

Neoclasicismo, nacionalismo y dramaturgia musical en *Manon Lescaut*

■ TERESA CASCUDO

El neoclasicismo se identifica en la historia de la música con la obra de un grupo de compositores que, en el período de entreguerras, revivió el uso de formas simétricas y de procesos temáticos según estilos precedentes. Es un movimiento que se interpreta como rechazo a los excesos del último romanticismo y a uno de sus frutos, el expresionismo. El término fue aplicado por primera vez a Igor Stravinsky en 1923 y se relaciona con las obras de su catálogo que están entre *Pulcinella* (1919-20) y *The Rake's Progress* (1947-51), ópera esta última protagonizada por un libertino y que, por lo tanto, tiene algún lazo con la *Manon Lescaut* de Puccini.

Sin embargo, ni el término “neoclasicismo” ni gran parte de sus rasgos se limitan a esta cronología, tal como Scott Messing mostró en su libro *Neoclassicism in music* de 1988. En Francia, el neoclasicismo fue entendido como sinónimo de “un nuevo clasicismo” por referencia al clasicismo de la época absolutista del Antiguo Régimen; era, por tanto, un movimiento de cariz marcadamente nacionalista, cuya vuelta al pasado implicaba una afirmación frente a la hegemonía de la música alemana.

Ese revivalismo francés de los siglos XVII y XVIII es incluso anterior a 1870, y se confunde con la historia del romanticismo. Es cierto que las *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, publicadas en 1869, son la obra poética de referencia en este sentido, pero debemos tener en cuenta que se puede encuadrar dentro de una corriente iniciada unas tres décadas antes en la obra de, por ejemplo, Victor Hugo y Théophile Gautier. El éxito posterior de la obra de Verlaine fue, por otra parte, duradero y de difusión internacional: la producción de Rubén Darío y Valle Inclán, por ejemplo, manifiesta claramente esa presencia de lo que denomino aquí “el tópico de la fiesta galante”.

El referente histórico del movimiento, la pintura “galante”, surgió a principios del siglo XVIII y fue cultivado por artistas como Antoine Watteau, Nicolas Lancret y Honoré Fragonard,

que retrataban a la élite aristocrática en paisajes exteriores y en composiciones altamente teatralizadas (no en vano, entre sus fuentes se encuentra el teatro de finales del siglo XVII y principios del XVIII). En esas obras, la exquisitez de las maneras de los personajes pintados, asociada a las artes de la conversación, la música y la danza, se armoniza con una cuidadosa composición de la naturaleza.

En el siglo XIX, esos cuadros se convertirían en la imagen de un tiempo mítico, una ilusión de orden y puro refinamiento lúdico. Así, en *Omphale: Histoire rococo*, uno de los cuentos fantásticos de Gautier, un joven, alojado en la casa decorada en estilo rococó de su acaudalado tío, se enamora en sueños de una figura femenina de extraordinaria belleza, representada en un tapiz del siglo XVIII situado en su dormitorio. Años después, el protagonista se tropezará de nuevo con el tapiz, que está en venta, pero no tiene dinero suficiente para comprarlo. Se trata de una de las numerosas narraciones románticas en las que el ensueño transporta la conciencia a un momento del pasado. La felicidad que se encuentra en éste es una quimera que se contrapone, por supuesto, a la triste realidad del presente.

Esta nostalgia fue tratada con ironía por la generación de Gautier.

En otro de sus cuentos, *Onuphrius ou Les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* la retrata así: durante su visita a un salón con pretensiones, el joven poeta protagonista, que ha enloquecido como consecuencia de la lectura de cuentos fantásticos alemanes, no consigue declamar

sus rimas, “matizadas de mil colores románticos”, sino una especie de pasta “rosada y espumosa” parecida al “merengue”. Sin embargo, suscita el aplauso de la asistencia: “Un delicioso pastiche, un admirable pastel, puro Watteau... “. La razón por la que le aplauden los presentes es precisamente que su poesía está “maquillada” en un “estilo rococó admirable”(lo que no hace sino hundir a Onuphrius en la desesperación).

■ El ansia romántica de infinito es un imposible que, de forma inexorable, conduce a la alienación de la realidad



■ Al contrario de otras prostitutas representadas en la literatura de la época, Manon no es una víctima

El ansia romántica de infinito es un imposible que, de forma inexorable, conduce a la alienación de la realidad. Ese sentimiento

escapista encontró uno de sus paraísos artificiales en el pasado dieciochesco, aunque cierto revivalismo rococó contrastara cruelmente con esa aspiración de infinito. Es decir, el retorno al pasado también tuvo una versión “cursi”, objetivada en productos artísticos apreciados por aquellos a quienes, por falta de talento o nacimiento, les estaba vedado el acceso al verdadero arte o a la verdadera élite.

MANON, DE PRÉVOST A PUCCINI

1893, año del estreno triunfal de *Manon Lescaut* en el Teatro Regio de Turín, marcó para Puccini el inicio de una carrera de proyección internacional, precisamente con una obra situada en las coordenadas que acabamos de trazar. El origen del libreto, la célebre novela del Abate Prévost, la sitúa en la órbita de la influencia cultural francesa. Para el público y la crítica de la época, esta relación era evidente, así como la que el drama, en su versión pucciniana, mantenía con antecedentes operísticos galos inspirados en la misma fuente: la *Manon Lescaut* de Daniel-François Aubert (1856) y la *Manon* de Jules Massenet (1884).

Uno de los motivos que explica la larga difusión de la obra de Prévost es que su protagonista no respeta ningún sistema aristocrático o caballeresco de normas de conducta. La narración del caballero Des Grieux, reproducida a su vez de memoria por el marqués de Renoncour, es el doble encuadramiento, o la doble puesta en escena, que construye el retrato de Manon Lescaut, una joven de extracción social inferior pero cuya apariencia no coincide con lo esperable por su origen. En esta doblez, en este “pliegue” de vestidos lujosos y pelucas repletas de rizos imposibles que tienen un papel importante en la novela y en la ópera de Puccini, se basa el drama.

Ciertamente, Manon es un personaje doble ya porque resulta demasiado bella para ser pobre. Pero, al contrario de otras prostitutas representadas en la literatura de la época, no es una víctima. Con la ayuda de su hermano, se cuela en fiestas galantes que parodian las representadas en los cuadros de Watteau o Fragonard: es una Eva en el paraíso o, con otras palabras, una arribista. Para Prévost, por otro lado, si Manon es una mantenida, Des Grieux se comporta generalmente como un bribón. Finalmente, ambos se redimen, aunque el significado de esta palabra sea diferente para cada uno: Manon mediante su aceptación del amor doméstico y la muerte, y Des Grieux, mediante el regreso al nido familiar y la aceptación de sus reglas. Otro de los motivos por los que la novela de Prévost ha gozado de gran fortuna es la importancia que confiere al amor como fuerza inexorable que provoca las acciones de los protagonistas, con los cuales es posible establecer un pacto de empatía sentimental. La lectura de Puccini en este sentido no fue aceptada unánimemente en su época. Por ejemplo, en España, después del estreno de

La cantante y actriz May de Sousa, conocida por sus actuaciones en Broadway entre 1905 y 1915, ¿habría modelado su imagen sobre la de la protagonista de la ópera de Puccini? Así se podría llegar a pensar, porque parece coincidir a la perfección con el ideal pucciniano de mujer.

May de Sousa, en una fotografía de entre 1910 y 1915, publicada por Bain News Service
© The Library of Congress



■ En *Manon Lescaut*, Puccini y sus libretistas utilizaron con una eficacia dramática notable tópicos que podemos asociar al universo rococó sintetizado en la fiesta galante

Manon Lescaut en Madrid, diez meses después de que se presentase en Turín, el conde de Morphy escribió en *La Correspondencia de España* que no era adecuado que una obra del siglo XVIII se hubiera transformado, en la ópera de Puccini, en una tragedia romántica, uniendo esa censura a los excesos de sonoridad orquestal que, en su opinión, había en la partitura. Cecilio de Roda, años después, también insistiría sobre este punto en las páginas de *La Época*: Puccini sólo se había preocupado en mostrar efectos ampulosos y exteriores, y no había sido capaz de plasmar la psicología de los personajes como, al contrario, había conseguido Massenet en su versión.

Contrariando estos argumentos, le podríamos hacer alguna justicia a Puccini. Su orquestación ya no resulta escandalosa a nuestros oídos. Es más, en la partitura de *Manon Lescaut*, Puccini se sirvió de un estilo de orquestación muy camerístico

en numerosas ocasiones, especialmente en las asociadas con un retrato amable (aunque, como veremos, también paródico), del siglo XVIII. Pero es que, además, en la obra original de Prévost, el amor indomable que Des Grieux siente por Manon y su deseo absoluto de poseerla tienen una gran importancia. Siendo un tópico universal, esa forma de amor que hace saltar en pedazos todas las convenciones sociales tendría una particular fortuna durante el romanticismo. No es, por lo tanto, de extrañar, que Puccini estuviera convencido, cuando se decidió a componer la música de esta ópera, de que la historia se podría adaptar plenamente a su talento dramático. Como sabemos, el amor desmedido, vivido como culpa que ha de ser redimida, por un lado, y, por otro, la preferencia por un tipo de personaje femenino caracterizado por la renuncia extrema o por algún defecto de carácter moral, atraviesan la mayor parte de su obra.

En *Manon Lescaut*, Puccini y sus libretistas utilizaron con una eficacia dramática notable tópicos que podemos asociar al universo rococó sintetizado en la fiesta galante. De hecho, la dimensión tragicómica de esta ópera no se entiende si no tomamos como referencia dichos tópicos, de los cuales nos interesa destacar los siguientes: la galantería, el erotismo, la teatralización de las maneras, y la ilusión de perfección cifrada en el lujo y la armonía con la naturaleza. El libreto nos da numerosas pistas que fundamentan esta lectura.

Por ejemplo, ya al comienzo del primer acto, estudiantes y burgueses, cerca de la puerta de París en Amiens, representan una especie de fiesta galante. “Entre lo cómico y lo sentimental”, Edmondo inicia un canto a la armonía del momento en un lenguaje preñado de referencias clásicas, que es inmediatamente interrumpido por los otros burlones estudiantes, para conducir finalmente a un coro que exaltará los placeres de la vida. En el mismo acto, también Des Grieux, por su parte, calificará al amor como “tragedia o comedia”. La dimensión cómica de la ópera reside por una parte en la parodia de esos tópicos; su dimensión trágica viene conformada dramáticamente por su subversión. Las referencias mitológicas clásicas cumplen, también en el primer acto, una función paródica, al tiempo que profética. Cuando se entera del plan de Geronte y Lescaut para raptar a Manon, Edmondo compara al primero con “un empolvado Plutón”, porque pretende, tal como el dios mitológico, raptar a su Proserpina, es además rico (Plutón era el dios de las riquezas) y será, como veremos, quien desencadene el descenso al infierno de Manon y Des Grieux (Plutón era el dios del inframundo).

Por supuesto, es en el segundo acto en donde nos encontramos con la parodia que nos recuerda los admirados comentarios hacia el impotente Onuphrius de Gautier (“un delicioso pastiche,

■ Las cortesanas como Manon conseguían sus grandes éxitos mundanos gracias a su atractivo, que se basaba tanto en su belleza e ingenio personal como en su capacidad para presentarse ante sus admiradores vestidas y arregladas a la más sofisticada moda del momento.

Un joven “abbé coquet” saluda rendidamente a una “petite maîtresse”.

Ilustración de *Gallerie des modes et costumes français dessinés d'après nature*, por el pintor Pierre-Thomas Le Clerc, grabado por Étienne-Claude Voysard (1780)

© The Art Archive / Alamy





un admirable pastel, puro Watteau... “). La primera escena subraya, irónicamente, el lujo de la casa que Geronte ha puesto a disposición de Manon mediante la introducción en la acción de madrigales y minuetos, así como, de nuevo, las referencias mitológicas que apenas enmascaran la falsedad sobre la que se basa la desigual relación entre la joven y su protector, comparados en el libreto con Venus y Mercurio. El ridículo queda todavía más en evidencia al referirse a los amores y desamores de la ninfa Cloris y los pastores Fileno y Tirsi, que sirvieron de inspiración a Giovanni Bononcini y a George Frideric Handel en torno a 1700. Estas referencias vienen muy a propósito (aunque no conduzcan a un final tan trágico como el de Manon): Fileno y Tirsi aman a Cloris, quien no sabe decidirse por ninguno de los dos, se deja cortejar y les jura fidelidad a ambos, siendo su perfidia finalmente descubierta.

De hecho, hasta el final del segundo acto, Puccini mantiene abierta la posibilidad de un desenlace feliz: Lescaut, con su cinismo filosófico, hubiera podido ser una especie de Don Alfonso, y Geronte, uno más de la lista de viejos enamorados que acaban cediendo al darse cuenta de lo grotesco de sus pretensiones. Incluso la frivolidad de Manon y su hermano se representa, en ese segundo acto, aludiendo a las convenciones del género bufo, de nuevo una referencia al siglo XVIII. Sin embargo, el ascendente de Lescaut sobre su hermana y su joven amante no es completo y, sobre todo, la vanidad del anciano Geronte suplanta cualquier atisbo de sabiduría.

En la ópera, este personaje denuncia a Manon, desencadenando la tragedia que domina en los actos tercero y cuarto. Hay un paralelismo entre los actos primero y tercero, y segundo y cuarto, que nos remite, de nuevo, a su dimensión tragicómica. Los amables burgueses que bailaban y disfrutaban en Amiens son sustituidos, en el tercer acto, por los testigos que asisten, sin piedad, al embarque forzado de las prostitutas, no precisamente hacia Citeria sino hacia los dominios franceses en tierra americana donde, tal como ocurría en la realidad histórica, serían forzadas a casarse con colonos. En el cuarto y último acto, el dúo del deseo que constituye una parte importante del segundo acto, se transforma en un dúo de despedida. La belleza de Manon, exaltada primero, se presenta ahora despojada de lujos y maquillaje, y también como una maldición. Por supuesto, la naturaleza, ahora inhóspita, es también una subversión de la deliciosa Arcadia en la que transcurre toda fiesta galante.

DESPUÉS DE MANON LESCAUT

Además de *Manon* y *Manon Lescaut*, no son muchas las óperas inspiradas o localizadas en el siglo XVIII que han permanecido en el repertorio. Podríamos traer a colación *La dama de picas* de P. I. Chaikovsky (1890), *Andrea Chénier* de U. Giordano (1896), *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea (1902), o *El caballero de la rosa* de R. Strauss (1911). Todas ellas evocan el ambiente despreocupado que representaba el estilo de las fiestas galantes, y lo hacen con gran eficacia dramática, normalmente como elemento que contextualiza y al mismo tiempo se contrapone

a la expansión lírica de las emociones o que pone en evidencia la imposibilidad de alcanzar el ideal de felicidad. Con ese objeto, se sitúan también en el siglo XVIII algunas obras de autores españoles, tales como *Goyescas* de E. Granados (1916), *Fantochines* de C. del Campo (1923), la pantomima *El corregidor y la molinera* de M. de Falla (1917), y su posterior ballet titulado *El sombrero de tres picos* (1919).

La reivindicación del pasado, y en especial del pasado representado por el siglo XVIII, se asocia, pues, a muy variadas posiciones ideológicas, lo que explica la facilidad con que la polémica acogió sus manifestaciones. Puccini, aplaudido internacionalmente y respetado por compositores como C. Debussy, I. Stravinsky, A. Schoenberg, F. Busoni y E. Varèse, entre otros muchos “modernos”, fue el blanco en Italia de las críticas de la siguiente generación, la “Generazione dell’Ottanta”. Esta tendencia fue teorizada por el crítico y musicólogo Fausto Torrefranca, quien escribió en 1912 un duro ensayo contra Puccini y que, en general, pensaba que la ópera no representaba la tradición musical italiana más genuina. Al contrario, la auténtica tradición italiana se debía buscar, en su opinión, en la música del siglo XVIII, pero no de ópera sino instrumental.

Así, comprobamos que la relación entre neoclasicismo y nacionalismo no se manifestó únicamente en Francia. Es en esta perspectiva nacionalista del pasado histórico desde la que Puccini, por su cosmopolitismo sospechoso y su tendencia a abordar temas inmorales, pero seguramente también por la acidez burlona con la que retrató el siglo XVIII en su *Manon Lescaut*, fue considerado un ejemplo poco edificante para la juventud.

■ Lescaut, con su cinismo filosófico, hubiera podido ser una especie de Don Alfonso, y Geronte, uno más de la lista de viejos enamorados que acaban cediendo al darse cuenta de lo grotesco de sus pretensiones



TERESA CASCUDO

Periodista, crítica musical, y profesora en la Universidad de La Rioja, donde es Directora de estudios del Master en Musicología. Publica habitualmente sobre teatro lírico de finales del siglo XIX, y sobre nacionalismo y música. Actualmente investiga sobre la prensa musical española y prepara un libro sobre la ópera en España durante la Restauración.