

CRÓNICA DE LA REALIZACIÓN DE UNA ÓPERA

I

En el otoño de 1986 conocí en París al compositor italiano Gualtiero Dazzi. Fue un encuentro breve, un rápido intercambio de impresiones en torno a la música y sus relaciones con la poesía y el teatro. Yo tenía en mente escribir un poema dramático y buscaba ciertas referencias extraliterarias para adentrarme en un proyecto del que aún ignoraba todo: tema, desarrollo, posibilidades. Durante nuestra conversación surgió el deseo (no se me ocurre llamarlo de otro modo) de intentar algo juntos, una ópera, quizás. "Cuando tengas algo escrito, envíamelo", me dijo Gualtiero al despedirnos. Sí, podía ser. En México yo había trabajado con varios músicos en la realización de diversas obras interdisciplinarias y la perspectiva de colaborar con un compositor europeo, aunque me fuera desconocido, resultaba atrayente. Pero, pese a mi disposición, durante varios meses nada (se me) ocurrió: los caminos de la creación son imprevisibles y sinuosos. Un día, sin embargo, a raíz de haber presenciado una representación de teatro Noh tuve de pronto la visión de lo que necesitaba. En el tenso drama japonés encontré expresadas las condiciones dramáticas de la obra que quería escribir. Las obras Noh son poemas lírico- dramáticos que combinan elementos de danza, mímica y música, y en los que el texto tiene una función similar a la del libreto en las óperas de Wagner o Debussy. Para mí fueron una revelación, en el sentido de que me permitieron definir los elementos indispensables, tal como los concebía entonces, para integrar la palabra a la acción dramática y a la música. Escribí a Dazzi una síntesis de lo que me proponía y comencé a trabajar.

No sé muy bien por qué elegí el tema del laberinto. En realidad la persistencia del mito me atrapó: el laberinto es una de las metáforas más complejas y completas que hayan imaginado los hombres y desde la prehistoria hasta nuestros días no ha cesado de crecer y de renovarse. Complementariamente, la historia de Ariadna, Teseo y el Minotauro reunía los elementos que requería para componer mi poema. En primer lugar es un *misterio*, es decir, una acción sacra (más tarde volveré sobre esto); en segundo lugar, se trata de una historia de amor (una ópera que no sea una historia de amor es, me parece, en el fondo, un desencuentro.) Guiado por un texto temprano de Julio Cortázar, una obrita llamada *Los reyes*, en la que Ariadna, inicialmente enamorada del

Minotauro, termina por entregarle el hilo, emblema del corazón, a Teseo, imaginé al Minotauro, a su vez, enamorado de Ariadna. Lo que me atrajo de esta perspectiva fue la posibilidad de escribir *sobre y desde* el Monstruo. A partir del Romanticismo los monstruos forman parte de la imaginación literaria moderna. Y la figura del monstruo enamorado ha sido tratada suficientes veces en la literatura y el cine para que tenga caso abundar en ello. Sin modificar en lo sustancial la trama del mito, alteré su secuencia *interior*.

En la redacción del poema me interesaba explorar, puesto que debía servir de base para la composición de una ópera, las diversas posibilidades sintácticas y, sobre todo, prosódicas del lenguaje, componer una obra en que la música de las palabras sirviera de contrapunto a la armonía de los sonidos, si así puede decirse. Habíamos convenido que la ópera sería en español, lengua que posee una riqueza vocálica equiparable a la del italiano, esto es, fundamentalmente apta para la expresión lírica, pese a lo que algunos amigos músicos mexicanos piensan. Las relaciones entre poesía y música no siempre han sido resueltas satisfactoriamente y los trabajos de mis contemporáneos en este sentido en general no me entusiasmaban. Yo quise proponerle al compositor un tejido verbal de formas y registros muy densos, "laberínticos" pero diáfanos, como en la poesía de G.M. Hopkins, por ejemplo; una estructura rítmica y sonora de connotaciones votivas, litúrgicas casi. Se trataba de la composición de un drama lírico (más tarde prescindimos de esta designación de resonancias inapropiadamente debussyanas) en cuatro momentos y un epílogo, con dos voces solistas, masculina y femenina, y un coro; incluso, me atrevía a sugerir una cierta dotación instrumental.

Con una celeridad que me sorprendió Dazzi respondió a mi propuesta. Precisaba tesituras e instrumentos y sugería una organización sonora del material que se ajustaba perfectamente a mis ideas:

Soprano, Baritono, Recitante

Flauto - oboe/corno inglese - clarinetto/clarinetto basso Fagotto - Corno Pianoforte - Percussioni: Marimba, xylofono, Africans blocks Wood blocks, Tumba e Tombassi, bongos e Toms acuti, claves gravi e acuti, vibrafono, glockenspiel, cymballe 2 Violini, viola, violoncello - Nastro magnetico: Elettronico, trasformazione suoni degli strumenti presenti sulla scena, coro. Pur essendo completamente d'accordo sull'idea d'utilizzare forme sintattiche dense direi "compatte" mi sembra chiaro che i piani differenti sui quali si svolgono le evoluzioni dei due personaggi devono essere caratterizzate anche e soprattutto da sonorità inizialmente molto "diverse" e che progressivamente vanno avvicinandosi fino a fondersi, nel momento in cui c'e' "comunicazione".

En efecto, estábamos de acuerdo. Podíamos intentar la composición de una ópera: habíamos concebido a *La rosa de Ariadna*.

II

Trabajamos estrechamente durante varios meses. Yo escribía —en la alta noche las palabras del Minotauro y por las mañanas las de la luminosa y leve Ariadna: el misterio de la luz presidió también la redacción de sus respectivas "naturalezas"—, y en las tardes nos reuníamos a leerlas y discutir las. Gualtierio había compuesto el año anterior *Silex*, una pieza electroacústica de 30 minutos, dedicada a la pintura de un amigo, también mexicano, que vive en Milán, Raymundo Sesma (los vasos comunicantes italo-mexicanos, como un rizoma, crecían), cuya escucha me permitió "sintonizarme" con el ámbito sonoro que podría tener nuestra ópera. *Silex* es una música lenta y sombría, una textura espesa, concentrada en frecuencias muy graves, como el eco de un temblor de tierra que hubiera sucedido hace mucho tiempo: *exactamente* como las paredes y meandros del laberinto.

El poema, como dije, es en su espíritu y su estructura deudor del teatro Noh. Hay en él un protagonista: el Minotauro; un deuteregonista: Ariadna, ambos personajes clásicos tomados de la tradición; un coro y una acción de carácter ritual. Zeami Motokiyo, el gran dramaturgo y teórico del teatro Noh, dice que las obras del Noh son dramas, liturgias que muestran y ocultan una verdad. Esta manera semirrevelada o sugerida de mostrar la realidad, a la vez alusiva y significativa, es característica del Noh y es algo que yo intenté en mi poema. El objetivo es "abrir los oídos de la mente" mediante la armonía y belleza de las palabras. Pero aunque el texto está articulado según el "camino dramático", a Gualtierio le parecía que, guardando todo el tiempo un nivel de elevada intensidad expresiva, no cedía a los estereotipos del libreto convencional y jamás asumía realmente una teatralidad directa. Esto dificultaba enormemente la "traducción" musical de los versos, sobre todo si se trataba, al mismo tiempo, de hacer una obra para la escena; Dazzi debió crear lo que él llamó "pequeñas dramaturgias internas", simultaneidades para simular los diálogos, periodos de aceleración o de *ralentissement* de la acción, sin traicionar el texto, al contrario: buscando de este modo destacar su intensidad poética. Las voces cantan generalmente sobre líneas melódicas fluidas, sin grandes cambios armónicos, con un tratamiento que prevé un timbre lineal, sin vibrato operístico del tipo "bel canto", sino más bien con sonoridades propias. De este modo el compositor intentó mantener un cierto nivel de inteligibilidad del texto.

III

La rosa de Ariadna refiere cómo la noche anterior a la llegada anual de los rehenes a Creta (entre quienes viene Teseo), Ariadna, sacerdotisa del Laberinto, atraída por la gravitación del monstruo, que es su hermano, traspasa el umbral buscando en las tinieblas el sentido de su culto y el objeto de su veneración; conforme se adentra ese sentido se le irá revelando. Sin embargo, a punto finalmente de encontrarse con el Minotauro (encuentro que más tarde se cumplirá con Dionisos, otra variante del dios con cuernos de toro), la joven escucha las aclamaciones que saludan el desembarco de Teseo, duda y, como si despertara de un sueño, como si entrara en otro, sale del "terrible palacio". El Minotauro, que ha vislumbrado el amor, abandonado se pierde en su laberinto, que es Ariadna. Sin ella, sin lo que gracias a ella ha percibido, no siente más deseos de vivir. No es el hastío, como ha imaginado Borges en el relato *La casa de Asterión*, lo que vence al Minotauro, sino el amor. Nunca hubo un combate. Teseo no hace más que liberar a un sufriente.

Para el compositor el malogrado encuentro entre Ariadna y el Minotauro es antes que nada la posibilidad del encuentro de dos voces, cada una poseedora de una "doble naturaleza" musical, metáfora de la duplicidad de sus seres, hombre/mujer más que hombre/bestia, que nos los hace aparecer como las dos caras, diurna y nocturna, de un mismo ser. De este modo, el Minotauro es a la vez barítono y contratenor, mientras que Ariadna es contralto, con un timbre más sombrío.

En el nivel orquestal, los dos personajes están caracterizados de manera muy distinta. En el inicio, el Minotauro aparece como rodeado por un contrapunto lento que conducen los alientos y las cuerdas, casi sin percusiones, en tanto que Ariadna se inscribe en una textura esencialmente percusiva, muy articulada rítmicamente. A medida que estas dos temporalidades se aproximan hasta casi fundirse, El Minotauro, excitado, canta como contratenor y Ariadna se le une con el mismo registro. Su separación se traduce igualmente en el plano orquestal: el Minotauro vuelve al estatismo de la textura inicial mientras Ariadna se aleja acompañada por un número decreciente de instrumentos, hasta concluir sola con el violonchelo.

Los diferentes niveles que estructuran la textura orquestal están, de este modo, ligados al desarrollo dramático de la obra; cada personaje está caracterizado por una temporalidad al principio y al final, y la historia no es más que la contaminación recíproca de sus temporalidades, su fusión y su final escisión.

Con el fin de volver perceptibles estos movimientos, en su encadenamiento tanto como en su superposición, Dazzi propone una cierta unidad por el hecho de que todo está construido sobre un solo material armónico, y por la relativa lentitud de su evolución. Así, pese a la complejidad formal que se desprende de la interacción de las diferentes temporalidades, el tiempo interior de cada una de sus distintas connotaciones (timbres, registros, velocidades, articulaciones rítmicas) es inmediatamente reconocible. La orquesta es un conjunto de diecisiete elementos y el coro un grupo vocal de doce cantantes, todos solistas.

La obra se plantea no dissociar las dos fases de la composición: la escritura, abstracta, primero y en seguida la percepción, la escucha: Ariadna en el laberinto del oído. En cada momento de la escritura musical, la escucha es tomada en cuenta. El desarrollo general de la obra apunta de este modo al tiempo interno de cada espectador. En *La rosa de Ariadna* el laberinto se ha vuelto sonoro: una música. Y este laberinto sonoro es el canto de la tierra.

IV

El público entra en una sala en penumbra donde ya se escucha, lejana pero continua, una densa textura sonora, una música magmática que persistirá, subterráneamente, hasta el fin de la obra.

Oscuro.

Una melodía comienza a formarse. Lentamente la escena se ilumina. El Minotauro de pie, en el centro del laberinto, va y viene sobre sus pasos, fiera enjaulada.

MINOTAURO:

Como el puro estupor,
como las pesadillas de los reyes
vago en el aire espeso.

La sombra de mis ojos sabe
de una fatiga inmensa.
Y nada dejaría suponer
que sea mejor soñar que no hacerlo.
Porque tal vez es sólo
error del corazón
creer que las cosas suceden
con arreglo a principios.

Mas sé que el cielo gira
y florecen los cuerpos putrefactos,
que las estrellas cambian de lugar...

ARIADNA, *al pie del laberinto*:

Recuerdo una plaza desierta
 donde temblé
en el alba de un sueño
 bajo las flores de abedul.
Lejos tañían campanas de bronce
 sobre el mundo que respiraba en paz.
Y un estremecimiento
 recorría la madrugada
en la honda luz naranja que atravesaba el cielo.
Te vi ahí, oscuro en el sueño,
 habitante del caos;
te vi contra la noche:
 un rey envuelto en púrpura...

V

¿Por qué elegimos un tema mitológico para la composición de nuestra ópera? Ya dije que, en realidad, el tema del laberinto nos eligió. La historia del "palacio fétido" y de su oscuro habitante —mitad animal, mitad hombre—, ha atravesado intacta más de tres mil años. En realidad, con esta obra no hacemos sino comprobar su pervivencia. Los mitólogos dicen que en los mitos se puede reconocer el estremecimiento primordial del hombre frente a lo desconocido. Son una especie de memoria ancestral de la humanidad. El laberinto es una metáfora visual que se refiere al vez al cerebro y a los intestinos, a nuestra razón y a nuestras emociones, es decir, a nuestras *profundidades*. Y el psicoanálisis ha revelado el terror disfrazado que el hombre siente hacia sus abismos interiores. La encarnación de ese disfraz es el Minotauro.

Desde los griegos, la tradición occidental, a la que pertenecemos, se ha empeñado en privilegiar la capa de razón y restricciones que recubre los estratos más profundos del alma humana. En este sentido todos somos Teseo y el Minotauro al mismo tiempo. Al matar al toro, según Nietzsche, que estudió bien este mito, Teseo niega la vida, reduciéndola a formas reactivas. Es el triunfo de la razón, del hombre ordenador, sometido a los dioses, sobre la voluntad y la vitalidad de los instintos. Ahora bien, el mito de Teseo, héroe superior, no es otra cosa que la versión oficial griega de la historia, de sus relaciones con el viejo mundo cretense y de las luchas por el predominio en el mar Egeo. Pero es algo más: comprueba el triunfo del mundo de la racionalidad ateniense, solar, apolínea, sobre la antigua civilización minoica, lunar y femenina. Es una intromisión

patriarcal en el mundo de las fuerzas matrices y primordiales, cuya imagen es, por cierto, el laberinto en espiral. Los griegos, pues, han querido vengarse de ese mundo poderoso y amenazante que no comprendían, que los oprimía y angustiaba. Plutarco dice en su *Vida de Teseo* que debió tenerse por muy expuesto de parte de los cretenses ponerse en mal con una ciudad que tenía voz y letras. Los griegos se vengaron, en el mito, castigando primero a Pasifae, la diosa-luna, y después a Ariadna, a quien luego de seducirla, Teseo abandona en la isla de Naxos. Es allí donde, por una especie de compensación ontológica, la va a tomar Dionisios, forma sublimada de la fuerza pura y múltiple, de la voluntad afirmativa encarnada en el toro. En *La rosa de Ariadna* no hemos hecho sino alterar levemente el orden en que ocurren, simbólicamente, los acontecimientos, es decir: la historia de amor entre Ariadna, imagen del alma, y el dios-toro, representación de las fuerzas vitales y fertilizadoras de la naturaleza.

Ariadna es, en sí misma, un personaje bastante complejo. Su nombre quiere decir "la muy santa", es hija de la luna, la portadora de la luz. Cabalísticamente designa el alma. Es *aracné*, la araña que teje y desteje nuestro cuerpo, la trama de la vida. Es el *Anima*. El mismo Nietzsche, en cuya filosofía la figura de la princesa cretense juega un rol esencial, decía que Ariadna era la afirmación repetida, el sí que responde al sí. En nuestra ópera, como en el mito, al ponerse del lado de Teseo Ariadna se niega a la vida, representada por la animalidad del Minotauro. Luego— sabemos— se unirá a Dionisios. (Una historia de clínica, de salud y de curación, como dice Gilles Deleuze.)

El Minotauro, por su parte, es la realidad condensada del símbolo. Aunque es un monstruo, es un príncipe, es hijo de la reina; tiene cuerpo de hombre, corazón de hombre, sexo de hombre. Borges nos recuerda que Dante se lo imaginó al revés: con cuerpo de toro y cabeza de hombre, porque ni Ovidio ni Virgilio lo describen con precisión. Su cabeza es de animal, pero su corazón es humano; esto es, pese a lo que se nos ha dicho, no sólo es la fuerza bruta e indomable del instinto, que, no obstante, sigue existiendo. Su mugido canta la alabanza de lo terrestre.

MINOTAURO:

¡Soy el tiempo! Insondables,
secretos e insondables
convergen en mí ríos
de sangre y pesadumbre,
cauces de podre y sombra,
corrientes del abismo.

Soy el sueño, el poder
soterrado y oculto
que ignora la conciencia:
el encono del mito.

Soy la violencia oscura
del amor de la Madre
y la forma terrible
de la culpa, y el miedo.

Soy la sombra, la inquietante
faz nocturna del hombre,
el revés del espíritu,
la confusión del caos.
Un estigma y un símbolo...

VI

Tres años y medio le llevó a Gualtiero Dazzi concluir la partitura de *La rosa de Ariadna*. Durante ese lapso su concepción musical se afinó y precisó. La estructura básica, sin embargo, la trama del laberinto permaneció invariable, envolvente, proliferante.

Para existir plenamente como ópera, la obra debe ser representada. La puesta en escena no es sencilla, porque no se trata de un drama convencional. Stéphane Braunschweig, un talentoso joven director de teatro francés con quien Gualtiero había trabajado en diversas ocasiones, se interesó en llevarla a escena. Así pues, para su cabal realización faltaba sólo un músico que afrontara la difícil dirección orquestal. Por azares del tiempo y del destino y bajo los auspicios de la deidad que preside los encuentros mexicano-italianos, a finales del año pasado encontré en la ciudad de México a Aldo Brizzi, brillante compositor y director de orquesta, quien habiendo conocido la partitura y a su autor en París, decidió dirigir el estreno. La aparición de Brizzi, su integración al proyecto, consumaba los términos de lo que Wagner llamó una "cooperación poderosa", que permite ensanchar los vínculos de la "participación sensible".

La rosa de Ariadna se estrenó en Estrasburgo, Francia, en el otoño de 1995, ocho años después del inicio de su composición.