

Benet Casablanca

Música y palabra. Génesis del misterio.

En primer lugar, saludar a todos los presentes, y también agradecer a Dietrich y a los organizadores de este encuentro su invitación. Me complace mucho estar aquí y compartir con Vds. esta sesión.

Quizás no sea la persona más autorizada para hablar en este simposium, porque varios de ustedes han escrito óperas, tienen una experiencia que yo propiamente no tengo todavía. Pero actualmente estoy trabajando ya de forma concreta e intensiva en mi primera ópera, y también es verdad que, en este terreno, puedo referirme a dos proyectos que me vienen persiguiendo desde hace años; de uno de ellos les hablaré después y el otro se remonta a una época incluso anterior. Si bien me parecen todos ellos términos muy relativos, quizás mi perfil corresponde más a lo que se entendería por un compositor de música absoluta, básicamente música instrumental, pero como veremos después –y frente a lo que podría pensarse- no he dejado nunca de cultivar la música vocal, y mi producción incluye bastantes obras de este género, distribuidas de forma regular y constante a lo largo de toda mi trayectoria. Antes de venir, he hecho un poco la cuenta, porque no siempre uno dispone de la mejor perspectiva sobre la propia trayectoria. Mi catálogo comprende diversas canciones (o lieder) con acompañamiento pianístico, una pieza para voz y cuarteto de cuerda, varias obras para voz y orquesta sinfónica, una de ellas de amplias proporciones, una cantata de cámara para dos voces y piano sobre textos de Paul Klee, así como obras para coro mixto, la última de ellas y más reciente, “Jo tem la nit”, se interpreta por cierto este próximo viernes en el Palau

de la Música de Barcelona, y se basa en textos del poeta Josep Vicent Foix. He escrito hace muy poco una obra que se llama "Glosas sobre textos de Cees Nooteboom", un escritor muy conocido para muchos de ustedes, holandés, pero muy vinculado a nuestro país, residiendo una época del año en Menorca. Se trata de una obra donde la parte del texto es importantísima, y que nos está dando muchas satisfacciones, y que nos ha permitido ir anudando una estrecha relación de complicidad artística que probablemente dé más frutos en el futuro. De hecho se trata de un proyecto mucho más ambicioso, centrado en el campo de la ópera, y que se encuentra ahora mismo en sus primeros estadios. Por último, no puedo dejar de mencionar, naturalmente, uno de las obras más más interpretadas, las "Siete Escenas de Hamlet", para recitador y orquesta, obra que puede interpretarse tanto en su disposición original camerística como en versión sinfónica, y que ha sido objeto últimamente de varias grabaciones discográficas, la última de ellas (en su versión de cámara y que fue en realidad la primera en ser grabada), a cargo del Grupo Barcelona 216. La obra ha alcanzado una notable difusión en ambos formatos, siendo interpretada regularmente tanto en España como en el extranjero, destacando su estreno en Estados Unidos (Composers Portrait en el Miller Theatre de Nueva York) y muy especialmente su estreno en Inglaterra, a cargo de la maravillosa BBC Symphony Orchestra en su temporada de abono en el Barbican de Londres. Esta es quizás la obra donde más me he acercado a la música escénica, a la música dramática, para entendernos. Y además es una música que vió la luz en un teatro, el Teatre Lliure de Barcelona, liderado por este artista íntegro e insobornable, Fabià Puigcerver, que tanto echamos en falta. Dicha pieza me permitió hacer una primera incursión en un territorio, el teatro pero también la danza, que había frecuentado bastante durante aquellos años, tanto como compositor como asesor y responsable musical de diferentes montajes teatrales, con colaboraciones –para mencionar

sólo algunas- con el Festival Grec y las temporadas de distintos teatros de Barcelona, proyectos que incluyen sendos estrenos en España de obras de Arrabal y Mishima; en particular recuerdo la maravillosa "Madame de Sade" con escenografía de Puigserver en el Teatre Lliure, de cuya parte musical fuí también responsable. Al recibir por tanto el encargo de la emblemática sala de Gràcia para componer una obra para orquesta de cámara grande y de proporciones igualmente amplias (el programa se completaba con el Concierto de Cámara de Ligeti), pensé inmediatamente en añadir un actor con la función de narrador, y hacer así un guiño a sus promotores, con una obra estrechamente vinculada con una casa que era ante todo un teatro, pero que también albergaba -iqué años aquellos!- su propia orquesta y programaba una estimulante línea de conciertos, cubriendo entonces un vacío que en buena medida perdura hoy en día en Barcelona. Y de ese modo surgieron las mencionadas "Siete Escenas de Hamlet" (1989).

Volviendo al presente, y como les avancé antes, tengo en este momento un par de proyectos operísticos sobre la mesa de trabajo, a los cuales me referiré con gran prudencia más adelante, teniendo siempre en cuenta el delicioso texto de Julio Cortázar, "Instrucciones para subir una escalera", no fuera que estando plenamente inmerso en la tarea de subir los primeros peldaños, fuera a tropezar. Prefiero mantener cierta cautela y afrontar los retos y entresijos del proceso en la intimidad del estudio, antes que tratar de hacer y hablar de ello al mismo tiempo. Seré por lo tanto conciso en la presentación de los dos proyectos, sobre todo en lo que concierne al de mayor envergadura, y que tiene ya fecha de estreno provisional. Y lo haré en la parte final de mi exposición, que será bastante breve.

Cuando esta mañana escuchaba las intervenciones de mis colegas, y pensando en cual podría ser mi propia concepción de ópera, mi vía

de aproximación a dicho género, en una época en que existe una pluralidad de manifestaciones sin parangón del mismo, a menudo contrapuestas cuando no lisa y directamente irreconciliables, vino de inmediato a mi mente la conocida paradoja contenida en la pintura de Magritte, "Ceci n'est pas une pipe". Parece, en efecto, que ópera es todo aquello a lo que llamamos ópera en un momento determinado. Existen así mil maneras de enfocar todos los aspectos abrazados por dicha forma artística, aunque a mi entender hay uno cuyo papel sigue siendo central (más allá de la propia suma y culminación de los distintos lenguajes artísticos que en ella confluyen hasta devenir aquella "obra de arte total" a menudo invocada). Me refiero naturalmente a la voz, al canto, enriquecido por todas las técnicas y procedimientos desarrollados a lo largo del tiempo. Frente a este tipo de discusiones, que afectan a la importancia concedida respectivamente al texto y a la música, acude siempre a mi mente el antiguo -y ya clásico- dilema encerrado en las expresiones "Prima la musica, dopo le parole" - "Prima le parole, dopo la música". Probablemente, el perfil de cada compositor hará escorar los términos del binomio en una dirección u otra. En mi caso, y salvaguardando la autonomía final de la música, en la que creo firmemente, me resulta evidente que el hecho de trabajar con un texto y visualizar una determinada situación dramática galvaniza de un modo radicalmente diferente y singular mi proceso de trabajo. Quizá se trate de algo similar a lo que experimento igualmente con la música simfónica: si visualizo el espacio y contexto donde la música se estrenará, si veo el escenario, si veo a los músicos, si conozco a los intérpretes que van a ser artífices del estreno, la música adquiere desde el origen una pátina y unas connotaciones muy determinadas y únicas. Pero en el caso de trabajar con textos y confrontado a la magia prodigiosa del escenario la experiencia adquiere una tensión creativa de un voltaje y potencia incomparables. He vivido el poder germinal e inspirador de la palabra en poetas y escritores como Foix,

Martí i Pol, J. R. Bach, Poe, Klee, Nooteboom y ahora Argullol, impulso que en el caso de Shakespeare se convierte en una fuerza interior que pugna impetuosa e incontenible por aflorar, catalizando de una forma inédita –de ahí lo apasionante y excepcional de la experiencia- los ritmos, modos y registros habituales del compositor.

Se mencionaba esta mañana a Janacek, un compositor que aprecio enormemente, y es curioso porque, seguramente Vds. conocen muy bien sus cuadernos personales donde él transcribía las inflexiones, ritmos y oscilaciones de alturas de las voces de la gente, recogidos en sus paseos por Praga. Es decir, cuando estamos trabajando con un texto -y lo he hecho con textos en catalán, castellano, inglés, alemán y holandés- se nos abre todo un universo de ritmos, tonos y acentos que penetra, impulsa y cataliza desde su mismo interior todo el proceso de invención musical. Ante el texto, a mí me pasa por lo menos, se produce realmente una reacción casi física, orgánica, metabólica, es impresionante. Creo, por lo tanto, que ha llegado el momento, de manera natural, de asumir el reto de la composición de una ópera, y en ello estamos embarcados juntamente con mi colega el escritor y filósofo Rafael Argullol, que trabaja ya en el libreto, basado en una idea original del propio escritor. A ello volveré después.

Pero antes, si me lo permiten y para cerrar este capítulo de mi presentación, sería a lo mejor ilustrativo de mis anteriores observaciones y de mi forma de responder al estímulo y a la provocación de un texto dramático, retomar mis “Sietes Escenas de Hamlet”, ya mencionadas. La vigencia insólita que se desprende del original shakesperiano corrobora perfectamente la inteligente observación de Calvino, que comparto plenamente: Frente a determinadas ideas superficiales de *modernidad* -que a estas alturas, me parece que, como mínimo, deberían ponerse en cuarentena-

Calvino afirmaba que un clásico es aquel texto que nunca termina de decir todo lo que tiene que decir. Y es maravilloso ver como esta fuerza, digamos premonitoria y en permanente desarrollo, se regenera y se potencia, aumentando con el paso del tiempo, no al contrario. O si se prefiere: sabemos que la "Eroica" de Beethoven es incluso más grande hoy que lo era en la época en que se escribió. Por así decir, ha incrementado su grosor, a medida que sedimentaban y se superponían sucesivas capas semánticas, fruto del paso del tiempo y de la incesante acumulación de interpretaciones y perspectivas permanentemente renovadas legadas por las sucesivas generaciones a ella confrontadas. Me parece un hecho maravilloso, privativo de las obras más grandes del espíritu, ya hablemos -para regresar a nuestro terreno- de Katya Kabanova, de Pélleas et Mélisande o de Wozzek, en suma, de tanta y tanta música que todos amamos y disfrutamos y por cuyo vigor y frescura parece que hubiese sido compuesta ayer mismo.

Propongo ahora que veamos un pequeño pasaje -unos cuatro minutos aproximadamente- de las "Siete Escenas", y que constituye probablemente el punto climático de la obra, cuya duración alcanza los treinta y cinco minutos. Nuestras observaciones enlazan con la reflexión de esta mañana sobre el tiempo y sobre su control; creo que cuando se trabaja con un texto y un proyecto escénico es éste un tema palpitante, como lo son similarmente -y siguen siéndolo en todos los casos- las estrategias de crecimiento formal y control de las proporciones en los distintos géneros instrumentales. La obra está formada por siete movimientos musicales, cada uno de los cuales viene precedido por una introducción a cargo de un actor que declama un texto, no muy largo, alusivo a la escena consiguiente y que será seguidamente objeto de la correspondiente glosa o comentario por parte de la orquesta. Se busca así un feedback entre las palabras de Shakespeare, sometidas a un montaje textual muy

personal -que constituye ya en sí mismo y de hecho una dramaturgia o lectura subjetiva del inmenso original- y el discurso instrumental o sinfónico.

La sexta escena -cercana ya al desenlace- constituye, desde mi punto de vista, la escena climática y por ello planifiqué desde el comienzo una arquitectura global de la obra en siete escenas para dar curso a este juego de tensiones y distensiones, definiendo y equilibrando la sucesión de climax y anticlimax, buscando en todo momento que el todo resultara finalmente orgánico, y subrayando al mismo tiempo la presente como una *lectura* o mirada personal, una entre miles, de entre las múltiples aproximaciones posibles a la gran obra de Shakespeare. Como ustedes saben, si la tragedia se representara entera no duraría menos de seis o siete horas. Por lo tanto, el recorrido que defino en mi obra, incluso saltando de escenas y alterando el orden de ciertos pasajes, constituye ya una dramaturgia en si misma, que me atreví a realizar a modo de itinerario o exploración necesariamente parcial y subjetiva de un texto absolutamente germinal e inagotable. El sexto movimiento, que propongo escuchar seguidamente, es el único momento de la obra en que la voz del actor y la orquesta se suman y avanzan juntos, es decir, se trata de lo que podríamos denominar técnicamente un *melólogo*, y solamente por este hecho se genera ya un salto de potencial dramático tremendo. La vis escénica entra entonces en juego de una forma radicalmente distinta a como lo había hecho anteriormente. El actor dispone de un amplio margen de libertad, pero tiene unas pautas y unos puntos de referencia donde debe coincidir con la orquesta. Se trata de la famosa escena que tiene lugar en el cementerio, cuando Hamlet asiste -sin saberlo al comienzo- al entierro de Ofelia y recoge entre sus manos la calavera de Yorick, el bufón, momentos en los que aflora la vertiente más nostálgica y melancólica de Hamlet, más emotiva y más desgarrada.

Hamlet rememora aquella boca conocida de la que tantos chistes y bromas habían salido, la figura pródiga en todo tipo de juegos, chanzas y cabriolas. Fantasía ilimitada que echa a faltar naturalmente frente al silencio ominoso de la inerte calavera. Esta evocación marca el inicio de la escena; oímos inmediatamente sonidos en la orquesta, lo que apela en mi caso al despliegue de cierta trama de *leitmotiven* (¿por qué no decirlo de esta forma?) que unifican la obra entera: pueden ser de carácter tímbrico, pueden ser harmónicos, temáticos, rítmicos –el número siete!- y de muchos otros tipos. Es entonces cuando Hamlet se percata de que entierran a Ofelia. Y será en este instante cuando se produzca uno de estos momentos a mi entender extraordinarios en la obra de Shakespeare, un momento de una ternura infinita, que Hamlet había frenado continuamente hasta entonces con una especie de cinismo casi inhumano. Este contraste y choque brutal -muy bien glosado por Jan Kott- de una ternura conmovedora y los registros más crudos y descarnados es uno de los aspectos que más nos impactan en general en Shakespeare, ciertamente. En este preciso instante, el recitado cesa, la música toma la palabra, y cuando Hamlet se da cuenta de que, en efecto, es Ofelia a quien dan sepultura -y esto lo sabremos primero por la música, gracias al lirismo concentrado del violín sólo-, será entonces cuando abandone sus máscaras y de rienda suelta a sus emociones más profundas: Él amaba a Ofelia, afirma con desesperación. Y su aflicción se hace nuestra y todos nos sentimos inclinados a creerle. La orquesta responde a su angustioso lamento, que se eleva hasta el umbral del grito, con sus rugidos, con sus sonoridades oscuras, metálicas y enrarecidas.

La versión que escucharemos es en inglés. Me parece interesante compartir hoy con ustedes la interpretación que tuvo lugar en el Miller's Theatre de Nueva York en febrero de 2011, en el marco de un Composers Portrait, y que corresponde a la versión original para

orquesta de cámara, confiada aquí al Perspectives Ensemble, dirigido por Ángel Gil-Ordóñez. El actor, Chuck Cooper, tiene mucho pedigree: no sólo está especializado en musicales –fue distinguido con un Tony- sino que es también cantante. Se trata de una versión muy extrovertida, diríase al modo de Broadway, dotada de gran elocuencia y fuerza expresiva, es cierto, pero al mismo tiempo muy medida. Tengan en cuenta que la obra dura treinta y cinco minutos y el presente pasaje corresponde aproximadamente al minuto 24, es decir, estamos cerca ya de la conclusión. Se trata, por tanto, del momento en que se libera toda la tensión previamente acumulada. Ya sólo resta el parlamento que precede al último movimiento – “Desenlace”-, que a la vez supone la conclusión de la obra entera.

[Fragmento]

Les ruego tengan en cuenta que esta pieza tiene ya 23 años, y está muy alejada por tanto del lenguaje que he ido desarrollando a lo largo de los últimos años. Pero es una pieza que me ha dado y sigue dándome muchas satisfacciones, se repone con regularidad y como les avancé antes existe en la actualidad un proyecto para hacerla potenciando abiertamente su vertiente teatral, semirepresentada, con actores y una mínima puesta en escena.

Para terminar, dos palabras sobre la ópera en la que trabajo actualmente (hay otro proyecto que está también madurando, una ópera de cámara de temática y ambientación japonesa, en la que llevo muchos años pensando pero que estoy dejando reposar). Volviendo a la ópera en la que estoy plenamente inmerso, se trata de una obra de formato grande, sinfónico, de unos noventa minutos de duración, fruto de un encargo del Gran Teatro del Liceu y cuyo estreno está previsto inicialmente tenga lugar a partir de la Temporada 2014-2015. El autor de la idea original, de su desarrollo

dramático y del libreto es, como he indicado antes, Rafael Argullol, quien reúne una doble faceta de humanista y ensayista y también de narrador y poeta. Argullol es un escritor muy conocido y apreciado, y ha colaborado además en distintos montajes escénicos y operísticos en España y en el extranjero, por ejemplo en Salzburg, con la Fura dels Baus; dispone por tanto de una visión desde dentro del propio género. Su título provisional es "Io", que es un nombre que proviene del rico acervo de la mitología griega, y alude a una figura estrechamente asociada a Prometeo -con lo cual se producen algunas concomitancias respecto a la ópera que veremos por la noche-. El mito de Prometeo tiene realmente una potencia muy grande, y su aliento y alcance universales se disemina por vías y contextos muy diferentes. Ío es el nombre de una muchacha que será poseída por Zeus, y que por ello, será castigada por Hera, la mujer de Zeus, a sufrir dolor y a vagar sin reposo por el mundo en una errancia de cuyo fin, sentido y alcance sólo Prometeo -que ve y prevé- será capaz de darle inicialmente la clave. La evolución de los acontecimientos y la honda carga simbólica que dicha clave encierra determinan el desarrollo de la ópera, que podemos cifrar fundamentalmente como una historia de amor pero que a la vez se constituye en un auténtico viaje iniciático. Asistiremos así al proceso de búsqueda -o *quête*- por parte de Io de aquel amante cuyo espíritu le permita reconocer de nuevo y regenerar en su interior los efectos del impacto de su inicial y traumático encuentro con Zeus, que amalgama deseo y pasión con la violencia de la posesión, y de la visión surgida en su interior como consecuencia de ello. Es una experiencia crucial, cuya riqueza significativa y fuerza emocional están implícitos ya de alguna manera en Esquilo, y en la que Rafael centra el núcleo y la idea conductora de toda la obra, y que podemos definir como "vislumbre de la inmortalidad"; es decir, el contacto de lo humano con lo divino como fuerza generatriz de la historia, algunas de cuyas incidencias a lo largo de la misma serán aludidas

en nuestra pieza, lo que se traducirá, por cierto, en el uso de la politextualidad y la confluencia de lenguas también diversas. Y así, por ejemplo, la referencia a Miguel Ángel y a sus sonetos nos llevará a utilizar el italiano, y lo mismo sucederá por lo que respecta al uso del inglés, el francés o el alemán. El coro tendrá una importancia determinante en toda la obra, en el sentido y con la función del coro griego, pero también y al mismo tiempo como un elemento de acercamiento y de diálogo con nuestro presente, porque la obra –de alcance intemporal– transcurre básicamente en el presente; estamos hablando de una transmutación de tipos en personajes de carne y hueso, actuales, inmersos en una gran historia amorosa dotada simultáneamente de un sustrato marcadamente espiritual, que la eleva a la condición de un proceso iniciático. Poco más puedo decirles en estos momentos. La ópera requiere una gran orquesta sinfónica, un elenco vocal que incluye cuatro papeles de importancia, junto a otros siete de envergadura menor, así como coro mixto, que toma, como hemos visto, una parte fundamental y muy activa en el despliegue de la acción. Por esa razón, y conviviendo de forma natural con otras lenguas, la parte coral se desarrolla en el idioma del país donde se represente la ópera; si se representa en Barcelona, en catalán, si se representa en Madrid, en castellano, y así sucesivamente en el idioma de cada país donde se programe la ópera. Es esta la práctica seguida, por cierto, con las “Siete Escenas de Hamlet”, que permite acercar la obra a los distintos públicos, lo que le ha contribuido de un modo muy significativo a su aceptación. En el caso de “Io” y para concluir estas consideraciones, creemos que este pluralismo y diversidad idiomáticos puede contribuir a enriquecer el tramado de la ópera entera, a urdir un fino tejido de sugerencias que sumen y urjan al diálogo en el mundo globalizado en el que vivimos.

Muchas gracias.