

simbolismo), es que el hombre niegue el papel del varón, es decir la virilidad. Que, en cierto modo, se feminice. Un poeta como Gabriele d'Annunzio rechaza las fronteras no solamente entre el yo y el no-yo, sino también entre los sexos. Pretendiendo ser difuso entre los géneros, da ejemplo de un extremado preciosismo; voluntariamente afeminado, se convierte así él mismo en una especie de sueño despierto. El poeta italiano se determina, pues, como aquél que carece de realidad auténtica en un mundo como el nuestro, declaradamente bipolar. (Antes que el papel del varón, prefiere el del Aguila de dos cabezas: así puede manifestar simbólicamente

mente que es a la vez uno y otro o que no es ninguno de los dos...)

En cuanto al otro sexo, objeto de ese deseo que no quieren saciar, estos poetas y estos pintores lo idealizarán. Lo angelizarán. Entre las criaturas de ficción, las preferidas de los simbolistas son Ofelia y Mélisande. Los prerrafaelistas ingleses experimentarán, en efecto, una predilección por estos dos personajes imaginarios, que tienen en común el estar marcados por la muerte, porque son demasiado etéreos para nuestro mundo visible.

Por otro lado, no pintarán la carne femenina, sino criaturas de sueño: infantas vestidas con gasas blancas, castas niñas, rubias princesas...

Dicho de otro modo, el mundo en su conjunto se convierte, para los poetas y los pintores simbolistas, en la representación que ellos se hacen de él.

Narciso, aquél que contempla incansablemente su propio reflejo, no sólo se maravilla de su admirable imagen, sino que busca su rostro simétrico, su doble, al otro lado de esa frontera de lo invisible que es la superficie del agua. Así, no nos extrañará que Narciso sea el personaje central de un importante número de obras simbolistas. Ni que el agua sea uno de los elementos fundamentales en la obra de Debussy/Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*...

La ópera española en el fin de siglo

por Luis de Pablo

Ustedes saben que los fines de siglo son una especie de hipnosis que los seres humanos nos hemos inventado, probablemente para tener una especie de droga no nociva, sin la cual parece no poderse vivir. Esta manera de medir el tiempo nos ha autohipnotizado de manera tal que parece que cada cien años tiene que cambiar o suceder algo. Y naturalmente esto, como bien sabemos, es una pura creación humana que deja perfectamente indiferente al sistema astronómico, que en última instancia lo provoca como una forma o una parte general de una medida inventada, como digo, por nosotros. El hecho es que, aunque en sí, el cambio de siglo no significa nada científicamente, para la vida humana significa muchísimo, porque en efecto «algo tiene que cambiar, puesto que cambia una cifra». En el pasado cambio de siglo —de 1899 a 1900—, se da muy claramente entre nosotros (hablo de España), un cambio de sentido de la música. Puede decirse que en nuestro país, como música ajena al folclore, no existía más que una posibilidad, la que da nom-

bre a este ilustre coliseo: la Zarzuela. No había otra salida para un compositor. Pues bien, la generación de compositores que en aquel momento sale a la palestra se rebela, tácita o explícitamente, en contra de esa situación. Los grandes nombres que todos sabemos: Albéniz, Granados, Falla, Turina, y tantísimos otros, todos ellos tentaron su suerte, quizá con la excepción de Granados y Turina, en la zarzuela. Y la verdad es que no les fue excesivamente bien. Además, sin duda por una frecuentación de los ambientes más granados —valga el aparente juego de palabras— que para ellos suponía el resto del mundo y sobre todo París, cambiaron radicalmente de orientación, y vieron a la zarzuela como un mundo del que se debía prescindir, para poner el listón más alto en lo referente a la música española.

En realidad —y creo que esto no les sorprenderá excesivamente—, la primeras personas que empiezan a hablar del cambio de rumbo de la música española (no los que la escriben sino los que hablan de ella, entiéndanme bien), son los franceses, para variar. Los artículos de

los grandes musicólogos franceses del momento hablan de la nueva música española que ya se separa de esa musiquita encantadora, simpaticona, graciosa y semipopularizante, que le había gustado tanto también a Saint-Saens. Conocerán ustedes la anécdota: en uno de los muchos viajes que hizo a España, siendo ya mayor —yo creo que fue mayor casi toda su vida, pero en fin...— algún compositor de zarzuelas —cuyo nombre evidentemente olvido—, al verle tan curioso por esa música que le gustaba escuchar, le quiso mostrar sus partituras. Y Saint-Saens se hizo el loco de mala manera diciendo: «No, no. A mí, esta música lo que me gusta es oírla». Es la mejor demostración de que la música no le importaba nada. Le divertían los ritmos, cierto tipo de giros melódicos más o menos simpáticos, etc. Y menos, en un compositor tan feroz, terrible y agresivamente académico como podía ser Saint-Saens. Contra tal situación se subleva esta nueva generación. Y con ello, las cotas más altas de la música escrita en España dejan de estar en la escena y se convierten en otra cosa. En teatro puede existir: estoy pensando en una



"El cristal de Aguafría", de M. Manchado/R. Montero. Dirección: Guillermo Heras. CNNTE, CDMC y T. de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

obra como *Goyescas* de Granados, pero conviene no olvidar que se trata de una transcripción de una obra de piano. Y en cuanto a las obras para teatro de don Isaac Albéniz, que posee una gran cantidad de ellas —la más conocida sin duda es *Pepita Jiménez*—, yo estoy esperando el venturoso momento de poderla escuchar en condiciones adecuadas, y a lo mejor entonces tendré que callarme y cambiar de opinión, pero hasta la fecha los españoles no hemos creído necesario escuchar este tipo de músicas y ahí siguen durmiendo la siesta, valgan lo que pudieran valer. Respecto a las dos zarzuelas que nos quedan de Falla, *Los amores de la Inés* y *La casa de tócame Roque*, creo que ni el propio Falla quería hablar de ellas. Se estrenó la primera, cantada por Enrique Chicote y Loreto Prado, quienes

en mi niñez acabaron siendo actores cómicos, y ambos le aconsejaron, sobre todo Chicote, que no escribiera música porque no servía para eso. Y tenía razón en lo tocante a zarzuelas. Por fortuna, Falla le hizo caso, desde otro punto de vista.

La zarzuela que continua en el siglo XX padece justamente de esta tremenda comparación con una música que se sitúa ya a otra altura, en otro nivel. Y degenera a lo largo del siglo, de manera constatable y muy fácil de ver, bien hacia la opereta —quizá sea el caso de *Vives*—, bien hacia la revista o las zarzuelas arrevistadas, como es el caso muy claro de la *Medea* en la producción de Luna.

Curiosamente, en este fin de siglo que vivimos lo que sucede es lo contrario. Existe ya una producción musical de cierto nivel: hay algún crítico, si no francés, al

menos sueco o flamenco, por seguir con la tradición extranjera, que se ha ocupado de la situación española, observando que existe una producción camerística, una producción de orquesta, etc. y que, a partir de un determinado momento, que yo situaría a finales de los setenta, comienza a haber un interés claro por la ópera. Permítanme ustedes que sea un tanto exhibicionista, por no decir inmodesto, porque esta fecha es en la que un servidor de ustedes empieza a componer *Kiu*, que cronológicamente es quizá la primera ópera que en España relanza el género, de una manera tal que ha tenido consecuencias, aunque no sé si buenas o malas. No quiero decir con esto que antes no se haya escrito ópera: en la cabeza de todos están las óperas de cámara de Montsalvatge, o las de Toldrá, que son absolutamen-

te estimables, pero que no tuvieron consecuencias en su momento —estoy hablando de los años 50—, quizá no por culpa de la ópera sino de las circunstancias que nuestro país estaba viviendo.

A ese momento de finales de los 70 y principios de los 80, siguió un aluvión de óperas, en su gran mayoría producidas por un plan del Ministerio de Cultura de ayuda a la joven creación. Cabría preguntarse si esta pléyade de óperas de jóvenes compositores se habría producido de no mediar el encargo del Ministerio de Cultura. La pregunta tiene una buena dosis de mala intención, porque la realidad de los encargos, en cualquier tiempo que ustedes busquen en la historia de la música, y aun del arte, es una parte consustancial de la creación artística. Y sería interesante realizar un estudio serio —quizá exista pero yo no lo conozco— sobre cómo puede incidir en el predominio de un género sobre otro, el hecho de que un mecenas o un determinado público con una determinada sensibilización hacia una forma de arte haya podido orientar la evolución del lenguaje artístico. Piensen ustedes en Bach: si no hubiese marchado como cantor a Leipzig ¿habría compuesto tantas cantatas? Evidentemente no. Y si no es por Praga, no tendríamos el *Don Giovanni* de Mozart. Existe sin duda una causalidad, en mayor o menor grado, entre lo que se pide y lo que se hace. Yo, claro, no voy a entrar en la validez o no del producto de estos encargos. Simplemente señalo que se ha producido al menos un foco de atención en torno a la creación operística, que de otra manera, ciertamente, no hubiera existido.

Puesto que se trata de una conferencia que está a caballo entre un visión de lo que pueda ser la ópera en este fin de siglo escrita en español y las experiencias personales, y para evitar todo tipo de equívocos, les diré que de las tres óperas que hasta la fecha llevo compuestas, ninguna ha sido un encargo que me haya venido de fuera. *Kiu* no lo fue de ninguna manera. Simplemente la escribí porque me dio la gana, que es una razón francamente poderosa cuando se trata de hacer algo. Respecto a las otras dos, *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*, seguí el sabio ejemplo de Stravinski, que consistía en hacerse encargar las obras que quería componer, arte que no es fácil pero que puede llegarse a dominar a partir de una cierta edad. De esta manera ambas, se convirtieron en sendos encargos, alguno de ellos incluso —cosa que está totalmente de moda puesto que estamos en pleno Mercado Común—, multinacional, como es el caso de la última, que



"Kiu", de L. de Pablo/A. Vallejo. Dirección: F. Nieva y J. Granda. Teatro de la Zarzuela. (1993). (Foto: Chicho).

fue un encargo italo-español. Repito que las tres han nacido porque yo he provocado su nacimiento, no porque nadie me las haya pedido. Es probable que si hubiese esperado a que me las pidiesen, todavía estuviera esperando, porque da la impresión de que nuestro capital no tiene unas ansias excesivas de proteger la creación musical, a diferencia de lo que ocurre con otros campos de la creación.

Salta a la vista que esta abundancia de obras dramático-musicales en lengua española ha producido, inevitablemente, una serie de propuestas sobre el uso del español cantado con fines dramáticos, tema éste que, un vez más, debo decir que

está bastante mal estudiado, e incluso añadiría bastante mal comprendido, sobre todo por muchos de los que lo cultivan, lo cual es bastante serio porque va en detrimento del producto. En alguna ocasión he dicho, y hasta lo he escrito en letras de molde cuando me lo han pedido, que, en mi opinión, el español lírico, durante un período que supera con mucho un siglo, osciló entre dos polos igualmente ajenos a él: el italianismo y el folclore. Naturalmente, el folclore es perfectamente español, puesto que se trata de una formulación que el pueblo ha dado a nuestra lengua con una determinada música. Pero no estoy hablando de hacer fol-

lore, sino de una música que se mueve en otro nivel, que no calificaré como superior o inferior, porque no es mi propósito: no estoy haciendo ni populismo, ni demagogia, ni elitismo. Simplemente constato que no es lo mismo escribir *Iberia* de Albéniz, que cantar una jota. Así pues, estos dos polos sirvieron de modelo a un buen 95% —y quizá me quede corto— de los compositores de ese período, guardando siempre cada uno las distancias. Pero si se toman, pongamos por caso, *La revoltosa* y *La vida breve* —elijo ambas porque coinciden en el libretista: Carlos Fernández Shaw—, aun cuando la música no es comparable, el uso de la lengua

que encontramos en ellas es exactamente el mismo: se basa en una utilización del folclore, todo lo estilizado que se quiera. Tanto es así que la línea conductora de *La vida breve* es una copla: «Mal haya la hembra pobre / que nace con negro sino. / Mal haya el que nace yunque / en vez de nacer martillo», etc. Lo mismo se podría decir de *El amor brujo* —obra que está muy por encima de la propia *Vida breve*—, porque aunque las canciones son de Martínez Sierra, están absolutamente apoyadas en el folclore tradicional andaluz, y más aún, gitano.

No deja de sorprenderme —y no vean en esto ninguna crítica, sino un comentario— el pensar que esa extraordinaria explosión que hubo en nuestro país en los primeros, digamos, treinta y seis años de este siglo en el campo de la literatura, que cambia radicalmente de centro de gravedad, fue absoluta letra muerta para los compositores. Quienes se interesaron por lo que se estaba haciendo en literatura en aquel momento, y fueron contados con los dedos de una mano, se apoyaron casi siempre en las versiones folclorizantes, que las hubo naturalmente, de esos grandes escritores. Algunas canciones de Alberti, algunos textos de Lorca, sí sirvieron de punto de apoyo para los compositores. Pero escritores como Juan Larrea, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén o Pedro Salinas... ¡Ni por el forro! Estoy casi convencido de que no los entendían, y pensaban que eran un atajo de «majaras» que estaban haciendo una serie de cosas extrañas con la lengua que no se sabía de qué iba. A las pruebas me remito: no hay resultados de ello. Hablo de poesía, pero podríamos hacerlo igualmente de la prosa. Y no solamente en cuanto a la novedad de la lengua en sí, sino por todo lo que eso supone para el compositor: desde el punto de vista fonético, la ausencia o presencia de la rima, y con otra calidad; desde el punto de vista de la acentuación y la métrica, que cambia radicalmente, lo que implica que las ideas musicales no pueden apoyarse donde lo habían hecho anteriormente; y aún, y mucho más sutil y pérfido, la significación de lo que se dice, la carga significativa de la poesía. Un libro como *Pasión de la tierra*, de Aleixandre, está en otro plano del que pueda estar don Ramón del Campoamor, puesto en música por don Joaquín Turina. Toda esa aportación verdaderamente enorme, sólo empieza a interesar a los compositores en la década de los cincuenta, cuando muchos de estos escritores estaban criando malvas o a punto de criarlas. En este mundo poético, de tales características, existe lo que yo me he atrevido algún día a llamar,

en un ciclo de conferencias que di hace ya cierto tiempo, un «manantial de imágenes musicales».

No quiero decir con esto que la música tenga que nacer de la palabra, pero estoy intentando hablar de ópera, y al hacerlo no queda más remedio que referirse al maridaje palabra-música. Ahí es donde este problema al que me refiero cobra toda su fuerza e impacto. Ahora bien, esas cosas siempre funcionan en varios sentidos: el escritor, el dramaturgo, el director de escena, pueden y debieran esforzarse por penetrar en el universo del músico. Y viceversa: el músico tiene que entrar dentro del universo de aquéllos, en un esfuerzo común que, de estar logrado, podría producir obras que, efectivamente, acabarían haciendo de la ópera lo que en sus mejores momentos es: un género privilegiado como vehículo de una cultura de síntesis. No hablo de arte total. No soy tan ambicioso. Simplemente una cultura de síntesis que admite un sinnúmero de lecturas. Piensen ustedes, pongamos por caso, que, por muy loco que esté un director de orquesta, nunca podrá permitirse hacer las locuras que un director de escena puede realizar con una ópera. Es imposible. Hay un texto —que es la partitura—, que de una manera u otra tiene que respetarse, mientras que el texto operístico —tanto el libreto como la música— es susceptible de una inmensa cantidad de lecturas, probablemente el número mayor de los que lo son todas las artes.

Esta sería quizá la posibilidad más optimista para el sentido que la ópera podría adquirir en este fin de siglo, aquí en España. Y tal sugerencia no tiene nada de disparatado, si tanto artistas como público estamos a la altura de las circunstancias, que diría Ortega, lo que, como siempre, es algo que está por ver, tanto por una parte como por otra. Y dicho sea de paso, en el momento presente, de manera muy coyuntural —todo hay que decirlo—, tal posibilidad parece particularmente frágil, por circunstancias tanto tristemente económicas como de miopía cultural por ambas partes. Sin embargo, creo que no hay motivo para desesperar, ni para predicar ningún derrotismo. El arte español, entre sus muchas características positivas, también cuenta con alguna que lo es bastante menos. Y quizá la más curiosa desde el punto de vista de su implantación en nuestra cultura, es la frecuencia con la que se le obliga al artista a un viaje de ida y vuelta —o sea, salir fuera y volver— para ser aceptado en su propia tierra. Quizá es posible, y no diría probable, que la ópera en español —la más válida, la que pueda tener más futuro—, se implante pri-

mero como repertorio en otros países para luego regresar, *postmortem* del autor, y con todos los honores requeridos por el cadáver. Los ejemplos son demasiado abundantes como para recordarlos, no tanto en ópera como en otros terrenos artísticos, y se aplican a todas las artes y medios de difusión. Les diría más: ha habido algún sociólogo de la cultura, cuyo nombre me callo, que ha presentado esto como un fallo del arte español, que no ha sabido enraizarse en la sociedad que lo ha producido, y ha tenido más eco primero fuera que dentro. Como si fuese una extraña culpa del artista español, que se dirige en un lenguaje a la sociedad que lo ha producido que ésta no entiende, y que necesita venir arropado de otros lugares para poder ser aceptado como tal... Esto plantea problemas sinnúmero, que no voy siquiera a enumerar. Solamente mencionaré uno: el público.

¿De qué hablamos, cuando hablamos del público? No quisiera entrar mucho en este tema, porque nos distraería una enfermedad. Pero por mi experiencia, que por desgracia empieza a ser ya bastante larga, no se puede hablar de un público, sino de muchos; y hasta de una diversidad dentro de la misma sala. Creo que ahí está el problema. Hay un determinado público que detenta el poder y que sigue, en cierta medida —no hablo ya de ópera, sino en general— imponiendo su gusto, mientras que pueden existir otros con un cierto tipo de curiosidad, que les hace al menos desear conocer lo que no conocen. Si me permiten un pequeño excursus personal para ser mejor comprendido, les diré que durante trece años (mortales de necesidad), de 1959 a 1972, fui director de un grupo dedicado únicamente a música contemporánea, el grupo Alea, financiado por el dinero privado (no tenía nada que ver con la ópera, sino exclusivamente con la música de cámara). Mi deseo, sin duda no logrado, era crear un público alternativo. Se creó, pero era muy pequeño, aunque sigue existiendo. He conocido herederos de Alea en cantidad, y cada vez que me encuentro con alguno me siento tremendamente orgulloso. Pero la verdad es que éramos una pequeña minoría. Aunque, si bien se mira, no más minoría que la que hoy degusta la ópera tradicional, teniendo en cuenta que está incluida en una masa de unos treinta y tantos millones de habitantes. Lo que verdaderamente le gusta al público, a eso que se llama «público», si son jóvenes, es el rock, y si no son tan jóvenes, es otro tipo de cosas más o menos parecidas. Seguimos en un ambiente de minorías, y tanto da una minoría de mil que de diez mil.

Eso me lleva pensar que sería necesaria la creación de centros opcionales, que diesen a conocer no sólo la música contemporánea, sino la Música, con «M» mayúscula, toda la que tiene un valor, que es enorme y que entre nosotros está, en gran medida, en barbecho. Para que no tengamos que esperar a que un cineasta francés ponga de moda el barroco, como ha sucedido tan recientemente, o al Festival de Otoño para escuchar la música de la India del Norte.

Pero si dejamos de lado esta especie de capítulo algo necrófilo, creo bastante más interesante hacer un poquitín de arte-ficción. E intentar, como en el famoso cuadro de Dalí, levantar una pequeña esquinilla de la realidad, para ver lo que pueda existir detrás de ella. Ustedes saben que las profecías se distinguen casi siempre porque presentan un espejo de lo que el profeta quiere que pase, no de lo que va a pasar. Como yo no soy profeta ni cosa que lo valga, voy simplemente a considerar lo que sucedería «en caso de...». En caso de que continúe esta evidencia del interés por la creación operística que parece poseer un cierto número de autores, músicos, libretistas, directores de escena, etc. en España; y de que tal interés haga surgir obras que, verosímilmente, tengan un cierto valor, y perduren un cierto tiempo aquí o fuera, se produciría algo radicalmente nuevo entre nosotros, y cuyas consecuencias les aseguro que no tengo ni la más remota idea de cuáles pudieran ser, pero que resultarían sin duda positivas. Y también, por descontado, incalculables. Acontecería el enriquecimiento de nuestra cultura en un campo que hasta hoy es baldío. Si me permiten una comparación totalmente fuera de lugar, pero que puede servir para dejarlo más claro, imagínense ustedes lo que podría suceder si en Dinamarca, por ejemplo, se empezase a crear una peña de flamenco o de taurófilos. Si esto arraiga y se produce una verdadera afición a este tipo de arte —o de pelota vasca— en tal país nórdico, no hay duda de que la vida danesa, al cabo de un cierto tiempo, habrá cambiado (no sé si para bien o para mal, ése es otro problema). Si en España se produce un determinado número de óperas válidas, se las apoya de una manera o de otra, y en torno a ello hay un movimiento, no cabe ninguna duda de que acontecerá un cambio en nuestro panorama cultural.

Pueden ustedes decirme que esa fascinación existió a finales del siglo XIX, como señalaba antes. Pero existió en torno al género chico, prácticamente. Y no hay que olvidar que se trató sobre todo de un fenómeno madrileño. Piensen ustedes:

Chapí —de Villena—, aquí; Bretón —de Salamanca—, aquí; Fernández Caballero —de Murcia—, aquí... Podríamos seguir la lista. El único madrileño era Chueca, que nació y desarrolló aquí su trabajo. La zarzuela se convierte en un fenómeno generalizadamente español sólo en el siglo XX. Pero al margen del valor que se le quiera dar al género chico, basta con que comparemos lo que se estaba haciendo en ese momento en España, a través de esta forma dramático-musical y lo que en esos mismos años se está haciendo en Europa, para darnos cuenta de que no estoy hablando de lo mismo.

La creación de una parcela cultural nueva siempre trae consecuencias, antes o después, aunque como les digo, sea prácticamente imposible precisar cuáles.

Lo que este fin de siglo nos puede desafiar a hacer, en este inesperado enriquecimiento o cambio del centro de gravedad de esa dimensión de nuestra cultura, sería en última instancia, lo que otros países con los que nos suele gustar compararnos —no sé muy bien porqué— hicieron en su día. Esto es, un aporte en nuestra lengua, que en este caso debería ser viva, actual y rica, unido con la música, a poder ser lo más significativo posible, y un espectáculo visual libre, abierto e inventivo. Este fenómeno todavía está por darse convincentemente entre nosotros de una manera aceptada y abierta.

A esto se añade algo bastante enigmático y estimulante. Nada de lo dicho, si quiere estar vivo, puede responder a ideales del teatro del pasado. Hemos de se-

guir buscando, creando nuestra fórmula. Y, desde luego, si la encontramos, como creo que podría ser el caso, será no con una obra sino con un conjunto de ellas, del que pueda emanar una voz reconocible, no ya «española» (que sería una óptica del XIX), sino nacida aquí, con lo que supone hoy ser producto de un determinado país, que no es lo mismo que el nacionalismo de hace un siglo. Con un concepto del «aquí» aún por definir por los estudiosos del arte en el momento presente —teóricos que por lo general prefieren vaticinar la muerte del arte, probablemente para quedarse ellos solos—. ¿Puedo parecer optimista o ingenuo? Yo preguntaría si hay algo de malo en ello. Optimismo e ingenuidad son estupendos acicates para la creación, incluso impres-

cindibles, si van acompañados, por descontado, de una lucidez autocrítica. No se ha creado nunca nada sin optimismo.

Yo diría que la ópera española en el fin de siglo es como un guante caído en el suelo. No sé quién lo ha arrojado como un desafío, pero creo que debemos recogerlo y aceptar el hecho de desafiarnos, porque merece la pena. Y además, lo que es muy importante, supone algo nuevo: que nuestro país está ya maduro para crear, cosa que, como decía antes, en los años 50 era más que discutible que pudiera hacerlo, no por falta de talento de los compositores, sino por falta de un tejido social que los sustentase. Creo que hemos llegado a la madurez que nos permita abordar este género tan viejo y tan nuevo como es siempre la ópera.



«El gato montés», de M. Penella. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela. (1992).