

# A 100 años del estreno de *El castillo de Barbazul*

por Hugo Roca Joglar

A la memoria de Eugenio Trías

Esta historia comienza al fondo de una antigua balada que ha sido distorsionada. Judith, al abrir la séptima puerta del castillo, encuentra —de acuerdo a Perrault— las cabezas mutiladas, tal vez disecadas, de las tres jóvenes exesposas del duque Barbazul. El dramaturgo Béla Balázs (1884-1949) imagina otro desenlace: cuando Judith abre la séptima puerta encuentra a tres hermosas jóvenes vivas que comienzan a caminar hacia ella sonrientes y orgullosas. Esta distorsión en el final de la historia inspira, hacia 1911, una ópera (la única que escribiría) a Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro de 29 años convencido de que el amor es una aviesa fantasía en donde el corazón sólo puede encontrar pena y destrucción.

Judith (cuyo timbre no está definido: puede ser mezzo o soprano) escapa de su hogar y abandona a su prometido para encerrarse en el castillo de Barbazul (barítono), quien, se dice en el pueblo, asesinó a sus tres esposas y esconde los cadáveres tras alguna de las siete puertas herméticamente cerradas de su castillo.

Bartók deposita en ese castillo sin salidas ni ventanas toda su amargura y fatalismo. A través de la orquesta, lo convierte en un ser vivo cínico y pesimista infecto de humanidad: los tristes pasillos suspiran y sus cansadas paredes están húmedas de sudor. La existencia del umbrío castillo es un decadente mundo agotado en sí mismo: comienza y termina en Fa sostenido menor; abre y cierra en una tonalidad funesta, que nunca, ni al nacer ni al desvanecerse, ofrece la menor esperanza de libertad o vida al aire libre. Es música de una desolación inexorable.

Cuando Bartók comenzó a componer este drama, recién había desmentido que la música popular húngara derivaba de los gitanos —como Franz Liszt (1811-1886) afirmó en un libro— y se dedicó, al lado de Zoltán Kodály (1882-1967), a recorrer los pueblos de Hungría y registrar las canciones que hombres y mujeres cantaban espontáneamente, casi sin darse cuenta, en el transcurso de su diaria jornada. Eran lentas canciones compuestas en modos antiguos (principalmente dórico y lidio) que narraban con suaves voces en registro grave trágicas historias de malogrados amores. Y Bartók se obsesionó con todas esas cosas: la renuncia a la modalidad clásico-romántica, la tragedia del amor y suaves voces oscuras de gente que canta canciones que existen en su inconsciente. Eran cosas que desde hacía mucho tiempo atormentaban su pensamiento; cosas que su lenguaje —hasta entonces influenciado por la densidad lírica del romántico tardío Richard Strauss (1864-1949), como lo demuestran su Suite número 1 para orquesta sinfónica (1905) o su Primer concierto para violín (1908)— necesitaba para volverse íntimo.



Béla Bartók (1881-1945)

Y en la intimidad de Bartók había soledad y dolor acumulado. Era un hombre convencido de la imposibilidad del amor. Un lúgubre fatalista que, al borde de los 30, se hizo la promesa —promesa que cumplió fielmente e incluyó dos matrimonios fallidos— de nunca revelar a nadie los secretos de su alma, esos deseos privados que soñaba oculto, misterioso, escondido tras la noche.

En el tétrico castillo de su ópera, Bartók se trazó a sí mismo. Música de una inexorable desolación cuya esencia resulta profundamente sádica: el brutal castillo no aspira a una destrucción solitaria; lo excita la idea de presenciar el derrumbe de sus habitantes: asfixiar a quienes en su interior se aman; ser la tumba de los amantes.

Por eso se trata de una ópera extraña: antes de vocal resulta sinfónica: el castillo se extiende a través de una orquestación profusa, compleja, en continuo movimiento, dominante, simétrica, atravesada por una apasionada exploración rítmica y episodios de politonalidad que por momentos transmiten una (falsa) sensación de retozo con la dodecafonía. Judith y Barbazul existen en y desde el sadismo del castillo. Sus voces nunca logran la independencia: es como si cada una de sus emociones estuviera controlada por la insondable amargura de esa terrorífica estancia sin aperturas.

La opresiva omnipresencia del castillo queda de manifiesto durante la secuencia de sus siete puertas —una por cada día de la semana— herméticamente cerradas. Judith, a pesar del inicial rechazo de Barbazul, desea abrirlas todas. Intuye (porque lo ha escuchado desde niña) que cuelgan las cabezas mutiladas de sus tres exesposas detrás de alguna. Y aunque intuir eso la aterra, el amor es una fuerza más poderosa que el terror. Ama a Barbazul a pesar de que tal vez es un asesino serial. Y ese amor que trasciende

a cualquier horror le da el poder de exigirle ser la dueña de su inconsciente. Barbazul queda indefenso ante ese amor que le ofrece comprensión incluso en la aberración y la vileza. Entonces se rinde y accede a abrir las siete puertas que protegen su inconsciente. Antes de darle las llaves —en un guiño al *Lohengrin* de Wagner que le prohíbe a Elsa preguntar— le hace una advertencia: “Ve y mira, pero no me preguntes. Míralo todo, Judith, pero no preguntes jamás”.

La orquesta entera ejecuta, en *ostinato*, histéricos chillidos desgarradores que anticipan los objetos (cepos, espadas, forcas, garfios) acumulados en la roja cámara de tortura que se revela tras la primera puerta. Antes de que se vea el anaranjado arsenal de armas que hay tras la segunda puerta, trompetas anuncian deconstruidas fanfarrias militares. Además de los resplandores sonoros que anuncian la dorada sala de tesoros (con diademas de amatista, coronas y diamantes) tras la tercera puerta, la música —mediante un instrumento atípico en la orquesta sinfónica como la celesta (aunque Bartók la usó varias veces en sus composiciones sinfónicas)— describe también la ilusión de Judith ante la riqueza, ilusión que se acrecienta con los arpeggios de violín que dan paso a la visión de la cuarta puerta: un jardín encantado azul y verde.

“¿Qué es lo que ves? ¿qué es lo que has encontrado?”, le pregunta una y otra vez Barbazul a Judith. Él desconoce sus propios secretos. Ignora cuánto sufrimiento hay estancado en su interior. No sabe a qué tipo de paisajes conducen las puertas de su alma. Y cuando Judith le dice que son ominosos esos paisajes y que todos los objetos que los pueblan —flores, espadas, grilletes, diamantes— están cubiertos de sangre, Barbazul permanece rígido, inmóvil e inexpressivo.

Su interior, sin embargo, lentamente ha sido transfigurado. Y esta transfiguración sucede en la orquesta: lentamente los acontecimientos sonoros se han movido hacia la esperanza; de manera imperceptible, el cromatismo orquestal ha ascendido de una tonalidad carbón hacia una claridad incierta y fantasmal que, al abrir la quinta puerta, se convierte en una grandiosa e inesperada explosión de felicidad. Ante Judith se abren las vastas extensiones blancas de los dominios de Barbazul. Por primera vez en la ópera, la luz exterior penetra en el castillo y Bartók utiliza una tonalidad solar —Do mayor, polo tonal opuesto al funesto Fa sostenido menor que abre y cierra la pieza— para intensificar este episodio deslumbrante.

Barbazul, insólitamente excitado, besa a Judith; le jura amor eterno y la guía hacia la cama nupcial. Ella por un instante siente la posibilidad de ser feliz con ese hombre; de vivir a su lado días de cariño y sosiego. Pero su curiosidad ya es irrevocable. Restan dos puertas y está dispuesta a abrirlas. Su decisión resulta definitiva. La penumbra regresa al castillo y los acontecimientos sonoros, poco a poco, comienzan a perder cualquier atisbo de claridad.

La sexta puerta esconde un transparente estanque de lágrimas que provoca la escena más conmovedora de la ópera. La orquesta insiste con siete notas que, por medio de variaciones dinámicas, dan la sensación de ir y venir, aparecer y desaparecer, crecer y desinflarse. Siete notas que se pasean, absolutas, afirmativas, casi heroicas, a través de las maderas, los tímpanos, el arpa y la celesta. Y es justamente a través del arpa y la celesta que las siete notas —una por cada puerta— adquieren un aspecto acuático lúgubre y quieto, de agua que ha sido llorada.



Ilustración de Barbebleue de Charles Perrault Gustave Doré (1862)

“¿Qué es esto que veo?, ¿qué es este estanque de aguas quietas, mortecinas, fúnebres, inmóviles, de color blanco?”, canta Judith con angustia, y Barbazul repite, pesado, implacable, nueve veces, “son lágrimas, Judith, son lágrimas”.

Judith descubre que en el agua no hay sangre. Que la tristeza de Barbazul es pura. A diferencia de su riqueza, poder militar y dominio territorial, su dolor no está manchado. Eso en vez de aliviarla la preocupa. Esa pureza la confunde porque no logra entenderla. Y temblante, llena de dudas, Judith abre la séptima puerta. Tres hermosas jóvenes comienzan a caminar hacia ella sonrientes y orgullosas. “Viven, respiran, ¡están vivas!”, grita Judith.

El peor de sus miedos —descubrir que su amante es un sádico asesino— resulta inofensivo ante su verdadero horror: las tres exesposas viven en el corazón y la memoria de Barbazul. Viven ahí, en donde, eternamente amadas, Barbazul las guarda como las tres fases del día —mañana, mediodía y ocaso— y a cada una la ama en su específico dominio.

“¿Amaste a otras mujeres, las amaste más que a mí, eran más bellas, más elegantes, más grandes? ¿Eran mejores que yo?” Los celos hacen sentir a Judith insignificante y Barbazul la convierte en la noche. Le dice: “bella, bella, ¡radiante!/tú eres la más bella entre todas las mujeres”. Va a la tercera puerta y regresa con una corona. La encumbra como reina nocturna y la deja encerrada tras la séptima puerta. Mientras se aleja murmura: “Desde ahora, todo será, eternamente, oscuridad” y un suave acorde de Fa sostenido menor resuena hasta extinguirse en el absoluto silencio del castillo.

¿De qué trata esta melancólica obra terrible? ¿Cuál es el significado de este final enigmático? Descifrar su sentido ha sido uno de los grandes misterios en la historia de la ópera. Son muchas las posibilidades. Al respecto, me gustaría decir que quizás es verdad lo que se dice en el pueblo: El castillo —en donde el tiempo se ha colisionado— esconde tres cadáveres, aunque los acontecimientos han ocurrido de otra manera: la sangre que llena todas las estancias del castillo no existe en el inconsciente de Barbazul sino en el de Judith; es sangre premonitoria de su futuro: al ser encerrada en la séptima puerta como reina de la noche al lado de las tres exesposas, Judith, y no Barbazul, anulada por la envidia, es quien les cercena la cabeza. ●