NOTA

LOS ENIGMAS DE *OEDIPUS REX*

AGUSTÍN ADÚRIZ BRAVO

Entre sus múltiples rarezas, *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky (1882-1971) es una de las pocas óperas con libreto en latín que se conocen en la larga historia del género (Mozart, que lo hizo todo, ya había sondeado las posibilidades estilísticas de la lengua muerta en su *Apollo et Hyacinthus* a los once años de edad). Hasta esa *riesumazione*, el latín (de Iglesia) estaba confinado a los himnos religiosos y momentos místicos en general, en el subgénero de “óperas con milagro”. En esta categoría sobresalen el inquietante “*Salve Regina*” de los *Dialogues de Carmelites* de Poulenc (1957) y el magnífico “*O gloriosa virginum*” de *Suor Angelica* de Puccini (1918). También en este último autor el latín aparece como suprema ironía trágica, en las palabras masculladas por Spoletta durante la tortura de Cavaradossi en *Tosca* (1900): *Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit*. Y es que el latín, violentado por la Iglesia, se considera aún hoy más un vehículo para santos y mártires que para héroes y dioses. (Massenet hace decir a Jean, su *Jongleur de Notre Dame* [1902]: *Enfin! Je comprends le latin*, en el momento en que María, resplandeciente de oro y de luz, lo lleva a la celeste bienaventuranza...).

Tres son los enigmas que rodean esta miniatura operística ya clásica en el repertorio, y que hacen las delicias de los eruditos de victrola: ¿*Oedipus Rex* es una ópera o un oratorio?, ¿por qué se canta en latín?, ¿quién es el responsable del texto? Las dos primeras cuestiones han quedado definitivamente zanjadas. El mismo encargo de Stravinsky a su hijo de los decorados para el estreno de 1927 nos habla de su concepción teatral de la obra (¿quién dudaría de que la tragedia griega es teatro, aun sin decorados ni trajes?). Por otro lado, el oratorio había muerto en 1877: quedó sepultado entre los escombros del templo de Dagón, en la terminante *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. El mismo título de “ópera-oratorio” fraguado por Stravinsky refuerza la intención de nutrirse de los elementos teatrales de la antigua Grecia.

La elección del idioma es un ingrediente más en el plan de reconstrucción de la tragedia: una lengua muerta, de fuerte presencia estética y espíritu ceremonial, pero

no el mismo griego de Sófocles. La intención de Stravinsky era crear un texto tan intenso como el original, inentendible para el público, y cristalizado en el tiempo como un friso. Dice al respecto, en sus *Croniques de ma vie*, que el latín sería “*une matière non pas morte, mais pétrifié, devenue monumentale et immunisée contre toute civilisation*”. Así encomendó a Jean Cocteau la difícil tarea de limar a Sófocles hasta la médula, dejando tan sólo el esqueleto dramático de la tragedia, y en el entendimiento de que su texto sería luego traducido al latín. Para acercar la obra a los oyentes, se intercaló al texto latino un narrador en francés que explica y comenta la (escasa) acción. Es ya tradicional que dicho narrador se traduzca al idioma de los espectadores de la ópera.

Lo que el abad Jean Daniélou (luego cardenal de Francia) hizo del texto de Cocteau difícilmente puede llamarse traducción. Al parecer recortó aún más el original, alterándolo para poder llevar a cabo sus ambiciosos designios estéticos. Lamentablemente, el original de Cocteau se traspapeló (?), y reapareció años después remozado como su versión de la tragedia de Sófocles (Cocteau ya había incurrido en estas “traducciones libres” con su *Antigone*, cuya excelencia llevó a Stravinsky a elegirlo como colaborador).

El trabajo del abad Daniélou es magnífico, sobre todo en lo que hace a depurar el texto de las convenciones ortográficas, sintácticas y fónicas. Daniélou trabaja con un latín clásico muy despojado (*Taciturnitas t' accusat:/ tu peremptor*), que será complementado eficazmente por la pronunciación *restituta* de los solistas y el coro. Aunque tan cuidada restitución sufre algunos traspiés (particularmente ominoso es el uso extensivo de la *v*), tras el libreto se adivinan una erudición e inteligencia excepcionales. El religioso estructuró su poema como una serie de versos libres en forma de pequeños módulos de sonidos breves y largos (*Non reperias vetus scelus,/ Thebas eruam./ Thebis incolit scelestus*), cuyo ritmo está dado por las numerosas repeticiones circulares (*Caedit non pestis,/ Theba peste moritur./ E peste serva nos/ qua Theba moritur*). Algunas palabras funcionan a modo de motivos conductores (*pestis, scelus, peremptor, trivium, Oracula*) y dan cohesión al texto. El Coro juega como una única *persona*, que interviene en la acción y la comenta (*Vale, Oedipus,/ te amabam, te miseror*). La división entre los dos actos, muy breves, está pivotada en el notable himno “*Gloria! Laudibus regina Jocasta*”, que se canta en ambos, y que le permite a la reina “entrar” sin tener que moverse, para seguir al detalle las indicaciones de Stravinsky.

En cuanto a la acción, el trabajo de Cocteau-Daniélou reduce la concisión e intensidad de Sófocles a una precipitación y violencia que nos apabullan. Tras una

primera intervención del narrador, que nos prepara para asistir a una *version latine d'Oedipe-Roi*, el Coro inicial nos introduce en la peste, y Edipo promete liberar a la ciudad como la liberó de la Esfinge (*Liberi, vos liberabo*). Aparece Creonte, que vuelve de consultar el Oráculo. El asesino se esconde en Tebas, Edipo debe vengar en él la muerte de Layo (*Respondit deus*). Edipo, en su magnífica aria "*Non reperias*", promete resolver el nuevo enigma. Entra Tiresias, que conoce la verdad de la muerte de Layo, pero no se atreve a hablar (*Dicere non possum*). Edipo lo acusa por su silencio, y Tiresias, exasperado, revela que el asesino del rey es rey (*Miserande dico*). Edipo acusa ahora a Creonte de intrigar contra él para llegar al trono, y al mismo Tiresias de ser su cómplice (*Invidia fortunam odit*). El Coro anuncia la entrada de Yocasta. Cae el telón.

El segundo acto comienza con una intervención del narrador y la *réprise* del coro. Yocasta increpa duramente a su hermano y a su marido (*Nonn'erubescite, reges*). Para probar que los oráculos mienten, rememora la profecía de que un hijo suyo sería el matador de Layo; pero Layo ya fue muerto en un cruce. El Coro repite la palabra *trivium* con acento siniestro; Edipo recuerda que mató a un anciano a su llegada de Corinto (*Pavesco subito*). La verdad se precipita. Entran un pastor y un mensajero, que revelan la muerte de Polibio y las circunstancias en que éste encontrara a Edipo. Yocasta comprende la verdad y huye aterrorizada. Edipo cree que Yocasta se avergüenza de su bajo nacimiento, pero pronto la verdad lo hiere con la fuerza del rayo:

Laiο Jοcασtaque natus!
Peremptor Laii parentis!
Coniux Jοcασtae parentis!

Edipo sale horrorizado. Se produce la última aparición del narrador, que describe la muerte de la madre y la ceguera del hijo. El mensajero, asistido por el Coro, anuncia que han encontrado a Yocasta colgando (*Divum Jοcασtae caput mortuum!*). Cuenta cómo Edipo se vació los ojos con la aguja de oro de su madre-esposa (*Et aurea fibula et avulsa fibula oculos effodire*). El Coro, en su intervención final, se compadece del rey de Tebas (*Ecce! Regem Oedipoda*).

La música de *Oedipus Rex* tiene dos características fundamentales que sorprenden al oyente. Es de una heterogeneidad cuidadosamente planificada, que logra la unidad a través del texto y de la caracterización monolítica de las máscaras. Y además es singularmente poco audaz (excepto, quizás, en el estremecedor final), teniendo en cuenta las vanguardias de la época. Más bien abreva en fuentes tradicio-

nales, como los barrocos, Händel, Gluck o Verdi, o se inspira en óperas que parecen más modernas para el público que para los musicólogos, como la *Turandot* de Puccini. En todo caso, junto a obras como *Elektra*, *Jenufa*, *El Castillo de Barbazul* o *Lulu*, *Oedipus Rex* suena prehistórica (o mejor, inquietantemente minoica).

De todos modos, la brevedad de la obra (apenas cincuenta minutos), la trama rítmica y la estructura de polos tonales permiten que el uso del pedal en las cuerdas bajas, el arpa y el piano funcione a modo de argamasa para rehilar la aparente diversidad melódica, que es importante. Desde el coral litúrgico con que se alza el telón hasta el fragmento de inspiración neoclásica (la *tarantela mortuoria*) con que cae finalmente, se suceden fanfarrias marciales, arias *da capo* barrocas, intensidad verdiana (*Oracula mentita sunt*), pirotecnia vocal händeliana, ambientes pseudobucólicos *à la Monteverdi*, y escandidos neoclásicos, con una continuidad pasmosa.

El famoso *cadeau macabre* para el músico-empresario Diaghilev, con motivo del vigésimo aniversario de los *Ballets Russes* en Francia, emociona al oyente por una sabia combinación de los elementos más rústicos, directos e ingenuos con los medios de expresión más abstrusos, eruditos y elaborados; la misma fusión maestra que se produce en la tragedia griega con resultados de tanta trascendencia espiritual: todo en la vida del hombre es tan complejo y, al mismo tiempo, tan sencillo.