lenguaje contemporáneo con concesiones a la tradición de forma parcial (el uso de la orquesta clásica, referencias tonales en Jurado, etc.) pero mayoritariamente atonales. Las óperas aquí abordadas, al mostrar una clásica supremacía del texto, nos invitan a ubicarlas en un terreno más cercano a la ópera dramática que a la postdramática. En cualquier caso, ambos ejemplos tienen considerables virtudes en cuanto a su propuesta operística y suponen títulos a reivindicar dentro del repertorio.

Bibliografía

- ARES, Javier: «El encuentro entre música y comunicación», en *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*, 2013.
- BERNAL, Alberto: «Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una nueva ópera)» en *Doce notas preliminares: Revista de música y arte nº 14*, Madrid: 2004-2005.
- CURESES, Marta: *Tomás Marco: la música española desde las vanguardias*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007.
- DE PABLO, Luis: «Breves palabras del autor» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001.
- DE VOLDER, Piet: «Una música de cámara explosiva» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001.
- ENGEL, Titus: «Un estreno para la historia» en *Programa de La Página en Blanco*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2011.
- Estadísticas 2013/2014 [en línea], *Operabase*, Disponible en www.operabase.com/top.cgi?lang=es&break=0&show=composer&no=50&nat= (Fecha de consulta: 24/05/2016).
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: *Metáforas de supervivencia: Cuestiones de ópera contemporánea*, Madrid: Preliminares Ensayo, 2009.
- GARCÍA DEL BUSTO, José María: «Catálogo de obras esenciales» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001.
- _____ : “La lírica española estrena ópera” en *ABC Cultural* nº472, 2001.
- GONZÁLEZ RIBOT, M. J.; GUTIÉRREZ DORADO, P.; PATIÑO, Marcos: «Pilar Jurado» en *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

ILLESCU, Mihai: «Doce maneras de abordar la ópera en los albores del siglo XXI» en *Doce notas preliminares n° 14*, Madrid: 2004-2005.

INIESTA MASMANO, Rosa: «*La Señorita Cristina*. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo», *Gazeta de Antropología* n° 27 [en línea], 2011 <http://gazeta-antropologia.es/?p=1304> [Fecha de consulta: 31/05/2016].

JURADO, Pilar: «El blog de La Página en Blanco» en *Programa de La Página en Blanco*, Madrid, Fundación del Teatro Lírico, 2011.

LATHAM, Alison. «Giacomo Puccini» en *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

LLORENTE, Juan Antonio: «Entrevista a Luis de Pablo» en *Amadeus* (febrero), 2001.

LÓPEZ DE ARENOSA, Encarnación: «El arte y su recepción» en *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* n° 6, 2014.

Luis de Pablo [en línea], *Fundación Juan March*, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A943>. [Fecha de consulta: 24/05/2016].

MONTES, Roberto: «*La Página en Blanco* de Pilar Jurado» en *Melómano* n° 159, 2011, pp. (no especificada – copia proporcionada por el Teatro Real).

MORGAN, Robert: *La música del siglo XX*, Madrid: Ediciones AKAL, 1994.

NIEVA, Nieva: «Posibilidades y avatares de un nuevo montaje operístico» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001.

Pilar Jurado [en línea], www.pilarjurado.info [Fecha de consulta: 16/05/2016]

RIPOLL, José Ramón: «La Generación del 51 y la renovación musical española» [en línea], *Centro Virtual Cervantes*, http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_04/15092004_02.htm, [Fecha de consulta: 31/05/2016].

SALA MADRID, Luis: Entrevista a «Luis de Pablo» en *El Correo* (6 de febrero), Bilbao, 2001.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

SYLVAND, Thomas: «La ópera contemporánea, entre crisis y crecimiento» en *Doce notas preliminares: Revista de música y arte n° 14*, Madrid: 2004-2005.

TÉLLEZ, José Luis: «Conversaciones con Luis de Pablo» *Minerva*, Circulo de Bellas Artes, <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=32> , [Fecha de consulta: 31/05/2016].

_____: «Los vampiros son los otros» en *Programa de La Señorita Cristina*, Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2001.

SANS RIVIÈRE, Fernando: «La ópera contemporánea española, ¿flor de un día?» en *Ópera Actual* n° 141, 2011.

Manuel Nazario Guerrero Pérez



MANUEL NAZARIO GUERRERO PÉREZ

Nace en Ronda en 1994. Obtiene el Grado Superior en Composición en el Real Conservatorio Superior de Música *Victoria Eugenia* de Granada de la mano de los catedráticos Francisco González Pastor y Juan Cruz Guevara. Además, es graduado universitario en Historia y Ciencias de la Música (UGR, 2016) y Máster en Patrimonio

Musical (UNIA, 2017). Durante estos años asiste a numerosos cursos y seminarios entre los que destacan los *Cursos Internacionales Manuel de Falla* de Gestión Cultural (2013), Análisis Musical (2014), Enseñar la Música (2014) y Música, artes y prensa (2014), así como participar en los *Encuentros de Música y Filosofía* de la Real Maestranza de Caballería de Ronda (X, XI, XII). Previamente obtiene el Grado Profesional de Música en la especialidad de Piano por el CPM *Manuel Carra* de Málaga.

En 2017 es seleccionado para realizar una estancia académica en el Conservatoire Royal de Bruselas con Daniel Cappelletti en composición, Fanny Lion en armonía y Michel Lysight en estudios avanzados de ritmo. En esta ciudad asiste a congresos como *HARMA: Harmony and Music Analysis Seminar Event* y realiza diversos estrenos como el de *La Delicadeza*, obra creada para el Trio Alisma e interpretada en el marco del Festival Courant D’Airs 2018 y la canción *One of these years* interpretada por el mismo compositor en el concierto *L’amour – Le decir du coeur* en el Centrum Polskie de Bruselas. Durante esta época, Guerrero se interesa por compositores del teatro musical norteamericano como Stephen Sondheim o John Adams, quienes supusieron algunas de las referencias para su Trabajo Fin de Estudios con *Aullido*, una cantata escénica sobre el poema homónimo de Allen Ginsberg y estrenada en el Auditorio del RCSMVE en Granada en 2019. Ese mismo año estrena, en una línea estética similar, la *Canción del Descerebramiento* sobre un texto de Alfred Jarry extraído de su obra *Ubú Rey* que interpreta él mismo en la adaptación libre realizada por la Escuela de Artes de Granada en el Centro Cultural Caja Rural.

Manuel Nazario Guerrero Pérez

Además de la ópera contemporánea y el teatro musical norteamericano como principales centros de sus investigaciones a lo largo de su formación, Guerrero publica el artículo *El eclecticismo en Turangalîla-Symphonie de Olivier Messiaen: vigencia actual y apuntes estéticos* en la monografía que recoge las comunicaciones de las IX Jornadas de Jóvenes Musicólogos de 2016.

Los intereses del artista abarcan, además, la música popular. De 2015 a 2020 lidera el proyecto musical *Fancy Vodka*, en la que crea e interpreta sus propias composiciones en el formato banda con el apoyo de diversos artistas. Con dicho proyecto lanza su primer trabajo de estudio bajo el nombre de *La Batalla Invisible* (2018), presentado en Madrid y Granada.

nazarioguerrermusic@gmail.com