

LA ÓPERA: ESPECTÁCULO Y TEXTO LITERARIO.  
*EL CASTILLO DE BARBAZUL*, DE BÉLA BALÁZS Y BÉLA BARTÓK,  
Y *ARIADNA EN NAXOS*, DE HUGO VON HOFMANNSTHAL  
Y RICHARD STRAUSS

David PUJANTE  
Universidad de Valladolid  
david@fyl.uva.es

RESUMEN: La ópera es el más complejo espectáculo teatral que existe en Occidente. Ha servido durante el siglo xx para representar los temas más profundos del imaginario humano y también ha servido como marco para la teoría literaria de géneros. Lejos de infravalorar el texto y potenciar el resto de los elementos del espectáculo, la ópera del siglo pasado sitúa el texto al mismo nivel que la música e incluso introduce reflexiones teórico-dramáticas. Se ejemplifica la propuesta con *El castillo de Barbazul*, de Béla Balázs y Béla Bartók, y *Ariadna en Naxos*, de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss.

*Palabras clave:* ópera, espectáculo, texto literario, géneros literarios.

ABSTRACT: Opera is the most complex stage show in the Western culture. In the twentieth century it served to represent the more profound issues of the human imaginary and also became a framework for gender literary theory. Twentieth-century opera did not highlight staging to the detriment of the text: the lyrics are, in fact, just as important as the score and even voice considerations on dramatic theory. This idea is illustrated by two operas: *Bluebeard's Castle* by Béla Bartók and Béla Balázs, and *Ariadne auf Naxos* by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss.

*Key words:* opera, stage representation, literary text, literary genres.

## 1. LA ÓPERA, UN ESPECTÁCULO TEATRAL COMPLEJO CON TEMAS ARQUETÍPICOS Y TEORÍAS CRÍTICAS

Siguiendo la primera de las propuestas temáticas a desarrollar en el xviii Simposio de la SELGYC (es decir, la relación entre literatura y espectáculo), me interesa reflexionar sobre esta importante relación en el caso concreto de la ópera, un espectáculo teatral

complejo donde fraguan texto teatral con música, danza y sofisticadas escenificaciones (la escenografía operística ha tomado enorme relevancia en nuestro siglo xx, protagonizada por abundante nómina de pintores que han querido producir los escenarios operísticos: desde los figurines de Oskar Kokoschka para *Die Zauberflöte* (Spielmann 1969) hasta la reciente escenografía de Bill Viola para *Tristan und Isolde* (Riding 2005)).

La ópera se ha mostrado, a partir de la segunda mitad del siglo xx y durante lo que va del presente, con una gran capacidad de implantación social, como un extraño fenómeno que no tiene paralelo en el resto de los espectáculos: habiendo pocos nuevos creadores de ópera (aunque hay más de lo que se suele creer), esta música para escena, nacida de la “Camerata Fiorentina” con su nuevo *drama en música* y culminada por la teoría del *drama musical* de Wagner, se ha revitalizado a partir de la segunda mitad del siglo xx. Ha habido un interés generalizado de las nuevas generaciones de jóvenes por la producción operística, gracias a muy variadas circunstancias: desde la aparición mediosecular de voces como la de Maria Callas, que fueron definitivas para el renacimiento del *bel canto*, hasta el reciente asentamiento del interés por los instrumentos de época, que ha consolidado el gusto por toda la producción musical barroca, lo que también ha llegado a la ópera, con la recuperación de facetas desconocidas de músicos como Vivaldi, cuya obra operística se ha rescatado en las últimas décadas con verdadero entusiasmo.

Parte del peso de la revitalización de la ópera se encuentra en los nuevos escenógrafos y en el interés mostrado por pintores y creadores de instalaciones. En la relación literatura/espectáculo que sustenta la ópera podemos señalar multitud de facetas, y resulta imposible abarcarlas en un trabajo de esta índole. Mi reflexión actual intenta centrarse en el hecho de que no hemos de creer que la potenciación del *espectáculo* neutraliza los aspectos más complejos de lo literario. En ópera se muestran temas profundamente complejos de la historia de la literatura y las artes, e incluso se teoriza con *metadiscursos* muy interesantes sobre el género dramático.

La idea que acabo de exponer, más que formular una propuesta, lo que intenta es eliminar un prejuicio. Hoy el concepto de ‘*espectáculo*’ (lejos de la clásica definición de la *Poética* de Aristóteles (Aristóteles, *Poética*: 147, 50a10)) suele entenderse en oposición a ‘*texto*’ (tenemos una amplia y reciente experiencia al respecto en la historia del teatro mundial de las últimas décadas del siglo xx) (Salvat 1983; Bobes Naves 1994; 1997). Intentaré poner de manifiesto que el espectáculo operístico no sólo no quita valencias a los textos dramáticos, sino que los potencia, e incluso es marco de teorizaciones. Lo ejemplificaré con las óperas *El castillo de Barbazul*, de Béla Balázs y Béla Bartók, y *Ariadna en Naxos*, de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss, un par de óperas de las producidas ya en el siglo xx. Elijo estas dos obras porque en ellas encontramos la inhabitual y perfecta asociación de una gran expresión literaria con una música de extraordinario valor; y, para incremento de nuestro interés, esta fascinante simbiosis se realiza con temas que han sido clave obsesiva en la literatura y el arte del siglo xx, como el problema de la relación entre sexos (de fondo, la mítica de Eros y Tanatos). En el caso de la *Ariadna*, nos encontramos además con una interesante reflexión sobre los géneros teatrales. Son, ambos, textos de dos grandes dramaturgos

centroeuropeos: uno húngaro y otro austriaco, a los que pusieron música espléndida dos de los más importantes músicos de los comienzos del siglo xx. Por tanto, estamos ante una notoria excepcionalidad: no tenemos en estos dos casos el problema que había sido habitual en las óperas decimonónicas, tanto de la tradición germana como italiana (pensemos en los fallidos libretos de dos magníficos ejemplos musicales como son la *Euryanthe* de Weber o *I Puritani* de Bellini); y de alguna manera recuperamos así la alta cima que representó el mundo de Monteverdi en el siglo xvii.

Una generalidad evidente (que se manifiesta de inmediato en cualquier estudio de literatura comparada occidental europea de finales del siglo xix y principios del xx) es la importancia que tiene toda la producción artística que se lleva a cabo en la Europa central, donde cuajan obras pioneras de todas las tendencias que van a constituir el *ser creador* de todo el siglo xx. Pensemos en toda la ensayística y la novelística austriaca y alemana, en la música propuesta por la Segunda Escuela de Viena, en la pintura expresionista alemana y de todo el ámbito del que fue Imperio Austrohúngaro. Basta una referencia bien conocida para confirmar este aserto: la lectura de *El Danubio* de Magris, un especialista singular en esos espacios y en esos tiempos.

En este ámbito cultural, tan obsesionado por lo moderno,<sup>1</sup> fue clave el tema de la destructiva relación pasional entre hombre y mujer (la misteriosa unión de Eros y Tanatos) en todas las manifestaciones artísticas. En literatura, pienso, a modo de significativo ejemplo, en un caso como el de Arthur Schnitzler (1862-1931), por cuya figura se ha vuelto a profesar especial interés en los últimos tiempos, y que sintió una fuerte atracción por la muerte y por el anhelo de la muerte. Así se muestra en su novela *Sterben (Morir)*, de 1895, un libro enfermo, cansado, blando, donde la despedida de la vida es la base. Sin duda, a esta obsesión mortuoria ayudaban los vislumbres del ocaso de la alta burguesía *fin de siècle*, que estaba muy próximo (Obermaier 1993: 56).

Béla Balázs fue un poeta de importancia en la literatura húngara (Lesznai 1973: 53), y escribió un significativo texto para la ópera de Bartók, de gran fuerza dramática y de poderoso simbolismo. Respecto a Hofmannsthal, huelga su presentación. La importancia que tuvo en la Europa finisecular decimonónica y en los comienzos del siglo xx es suficientemente conocida.<sup>2</sup> Y su colaboración con el músico Richard Strauss produjo importantísimas manifestaciones del teatro musical, como es el caso de *Der Rosenkavalier* y también el de esta *Ariadne auf Naxos*, que, en su segunda versión, representa una de las cumbres de toda la ópera del siglo xx. Hofmannsthal demostró desde el comienzo de su labor con Strauss una rápida compenetración con los problemas musicales, por lo que el éxito del trabajo en colaboración prometía ser duradero y lo fue en realidad (Marek 1985: 224-237).

Ambas obras tienen una gestación en torno al año 1911. En mayo de 1911 Hofmannsthal le envía a Strauss el primer bosquejo del texto dramático (Marek 1985:

1. “El único mandamiento en que se resume toda la Ética dice: ser moderno. Pero no basta con ser moderno, sino que hay que serlo siempre”. Estas palabras de Hermann Bahr en *Zu Kritik der Moderne* (Zürich, 1890) las recoge Walter Obermaier en «Sobre la literatura de fin de siglo» (Obermaier 1993: 51).

2. Sus aportaciones como teórico han tenido también gran trascendencia. Cf. Hofmannsthal 1981.

227), y en 1911 compone Bartók su ópera *El castillo del duque Barbazul*, aunque no la estrena hasta 1918 (Budapest, 24 de mayo de 1918) (Lesznai 1973: 191). Igualmente, la versión definitiva de *Ariadna en Naxos*, ya con su brillantísimo prólogo, no será compuesta hasta los veranos de 1915 y 1916, después de una interrupción en este trabajo de tres años y medio (Marek 1985: 233). La comunidad de fechas nos muestra el paralelismo de intereses entre estos artistas del ámbito austrohúngaro, un lugar que, además, como acabamos de decir, fue el germen de todas las grandes ideas artísticas de la contemporaneidad, tanto en literatura como en arte, en música y hasta en cine.

## 2. *ARIADNA EN NAXOS*, MITO DE AMOR Y MUERTE, CON UNA METATEORÍA TEATRAL

La *Ariadna en Naxos*, de Hofmannsthal y Strauss, no pone simplemente una vez más en escena la antigua historia de Ariadna abandonada en la isla de Naxos por su amante Teseo, sino que, tomando como base esta vieja historia clásica, nos propone la relación entre el amor y la muerte como producto de una actitud trágica ante la vida, a la que se le puede oponer otra actitud más sensata, fruto de un mejor conocimiento del sentir humano, de su relativismo, de su volubilidad, y que opta por el olvido del amor frustrado y la entrega a todos los nuevos amores que sin duda aguardan todavía.

En la expresión literaria y musical (es decir, en la máxima expresión artística, a la que Wagner llamaba *drama musical* y Nietzsche asimilaba a la vieja tragedia griega),<sup>3</sup> esta doble alternativa vital está estrechamente relacionada con la teoría de géneros; y Hofmannsthal aprovecha la ocasión para hacer una reflexión sobre este tema capital de la teoría literaria. Estamos ante uno de los magnos ejemplos de metateoría teatral sin menoscabo de la hermosura artística.

Sin duda, el siglo xx se ha caracterizado por la escritura literaria que habla sobre la propia literatura, sobre la propia creación. Se ha dado mucho en poesía, uno de los lugares que en principio podía parecer menos propicio a la teorización, por su singular carácter emotivo y de expresión pura del sentimiento. Sin embargo, ya recorrido el siglo xx en su integridad, la meta-poesía ha sido un bastión importante. También el ensayo de todo tipo (por lo que también el literario) ha constituido parte de la novelística del siglo xx. Quizás uno de los ejemplos señeros sea el de Thomas Mann (Karst 1974; Mayer 1984; Trias 1988; Reich-Ranicki 1989; Krüll 1992). Este fenómeno no ha sido tan habitual en la expresión dramática, y menos aún en un texto para musicar. Por lo que esta *Ariadna en Naxos* es, en dicho particular, una preciosa joya casi única.

3. Respecto a la conferencia que Nietzsche pronunció en Basilea el 18 de enero de 1870, *Das griechische Musikdrama*, nos hace notar Sánchez Pascual, en nota a su traducción del texto *El nacimiento de la tragedia*, que «Nietzsche usa con toda intención la expresión *Musikdrama* [drama musical], que entonces se aplicaba únicamente a las obras musicales de Wagner. Con ello pretendía poner en paralelismo la tragedia griega y las creaciones de Wagner» (Nietzsche 2005: 273, n. 226). Cf. también Pujante 1997: 149).

Sin embargo no es única en el quehacer de Strauss. No debemos olvidar su *Capriccio*. En esta obra, que Strauss escribió en la vejez (1941), con inicial libreto de Zweig<sup>4</sup> (en el que intervinieron también Krauss y el propio músico) y con base en un libreto de Casti para una ópera de Salieri titulada *Prima la musica e poi le parole*, también se teoriza. El tema a debate es la mayor o menor importancia de las palabras a la hora de ponerles música.<sup>5</sup> Transcurre la acción en el siglo XVIII. Dos hombres enamorados de una condesa, un poeta y un músico, escriben la letra y la melodía para un soneto que le ofrecen describiendo su amor. La mundana protagonista, Madeleine, no es capaz de decantarse hacia el poeta o hacia el músico. Sin duda, este asunto interesa mucho a los creadores de música, sobre todo de música vocal, y pone siempre en guardia a los escritores. Pero no es un tema tan teórico-literario como el de *Ariadne auf Naxos*.

En *Ariadne* se dirime la futilidad de los límites entre lo serio y lo festivo, la vacua pretensión de que lo trágico sea superior a lo cómico, y la posibilidad de un género mixto, que es lo que acaba siendo la ópera. Junto a todos estos problemas a dirimir durante el propio desarrollo dramático, se pone en solfa la dignidad del autor, se evidencia la relación del poder con las artes y su necesario doblegarse ante las exigencias del público, así como la inexistente razón profunda de una forma definitiva e inalienable para la creación artística, que viene en muchos casos determinada, modificada, alterada por exigencias espurias.

En lo que respecta a la paralela historia de los géneros literarios de Occidente y la evolución temática de la relación erótico-tanática, sin duda estamos con *Ariadne* ante un hito importante. Recordemos que la novela moderna se había encargado de transmitirnos los problemas sociales con los que se enfrentan los enamorados y cómo estas dificultades habían propiciado el surgimiento del amor-pasión (Rougemont 1999; 2003). Por otra parte, la idealización de la amada, en un intento de eliminación del problema entre Eros y Destrucción, había provocado el río caudaloso de la poesía lírica que surgía con los trovadores y se desarrollaba con el *dolce stil nuovo* y el petrarquismo de extraordinaria suerte en siglos posteriores (Santayana 1993). Precisamente el siglo XIX representa, en cuanto al teatro, la fragua del modo burgués del entendimiento amatorio: el *ménage à trois* configurado en el subgénero de la *pieza bien hecha*, que nos dio el *vaudeville*, la alta comedia y todas las formas del teatro burgués europeo.

En ningún caso nos encontramos, en los textos dramáticos de la expresión del teatro de la burguesía imperante tras la revolución francesa, los planteamientos profundos del sentir humano. Los problemas de la preceptiva se muestran en textos especiales, en tratados, que están a veces en verso, pero que no se pretenden literarios en el más alto sentido de la palabra. Y ni siquiera en esos tratados se muestra la relación directa entre el modo del sentimiento y el modo de la escritura. Habría que llegar a Hegel para ello, pero con una canalización romántica de la emotividad hacia un exclusivo género, el de la lírica. Tenemos que situarnos al lado de Northrop Frye y considerar

4. No olvidemos la importante relación que hubo entre músico y literato. Cf. Strauss / Zweig 1965.

5. Cf. una breve genealogía del asunto en Marco 1978: 20.

con él que es imprescindible al hablar de géneros unir la naturaleza y en especial la vida humana con la simiente genérica.<sup>6</sup> *Ariadne* asume desatenciones centenarias.

La *Ariadna en Naxos*, de Hofmannsthal y Strauss, se lleva a cabo en el palacio de un nuevo rico que da una fiesta y ha encargado un espectáculo para entretener a sus invitados (Batta 1999: 606-611). A tal efecto, un joven compositor ofrece su *opera prima*, una reflexiva y moderna revisitación del mito de Ariadna abandonada en la isla de Naxos. En la versión definitiva de la ópera de Hofmannsthal y Strauss nos encontramos con un prólogo espléndido de factura, tanto literaria como musicalmente. Dicho prólogo se desarrolla en una sala del palacio donde se ultiman los preparativos de la función, y donde, de manera inesperada, el señor del palacio hace saber a los intérpretes y al autor que tras la tragedia encargada se interpretará (según una primera decisión) una farsa; y luego, tras una modificación de esa primera decisión y para mayor consternación de todos, que ambas, la tragedia y la comedia, se representarán a un mismo tiempo. Las reacciones no se hacen esperar desde el principio:

COMPOSITOR<sup>7</sup> (*insistente*): ¿Quién es esa encantadora muchacha?

MAESTRO DE MÚSICA: Espero que te guste pues  
es Zerbinetta.  
Cantará y bailará con cuatro compañeros  
una alegre farsa,  
en cuanto tu ópera finalice.

COMPOSITOR (*retrocediendo afectado*):  
¿Tras mi ópera?  
¿Una alegre farsa?  
¡Danza y trinos, arrogantes gesticulaciones  
y frases con doble sentido tras mi Ariadna!  
¡No es posible!

MAESTRO DE MÚSICA (*temeroso*):  
¡Cálmate, por favor!

[...]

MAESTRO DE MÚSICA: ¡Cálmate!

COMPOSITOR (*furioso*): ¡No quiero calmarme!  
¡Una alegre farsa!  
¡Un paso hacia la ordinariez!

6. Cf. Frye 1991 (el cuarto ensayo sobre la teoría de géneros); también Hernadi 1978: 102-118 y García Berrio / Huerta Calvo 1992.

7. Se ha eliminado, por razones de límite de caracteres para el artículo, el texto original, aunque se hace referencia a él. Puede consultarse en la siguiente dirección de Internet: <<http://www.opera-guide.ch/libretto.php?id=354&uilang=de&lang=de>>.

¡Estos descerebrados quieren construir un puente  
 desde mi mundo hasta el suyo!  
 ¡Oh, mecenas!  
 ¡Esta experiencia  
 contaminará mi alma para siempre!  
 ¡Nunca más volveré  
 a concebir una melodía!  
 ¡En este mundo ninguna melodía  
 es capaz de levantar el vuelo!

La reacción del joven compositor entra dentro de la tradicional distinción jerárquica entre tragedia y comedia: la primera más noble. Tras la ópera no se puede interpretar la farsa; sería “¡Un paso hacia la ordinariedad!”. A través de la tragedia le llega al público “el secreto de la vida” y ellos (los espectadores del palacio y el propio dueño) prefieren una farsa alegre con la que olvidar los profundos sentimientos que les ha despertado la tragedia.

Cuando el mayordomo anuncia que la tragedia de Ariadna se representará definitivamente junto a la mascarada, y que el modo de hacerlo es cosa de los propios actores y del autor (“Wie Sie es machen werden, das ist natürlich Ihre Sache”), surge el gran tema de la unión posible o imposible de lo trágico con lo cómico.

Se enfrentan dos mundos, el del señor del palacio y el del creador. El primero está ajeno a los problemas de la preceptiva artística, sólo desea agradar a sus invitados; y le parece que una ópera en una isla desierta, con una mujer abandonada lamentándose constantemente y buscando la muerte, no es apetecible. Los únicos argumentos válidos para él son: que es el que paga y que desea divertir con el producto de su dinero a sus comensales. En esto no hay negociación posible y el mayordomo que transmite las órdenes del señor del palacio es taxativo al respecto.

El compositor opta en principio por abandonar: “Fort, was haben wir hier verloren?” (“Vamos. ¿Qué se nos ha perdido aquí?”). Pero pronto se impone la necesidad, el vil metal, y el recuerdo de que otros muchos compositores y artistas han tenido que sucumbir en sus deseos primeros a los de sus mecenas para que sus obras fueran conocidas y reconocidas del público.

A partir de este momento surge el problema estético: cómo conseguir unir los dos registros, el trágico y el cómico. Entonces es cuando se manifiesta con toda claridad que responden a dos visiones distintas de la vida ante el amor. Una visión trágica, la de Ariadna, que una vez dejada por su amante no ve más que muerte; y la de la cómica Zerbinetta, que es realista y considera que una mujer abandonada es una puerta abierta a otros amantes. Se desarrolla la idea en el brillantísimo diálogo entre el maestro de danza, Zerbinetta, el maestro de música y el compositor:

MAESTRO DE DANZA: Ella se consume...  
 y desea una pronta muerte.

ZERBINETTA: ¿La muerte?... Eso es lo que hay que decir,  
 pero lo que en realidad desea es otro amante.

MAESTRO DE DANZA: Naturalmente, y así sucederá.

COMPOSITOR (*orgullosamente se aproxima*):

¡No, señor, así no sucederá!  
Porque, señor mío, ella es su esposa  
y durante toda su vida le pertenece,  
o de él o de nadie más.

ZERBINETTA: ¡Ja!

COMPOSITOR (*mirándola perturbado*):

Sólo será de la muerte.

ZERBINETTA (*saliendo*):

La muerte no le llegará,  
sino que por el contrario, la dejará en paz.  
Tal vez puede que le llegue un joven pálido  
y de mirada oscura como tú.

MAESTRO DE MÚSICA:

Usted está en lo cierto.  
¡Será el dios de la juventud, Baco,  
quien llegue junto a ella!

ZERBINETTA (*alegremente burlona*):

¡Como si no lo conociéramos!  
Ella tendrá cerca lo que más necesita.

COMPOSITOR (*muy ceremonioso*):

Ella creará que es el dios de la muerte.  
A sus ojos, a su alma, le parece que es así  
y por eso... sólo por eso...

ZERBINETTA (*desde la puerta*):

Eso es lo que ella necesita crear...

COMPOSITOR:

Sólo por eso subirá con él... ¡a su barca!  
¿Ella burlará la muerte?  
No, ella morirá en verdad.

ZERBINETTA:

¡Bla, bla!  
¡Pretendes enseñarme cómo somos las mujeres!

COMPOSITOR:

(*Gritando*)

(*Bajito*)

¡Ella no es como tú!  
Tal y como yo la imagino... ¡ella morirá!  
Ariadna es una entre millones,  
ella es la Mujer, no faltará a su deber.

ZERBINETTA (*caminando afuera*):

¡Sois como un niño!



*(Ella se gira de espaldas a él; a sus cuatro  
compañeros, que se acercan a ella)*

Atended: actuaremos en la obra Ariadna en Naxos.  
Esta pieza trata de lo siguiente:  
una princesa ha sido abandonada por su novio  
y no tiene cerca ningún admirador, de momento.  
El escenario representa una isla desierta.  
Nosotros somos un alegre grupo que,  
por casualidad, llega a la misma isla.  
Estad preparados y atentos a mí.  
Tan pronto llegue una ocasión:  
¡salimos al escenario  
y nos mezclamos en la acción!

Cuando se inicie el acto único de la ópera, comenzará con los lamentos de Ariadna, pero pronto intervendrá Zerbinetta para ofrecer no sólo una de las más hermosas y complicadas arias de la ópera contemporánea, sino para poner el contrapunto realista, biófilo a la historia de cualquier mujer abandonada, pues, aunque Ariadna sea una princesa, todas las mujeres abandonadas son la misma mujer:

ZERBINETTA: Gran y poderosa princesa.  
Ellos no comprenden  
que la tristeza  
de tan ilustre  
y eminente persona,  
no puede medirse  
con el mismo rasero  
que la del resto de los mortales.  
Sin embargo...

*(Se acerca un poco hacia Ariadna  
quien no le presta atención)*

... ¿no somos las dos mujeres?  
¿No late en nuestro pecho  
un imprevisible corazón?

*(Nuevamente se acerca, con nueva reverencia;  
Ariadna, para no verla, oculta su rostro)*

¿No es dolorosamente dulce  
que hablemos mutuamente  
de nuestras debilidades?  
¿Y no palpita nuestro seno en ello?  
Veo que no deseáis escucharme...  
Tan hermosa, arrogante e inmóvil,

como si fuerais la estatua  
de vuestra propia tumba.  
¿No deseáis confiar en otro ser  
que no sean las peñas y las aguas?

*(Ariadna retrocede hacia la entrada de su gruta.)*

Princesa, escuchadme...  
vos no sois la única, sino otra más...  
¡ay, todas!...  
¿Qué mujer no ha sido traspasada  
por estos mismos sufrimientos?  
¡Abandonada! ¡Desesperada!  
¡Sin ayuda!  
¡Ay, como en una isla desierta estáis  
entre los innumerables humanos!...  
Yo misma, he habitado a menudo en esas islas  
y aún no he aprendido  
a maldecir a los hombres.

*(Ariadna desaparece dentro de la gruta,  
Zerbinetta continúa con sus lamentaciones  
dirigidas a una ausente Ariadna)*

¡Ellos son infieles!  
¡Monstruosos, sin medida!  
Una breve noche, un día frenético,  
un soplo de aire, un gesto furtivo,  
¡trastocan su corazón!  
¿Pero acaso somos nosotras inmunes  
a las crueles, cautivadoras  
e inexplicables transformaciones?  
Aún creo estoy unida a alguien  
con el que me siento segura.  
Siento en mi corazón  
un sentimiento confuso  
de libertad ahogada,  
de un amor clandestino.  
Todo me es auténtico y a la vez falso,  
soy fiel y al mismo tiempo maliciosa.  
Todo se ve bajo cristales deformados,  
estoy consciente y a la vez deliro,  
le engaño pero...  
¡aún le amo!  
Siempre que me creo segura,  
nace en mi corazón,  
dulce, bello y enloquecedor,

un nuevo y furtivo amor.  
 ¡Así me sucedió con Pagliacho y Mechetín!  
 ¡Después fue Caviquio, luego Buratín,  
 y después Pascuarielo!  
 ¡Ay, y algunas veces,  
 me parece que eran dos al mismo tiempo!  
 ¡Pero nunca fue por capricho,  
 siempre por obligación!  
 Siempre un nuevo descubrimiento.  
 ¡Cómo será posible que un corazón  
 sea tan desconocido para una misma!  
 Como un dios llegaba  
 y al oír sus pasos quedaba expectante,  
 ¿Besará mis mejillas y mis labios?...  
 ¿Seré por el dios capturada?...  
 ¡Y me dejaba vencer!

A partir de aquí podemos decir que la ópera retoma los viejos cánones y se inserta en la tradición wagneriana, tanto en el registro dramático como en el canoro. Sin duda, esta obra maestra del siglo XX pierde algo hacia su final, precisamente por desatender los consejos de Zerbinetta, la gran intérprete de la modernidad, de la mixtura, de la ironía como único elemento salvífico tras tantos siglos de muertes de amor.

### 3. *EL CASTILLO DE BARBAZUL*, VISIÓN TEMPRANA DE LA TRAGEDIA ENTRE LOS SEXOS

El texto de Béla Balázs para la única ópera de Bartók (quien fue más bien un compositor instrumental: tenemos un paralelismo con Beethoven, también él con una única ópera) es un texto que se encuentra inmerso en el simbolismo (simbolismo podemos llamar a lo que otros llamaron modernismo o arte *fin de siècle*). El fondo es una balada popular donde se recupera un asunto que viene de antiguo y que ya había tenido una espléndida realización operística en el *Lohengrin* de Wagner, pero que nos remite mucho más atrás, a un delicioso cuentecito de la época romana, que conocemos inserto en *El asno de oro* de Apuleyo, el de los amores de Eros y Psique. Un cuentecillo iniciático, que narra unos amores frustrados por la envidia y la curiosidad. La curiosidad de la amada (quien no respeta el pacto de silencio, ni en el original romano ni en la leyenda de Lohengrin, quien le dice a Elsa que no debe preguntarle jamás por sus orígenes) vuelve una vez más a inestabilizar el precario equilibrio de la felicidad en pareja.

Ilustrada por una música nada romántica, con un claro referente en el *Pelléas et Mélisande* de Debussy, con referencias en el folclore húngaro y con unos motivos tan gráficos que incluso en las representaciones de concierto llevan al espectador a una excitante fantasía visual, *El castillo de Barbazul* nos introduce en el tenebroso castillo del duque, quien viene acompañado por su reciente esposa Judith, que ha abandonado



Ahora, en mi casa sonará la música.  
Ven, amor mío, déjame besarte.

- JUDITH: Tenemos que abrir esas dos últimas puertas.
- BARBAZUL: Judith, Judith, bésame.  
Te aguardo, Judith, bésame.
- JUDITH: ¡No, sin abrir esas dos puertas!
- BARBAZUL: Niña mía, pediste...  
rogaste la luz del día...  
¡Mira mi casa,  
invadida ahora por el sol!
- JUDITH: Ninguna de esas puertas  
debe permanecer cerrada para mí.
- BARBAZUL: Bien mío, ten cuidado,  
cuidado, con mi castillo.  
No permitas que se pierda  
este resplandor.
- JUDITH: Ni aun la muerte temo,  
Barbazul.
- BARBAZUL: ¡Judith, Judith!
- JUDITH: ¡Abre, abre esas dos puertas,  
Barbazul, poderoso Barbazul...!
- BARBAZUL: ¿Por qué te empeñas?  
¡Judith! ¡Oh, Judith!
- JUDITH: ¡Abre, abre!
- BARBAZUL: Toma, te concedo otra llave.

A pesar de las advertencias, Judith abre la sexta puerta, la que da al estanque del llanto. Cada vez más entregado a su amor, Barbazul quiere quitarle de la cabeza su obsesión, su deseo de saber un pasado que será la destrucción:

- BARBAZUL: Bésame, bésame,  
tú que eres la luz de mi castillo,  
pero no me preguntes.

JUDITH: Dime, dime, Barbazul,  
¿a quién has amado antes que a mí?

BARBAZUL: Bésame, bésame,  
tú que eres la luz de mi castillo,  
pero no me preguntes.

JUDITH: ¿Qué amabas en ellas? ¿Eran hermosas?  
¿Las quisiste más,  
más de lo que me quieres a mí,  
Barbazul?

BARBAZUL: Ámame, Judith, pero no preguntes.

JUDITH: Dime la verdad, Barbazul.

BARBAZUL: Quiéreme Judith, pero no preguntes.

Ante una insistencia de piedra, Barbazul entrega la última llave, tras la que Judith vislumbra todo el pasado amoroso del duque: sus tres esposas, “los corazones a los que amé.” Al penetrar en el reino de la memoria, al hacerlo de nuevo real, Judith no puede soportar tal peso y renuncia:

JUDITH: Perdóname, Barbazul, perdóname.

BARBAZUL: Tuya es la corona de diamantes.

JUDITH: ¡Perdóname,  
Barbazul, es demasiado pesada!

BARBAZUL: Tuya es la riqueza de mi reino.

JUDITH: ¡Perdóname, Barbazul,  
pesa demasiado!

BARBAZUL: Hermosa, por siempre hermosa,  
serás eternamente reina  
de todas mis mujeres,  
¡la mejor, la más hermosa!

*(Se miran a los ojos. Judith sigue  
los pasos de las otras esposas hasta  
la séptima puerta que se cierra tras  
ella)*

El castillo de Barbazul se sume de nuevo en la oscuridad y el duque en la desolación y en la soledad. La ópera acaba, pues, como ha empezado, en la penumbra. Es una

visión temprana de la lucha de los sexos que tanta importancia va a tener en el arte del siglo xx. La pasión amorosa, que atrae a un hombre hacia una mujer, inevitablemente va a destruirse por cualquiera de los múltiples fantasmas que la unión amorosa desarrolla: los celos, el egoísmo, la mezquindad, los temores. El acercamiento de dos espíritus es en principio un regocijo de reconocimiento de territorios ignorados, llenos de interés, pero pronto el abismo que se vislumbra en el otro convierte el gozo en desolación, la luz de amor en penumbroso camino de desconciertos y desencuentros. La noche será eterna, eterna.

En esta pieza llena de sugerencias, hija de su siglo, nos encontramos con la encarnación de los contrarios, de un hombre pasivo, pesimista, inmóvil en la oscuridad, frente a una mujer dinámica y activa, atrevida, dispuesta. A pesar de esa impassibilidad masculina que vemos en el duque, su potencial masculino, representado en la quinta puerta, todo el esplendor de su reino, ciega a la mujer y la ensordece. Esta Judith entra dentro del largo número de criaturas femeninas que aparecen en la literatura, en las artes plásticas, en el cine, fascinantes pero inquietantes para el hombre, destructoras a la vez que las más cercanas al magma primigenio del que surge la vida. Se diría que de nuevo en el siglo xx, cuando hace crisis el racionalismo, el hombre puede recuperar un lenguaje mítico complejo, retomado de antiguo, que reformula la gran complejidad de la vida humana, representada arquetípicamente en las mujeres, de nuevo diosas madre, de nuevo seres inalcanzables, protectoras y destructoras, a las que el hombre no acaba nunca de comprender y de las que no puede prescindir, a la vez que desea huir de ellas.

Quizás la ilustración mejor de esta idea la encontremos en las artes plásticas, aunque se haga presente en toda la literatura con rasgos de mayor modernidad y en el cine, el nuevo arte del siglo xx.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*. Ed. trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos 1974.
- BATTA, A., *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*. Madrid: Könemann 1999.
- BOBES NAVES, M. C., «El teatro», en: D. Villanueva (coord.): *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus 1994, 241-266.
- , *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros 1997.
- FRYE, N., *Anatomía de la crítica*. Venezuela: Monteávila Editores 1991.
- GARCÍA BERRIO, A. / J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid: Cátedra 1992.
- HERNADI, P., *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Antoni Bosch 1978.
- HOFMANNSTHAL, H. VON, *Carta de Lord Chandos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1981.
- KARST, R., *Thomas Mann. Historia de una disonancia*. Barcelona: Barral Editores 1974.
- KRÜLL, M., *La familia Mann*. Barcelona: Edhasa 1992.
- LESZNAI, L., *Bartók*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd. 1973.
- MARCO, T., *Historia general de la música. El siglo xx*. Madrid: Istmo 1978.

- MAREK, G. R., *Richard Strauss, vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara 1985.
- MAYER, H., *Thomas Mann*. Francfort: Suhrkamp 1984.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza 2005.
- OBBERMAIER, W., «Sobre la literatura de fin de siglo», en: VV.AA.: *Viena 1900*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1993.
- PUJANTE, D., *Un vino generoso. (Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)*. Murcia: Universidad de Murcia 1997.
- REICH-RANICKI, M., *Thomas Mann y los suyos*. Barcelona: Tusquets 1989.
- RIDING, A., «In Pursuit of a Total Art, the Paris Opera Adds Video to *Tristan und Isolde*», *New York Times* (14 de abril de 2005). [[http://www.nytimes.com/2005/04/14/arts/music/14trist.html?ref=bill\\_viola](http://www.nytimes.com/2005/04/14/arts/music/14trist.html?ref=bill_viola)]
- ROUGEMONT, D. DE, *Los mitos del amor*. Barcelona: Kairós 1999.
- , *El amor y Occidente*. Barcelona: Círculo de Lectores 2003.
- SALVAT, R., *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos 1983.
- SANTAYANA, G., *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid: Cátedra 1993.
- SPIELMANN, H., «La obra de Kokoschka para *La flauta mágica*», en el libreto de la grabación de Georg Solti para Decca en 1969, edición vinilo.
- STRAUSS, R. / S. ZWEIG, *Epistolario*. Barcelona: Plaza & Janes 1965.
- TRÍAS, E., *Thomas Mann. Goethe*. Madrid: Mondadori 1988.