

# La metamorfosis de la ópera: Del dúo de amor a la soledad del ser

por René Palacios

**E**n una compilación de artículos publicados bajo el título “Notas sobre la ópera contemporánea”, el compositor italiano Luigi Dallapiccola (1904-1975) constata una diferencia entre los temas de la ópera del siglo XX y los de los siglos anteriores, afirmando de esta manera que “el dúo de amor tradicional ha desaparecido”. Esta afirmación tiene como consecuencia la transformación considerable y casi irreversible de las formas musicales que componen la ópera del siglo XX.

Un estudio diacrónico de los temas operísticos desde el *Orfeo* de Monteverdi hasta principios del siglo XX, resaltaría de manera evidente la presencia recurrente del tema del Amor: su nacimiento, su evolución, sus conflictos, sus estratagemas, sus mentiras, sus mitos, sus desilusiones, sus discursos... Durante tres siglos, al igual que la literatura universal, los libretos de la ópera se basaron en tres rasgos característicos del lirismo occidental analizados por el crítico suizo, Denis de Rougemont: la pasión, el amor y el matrimonio. La ópera los conceptualiza sin tratar de definirlos. Esquemáticamente, las obras “míticas” del repertorio dan cuenta de esta observación: la fidelidad, el matrimonio, la sensualidad en *Fidelio* de Beethoven así como en *Le nozze di Figaro* de Mozart, el amor por una hija en *Rigoletto*, el amor imposible en *Tristan und Isolde* de Wagner; la pasión en *Carmen* de Bizet, así como en el verismo italiano, o el drama verdiano, girando siempre alrededor de Eros.

A partir del siglo XX se constata la anulación completa del Amor en los libretos de ópera. Esto conlleva a la desaparición del dúo de amor, representado sistemáticamente desde el siglo XIX por el binomio soprano/tenor. Todas las estructuras que la ópera fue desarrollando

para representar las propiedades del amor se derrumban: ya no se baila alrededor del amor como en el siglo XVII, ya no se extasia uno delante del virtuosismo vocal de los *castrati* en el siglo XVIII, ya no se ríe de las peripecias amorosas de la ópera cómica, ya no se maravilla uno de los grandes conjuntos y maquinarias complejas de la gran ópera francesa del siglo XIX, ya no se conmueve uno de los dramas verdianos...

En el siglo XX, el amor ya no define las estructuras tan características del arte lírico: arias, dúos, conjuntos. Las formas y el lenguaje de la ópera se cuestionan; otros estilos musicales se incorporan en la composición de la ópera, como el jazz en la década de 1920, o presenciamos el advenimiento del sistema dodecafónico. Es entonces cuando se abandonan los dos principales conceptos estéticos en la representación clásica del amor: “orden” y “belleza”. Las formas se rompen. Desde un punto de vista musical, *Le sacre du printemps* de Igor Stravinsky (1913), con coreografía de Vaslav Nijinsky, es una clara manifestación de esta posición. La obra no busca ni belleza ni orden.

En el siglo XX, el individuo asiste a pesar de él a la llegada de los avances técnicos y científicos. El ser comienza a hacer preguntas acerca de sí mismo, y el término de “condición humana” se impone frente al tema del “amor” que deja de ser un tema prioritario en el siglo XX.

## *La soledad del ser*

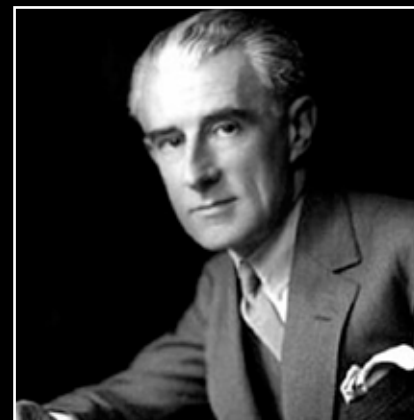
Cuando la ópera deja de buscar el amor, un vacío existencial parece ocurrir en sus héroes. Sin abordar consideraciones filosóficas, los temas de la ópera reflejan claramente la transformación del individuo.



Luigi Dallapiccola



Igor Stravinsky



Maurice Ravel

Para Dallapiccola, “el hombre sin amor se ha encontrado fatalmente solo”. Por primera vez, el individuo toma conciencia de su interacción con el otro y de su posición como ser en el mundo. No se trata de la búsqueda de una mejor posición social frente a un dios, rey o sistema de castas: no es Fígaro frente al conde de Almaviva, Ifigenia frente al rey Toas, Tristán huyendo del rey Mark, Orfeo sometido a la voluntad del dios Plutón, Fausto vendido al diablo... En la experiencia de la ópera, el héroe del siglo XX se enfrentará a un oponente más temible aún que aquellos seres: él mismo; su única arma: él mismo.

Ya desde la infancia, el ser se enfrenta a su soledad, y este sentimiento se convertirá en conciencia en la edad adulta. Así, desde este punto de vista, *L'enfant et les sortilèges* (1919-1925) de Maurice Ravel, no se puede considerar como un simple cuento infantil adaptado de Colette. La obra se presta también a una interpretación diferente más allá de la de un niño malcriado que no desea hacer sus deberes. Plantea la condición del niño en el mundo de los adultos lidiando con sus “tareas”, reaccionando a lo que se le ha impuesto. Las consecuencias de sus acciones se concretizan a través de los objetos que cobran vida y le piden rendir cuentas. El niño no está en una posición pasiva sino que trata de deshacerse de su sensación de soledad.

De esta manera observamos que en el siglo XX el tema de la infancia entra de lleno en la ópera y juega por primera vez un papel dramático. La ópera de Benjamin Britten, *The Turn Of The Screw* (1954) aumentará los miedos infantiles metafóricamente representados por fantasmas.

Por primera vez en su historia, la ópera se interesa en los individuos solitarios. La obra de Arnold Schoenberg *Erwartung* (*La Espera*, 1924), monodrama para soprano, cuenta la historia de una mujer que espera a su amante en el bosque y que más tarde le descubre con horror muerto y ensangrentado. Durante esta espera, el personaje principal es víctima de su imaginación y sus dudas se vuelven realidad. La mujer quiere deshacerse de su soledad a través de la búsqueda del otro. El sentimiento de esperanza tiene una dimensión temporal que se traduce muy a menudo por la espera: espera/ esperanza... Durante ese periodo, el ser permanece solitario, ansioso, torturado por la imaginación.

*La voix humaine* (1959) de Francis Poulenc, sobre un texto de Jean Cocteau, también pone en escena solo un personaje. Ya de entrada el título de la ópera niega al ser y se concentra en el elemento fundamental del arte lírico: la voz. Se trata de un monólogo por teléfono compuesto para soprano que describe los estados de ánimo de una mujer abandonada por su amante. Desdichada, se enfrenta a la eterna pregunta cuando una relación se acaba: “Y ahora, ¿qué hago?”. Nunca el ser humano se ha sentido tan solo después de una ruptura.

Este tema de una mujer en el teléfono ya había sido abordada por Gian Carlo Menotti en su ópera cómica *The Telephone* (1947).

La ópera *Billy Budd* (1964) de Britten canta la condición del individuo en conflicto con el grupo. Dentro de un buque de guerra, el HMS Indomable, el marinero Billy Budd está solo frente a la tripulación. Los efectos de espejo son interesantes de señalar aquí porque no sólo se trata de la soledad del ser, sino también de la del grupo mismo (los marineros cantan en el Acto I: “Todos estamos perdidos para siempre en la inmensidad del mar”). Es una condición que parece no tener solución: en cualquier situación el individuo permanece solo.

La soledad dentro del grupo es abordada también por el tema de la prostituta, un personaje muy a menudo ausente de los libretos de ópera. *Lulu* de Alban Berg aborda el tema de “la mujerzuela”, pero a diferencia del siglo XIX, ella no encarna el emblema de la modernidad como lo precisaba Charles Baudelaire, y tampoco es considerada víctima como Violetta en *La traviata*; mucho menos una “historia sencilla de muchachas”, tales como las descritas en las novelas de Guy de Maupassant.

La escritura de *Lulu* (inacabada a causa de la muerte de Berg en 1935), se sitúa en un contexto histórico específico y sombrío: el ascenso del nazismo en Austria y la sombra del *Anschluss* (la anexión de Austria por los nazis). En un ambiente y una sociedad opresiva que recuerda la película de Ingmar Bergman, *El huevo de la serpiente* (1977) o las pinturas de Otto Dix, *Lulu* difiere de las prostitutas de los novelistas franceses del siglo XIX. No en relación a sus orígenes y su historia, sino porque representa el colapso de la razón. El sistema le quita su esencia y le otorga una identidad intercambiable. *Lulu* parece no dejar ningún rastro. Sola y sin amor, despojada de valores y de moral, ella es insensible a los muertos que va dejando en su camino. *Lulu* no es una víctima del sistema totalitario, sino una consecuencia.

El tema de la soledad es llevado a un nivel superior con *Moses und Aron* de Schoenberg (estrenado en 1954) compuesto en sistema dodecafónico: es toda la humanidad que, privada de la palabra divina, se encuentra abandonada. El papel de Moisés, interpretado en *Sprechgesang* —una forma entre el canto y la declamación—, enfatiza la importancia de su misión basada en el mensaje oral. Los hebreos, liberados del yugo de Faraón, se han quedado solos y sin guía espiritual; al mismo tiempo, el guía se encuentra solo. Una contradicción parece surgir.

### **La relación del Ser con los demás**

En su interacción con la sociedad, el Ser y en especial el artista cuestionan no sólo su “situación” dentro del grupo, pero también su “papel” en él. La “creación artística” se convierte en tema de la ópera. *Capriccio* (1942) de Strauss plantea el debate sobre la rivalidad que



Benjamin Britten



Arnold Schoenberg



Francis Poulenc

puede existir entre la música y la poesía, en un ambiente típico de un salón intelectual de finales del siglo XVIII. Con el fin de aportar una respuesta, los personajes deciden crear una ópera que aborde esta problemática. Al final, la obra representada evidentemente no ofrece respuesta alguna y considera las artes por igual. El tema de la creación y de la puesta en escena de una ópera fue reutilizado por Britten en 1949 en su obra para niños *Let's make an opera*.

La obra *Mathis der Maler* (1938) de Paul Hindemith se inspira del pintor renacentista alemán Matthias Grünewald. Esta ópera, escrita durante el advenimiento del nazismo, permite al músico concentrarse en la pregunta siguiente: ¿cuál es el papel del artista? Una vez más, la figura del creador durante los períodos oscuros de la historia es la imagen del hombre solitario, porque no encaja en la norma que el poder y la dictadura pretenden imponerle. En su rebelión al grupo, el hombre existe y trata de superar su soledad, como lo decía el escritor francés Albert Camus y como ya hemos visto anteriormente con la ópera *Billy Budd*.

Esta actitud de rebelión plantea inevitablemente la cuestión de la libertad. Frente al grupo, y especialmente contra el poder, la ópera del siglo XX aborda la posibilidad del ser a la acción. Sin tratar de definir este concepto extremadamente complejo, se puede esquematizar la diferencia entre esta noción en el héroe lírico del siglo XX y la de siglos anteriores.

Un Don Giovanni o una Carmen están sujetos por un sistema moral al que se oponen rotundamente. La impresión de libertad sólo es lograda por su capacidad de tomar decisiones en oposición al pecado, una visión fundamental de uno de los dogmas del cristianismo. En *Fidelio* la libertad no es el tema central, sino que ésta sirve para resaltar la lealtad de Leonora. En efecto, esta última, disfrazada de hombre y tomando el nombre de Fidelio rescata a su marido, Florestan, injustamente encarcelado. Es este aspecto el que retuvo la atención de Beethoven al conocer el texto de Jean Nicolas Bouilly (1763-1842) *Leonore o el amor conyugal*. Ciertamente Florestan se ha quedado sin libertad, pero éste es el motor de la fidelidad. Por su parte, Ifigenia, Eneas, Idomeneo, Hoffmann, Rigoletto, Lucia di Lammermoor, Boris Godunov... no son libres de sus acciones ya que están sujetos al deber, al remordimiento, a la imaginación...

El héroe lírico del siglo XX, por su lado, considera el concepto de libertad en relación a lo político, una visión de la libertad desarrollada por la filósofa Hannah Arendt. El personaje de la ópera del siglo XX se concentra en la privación por parte del poder, no sólo de la posibilidad de acción, sino también de la voluntad de actuar.

*De la casa de los muertos* (1930) de Leoš Janáček representa las condiciones de una prisión y resalta la oposición entre liberación

del preso Gorjančikov, y un águila capturada. Es la privación de la voluntad y de la imposición del trabajo forzado, aumentado por la oposición de los términos liberado/detenido. En *Il prigioniero* (1949) de Dallapiccola, es cuestión no sólo de la privación de la libertad, sino también de la tortura física y mental: se ha prometido al detenido la libertad, pero en el último minuto esa promesa se vuelve una forma de tortura, y finalmente es condenado a la hoguera. En esta ópera, el concepto de libertad se define por su negación. La libertad es destruida, no tiene valor intrínseco o moral, teórico o existencial. Es simplemente un artefacto que sirve como instrumento de tortura: será libre todo aquél al que no se le haya prometido. *Il canto sospeso* (1955) de Luigi Nono se inspira de una serie de cartas de unos condenados a muerte. De la misma manera que Dallapiccola y Janáček, el tema de “los que van a morir”, implica la muerte de la libertad; para un condenado a muerte, ésta muere antes que él.

Gilles Lipovetsky afirma que en la época contemporánea, la soledad es una resultante de la libertad. El filósofo francés cita esta frase común en nuestros días: “¡Déjame solo!” Esta soledad es un síntoma de la indiferencia a la que el individuo ha llegado. De esta manera, soledad y libertad se reúnen. La ópera *Un re in ascolto* (1984) de Luciano Berio sugiere, no solo esta constatación, pero también la condición de la ópera del siglo XX. La obra expone la soledad de un empresario de la misma manera que un rey ajeno a sus dominios. Este productor escucha “lo que está sucediendo” del otro lado de las paredes concentrándose en los murmullos de la repetición de una compañía de teatro que interpreta *La tempestad* de William Shakespeare. Con la adición de ruidos, esta ópera aborda el tema de la soledad y la libertad, y sobre todo otro problema específico de la ópera moderna y contemporánea: el de la escucha. Theodor Adorno ya había denunciado la regresión de la escucha en 1938, llegando a una etapa infantil; es decir, un estado en el que el auditor sólo desea escuchar lo que ya conoce.

La llegada de nuevos materiales sonoros de Edgar Varèse complicó aún más la escucha. “Los ruidos” —incorporados por Ravel en su ópera *L'heure espagnole* (1907), por los pintores “futuristas” italianos como Filippo Tommaso Marinetti en 1909 y Luigi Russolo en su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913) y por Erik Satie en su ballet *Parade* (1917)—, la música electrónica y la condición del hombre moderno del siglo XX, sin darse cuenta, aniquilaron al Amor.

Para sobrevivir, la ópera desplazó su enfoque hacia otras cuestiones estéticas y otros temas, un poco menos agradables. Esta nueva forma exige una nueva forma de captar la ópera y sobre todo de escucharla. Esta posición también significa el abandono de los métodos clásicos, arraigados en la mente y que, tiránicamente, dictan una manera estereotipada de acercarnos a la ópera. En el siglo XXI, al fin, ¿podremos deshacernos de ella? ●



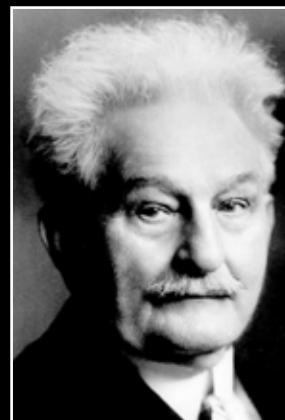
Gian Carlo Menotti



Alban Berg



Paul Hindemith



Leoš Janáček