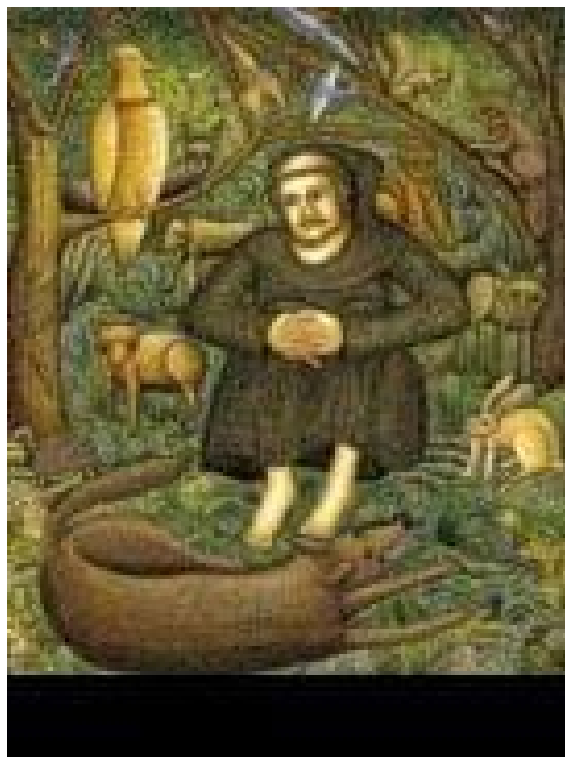


## *Saint François d'Assise: la ópera del Espíritu (2)*

JOSÉ-LUIS LÓPEZ LÓPEZ

Hay algo que no deja de ser curioso: para cualquier gran operista, ciertos episodios de la vida de Francisco resultarían tentaciones irresistibles: su agitada vida anterior a la 'conversión' (y aun los primeros complicados años de esta), la fábula de cómo domesticó a un lobo en Gubbio, su tenso epistolario con su padre; y, sobre todo, su relación con Clara de Asís, que merece unas líneas en este apretado trabajo.

Chiara d'Assisi (1194-1253), doce años más joven que Francesco, pero mucho más longeva para aquellos tiempos (lo sobrevivió 27 años), nacida en el seno de la más alta aristocracia de la pequeña, pero destacada ciudad, convertida con la edad en la más gallarda y hermosa joven de Asís, oyó predicar al 'maestro', tras regresar este de Roma con la autorización provisional de Inocencio III, en la iglesia de San Rufino (a propósito: Fray Silvestre y Fray Rufino, los dos frailes que tienen papeles menores en la ópera, eran parientes cercanos de Clara). Eso supuso la 'conversión a la santidad' de ella, que escapó de casa la noche después del Domingo de Ramos de 1212, con 18 años, y se encaminó a la Porciúncula (una pequeña iglesia a unos 4 km. de la capital municipal, entregada a Francisco por el abad benedictino de Monte Subasio en 1208, para que estableciera allí su comunidad; estaba casi en ruinas, y Francisco y sus compañeros la restauraron, haciéndola el lugar fundacional de la Orden, hoy englobado, como una joya en su relicario, dentro de la Basílica de Santa María de los Ángeles). Allí la esperaban los Frailes Menores con las antorchas encendidas; allí cambió sus ricas vestiduras por un tosco sayal y trocó su cinturón de joyas por un nudoso cordón de sogas; allí pronunció los tres votos (pobreza, castidad y obediencia); allí Francisco cortó su rubio cabello y ella cubrió su cabeza con un negro velo. El episodio es conocido como “las bodas de pobreza de Francisco y Clara”.



Repetimos: ¿qué autor se resistiría a una escena tan “operística”?

Pues Messiaen lo hizo. Él había tenido la experiencia, mucho menos mística, pero tan dura para unos seres humanos, de esperar largos años, mientras su primera esposa, la violinista Claire Delbos, perdida la razón y la memoria, languidecía dolorosamente desde 1942 hasta 1959 en un establecimiento psiquiátrico, enamorado (correspondido) de su joven colaboradora la pianista Yvonne Loriod (1924-2010) desde 1943, con la que mantuvo durante esos 16 años la más honda sintonía personal y artística..., pero (pocos lo creen: yo, sí) con castidad absoluta (“estoy casado con Claire ante Dios”), hasta el punto de que, tras la muerte de la esposa, esperaron (ofrenda de respeto y delicadeza) ¡tres años!, hasta 1962, para contraer matrimonio, con toda sencillez y privacidad. Y sabía que casi nadie los creía.

Por tanto ¿cuántos 'psicoanalistas de bolsillo' no habrán elucubrado, en distintos grados, acerca de las “bodas de pobreza” de Chiara y Francesco? Se suele decir, con toda la buena fe, en el mejor de los casos, que esta relación “ha sido a veces romantizada”. Clara, que encontró refugio, mientras su familia la perseguía, en distintos monasterios benedictinos, se encontró con que su maestro escribió las *Reglas* de una orden femenina “franciscana”, las Clarisas, que fueron aprobadas en 1215. Clara fue la primera abadesa; pero que nadie la busque en *Saint François d'Assise*.

No pocos críticos reprocharon a Messiaen estas omisiones; fundamentalmente, dado el título de la ópera, el silencio sobre los años de juventud del santo, que entra en escena tras varios años de estar ya con el hábito. Pero él lo tenía muy claro: quería contar el camino progresivo de santidad de Francisco; y nada más. “Algunas personas -dice a Claude Samuel (véanse los mínimos apéndices, al final)- me han dicho: ‘¡En su trabajo no hay ningún pecado!’ Pero yo mismo siento que el pecado no es interesante, lo sucio no es interesante. Prefiero las flores. Dejé el pecado fuera”. No argumenta con razonamientos morales o religiosos, sino con un gesto de bostezo: “el pecado no es interesante, lo sucio no es interesante”.

La obra posee una extrema cohesión y unidad, tanto de texto (más tradicional, voluntariamente poco innovador en su literalidad) como de música (se trata de la síntesis grandiosa de toda la obra anterior del autor, multiplicada a escala colosal; pero es que, además, introduce numerosas novedades). Sin embargo, esta unidad suprema, milagrosamente, está minuciosamente estructurada. Un análisis musicológico de toda la partitura (dos mil páginas exactas; cerca de siete mil compases) exigiría un libro completo (y no poco voluminoso).

Veamos el esqueleto de la trama: tres actos (en los que cada uno es un salto cualitativo respecto al anterior); en cada acto, varios cuadros (a menor escala, cada uno es también un salto cualitativo ascendente). Y en cada cuadro varias secciones (a menor escala aún, idem, idem).

Acto I.- Tres Cuadros: 1º, La Cruz (22 min, 7 Secciones); 2º, Laudes (17 min, 3 Secciones); 3º, El beso al leproso (29 min, 8 Secciones).

Acto II.- Tres Cuadros: 4º, El Ángel viajero (33 min, 5 Secciones); 5º, El Ángel músico (29 min, 6 Secciones); 6º, La predicación -o El sermón- a los pájaros (44 min, 8 Secciones).

Acto III.- Dos Cuadros: 7º, Los estigmas (21 min, 6 Secciones); 8º, La muerte y la Nueva Vida (38 min, 9 Secciones).

En realidad, no estamos ante una ópera en el sentido habitual del término, sino más bien ante una especie de gran 'misterio' (tal como se entendía este género en la Edad Media). El arte de Messiaen se acerca aquí, más que en ninguna otra de sus obras, al de los grandes vitrales catedralicios, que él amaba tanto por su magia de colores y de luz, y también al de las esculturas de sus fachadas y sus pórticos.

Cuatro aspectos diferentes tienen que ser resaltados:

- a) El canto de los papeles solistas (esencialmente siete, aunque aparecen nueve personajes sobre el escenario: San Francisco, barítono; el Ángel, soprano; el Leproso, tenor; y cuatro frailes -los Hermanos León, barítono; Maseo, tenor; Elías, tenor; y Bernardo, bajo-; los Hermanos Silvestre y Rufino, bajos, secundarios, pueden ser, incluso cantados por el coro), menos innovador, ciertamente, que la escritura instrumental; siempre dentro de los límites naturales de la voz humana, lo que asegura una perfecta inteligibilidad de las palabras; no es raro que las voces solistas se escuchen “al descubierto”, sin ningún acompañamiento. Y obsérvese: ninguna mujer, solamente una voz de soprano para “el” Ángel.
- b) Los efectivos instrumentales y corales son gigantescos: 119 músicos: 22 vientos-madera, 16 vientos-metal, 5 teclados gamelan, 3 Ondas Martenot, 68 cuerdas, 38 instrumentos de percusión a cargo de cinco percussionistas (ni piano, ni celesta, ni arpa). Y 150 coristas distribuidos en 10 grupos de 15 (con, al menos, cada uno dotado de soprano 1ª y 2ª, mezzos, contraltos 1ª y 2ª, tenores 1º y 2º, barítonos, bajos 1º y 2º)
- c) El canto de los pájaros (concentrados especialmente en el Sexto Cuadro, La predicación a los pájaros, donde Messiaen, compositor y ornitólogo, sobrepasa el número los no menos de 83 -hasta ese momento, el máximo- de *Des Canyons aux Étoiles*, aunque el desconocimiento de Messiaen en todo su detalle (y no sólo en los trazos gruesos) ha hecho escribir a una firma muy conocida que “el compositor utiliza todos los cantos de pájaros apuntados a lo largo de su vida” (muchos, sí, *ma non tanto*: un centenar largo, posiblemente -habría que repasar las dos mil páginas de la partitura-; pero “en toda su vida” transcribió los cantos de 321-322, si contamos al misterioso “pájaro de Persépolis” que el compositor no consiguió identificar científicamente-: sólo unos “pocos” de los 9.500 o 12.000, según unas u otras fuentes, de aves canoras que existen (y desapareciendo, lenta pero irreversiblemente, por causa del más dañino de los depredadores de toda la historia: el ser humano)
- d) Los *leitmotiv*: cierto número de temas orquestales asociados con situaciones o personajes. Así, la acción dramática comienza con la entrada del Hermano León que canta “J'ai peur” (Tengo miedo) o motivo de la “muerte” (tomado del final del *Ecclesiastés*). Francisco responde con el motivo de “la joie parfaite” (la perfecta alegría), combinación de trompeta en Re, xilófono y maderas, que reaparece varias veces a lo largo de la ópera, en ocasiones alternando con el motivo de la “muerte”. El motivo de la “solemnidad”, estructurado como un clúster tonal en la sección de trombón, con sonido siniestro, áspero, es absolutamente evidente cuando Francisco le pide a Dios que le permita encontrar a un

leproso (su mayor fobia, lo que más le repugnaba en el mundo). O el motivo de la “Gracia”, cuando el Ángel golpea la puerta del convento: palpitantes y pesados sonidos en la percusión y las cuerdas.

e) El canto de algunas aves también tiene el valor de *leitmotiv*, al estar asociados a determinados personajes: la carruca capirotada (*Sylvia atricapilla*) fue escuchada por Messiaen una vez que entró en las cuevas de Carceri, al este de Asís; y dado que Francisco se retiraba a estas “cárceles” para meditar y orar, su canto era apropiado como *leitmotiv* del santo. La curruca amarilla de Nueva Caledonia (*Gerygone flavolateralis*) señala con su canto casi cada entrada y salida del Ángel, algunas veces acompañada por el cernícalo (*Falco tinnuculus*); El notou pigeon o dúcula goliath (*Ducula Goliath*) es una paloma de son melancólico, también de Nueva Caledonia, asociada con el Hermano Elías, el más opuesto a San Francisco; el filemón de Nueva Caledonia (*Philemon diemenensis*) refleja la edad y la sabiduría del Hermano Bernardo; etc. No es este el lugar de nombrar la multitud de aves del Cuadro Sexto (La predicación a los pájaros), de prodigiosa riqueza de invención musical, con la que olvidamos completamente que estos tres cuartos de hora corresponden al momento más estático de la obra desde el punto de vista escénico. Estamos en las cuevas de Carceri, y el episodio está emparentado con el décimosexto capítulo de *I Fioretti*; pero podemos, a modo de ejemplo, señalar algunos pájaros: alondra común (*Alauda arvensis*) [nombraremos en castellano el nombre popular: en francés este es la *alouette des champs*], zorzal charlo (*Turdus viscivorus*), pinzón (*Fringilla coelebs*), mirlo (*Turdus merula*), zorzal común (*Turdus philomelus*)... No seguimos: aunque la dedicación a Messiaen nos ha hecho estudiar ornitología, al lector y melófilo común le puede resultar más que cansada una enumeración completa.

Quedan algunas cuestiones, suponemos, más interesantes para la mayoría minoritaria amante de Messiaen:

A.- Las fuentes medievales: toda la música de nuestro compositor mantiene unos fuertes lazos con la Edad Media, y *Saint François d'Assise*, lógicamente, más que otras obras. Esta relación se manifiesta en numerosos niveles. El canto llano representa para él la única verdadera música litúrgica cristiana. Empero, cita literalmente pocas melodías, modificándolas mediante la aplicación de las escalas modales de su propio lenguaje; sin embargo, se inspira en las curvas y en la dulzura rítmica del canto gregoriano. Como numerosas melodías del canto llano, las de Messiaen reposan sobre breves fórmulas melódicas, cuyas repeticiones engendran un carácter de letanías. Adopta el principio de la isorritmia, la monodia, la recitación salmódica, etc.

B.- Los colores: sabido es que Messiaen tenía muy desarrollada la sinestesia (parece depender de un don natural; pero con la debida técnica y aplicación se puede conseguir un aceptable sentido sinestésico): cuando oía música, percibía interiormente los colores correspondientes. Este es uno de los elementos más fascinantes de su universo, aunque conscientemente parezca inaccesible al oyente (no así inconscientemente, si nos dejamos 'invadir' por sus sonidos, sin prejuicios ni 'resistencias' artificiales).

C.- Oriente (y el mundo) en la música de Messiaen. El genio extraordinario de este artista único le hace interesarse por enorme cantidad de fuentes, cercanas y lejanas, en el tiempo y

en el espacio. Es casi milagroso cómo concilia y unifica, sin ninguna labor de costura sincrética, su, parecería que encastillada fe católica (su centro, cierto; pero un centro absolutamente abierto y conciliador: ¿será que en eso consiste, verdaderamente, ser cristiano –como San Francisco–, y que tal cristianismo pertenece a las 'especies en extinción?'), con los 120 déçî'tâlas hindúes, o con los ritmos de la Naturaleza, o con el gamelan balinés, o el gagaku o el nô japoneses, o los ritmos y los instrumentos tradicionales latinoamericanos, etc., etc.

D.- La fe. El “catolicismo feliz” de Messiaen es considerado por él como un don imperecedero: no concibe ser de otra manera (pero ya hemos visto qué poco se siente 'encerrado' con su fe). La explicación que da de su origen podrá parecer a unos pintoresca; a nosotros nos parece mágica. “Es que, de pequeño, me gustaban, más que nada, los cuentos de hadas. Y a partir de ahí nació en mí la convicción y la seguridad de que no hay nada mejor que vivir dentro de un cuento de hadas, pero no ficticio, sino verdadero e indestructible: y eso es la fe católica”. Y así vivió hasta el momento de su muerte.