

L'Enigma di Lea, o la aventura de una ópera de nuestro tiempo

*Un fascio di luce s'infiltra
e cede il suo segreto...*
(L'Enigma di Lea, Escena 13)

Resulta difícil ponderar la creciente relevancia que, a lo largo de las últimas dos décadas, ha cobrado la figura de Benet Casablanca en el panorama nacional e internacional. A su extenso catálogo compositivo cabría añadir, para completar las razones que justifican ese protagonismo, su intensa dedicación pedagógica –principalmente, aunque no de manera exclusiva, en el Conservatori Superior de Música del Liceu– y su actividad como agudo observador e investigador reflexivo de la situación cultural moderna y contemporánea, por medio de la publicación de monografías, ensayos y artículos de muy diversa índole, sustentados en un caudaloso acopio de lecturas y referencias artísticas.

Es, quizás, este carácter humanista uno de los rasgos más sobresalientes de la personalidad intelectual del compositor de Sabadell y, como tal, halla su reflejo de manera profusa en su producción musical. En ella se entrecruzan, por circunscribirnos al ámbito plástico, los nombres de Paul Klee (*Alter Klang*, 2006), Mark Rothko (*Four Darks in Red*, 2009), Pablo Picasso (*Dove of Peace*, 2010), J. M. W. Turner (*Shade and Darkness*, 2014) o Eduardo Chillida (*Ricerca para Chillida*, 2014), sin que esas referencias constituyan en ningún caso un pie forzado para la libre expresión de Casablanca, sino una constatación de afinidades estéticas y de sintonías creativas que alienta, precisamente, dicha libertad.

Más allá de las páginas puramente vocales de su catálogo –algunas composiciones de juventud (*Poema d'amor*, 1981; *Poema d'E. A. Poe*, 1982; *D'humanal fragment*, 1982), las exitosas *Set escenes de Hamlet* (1988/89, rev. 1997), los *lieder És per la ment* (1993) y *Ja és hora que se sàpiga* (2000) o los más ambiciosos *Retablo sobre textos de Paul Klee* (2007) y la pieza coral *Jo tem la nit* (2008), sobre un texto de J. V. Foix–, el universo literario comparece también en la obra de Casablanca como una de sus constantes inspiraciones, tanto desde un punto de vista estructural (con preferencia por las formas concisas, como el epigrama o el *haiku*) como remitiéndose a incitaciones concretas en las plantillas y grados de profundidad más variados. Así, un recorrido sumario por su producción revelaría frescos orquestales ligados al drama shakesperiano –*The Tempest* en *The Dark Backward of Time* (2005)– o a la poesía de John Milton y Fernando Pessoa (*Darkness visible*, 2008), comentarios camerísticos a textos contemporáneos (*Seis glosas sobre textos de Cees Noteboom*, 2010) o títulos que revelan la cercanía del compositor al Romanticismo alemán –George Büchner en *... der graue Wald sich unter ihm schüttelte (Nachtmusik)* (2011)–, a la abstracción modernista de W. B. Yeats –'ragging in the dark', subtítulo de su tercer cuarteto de cuerda (2008/09)– o a la mirada irónicamente compasiva de Cervantes (el 'aguafuerte quijotesco' *Melancolías y desabrimientos*, fechado en 2005, o los pianísticos *Epigramas cervantinos*, de 2016).

Intereses multiformes que proporcionan a Casablanca credenciales sobradas para afrontar la composición de esa "cosa absurda" –en expresión del Conde en el *Capriccio* straussiano– que puede parecer la ópera y reanudar, en el escenario liceísta, el hilo de nueva creación de compositores catalanes interrumpido en la temporada 2011/2012 con *Jo, Dalí*, de Benguerel. Y lo hace abordando ese reto creativo en madura posesión de un estilo personal, cifrado en la capacidad de generar climas sonoros cuidadosamente contrastados, en el dominio del colorido orquestal y en una intuición dramática acusada que, si hasta el momento se valía preferentemente de la escritura instrumental, encuentra ahora como lugar natural la dimensión escénica. Entre el seguimiento reverencial de las inercias del género en sus características históricas más obsoletas y la voluntad de reinención iconoclasta de sus principios fundadores –música, palabra y acción– como triple manantial de la imaginación dramática–, común en muchas propuestas 'operísticas' de los últimos decenios, *L'Enigma di Lea* ofrece la posibilidad de un camino sintético, que ahonda en esos principios sin renunciar a

una vocación musical y argumental tan intemporal como presente, en un intento de lograr – por emplear el acertado subtítulo de una reciente monografía sobre el compositor– una acabada “arquitectura de la emoción”.

La inquietud por la renovación de los planteamientos tradicionales, en beneficio de la voluntad de precisión simbólica, se observa ya en la elección de las tipologías vocales de la nómina de *dramatis personæ*, encabezada por el rol titular de Lea (soprano), que ahonda su naturaleza complementaria respecto del deuteragonista masculino (Ram) al confiarlo, frente a la habitual presencia de un tenor, a la voz de barítono. De manera similar, los implacables guardianes de Lea, Millebocche y Milleocchi, revelan su condición de haz y envés de una misma realidad opresiva en la absoluta oposición de sus registros vocales (respectivamente, soprano coloratura y bajo), en tanto la homogeneidad relativa de color de los papeles de Michele, Lorenzo y Augusto (tenores) y de las Tres Damas de la Frontera (soprano, mezzosoprano y contralto) refleja el cariz unitario de sus intervenciones, aunque con sutiles diferencias internas y disociaciones solistas de ambos tríos. Si este último “triple papel” representa una alusión a las conocidas “tres damas de la noche” de *Die Zauberflöte*, mutando la nocturnidad ominosa del original mozartiano en una participación luminosa y cooperativa de la pareja protagonista en su periplo iniciático, la encarnación del tragicómico Dr. Schicksal en una voz de contratenor –alejada de los esperables tintes bufos graves, pero igualmente capaz de la hipérbole asociada a la representación de lo excéntrico– podría configurarse, para algunos oyentes, casi en una contraparte en negativo del contratenor que asume la voz apolínea en *Death in Venice*, de Benjamin Britten.

Una pareja meticulosidad preside la concepción estructural de la ópera, conformada por quince escenas que se distribuyen equitativamente en tres partes y que se interconectan mediante interludios instrumentales de extensión variable; se establece entre ellas un juego de simetrías veladas o manifiestas y de “rimas” internas que enfatiza su carácter orgánico y, al mismo tiempo, acoge con flexibilidad la evolución narrativa de una acción dramática, que, en las partes primera y segunda, conduce a momentos climáticos relacionables con la tradición del *finale* operístico. Se trata de un entretejido continuo de correspondencias que se da ya en su sentido más amplio, abarcador de toda la ópera; así, la “Danza final de Lea” que actúa como epílogo (Poco lento), disolviéndose *al niente*, cierra la trayectoria iniciada en la escena primera (“Baile de Lea y violación divina”), agitación progresiva del ‘Calmo e misterioso’ inaugural, donde el despliegue melismático de la altura Do# se confía a la flauta, instrumento dionisiaco por excelencia; una “conexión báquica” que podría rastrearse asimismo en la primera intervención articulada de Lea, sobre la palabra “Abboeh”, un eco del “Evohé” de las bacantes grecolatinas que clausurará, en el coro, la parte vocal de la ópera.

Por otra parte, la aparición de una escena propiamente coral –cantada siempre, a diferencia de las partes vocales solistas en italiano, en el idioma propio de cada país de representación– en cada parte (Escena 2. Coro de sacerdotes; Escena 7. Coro de guardianes filántropos; Escena 14. Coro de espectadores) constituye otro factor de continuidad interna, así como su común lenguaje homorrítmico, que en el caso del masculino “coro de sacerdotes” (¿otro guiño mozartiano?) de la escena segunda amplía el tratamiento vocal hacia el *parlato*. Tampoco deja de ser un elemento esencial de cohesión el refinamiento y riqueza tímbricos, detalladamente pautados en su densidad, peso y dinámica, del tejido orquestal, oscilante entre la intimidad camerística y la dosificación de brillantes *tutti*; de hecho, el elemento sinfónico alcanza en ocasiones un protagonismo alternativo al vocal, bien como introducción extensa de alguna escena –caso de la undécima, nuevo diálogo amoroso entre Lea y Ram–, bien como único portavoz de la acción dramática, en la movida y *scherzante* escena sexta (“En el patio de la Institución *Outsiders*”) y, singularmente, en el *notturmo amoroso* que, sublimando la posibilidad expresiva de la palabra, traduce el encuentro erótico entre Lea y Ram. Asimismo, la introducción de escenas concebidas *alla maniera* de los números clásicos, como las intervenciones de las Tres Damas de la Frontera en las partes primera (escena cuarta) y tercera (escenas decimotercera y decimoquinta) permite otro engarce directo en la

constitución dramático-musical de la ópera. Y, por ejemplo, también se conceden en su tramo inicial dos momentos solistas arraigados en la tradición del género: el aria principal de Lea (“Errancia de Lea”), como expansión de un núcleo interválico sencillo de tercera menor, de sabor modal e inocente, y el dúo entre Lea y Ram que ocupa la escena quinta, fundamental para el retrato psicológico originario de ambos personajes.

A este propósito, no menos sugerente como diálogo con las convenciones operísticas resulta la organización de la parte segunda, que traslada la acción desde el plano simbólico atemporal a otro de resonancias históricas, e incluso sociales, más inmediatas. Si la entrada del grotesco Dr. Schicksal en la escena octava incluye una sección que remeda la atmósfera de las serenatas dieciochescas y la décima escena, confiada al propio doctor y a Ram, se define expresamente como “spettrale e parodica”, es la intermedia escena novena la que presenta, junto a la undécima, una estructura interna más compleja: puntuadas por la presentación del Dr. Schicksal, las intervenciones de los tres artistas (Michele, Lorenzo y Augusto) vanamente empeñados en apresar la inasible belleza del rostro de Lea, desde posturas artísticas divergentes, se suceden como recreaciones de tres formas vocales históricas (madrigal, cavatina y *arietta*), antes de aunarse en un terceto.

Et vale. La condición de estreno de *L’Enigma di Lea* aconseja a la prudencia detener aquí su breve comentario preliminar; Benet Casablanca y Rafael Argullol han levantado, en largos años de colaboración, su propia “metáfora de supervivencia” para la ópera en nuestros días con una propuesta que interpela por igual, como todo título operístico –y en ello no existe discrepancia alguna entre los primeros ejemplos barrocos y este 2019–, a la sensibilidad y al juicio del espectador atento y cómplice, dispuesto a iluminar, siquiera provisionalmente, el secreto que ambos plantean...

Germán Gan Quesada