



# La larga carrera del libertino

## The Rake's Progress, de Stravinsky, en el Teatro de la Zarzuela



Cuarenta y cinco años ha tardado en llegar a Madrid la única ópera grande de Stravinsky. Pero hay que reconocer que difícilmente podía encontrarse mejor acompañada. Rodeada por Falstaff y Las bodas de Fígaro, se hace difícil imaginar una serie lírica más interesante. The Rake's Progress fue estrenada en Venecia el año 1951 y tuvo que hacer frente a una opinión hostil que, en pleno auge de los movimientos de vanguardia, no dudaban de acusarle de haber perdido el carro de la historia.

Jorge Fernández Guerra

A l decir la única ópera de su autor dejó de lado toda una serie de espectáculos líricos suyos de primera magnitud, como Oedipus Rex, Mavra, La historia del soldado, Las bodas, Renard, Persefone o El diluvio. No es tanto una opinión personal como la constatación de que Stravinsky mismo trabajó contra una cierta idea del espectáculo lírico cuando realizaba todas estas obras. Sin embargo, el hombre que amaba tanto las paradojas, las contradicciones y superar constantes desafíos compositivos, no podía dejar de pensar que, al menos, una ópera «tradicional» tendría que hacer.

Ese fue el desafío, hacer una ópera «convencional»; una ópera de números, es decir, perfectamente definidas por recitativos, arias y conjuntos. Una ópera tonal (¡en plenos años cincuenta!) y cuyos arquetipos esenciales podían rastrearse fácilmente en Mozart, Haendel o Purcell, en el caso de éste último, sobre todo, por el pie forzado de hacerla en inglés.

The Rake's Progress (La carrera del libertino) le fue sugerida a Stravinsky por la contemplación de una



serie de grabados de Hogarth, del mismo nombre, que narraban este tema en imágenes. Para el libreto, Stravinsky recurrió a Wystan Auden por consejo de su amigo Aldous Huxley. Auden había sido estrecho colaborador de Briten en varias óperas y era uno de los grandes líricos ingleses. Para completar aspectos de dramaturgia se recurrió, además, a un segundo colaborador literario, Chester Kallman.

Stravinsky, en pleno poderío, pudo desarrollar a placer uno de sus temas favoritos: la debilidad moral como algo de lo que no es posible recuperarse. The Rake's Progress, es una enésima versión fáustica, pero sus personajes son, sobre todo, arquetipos morales, casi muñecos con ideas colgadas, desde el nombre, incluso: Anne, la novia fiel, se llama Truelove (amor verdadero), el pérfido demonio se llama Shadow (sombra)... Tampoco hay un verdadero pacto metafísico. El diablo se presentará anunciando una extraña y súbita herencia que precipitará al protagonista hacia la abulia y el sinsentido. Anne, la novia fiel, le hará reaccionar al final, pero el diablo no ha hecho las cosas gratis y, tras perder la partida de su alma, se lleva su razón, dejando a Tom en un asilo de alienados, salvado pero loco para siempre.

Es curioso que con estos ingredientes y en el apogeo de su neoclasicismo musical, de escribir al modo de..., Stravinsky haya conseguido una obra tan potente y, en muchos sentidos, tan moderna. Esto al margen de la calidad (literariamente es espléndida y musicalmente no tiene ni un defecto). La razón de todo ello estriba en la naturaleza del verdadero desafío que Stravinsky se marca: aunque cree fervientemente en lo que se dice en la ópera (Robert Craft cuenta que Stravinsky creía en el demonio como una realidad física, igual que otros pueden creer en las sirenas), en el fondo lo que cuenta para él es resolver un problema de composición, a saber, cómo componer una ópera desde sus propias exigencias y a partir de unos ingredientes que, en este caso, eran el argumento concreto, las referencias temáticas musicales y la ópera de números, alejada del cualquier asomo de «leitmotiv».

The Rake's Progress es una fábula moral, decía su autor. También lo era La historia del soldado, su hermana menor escrita treinta y cinco años antes. Pero es, también, una extraordinaria máquina teatral. Directores de escena, escenógrafos, músicos, cantantes y público están de acuerdo en que esta obra funciona. Su carácter de fábula provoca, precisamente, que no se cree una identificación emocional, por lo que todos juegan con las piezas de este mecano, se divierten y, si quieren, sacan una lección moral. Lección fácil, por cierto, ya que el coro final se encarga de decirle al público que «para aquellos que tienen ociosas las manos y la cabeza, el diablo siempre encuentra algo que hacer».

