

Luis de Pablo

Un operista español en España

Con el título de «Un operista español en España», el compositor Luis de Pablo dio en la Fundación, del 23 de febrero al 4 de marzo pasados, un ciclo de conferencias en las que relató una serie de experiencias personales como compositor de óperas. En 1983, Luis de Pablo estrenaba en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la ópera *Kiu*, que diez años después se ha repuesto en el mismo teatro. Desde hace varios años ha colaborado con la Fundación Juan March: estrenó, por encargo de esta institución y en su sede, *Cuatro fragmentos de «Kiu»* (reelaboración para flauta y piano), así como otras obras, y ha dado otras conferencias en la misma y formado parte de su Jurado de Becas de Música.

Seguidamente ofrecemos un resumen del ciclo.

Hasta fechas relativamente recientes, hace unos 40 ó 50 años, era general la opinión de que la ópera era un género acabado y que los compositores tenían que inspirarse en otros campos ajenos al operístico. Este fenómeno no es algo que se dé solamente en España, sino que es un fenómeno muy general.

La línea maestra que servía hace 50 años para que los jóvenes compositores volviesen a relanzar la investigación musical era el redescubrimiento de la Escuela de Viena. Una buena parte de la obra de los tres compositores más importantes que la integran es operística: así, Alban Berg, con sus dos óperas, *Wozzeck* y *Lulú*; el gran Schönberg del período atonal, en los primeros años de este siglo, donde formula de forma más convincente su nuevo credo estético y técnico es precisamente en fórmulas dramáticas, «*Erwartung*», «*La mano feliz*». Su testamento será la ópera *Moisés y Aarón*. Y todo el centro de la producción de Anton Webern son canciones en las que se da un elemento dramático extraordinariamente marcado que en los años 40 y 50 fue puesto entre paréntesis y mirado como de reojo por una buena parte de los compositores.

Existía ya, pues, en aquel momento de búsqueda de un nuevo lenguaje, y cuando se rechaza la ópera como posible fórmula válida, la utilización del género de otra manera. Yo creo que las causas de ese rechazo en ese momento de desconfianza han sido múltiples. Por una parte, se comprende que las fórmulas teatrales de la ópera tradicional, la de repertorio, le olieran a naftalina a la mayor parte de los compositores. El sentido dramático de Verdi no tiene nada que ver con el sentido dramático actual. Por otra parte, el concepto de lo *cantabile* en italiano estaba muy alejado de lo que en aquellos años podría interesar a los compositores como técnicas vocales desde un punto de vista moderno. Había además un gran desfase entre la técnica vocal tradicional y lo que un compositor podía esperar de un cantante para llegar a expresar lo que aquél buscaba. Todo ello contribuía a alejar a los compositores del género de la ópera. Sin embargo, el paso de la década de los 60 fue pródigo en cambios de orientación.

La ópera ha perdido muy insidiosamente y lentamente el sentido social que un día tuviera. Hoy tiene otro. De ser el género de diversión por excelencia de un público burgués, el mismo público

que leía la novela decimonónica, ha pasado a ser un género minoritario. Para la clase dominante, el espectáculo «masivo» fue la ópera. Como espectáculo de pequeñas multitudes, la ópera tenía que servir con ciertos requisitos al gusto de ese grupo, lo cual dañó al género en muchos aspectos, dejándolo reducido a una exhibición intrascendente de capacidades vocales.

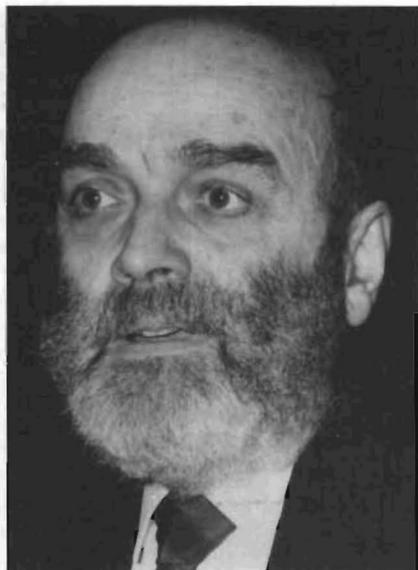
Género complejo

Cuando ya en nuestro siglo nace el verdadero espectáculo de masas, las fórmulas de la ópera del siglo XIX no bastan, y el público que sigue anclado en ellas se convierte casi automáticamente en retardatario. El compositor se desinteresa y entonces se vive una crisis de la que no se saldrá hasta los últimos 40 ó 50 años. La ópera deja de ser un género emblemático de una clase social y de una época. Al alejarse de esa carga histórica, la ópera se llega a convertir en objeto de especulación creadora y en otro género más. Pierde esas connotaciones elitistas o nacionalistas que tenía en el pasado y vuelve a ser uno de los géneros más complejos y por ello más atractivos que el hombre ha ideado.

Por otra parte, Occidente en esos mismos años empieza a descubrir otras tradiciones ajenas a la nuestra desde el punto de vista musical y observa con sorpresa que no ha sido el inventor del género. Hay otras propuestas estéticas desde China, Java y otras liturgias que son verdaderos espectáculos y que se dan en los cuatro puntos cardinales. Quizá el primer compositor que intuyó estas posibilidades fue Debussy, que al final de su vida escribió acerca del teatro javanés, confesando que le influyó para su *Pelléas*.

La ópera hoy no puede tolerar un bajo nivel teatral o musical, hijo de la simple diversión, sino que está sometida a las mismas exigencias estéticas que cualquier género teatral o musical. En eso se separa de lo que pudiéramos

llamar arte de masas y de buena parte de la ópera del XIX. Este cambio en la ópera se produjo con muchos vaivenes y no resulta fácil ver claro el cómo, cuándo y dónde se dio. En los países con fuerte tradición operística, como Inglaterra, la composición de óperas no se interrumpió al comienzo de este siglo. En Inglaterra, el equivalente de nuestra zarzuela, la opereta, sigue viva a escala popular, coexistiendo con el rock. Ello explica el admirable florecimiento que supuso, por ejemplo, el grupo de óperas de Benjamin Britten, uno de los muy pocos compositores de la reciente historia de la música que ha podido escribir óperas y tener dónde estrenarlas. Lo mismo puede decirse, aunque con bases distintas, de Italia, donde se da un interesante compromiso entre la tradición operística del XIX y un naciente sinfonismo y camerismo al principio de este siglo, tanto procedente del descubrimiento de las vanguardias como de la tradición preclásica italiana. Tanto Casella como Mortari o Malipiero han hecho versiones de los grandes clásicos italianos del 1600. Las óperas de Malipiero están mucho más cerca de Monteverdi que de Verdi. Su lenguaje y concepción están más cerca de la antigüedad clásica. Citemos también el contacto de Dallapiccola con la Escuela de Viena y el consiguiente cruce del género operístico con las técnicas más radicalmente modernas. Asistimos en algunas de sus óperas al neomadrigalismo italiano. En aquellos países en que la costumbre de asistir a la ópera no se interrumpió, tampoco se interrumpió su producción, incluso en países como Alemania, en el que lo único que varió fue una determinada orientación de la ópera, de la que es buena muestra la producción temprana de Carl Orff. También continuó la producción de ópera en países como la antigua Unión Soviética, donde el género se plegó a los dictámenes del régimen. Pero aun en países donde no hubo esa continuidad, el enfoque también cambió, y la ópera, de ser considerada



Luis de Pablo (Bilbao, 1930) es fundador de «Tiempo y Música» y fue miembro de los grupos «Nueva Música» de Madrid y «Música abierta» de Barcelona. Presidente de Juventudes Musicales, fundador de «Forum Musical» y de «Alea», es miembro de la Sociedad Europea de Cultura, Caballero de las Artes y las Letras de Francia y académico de Bellas Artes de San Fernando. Gran Premio de la Academia Charles Cros (1969) y Premio «Luigi Dallapiccola» (1979). El disco con su obra *Portrait imaginé*, interpretada por el Grupo Koan, que fue patrocinado por la Fundación Juan March en 1981, fue galardonado con el Premio Nacional del Ministerio de Cultura. Ha sido director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

como un género de guardarropía, pasó a ser un tema de reflexión y por lo mismo de estímulo para la creación contemporánea.

La creación operística depende, como ninguna otra creación musical, de unas circunstancias totalmente ajenas a la creación misma, en razón a lo costoso del género. Nuestro país está cambiando y para mejor. Creo que en lo relativo al presente musical operís-

tico en España existe un radical cambio del centro de gravedad que nos puede llenar a todos de esperanza y que ahora sólo depende del talento de los compositores para producir obras que verdaderamente puedan tener un futuro y una viabilidad.

La ópera en español

Como operista, me sirvo de una lengua que apenas ha tenido una tradición operística de verdadera altura, ambiciosa, en un pasado bastante amplio. Las excepciones a esto son muy limitadas y no han modificado en profundidad el panorama de lo que ha sido la creación operística en nuestro país. La tradición que cada área cultural ha sido capaz de crear es una piedra de toque para conocer el grado de libertad creativa que se ha podido asimilar dentro de esa tradición.

En nuestro país, cuando yo empecé a trabajar para la escena, no había más tradición operante que la zarzuela. La zarzuela del siglo XIX y de principios del XX no me pareció tener medios suficientes para ofrecer al compositor de hoy un lenguaje vivo y un universo capaz de despertar su apetito creador. No es que condene el género, pero no veo en él nada en lo que apoyarme para considerarlo una continuación mínimamente interesante.

Nuestro país parece haber padecido períodos de lo que Ortega llamaba *achabacanamiento*. Nunca aceptaré el considerar lo español en música como un valor en sí, cuando funciona como un elemento reductor de la calidad. El mundo ideológico de la zarzuela no me interesa. La automarginación de la zarzuela fue vista por muchos como un patrimonio a conservar. El sainete como única forma posible de teatro — la idea lamentable de que no se puede ir más allá del cuadro de costumbres — esa especie de rencor o miedo a tener ambiciones ha sido uno de los aspectos más negativos de la vida cul-

tural musical, al menos de aquellos años. Cuando yo escribí mi primera ópera, a fines de los 70, afortunadamente todo esto era ya agua pasada. Sólo quedaba la idea arraigada de que cantar en español era absolutamente extemporáneo si no era para la zarzuela. ¡Se argumentaba que no se entendería el texto! Podría pensarse que para un compositor perteneciente a un área operística excéntrica no había más camino que la asimilación de áreas más vivas: ser un epígono. El peligro de epigonismo para un español operista, o sinfonista o cuartetista, es muy grande; y, sin embargo, la respuesta a lo largo de este siglo ha sido muy variada y creo que nos ha podido liberar de semejante complejo. Servirse de una lengua con un escaso pasado operístico era, de alguna manera, casi una garantía, un acicate, para encontrar una lengua propia.

En cuanto a consecuencias concretas de lo que llevamos dicho en mi trabajo de operista, lo primero que se me ocurre es la libertad de síntesis en la práctica musical, entendida como ausencia de tabúes a la hora de establecer una técnica eficaz. Cuando digo síntesis quiero decir que si en el proceso de la definición de un procedimiento de escritura uno se tropieza con algún elemento que puede parecer extemporáneo, no hay por qué rechazarlo, salvo que rompa la unidad estilística. Todo debe servir y nutrirnos, siempre que esté asimilado en carne propia. Otra consecuencia es que el uso de la lengua española ha de ser forzosamente distinto del que hubo en el pasado en este ámbito del teatro musical. He hablado en muchas ocasiones de mi fascinación por la lengua castellana. El compositor español en el XIX se aproximó al teatro lírico a través de un doble prisma: bien el italianizante, en la zarzuela grande — obras como *Marina*—, o el popularizante del género chico. En ambos casos, el uso de la lengua era reductor. Este ha sido uno de los caballos de batalla de los pensadores de nuestro país

en el cambio de siglo: la rabia de Unamuno y Ortega frente a la chatura en la utilización de la lengua y las capacidades desperdiciadas de la misma.

Esta situación cambia drásticamente con la generación siguiente, la bien conocida Generación del 27, que ofrece otra lectura de nuestra lengua. Pero esta gran revolución literaria pasó casi sin eco por la música de aquellos años y la que siguió, con excepciones que no son demasiado significativas. La mayor parte de los compositores que se sirven de textos de la generación del 27 lo hacen a través del prisma folklorizante.

Hay, eso sí, atisbos de algo nuevo, y sería injusto pasar en silencio uno que a mí me parece extraordinariamente revelador: una ópera muy poco conocida de Eduardo Toldrá, *El giravolt de maig*, con texto de Josep Carner, importante para la época en que fue escrita, creo que a principios de los años 40. No tuvo mayores consecuencias. Podemos citar también *El gato con botas*, de Montsalvatge, entre otros ejemplos, también catalanes.

Una vez producida la liberación de la lectura folklórica derivada del ritmo de danza, que es como se habían leído en gran medida los textos españoles, o de la lectura italianizante tan ajena a nuestro espíritu, el español me ofrecía posibilidades inagotables que yo he intentado aprovechar y sigo haciéndolo. No quisiera dar la impresión de que yo hice con el castellano lo que Janáček, Mousorgski o Debussy hicieron con sus lenguas respectivas. Por una parte, es difícil encontrar concomitancias entre ellos y, por otra, las lenguas y el compositor son distintos, como lo son la época y las circunstancias que nos rodean.

A propósito de «Kiu»

Más de una vez he manifestado mi falta de afinidad con un determinado tipo de realismo, limitativo, que se conforma con reproducir el aspecto

exterior de las cosas y que de forma bastante abusiva suele considerarse como la marca de un cierto tipo de arte español. Creo que no se puede hablar del *realismo* español sin matizar.

Yo no he sido nunca un artista visual. Para que mi imaginación pueda trabajar, necesito que el hecho teatral me ofrezca una ventana a una interpretación de la realidad que no sea sólo la inmediatamente visual, sino que vaya más allá, a un terreno en el que mi música pueda construir un universo propio. Un texto teatral que no incorpore una cierta dosis de lo inexplicable, la posibilidad de la lectura múltiple, no me sugiere nada. Mi música ha nacido siempre como una respuesta, sin duda parcial, a algo que no comprendo y de lo que procuro apropiarme. El orden que invento para la materia sonora que he elegido nunca es idéntico (y mis intérpretes lo saben muy bien); y es que la situación creativa, vivida, es distinta en cada caso. No me interesa buscar, como decía Debussy, la frase dicha a medias. Lo que a mí me interesa es crear de una manera súbita, para jugar con el factor sorpresa, un universo sonoro que tenga un apoyo en el texto, pero que le dé profundidad y unos reflejos inesperados. Que nos haga comprender la historia presentada desde mil puntos de vista; que el espectador pueda sacar mil y una consecuencias de lo que está viendo y oyendo.

Así, en *Kiu* —drama de la opresión y de la injusticia— me atrajo su diversidad de tipos de expresión y su sorprendente mezcla de violencia verbal y de elementos de cortesía. La puesta en escena de Francisco Nieva en la última versión de la obra ha sido muy acertada. El original de *Kiu* es *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo. No es *Kiu* un drama realista, sino una metáfora del destino humano frente a la injusticia. La respuesta de la obra es que, frente a todos estos elementos negativos, no hay más salida que la posible entrega al amor en el sentido am-

plio, incluso el amor a uno mismo, el amor egoísta que es el motor de la conducta humana. Hay, pues, una serie de universos cuya capacidad sugeridora de imágenes musicales es para mí prácticamente ilimitada. Cada personaje está definido musicalmente; cabe así la posibilidad de una psicología musical que en una ópera es absolutamente esencial, si no queremos hacer una lectura plana, lo que es tan frecuente.

Cuando yo compuse *Kiu* entre 1979 y 1982, hacía tiempo que estaba intentando buscar materiales musicales que me sirviesen para utilizar a mi gusto tanto los llamados intervalos consonantes como los disonantes. En el caso de *Kiu* encontré el orden interválico de base dando a cada personaje una altura predominante en su discurso musical. El universo armónico de *Kiu* no se corresponde con la armonía funcional de siglos pasados, sino que intenta una manera distinta de relacionar el concepto tan discutido hoy en día de consonancia-disonancia, es decir, un orden interválico distinto. Hay otros elementos que explican mi ópera: por una parte, mi manera de sentir y comprender la lengua española, la rítmica que de ella se deriva y el carácter de cada personaje que me da la fisonomía rítmica que le caracteriza.

La ópera es cada vez más un espectáculo elitista, lo que subraya su cambio de sentido social. Pero hay una curiosa paradoja: el número de aficionados a la ópera hoy es quizá mayor que nunca. Y es que el número de ciudadanos con acceso a la cultura de origen burgués ha aumentado incalculablemente, al desaparecer las culturas folklóricas, por una parte y, por otra, por el hecho de que la cultura desde hace bastante tiempo (unos 50 ó 60 años) se ha convertido en un bien de consumo y genera una enorme cantidad de dinero. La ópera sigue siendo elitista, si se piensa en el actual tamaño de la «masa». Pero la «élite» de hoy es mayor que la «masa» del siglo XIX; sorpresas de la masificación cultural. □