

Las óperas de Péter Eötvös: drama, comedia y sueño en 13 actos

PEDRO AMARAL

EN 1966, a los 22 años de edad, Péter Eötvös deja Hungría y parte hacia Colonia, donde completará la última etapa de su formación e iniciará, poco después, su extraordinaria aventura profesional como intérprete y compositor. Apasionado por las artes escénicas, había colaborado en los escenarios desde su adolescencia, en Budapest, escribiendo música para teatro y cine. Pero fue en Colonia donde compondría sus primeras piezas autónomas, *Harakiri* y *Radames*, dos “óperas-miniatura” que involucraban escasos recursos, en la línea del Teatro Pobre de Grotowski.

La primera, “escena con música” para una actriz, un posible narrador, dos intérpretes de *shakuhachi* (o dos clarinetes bajos) y un leñador, tuvo su origen en la estancia de Eötvös en Osaka, con Stockhausen, en el contexto de la Expo Universal de 1970. Profundamente impresionado por la cultura japonesa, en particular por las artes escénicas (*No, Gagaku, Kabuki*), el compositor encontró el impulso para escribir *Harakiri* cuando, de regreso a Europa, se encontró con la noticia de la muerte de Mishima por *seppuku*. A partir de un texto de István Bálint, amigo de juventud, Eötvös compuso un ritual escénico que, recitado en japonés, mezcla humor y muerte en una combinación singular e improbable, escuchada por primera vez en Bonn, en septiembre de 1973.

A mediados de los años noventa, el fruto de un malentendido le llevó a iniciar el recorrido que lo convertiría en el compositor de ópera más importante de su tiempo

Interesante, desde luego, en esta primera pieza, es la adopción de un formato escénico que no emplea el canto, sino el habla, recitada y entonada, más próxima al teatro que a la ópera. Toda la obra dramática posterior de Eötvös combinará ambos recursos expresivos, solicitando a los cantantes diferentes matices de locución y a los actores inflexiones controladas en el tiempo y en el gesto vocal.

Tres años más tarde, el Festival de Teatro Musical de la WDR, en Colonia, pondría en escena *Radames*, ópera de cámara de 35 minutos de duración que escenificaba una situación rocambolesca: la de un teatro de ópera degradado, destino inevitable a ojos de la vanguardia musical de la época (“¡Es preciso incendiar los teatros de ópera!”, declaró Boulez a *Der Spiegel*, en 1967), en la que quedaban un único cantante, un pianista acompañante y un puñado de instrumentistas. En el montaje de *Aida*, el pobre contratenor debería, él solo, interpretar los papeles de Aida y Radamés, masacrado por un trío de directores de escena —el de ópera, el de teatro y el de cine—, cada uno de ellos intentando imponer, en su respectiva lengua, su visión de la épica verdiana.

Páginas aventureras y testimonios de una indisimulada fascinación por el teatro, *Harakiri* y *Radames* no tendrán continuación directa en los años siguientes, en los que, nombrado director musical del Ensemble Intercontemporain, Eötvös se consagrará a una intensa carrera de intérprete, puntuada por la escasa escritura de alguna música instrumental.

A mediados de los años noventa, liberado de sus funciones en París, el fruto de un malentendido le llevó a iniciar el extraordinario recorrido que lo convertiría en el compositor de ópera más importante de su tiempo. Deseando renovar la programación de la Ópera de Lyon, Kent Nagano preguntó a Eötvös si sería posible montar su *Chinese Opera*, de la que había oído hablar. La cuestión era equívoca porque, a pesar de su título, *Chinese Opera* es una pieza puramente instrumental... Sin darse por vencido, el director norteamericano preguntó entonces a su colega si estaría interesado en escribir una verdadera ópera. Fue así como nació el proyecto de *Tres hermanas*.

Un poco perplejo por el desafío, el compositor dudó sobre la posible forma del proyecto y, desde luego, sobre el tema de partida. Acabaría siendo György, el hijo de Péter con su primera mujer, la actriz Piroska Molnár, quien le propuso el drama de Chéjov.

Sin embargo, el libreto propuesto por el dramaturgo Claus Henneberg constituyó apenas una reducción de la obra original, mientras que el compositor imaginaba un enfoque completamente diferente, dividiendo el texto en tres “secuencias”, tres lecturas sucesivas y diferenciadas de los indolentes episodios que envolvían a la familia Prózorov. El libreto definitivo fue, así, fijado por el compositor y por aquella que sería, de ahora en adelante, la verdadera alma vigilante tras todos los futuros proyectos operísticos de Eötvös: su mujer Mari Mezei.

El estreno en Lyon, en marzo de 1998, fue coronado por un extraordinario éxito, del que no fue ajena la concepción escénica del coreógrafo japonés Ushio Amagatsu. Para todos cuantos asistieron a esta producción, los

nombres de los dos artistas resultaron inseparables en la estética del espectáculo y, por extensión, en lo que fue el punto de partida para una reconciliación de la ópera con la contemporaneidad musical. Ha sido una desafortunada ironía del destino que los dos maestros hayan fallecido con pocas horas de diferencia, el 24 y 25 de marzo de este año...

Hay otra dimensión trágica que no podemos dejar de evocar. La carga expresiva de *Tres hermanas*, tan sorprendente en el contexto musical de la época, era, para el propio compositor, indisoluble de la muerte de su hijo, en diciembre de 1994, pocas semanas antes del inicio previsto de la composición. “Siempre lo asumí: *Tres hermanas* es una ópera del adiós. La trabajé conscientemente en función de esta idea. La melancolía del drama de Chéjov dio voz a mi propio sufrimiento y, al mismo tiempo, me ayudó a aceptarlo”.

En octubre de 1999, Eötvös presentará el que es, de entre toda su producción escénica, el proyecto más cercano a su visión ideal de un teatro en música: *As I Crossed a Bridge of Dreams*. El encargo, del Festival de Donaueschingen y no de un teatro de ópera, permitió al compositor concebir un “teatro sonoro” en el cual una actriz recitadora, tres cantantes y un ensemble instrumental dan vida a siete episodios del Diario de Sarashina, escrito por una dama de compañía de linaje noble que vivió en el Japón del siglo XI.

Hablada, murmurada y cantada en inglés, la pieza sumerge al espectador en un universo poético de extraordinaria sensibilidad. Para realizarlo, Péter recurrió a una amplificación generalizada de las fuentes sonoras, comenzando por las voces. La idea era captarlas muy de cerca, a través de una microfonía precisa, permitiendo a la actriz y a los cantantes hablar bajo, como si susurrasen “*a nuestros oídos*”².

Amplificadas las voces, era fundamental amplificar también los instrumentos, disimulándolos visualmente, creando una orquesta invisible cuyo sonido, “*ilusoriamente irreal*”, nos llegase a través de los altavoces, transformado gracias a los sortilegios de un armonizador multicanal y creando una atmósfera verdaderamente onírica, una “*obra-sueño*”, un “teatro radiofónico” en vivo³. Quizás el momento más sorprendente de este ilusionismo sonoro surge al final, cuando, para representar la ausencia del amado, un solitario piano en escena toca “*El solo*” con las teclas accionadas por una computadora, creando una embriagadora e irreparable sensación de vacío.

Nueve años más tarde, el mismo *Diario de la soñadora* dama de compañía se transformaría en una ópera más convencional, escrita, como *Tres hermanas*, para Lyon, donde se estrenaría en marzo de 2008 en una nueva escenificación de Amagatsu. Las dos piezas —el utópico teatro sonoro de *As I Crossed* y la versión operística *Lady Sarashina*— coexisten en el catálogo del compositor, si bien la utopía del primero será sustituida por el pragmatismo de la segunda, y, a partir de una pieza dispersa de un género difícil de programar, Eötvös creará una “ópera de repertorio”. A los siete episodios compuestos para Donaueschingen (*Primavera, Sueño con el Gato, La luna, Sueño del Espejo, Noche Oscura, Recuerdo y Campanas*) se añadirán dos (*Guardia y Peregrinación*), y la última escena de *As I Crossed*, con el pianista ausente, será sustituida por *Destino*. Veremos a una cantante en lugar de una actriz, y a la vocalidad susurrante la sucederá una escritura de gran lirismo. Los demás personajes permanecerán divididos por el trío de cantantes y el ensemble será sustituido por una orquesta en el foso.

La doble experiencia de *Tres hermanas* y *As I Crossed* —a pesar del éxito de este espectáculo en escenarios alternativos— permitió al compositor conocer por dentro el mundo de la ópera, en lo que este podía acoger y coronar con éxito o, por el contrario, rechazar. *Lady Sarashina*, con toda su belleza, constituye una concesión; y el compositor, en su realismo, procurará, en adelante, encarnar su utopía en los límites de un teatro de ópera convencional.

Entre las dos versiones de la poesía de Sarashina, Eötvös escribirá dos óperas que tratan temas más crudos: el burdel y la revuelta social en *Le Balcon*, basada en Jean Genet; la sexualidad, la enfermedad y la aceptación social en *Angels in America*, basada en Tony Kushner.

Estrenada en julio de 2002, *Le Balcon* nace como un encargo del Festival de Aix-en-Provence, permitiéndole a Eötvös escribir para el Ensemble Intercontemporain, del que había sido director musical a lo largo de más de una década (1979-1991). En el foso, un ensemble de dos decenas de instrumentistas acompaña a un abanico de cantantes y actores que se desdoblan en más de veinte personajes diferentes, poniendo en escena los fetiches del prostíbulo y la revuelta de las calles, en una puesta en escena rica en dramatismo y comididad. Para su única ópera cantada en el idioma de Genet, el compositor creará un lenguaje inspirado en la canción francesa, desde el cabaret parisino de Fréhel y Édith Piaf al cine y al Music Hall de Yves Montand y Aznavour. La fascinación por esta música venía de lejos, poblando el imaginario del compositor desde sus años de formación: “*Yo adoraba [la canción francesa]*! ¡Fue verdaderamente la cotidianidad musical de mi adolescencia!”⁴.

Angels in America, que también responde a un encargo francés, esta



Lady Sarashina en la Opéra Comique de París, 2009.

Pierre Grosbois

vez del Théâtre du Châtelet, será a su vez cantada y hablada en el inglés de Kushner. Como *Le Balcon*, se inspirará en la cultura del país de origen del texto, en este caso en el musical de Broadway. “Ópera hablada”, donde canto y locución se mezclan, los ocho personajes fueron, en la versión inicial, estrenada en noviembre de 2004, acompañados por un pequeño grupo de 16 músicos, todos ellos —cantantes e instrumentistas— debidamente amplificados, al estilo de un musical norteamericano. Más tarde, el compositor ampliará la orquesta, experimentando diversas soluciones entre el pequeño ensemble de partida y la dimensión sinfónica, preservando, en todo caso, la reminiscencia del musical anglófono. De la cultura norteamericana, además de un trío vocal con ecos radiofónicos, por momentos

En 1999, Eötvös presentará el que es, de toda su producción escénica, el proyecto más cercano a su visión ideal de un teatro en música: As I Crossed a Bridge of Dreams

jazzísticos, emerge una asumida influencia de Hollywood —en el realismo de las relaciones entre los personajes, en el ritmo y el recorte de los diálogos, en el esquema de la transición entre escenas y hasta en la construcción de escenas simultáneas, típicas del séptimo arte—. Y si el compositor evita la avalancha de realidad política y televisiva que Kushner desliza por la trama teatral, no deja de explorar todas las dimensiones candentes en el tema central de la obra: la sexualidad, la tensión moral, social y familiar, la enfermedad venérea, la religión.

Religión que, a su vez, estará en el centro de las dos siguientes óperas: *Love and Other Demons* y *Paradise Reloaded (Lilith)*. Basada en la novela de Gabriel García Márquez, la primera, estrenada en el Festival de Glyndebourne en el verano de 2008, mayoritariamente cantada en inglés, presenta en escena a uno de los personajes femeninos más bellos y singulares de Eötvös: Sierva María de Todos los Ángeles.

La acción tiene lugar en Cartagena de Indias, a mediados del siglo XVIII. Hija del Marqués de Casalduero, Sierva María fue criada por una esclava,



Love and Other Demands en el Festival de Glyndebourne, en 2008.

Dominga, con quien aprendió la lengua y las costumbres del pueblo yoruba. A los doce años es mordida por un perro rabioso y enferma. Juzgándola poseída, el Marqués la envía a un convento donde será recluida y donde deberá ser exorcizada. Sin embargo, en lugar de consumar el exorcismo, el joven sacerdote Delaura se enamora de la muchacha y, juntos, conocerán al más terrible de los demonios, al único que nunca miente: el Amor. Descubierta la relación prohibida, Delaura será apartado y el obispo se ocupará personalmente del caso, exorcizando a la pura Sierva María, cortándole su lindísima cabellera y acabando por quitarle la vida.

Paradise Reloaded corresponde, por su parte, a la reescritura de una ópera anterior, *Die Tragödie des Teufels*. Encargada por la Ópera de Baviera, sobre un libreto original en alemán de Albert Ostermaier, la obra parte de un clásico de la literatura húngara: *La tragedia del hombre*, poema dramático de Imre Madách que tiene como personajes centrales a Adán, Eva y Lucifer. La génesis de *Die Tragödie*, que añade un cuarto personaje al trío de Madách, la fascinante Lilith, estuvo marcada, ella misma, por un pecado original: con un calendario apretado, Eötvös se vio obligado a iniciar su escritura a partir de un libreto incompleto, con la redacción aún en curso —y, según el compositor, incluso en la fecha del estreno, en Múnich, en febrero de 2010, el libreto seguía incompleto, con graves fallos de construcción!—⁵

Para salvar la obra, había que reorganizar el libreto y reescribir la pieza. Nació así *Paradise Reloaded* (*Lilith*), estrenada en octubre de 2013 en una producción de la Neue Oper Wien, que nos sitúa ante una fascinante cuestión teológica: ¿qué habría sido de la humanidad si la descendencia de Adán hubiera venido de Lilith (*Lucy*, en la ópera) y no de Eva?... Sin el linaje de Adán y Eva, ¿se habría encarnado Cristo como Hombre? Sin hijo, no habría Dios —“ohne sohn ist gott nichts” (sic)—, tal es el inquietante tema con el que nos confrontamos.

Escrita para el Ensemble Modern y para la Ópera de Fráncfort, la siguiente pieza, *Der goldene Drache*, también cantada en alemán en su versión original, nos hace descender desde un Paraíso hipotético a la sociedad contemporánea y al drama de la inmigración ilegal. Estrenada

en Fráncfort, en junio de 2014, constituyó uno de los mayores éxitos de un Péter Eötvös en plena posesión de sus medios, escribiendo para uno de los ensambles con el que más había trabajado en su vida como intérprete.

Basada en el drama homónimo de Roland Schimmelpfennig, la pieza pone en escena nada menos que a 23 personajes, interpretados por 5 cantantes, acompañados, una vez más, por un ensemble instrumental de reducidas dimensiones, en el que destaca una diversificada paleta de percusiones.

Der goldene Drache, *El Dragón Dorado*, es el nombre de un restaurante asiático de comida rápida en una ciudad europea, en cuya cocina trabaja un joven inmigrante ilegal, “El Pequeño”, que sufre un dolor de dientes cada vez más lacerante. Sin papeles ni seguro médico, sus compañeros deciden extraerle el diente enfermo en la propia cocina, con la ayuda de una llave inglesa —mientras en el comedor, indiferentes a una realidad que desconocen por completo, los clientes prosiguen su vida normal—. El Pequeño se desangrará hasta la muerte. Sin saber qué hacer con el cuerpo, los compañeros lo tiran al río, mientras nosotros continuamos escuchando el pensamiento del joven, cuyo cadáver va siendo arrastrado por las frías corrientes, recorriendo la geografía nórdica, en un largo viaje hasta su China natal. Por el camino, el cuerpo es devorado y apenas el esqueleto llega a su destino, subsistiendo la voz del muchacho: eco

inmaterial de una existencia anónima, trágica y dolorosamente insignificante.

Once meses después del estreno de *Der goldene Drache*, tendrá lugar el de *Senza sangue*, en Colonia, en mayo de 2015, en una versión de concierto, con Anne Sofie von Otter, Russell Braun y la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en gira, bajo la dirección de Alan Gilbert. Una semana más tarde, se ofrecía el estreno norteamericano, en Nueva York, con los mismos intérpretes, y, al año siguiente, el Festival de Aviñón conocería el estreno escénico de la obra.

Como director, Eötvös se había enfrentado con la dificultad de encontrar un complemento a *El castillo de Barbazul*, de Béla Bartók, con su formato en un solo acto y una sola hora de música, insuficiente para una velada operística. Durante años, pensó escribir una ópera para el mismo dispositivo, dos únicos cantantes y una orquesta de parecidas dimensiones. En el texto de Alessandro Baricco encontró la posible solución —y magnífica!— para la primera parte de una velada en la que las dos piezas pudiesen ser enlazadas, preparando los últimos compases de *Senza sangue* el inicio de *Barbazul*.

Dividida en siete escenas, como esta última, la obra de Eötvös es un diálogo en el cual un vendedor de quiosco de 72 años se ve interpelado por una mujer, unos diez años más joven, que dice querer comprar un billete de lotería. Rápidamente nos damos cuenta de que la búsqueda de la fortuna es apenas un pretexto y que, tras este encuentro aparentemente fortuito, se esconde una historia de asesinato, persecución y venganza.

Estreñada en Berlín, en otoño de 2021, seis años después de *Senza sangue* —el primer paréntesis de esta dimensión desde *Tres hermanas*—, *Sleepless*, basada en *Trilogía*, de Jon Fosse, es una “ópera balada”, tal como la designa el compositor. Amor y muerte se mezclan en una trama dramática en la que dos jóvenes menores de edad, Alida y Asle, que esperan la llegada de un hijo, son rechazados por la sociedad, viendo cómo se les cierran sucesivamente todas las puertas. Para proteger a su amada y al niño, el chico, instintivo e insomne, encuentra en el homicidio de aquellos que los rechazan una posible salida para su supervivencia. Descubierto, será juzgado, encarcelado y ahorcado. Alida se irá con otro hombre para dar un hogar al niño, sin dejar de amar a Asle. Muchos años más tarde, el hijo seguirá su destino y Alida buscará en el fondo de las aguas el reencuentro con el amor de su vida.

Valuska, la última etapa de este recorrido, es un punto de llegada.

Reflexionando sobre la forma en que sus óperas buscan, no sólo explorar una pléthora de idiomas, sino, verdaderamente, sumergirse en sus respectivas culturas y llevarlas al escenario, Péter me decía, en las deambulaciones de nuestro *parlando rubato*, que todo ese recorrido espejeaba, de algún modo, su propia historia personal. “Miro a mi juventud, en Hungría, con 16, 18, 22 años de edad... deseoso de cruzar fronteras y conocer el mundo. No tengo dudas de que, al componer óperas, continúo este viaje, a través del teatro y de la música. Mis raíces húngaras son muy fuertes y, en mi juventud, me sentía como aquel personaje del cuento de hadas, queriendo subir cada vez más alto en el árbol que llega al cielo, con la raíz firmemente anclada y la visión elevándose más y más. Sentía una curiosidad inmensa por otros países, por otros pueblos. (...) Vivi, estudié y trabajé en esos países, pero, en el fondo, siempre he seguido siendo el mismo joven húngaro —profundamente húngaro—”⁶. Paradójicamente, Hungría no aparece en ninguna de sus óperas. Ninguna está cantada en húngaro, ninguna tiene relación directa con la cultura húngara. Ninguna, hasta *Valuska*.

La razón aducida para no escribir en su lengua materna era siempre la misma: “el fantasma de Barbazul”. La obra maestra de Bartók, que Eötvös consideraba paradigmática en su tratamiento de la lengua magiar, frenaba en sí misma cualquier veleidad de aventurarse en el mismo idioma.

Hacia 2016, sin embargo, se comenzó a diseñar un proyecto con la Ópera Estatal de Hungría, que debería tener como punto de partida una obra de un escritor húngaro contemporáneo. Tras algunas dudas, Péter y Mari escogieron la novela *Melancolía de la resistencia*, de László Krasznahorkai, publicada por primera vez en 1989 y que, en el año 2000, había dado origen a la película *Armonías de Werckmeister*, de Béla Tarr. Como

Nadie como Nietzsche ha tenido en más alto concepto a la música en tanto que voz del pensamiento

título de la ópera, se tomó el nombre del personaje principal.

Valuska, que, como muchas de las óperas de Péter Eötvös, mezcla dramatismo y humor, humanismo y frivolidad, lirismo y crudeza, es tal vez la única de sus obras que podemos considerar una alegoría. A una sociedad confusa y descreída llega un día un circo que exhibe un supuesto príncipe. Envalentonado por el apoyo popular, que toma la farsa por realidad y ve en ella el espejismo de un orden social, el impostor asume al personaje, se libera de la arena y ocupa el poder. La metáfora del circo ha estado presente en la obra de Eötvös desde sus comienzos, pero es en esta “ópera grotesca” donde, por primera vez, encarna una dimensión política.

El diseño de los personajes, que nada tienen en común con Judith o Barbazul, explora una vocalidad entre el habla y el canto, ilustrando tanto los aspectos más sórdidos de la tragicomedia como la dimensión onírica que eleva *Valuska* por encima del burdo criterio. Dispuesta en espejo, siguiendo el ejemplo de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* ya adoptado en *Love and Other Demons*, la orquesta explora, también ella, un vasto *continuum* entre ruido y sonido, ya sonorizando (como en el cine), ya expandiendo el alcance dramático de la representación.

A pesar de haber trabajado simultáneamente en dos versiones de la



Valuska en la Ópera Estatal Húngara, diciembre de 2023.

Attila Nagy

obra —una en húngaro, para Budapest, y otra en alemán, para Ratisbona—, Eötvös consideraba *Valuska*, por su lengua original, por la novela, por el encargo de la institución musical más eminente de su país, como una obra húngara y, de algún modo, como la sucesora de *Barbazul*. Tanto Ligeti como Kurtág, en *Le Grand Macabre* y *Fin de partie*, habían evitado prudentemente el idioma de Bartók, por lo que, a ojos del compositor, para el más joven de los tres sucesores, que había ingresado en la Academia Liszt por recomendación de Kodály y que había desarrollado su vida y su carrera en el extranjero, esta última ópera constituía un simbólico regreso a su patria y un corolario. De joven, había elevado su mirada, había ansiado conocer el mundo, había cruzado fronteras en un largo viaje del cual *Valuska* simbolizaba, al final de tantas décadas, el punto de llegada y el cierre del ciclo.

El estreno, el 2 de diciembre de 2023, fue tal vez el momento más conmovedor de todo su recorrido, sentado en su silla de ruedas, aplaudido en pie por un público incansable, por el equipo técnico, por la orquesta, por el elenco.

Ítaca lo acogía en paz. ¶

Pedro Amaral es musicólogo, compositor y director de orquesta
Traducción: Paco Yáñez

NOTAS:

1. Péter Eötvös/Pedro Amaral, *Parlando rubato..., monologues et autres déambulations – Entretiens avec Pedro Amaral*, Éditions MF, 2021, p. 129.
2. *Ibidem*, p. 257.
3. *Ibidem*, p. 161.
4. *Ibidem*, p. 220.
5. *Ibidem*, pp. 343-344.
6. *Ibidem*, pp. 251-252.
7. *Ibidem*, p. 315.