

Les pêcheurs de perles de Bizet: pasiones y exotismo

Cuando Bizet compone *Les pêcheurs de perles* es aún un hombre joven; pero se trata de un músico excepcionalmente dotado que asumirá el reto de escribir una ambiciosa partitura en unos pocos meses. La obra, estrenada el 30 de septiembre de 1863, no será un éxito, a pesar de lo cual logrará situarlo como uno de los músicos más prometedores de su generación. Algunos críticos lo consideran incluso como el jefe de filas de la nueva escuela lírica francesa nacida en la estela de la renovación inaugurada por Gounod con *Sapho* y, sobre todo, con *Faust*. Juzgada en 1863 como demasiado compleja, demasiado sonora y demasiado ambiciosa, la ópera de Bizet se convirtió en un clásico del repertorio operístico a partir de la década de 1880.

EL CAMINO PREVIO

Bizet siguió una formación académica en el Conservatorio de París y obtuvo las mejores calificaciones en Solfeo, Piano, Órgano y Fuga. Tras haber asistido a la clase de Composición de Fromental Halévy –el entonces famoso autor de *La Juive* (*La judía*)– ganó el Segundo Premio de Roma en 1856 y, posteriormente, el Primero en 1857. Antes de trasladarse a la Ciudad Eterna, se presentó a un concurso imaginado por Jacques Offenbach para promover su Théâtre des Bouffes-Parisiens, y Bizet ganó, *ex aequo* con Charles Lecocq, el primer premio con la composición de *Le Docteur Miracle*, una opereta irresistible y llena de delicadeza, de humor y de encanto. Durante su estancia en Italia compondrá una deliciosa *opera buffa* en el estilo de Rossini y Donizetti, *Don Procopio*, que da fe de su poder de asimilación de un estilo y su perfecto dominio de las formas vocales. Tres años después, su regreso a la capital

francesa se vio marcado por la muerte de su madre, Aimée Bizet, el 8 de septiembre de 1861, y por verse obligado a afrontar la realidad económica: tiene sólo veintitrés años y tiene que ganarse la vida y ayudar a su padre, un profesor de canto sin blanca. Da clases de música y realiza arreglos para piano que a veces prefiere no firmar para no perjudicar su reputación como compositor serio. Él, que durante una velada en casa de su maestro Halévy, había sabido impresionar a Liszt, podría dedicarse a una brillante carrera como pianista; pero tiene demasiado miedo de verse confinado al papel de instrumentista y, además, no siente una gran estima por el ceremonial del concierto.

Es proverbial la deplorable situación en que se encontraban los jóvenes laureados tras regresar de Roma: dejaban de recibir su pensión pagada por el Estado y habían de valerse económicamente por sí mismos al tiempo que esperaban que un director de teatro les diera una oportunidad para ver representadas sus obras y que un libretista accediera a colaborar con ellos. Normalmente era necesario que transcurrieran varios años antes de que sus obras pudieran representarse en un escenario de París y había que aceptar empezar con un pequeño acto ofrecido sin un gran ruido mediático. Sin embargo, la mayoría de los compositores estaban educados para escribir óperas y se veían condicionados por la cultura de su tiempo, que veía este género como el único en que podían alcanzarse auténticos logros como artista. Había tantos compositores esperando su turno y eran tan pocas las salidas que, de manera regular, aparecían en la prensa artículos reivindicativos y circulaban por la sociedad de los espectáculos parisiense peticiones y proyectos para que se creara un nuevo teatro lírico.

La mayoría de los compositores estaban educados para escribir óperas y se veían condicionados por la cultura de su tiempo, que veía este género como el único en que podían alcanzarse auténticos logros como artista



Decorado de Antonio Bonamore para la escena final del primer acto de *I pescatori di perle* (Teatro alla Scala, Milán, abril de 1886).

[Bibliothèque nationale de France \(París\)](#)



Decorado de Antonio Bonamore para la escena final del segundo acto de *I pescatori di perle* (Teatro alla Scala, Milán, abril de 1886).

[Bibliothèque nationale de France \(París\)](#)

El público y la crítica quedan muy sorprendidos por esta partitura que hace gala de un estilo a menudo original, un lenguaje armónico refinado para la época, y que no se ajusta a las clasificaciones genéricas habituales: no es ni una ópera cómica (no hay diálogos hablados ni escenas de comedia) ni una *grand opéra* en cinco actos. Además, se quedan asombrados por la juventud y por los conocimientos de su autor. «C'est qu'il ne faut pas s'y méprendre –exclamó el famoso Nestor Roqueplan en las columnas de *Le Constitutionnel*–, M. Bizet, malgré son jeune âge, n'a plus rien de l'écolier ni du commençant. C'est un musicien fait. Sa qualité dominante est la grâce et la facilité du tour: rien de heurté, de maladroit dans le procédé rompu à toutes les difficultés de son art; il veut moins prouver sa science que l'employer à la traduction vraie de sa pensée» («No hay que confundirse, el Sr. Bizet, a pesar de su juventud, no tiene nada ni de escolar ni de principiante. Es un músico hecho. Su cualidad predominante es la elegancia y la facilidad de trazo: nada está entrecortado, no hay ninguna torpeza en una manera de proceder experta en todas las dificultades de su arte; no quiere tanto demostrar su ciencia como utilizarla para la expresión verdadera de su pensamiento»). Los críticos no pueden hacer otra cosa que admirar el oficio seguro del joven creador que «jouit parmi ses confrères d'une réputation précoce» («disfrutaba entre sus colegas de una reputación precoz») y que «on cite volontiers comme le plus savant des jeunes musiciens les plus savants» («citan de buena gana como el más sabio de los músicos jóvenes más sabios»). Se le reprocha, sin embargo, que haya

tomado como ejemplo a demasiados compositores diferentes. Y citan a Verdi, Donizetti, Gounod, Meyerbeer y muchos otros.

Si bien es cierto que la obra no se mantuvo en cartel más allá de dieciocho representaciones, lo cierto es que sí fue objeto de una atención excepcional en la prensa parisense, y se convirtió incluso en el punto de partida para una discusión sobre la estética y el futuro de la ópera francesa. En aquel momento, Verdi invadía los escenarios franceses y Wagner empezaba a lograr que se hablara de él, pero su música seguía siendo muy pobremente conocida; varios periodistas criticaron a Bizet por haberse dejado influir por el maestro alemán, pero en la práctica no son capaces de discernir qué pertenecía a la invención personal de Bizet y qué pertenecía al modelo wagneriano. Para un gran número de espectadores de la época, cualquier cosa que fuera nueva, o audaz, o discordante, o incomprensible, era tildada al momento de wagneriana. De ahí el consejo que daba a Bizet el cronista de *Les Échos de Paris*: «fréquentez davantage Mozart et Beethoven; souvenez-vous de Rossini, et surtout défiez-vous de Richard Wagner» («frecuente sobre todo a Mozart y Beethoven; acuérdesse de Rossini y, sobre todo, desconfíe de Richard Wagner»). Sin embargo, aun los detractores más furiosos tienen que reconocerlo: Bizet domina su oficio y de muestras de un talento incontestable. Emmanuel Chabrier no se equivoca cuando valora la «partition nerveuse, passionnée, orchestrée vigoureusement» («partitura nerviosa, apasionada, orquestada vigorosamente») y reveladora de «une intelligence jeune» («una inteligencia joven»).

EL LIBRETO

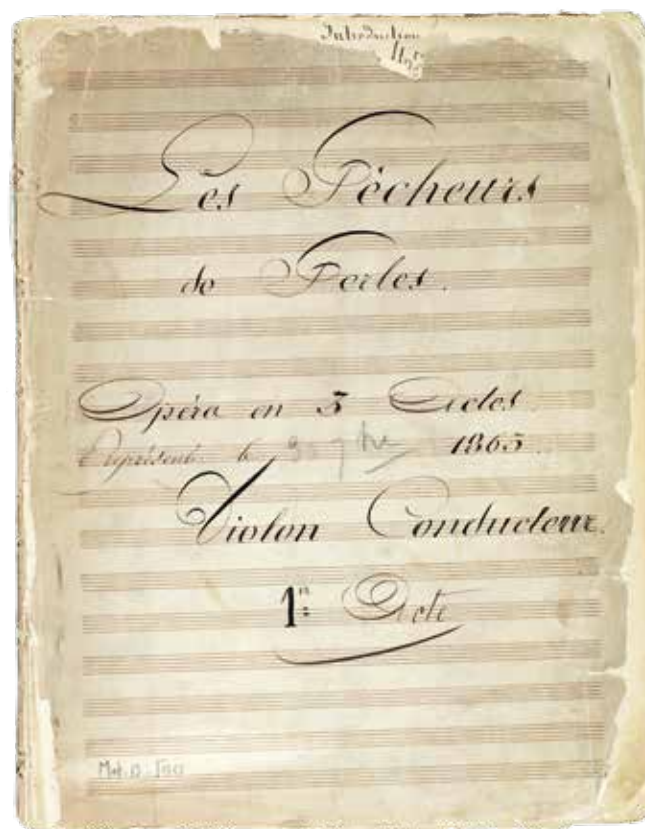
El texto de *Les pêcheurs de perles* fue escrito apresuradamente por Eugène Cormon y Michel Carré, dos libretistas experimentados. Como era práctica habitual en la época, tomaron prestado el material básico de su tema de un libro preexistente. Pero mientras que la mayoría de los autores sacaban sus temas de obras de teatro, o a veces de novelas, esta vez se trató de un estudio documental. Cormon y Carré se inspiraron, en efecto, en un libro publicado recientemente por un ilustre desconocido, Octave Sachot: *L'île de Ceylan et ses curiosités naturelles* (*La isla de Ceilán y sus curiosidades naturales*). En el libreto de *Les pêcheurs de perles*, estilizado en el lenguaje versificado convencional de la ópera, encontramos muchos de los elementos descritos en este libro: lugares evocadores, costumbres de los «salvajes», la tradición de pescar perlas, ceremonias, fiestas y danzas. El conjunto se halla reorganizado de acuerdo con modelos dramáticos conocidos y que pueden encontrarse en diversas óperas. Se le reprocharían, por lo demás, algunas semejanzas demasiado marcadas con otros libretos, especialmente el de *La Vestale* de Spontini. «Comme Julia –explicaba el periodista de *Le Figaro*– leur Léïla est enchaînée par un vœu terrible que l'amour lui fait enfreindre. Surprise par le grand prêtre, la nuit, dans un tête-à-tête des plus passionnés avec Nadir, son amant, Léïla est condamnée à mourir. C'est là, on en conviendra, la situation capitale du second acte de *La Vestale*» («Al igual que Julia, su Léïla está encadenada por un juramento terrible que el amor le hace incumplir. Sorprendida por el sumo sacerdote, de noche, en un apasionado encuentro a solas con Nadir, su amante, Léïla, es condenada a morir. Aquí tenemos, hemos de convenir en ello, la situación capital del segundo acto de *La Vestale*»).

Los críticos arremetieron con fuerza cuando se refirieron al resultado literario: la obra era una nadería, estúpida, fallida, extraña, incomprensible. El éxito de *Les pêcheurs de perles* a finales del siglo XIX y comienzos del XX refleja, sin embargo, el hecho de que, en una ópera, la calidad poética es secundaria. Hay que admitir que la conclusión es muy abrupta (sería objeto de modificaciones durante las reposiciones de la ópera tras la muerte de Bizet), la trama es demasiado complicada de seguir, la escritura es a veces banal y alambicada en sus formulaciones; y, sin embargo, los dos libretistas supieron ofrecer al compositor escenas interesantes, páginas pintorescas, personajes bien contruidos, pasiones fuertes y contrastes sorprendentes. En concreto, como escribió un cronista el día después del estreno, el libreto «abonde en situations violentes qui doivent plaire à un jeune compositeur, désireux de montrer ses connaissances harmoniques et de produire de grands effets» («abunda en situaciones violentas que deben agradar a un joven compositor deseoso de mostrar sus conocimientos armónicos y de producir grandes efectos»).

La acción lleva a escena una forma de arquetipo: por un lado, los personajes vinculados a la figura simbólica del Padre, hombres dominantes que representan a instituciones y tradiciones: Zurga,

el líder de los pescadores, y Nourabad, su sacerdote. Por otro lado, los jóvenes amantes, Nadir y Léïla, se dejan guiar por su deseo, sus sentimientos y, en el caso del joven, por la libertad de acción (aparece descrito al comienzo mismo de la ópera como «le coureur des bois», «el corredor de los bosques»). Se trata de un tema de permanente actualidad: el individuo se enfrenta a las leyes de la sociedad (representada aquí por las costumbres y la religión de los pescadores), la comunidad religiosa (los coros y las oraciones son esenciales) y sus prohibiciones. El libreto también introduce un tema relativamente infrecuente en la ópera: el de la amistad (*Don Carlos* de Verdi ofrecerá otro ejemplo de ello pocos años después). Desde *Iphigénie en Tauride* de Gluck, donde la amistad de Oreste y Pylade es a un tiempo un elemento dramático esencial y una fuente de refinada expresión musical, no se encuentran muchas escenas de amistad tan cruciales para la intriga y tan originales en la efusión lírica como el dúo en que se reúnen Nadir y Zurga en el primer acto. El conflicto entre la sociedad y el individuo se ve amplificado por el que contrapone la amistad al amor, el hermano al rival, la palabra dada a la omnipotencia del deseo.

Desde *Iphigénie en Tauride* de Gluck, no se encuentran muchas escenas de amistad tan cruciales para la intriga y tan originales en la efusión lírica como el dúo en que se reúnen Nadir y Zurga en el primer acto



Portada de la parte del concertino de *Les pêcheurs de perles*, anotada con la fecha de su estreno en el Théâtre-Lyrique de París (30 de septiembre de 1863).
Bibliothèque nationale de France (París)

DRAMATURGIA

Los oyentes de 1863 quedaron impactados por la amplitud de la obra, por su energía y por la fuerza de su expresión vocal. La orquesta está extraordinariamente trabajada, variada, alimentada con combinaciones de timbres originales, a menudo de una sonoridad elaborada, que podría parecer curiosa o exagerada, pero que siempre es vívida y sorprendente. Bizet domina las masas musicales (orquesta, coros, concertantes complejos) con un perfecto sentido de la articulación entre solistas y *tutti* que permite una gran comprensibilidad. Posee, por añadidura, ese sentido francés de la claridad que confiere a un gran número de páginas de su partitura una suerte de transparencia sonora. En *Le coulisses du monde*, el crítico De Marcous comprendió perfectamente que «le compositeur emploie toutes les ressources de la musique pour mettre en relief le véritable caractère des situations et pour l'identifier aux paroles» («el compositor se vale de todos los recursos de la música para poner de relieve el carácter veraz de las situaciones y para identificarlo con las palabras»). Jules Ruelles, en *Le Messenger des théâtres*, señala que Bizet «comprend une scène, galvanise le drame, domine enfin la situation» («comprende una escena, galvaniza el drama, domina, en fin, la situación»). Elemento esencial en el teatro, Bizet sabe perfectamente medir el tiempo de la acción, situar los momentos de ensoñación, distribuir las páginas exóticas y los momentos líricos. «Il n'y a pas dans la partition nouvelle –leemos en *Le Constitutionnel*–, un seul moment qui semble long» («No hay en la nueva partitura un solo momento que se haga largo»). Con el fin de mantener un ritmo dramático eficaz, es importante evaluar la extensión de los distintos números musicales y cuál puede ser su impacto. Esto dio lugar a que Bizet y el director del teatro introdujeran cortes. Fue por ello por lo que la presentación de Nadir («Des

savanes et des forêts»), concebida originalmente en dos estrofas, con una variación instrumental para la segunda, quedó cortada por la mitad para convertirse en una sencilla sección lírica en el gran movimiento de las primeras escenas.

Les Pêcheurs de perles ofrece, a quien sabe escuchar, una reflexión sobre el recuerdo, la memoria y la voz, y resulta difícil encontrar un equivalente de ello en otras óperas

Pero lo dicho hasta ahora resulta aún muy insuficiente, porque *Les pêcheurs de perles* ofrece, a quien sabe escuchar, una reflexión sobre el recuerdo, la memoria y la voz, y resulta difícil encontrar un equivalente de ello en otras óperas. Nadir es un héroe paradójico: es al mismo tiempo el que va hacia delante, actúa, vive un presente orientado hacia el futuro y quien vuelve incesantemente sobre el pasado, quien desencadena la rememoración. Además, al igual que Léïla, su naturaleza interna se revela en escenas en las que la acción se encuentra absorbida en la escucha. El

tema de la voz del ser amado se halla presente en varias escenas de la ópera. «Ah cette voix quel trouble agitait tout mon être?» («¿Qué inquietud agitaba todo mi ser al oír esa voz?»), grita Nadir, que piensa que ha reconocido a Léïla. Su *Romance*, una de las melodías más hermosas del repertorio francés, es un momento de pura introspección en el que el ser se aferra a un momento pasado y, en ese pasado, a aquello que ha acabado por convertirse en el centro de su existencia: ya ha dejado de ser un sentimiento, ya no es ni siquiera una persona, sino la voz de esta persona: «Je crois entendre encore, / caché sous les palmier, / sa voix tendre et sonore» («Aún creo estar oyendo, / escondido bajo las palmeras, / su voz delicada y sonora»). Cuando Nadir decide reunirse con Léïla, una suerte de trovador exótico, canta una canción para ser reconocido («De mon amie fleur endormie», «De mi amada, una flor dormida»). «La voix se rapproche» («La voz se acerca»), dice Léïla. «Un doux charme m'attire!» («¡Me cautiva un dulce encanto!»), añade la joven. Esta es la clave de toda la ópera: el encanto que ejerce la voz es el tema mismo de este género; no las palabras que son pronunciadas, sino el sortilegio del canto puesto en situación, esto es, intensificado por una trama narrativa y con afectos que chocan entre sí. *Les pêcheurs de perles* llevan a escena la magia del teatro lírico, donde los corazones se encuentran conectados, por así decirlo, musicalmente, como en un todo, por medio de la armonía de las voces y su entrelazamiento. Esto queda afirmado en el extraordinario dúo que une a Léïla y Nadir en el segundo acto:

Ton cœur n'a pas compris le mien!
Au sein de la nuit parfumée,
Quand j'écoutais, l'âme charmée,
Les accents de ta voix aimée,
Ton cœur n'a pas compris le mien!

¡Tu corazón no ha comprendido al mío!
En el seno de la noche perfumada,
cuando escuchaba, con el corazón hechizado,
los sonidos de tu voz amada,
¡tu corazón no ha comprendido al mío!

La partitura de Bizet está organizada de acuerdo con las normas de la ópera tradicionales dividida en números: coros, arias, dúos y conjuntos se encuentran bien delimitados y responden a formas cerradas que se yuxtaponen. Pero muchos motivos, asociados con personajes o situaciones, añaden efectos de llamada o de reminiscencia entre unos y otros. Desde finales del siglo XVIII, los franceses exploraron la técnica de los motivos recurrentes, es decir, la reaparición de un motivo musical en diferentes momentos del drama. (Encontramos un famoso ejemplo en *Richard Coeur-de-Lion* de Grétry). Esta técnica se vio enriquecida durante el siglo XIX y fue Wagner quien se encargó de amplificarla y generalizarla.



Estampas del estreno de *Les pêcheurs de perles* (1863).
Bibliothèque nationale de France (París)

Si bien es cierto que los compositores franceses de los años 1860-1870 no concebían aún la manipulación de los motivos como un modo de generar continuamente la textura musical por medio de su desarrollo (eso es lo que hace Wagner con el *Leitmotiv*), sí hacen gala de una gran imaginación, por otro lado, para variar el uso de estos motivos, tal y como queda constatado en *Les pêcheurs de perles*. Entre los pocos motivos recurrentes que pueden ser identificados en la partitura, hay uno que domina y marca el ritmo de todo el drama: el «motivo de la diosa».

EL MOTIVO DE LA DIOSA: DEL RECUERDO AL AMOR

El conocido como motivo de la diosa aparece en el primer acto, en el dúo de Nadir y Zurga que se caracteriza por una atmósfera onírica y poética. El motivo está asociado con la aparición maravillosa de una mujer y con la nostalgia que va unida a esta imagen idealizada en el recuerdo de los dos amigos que vuelven a reunirse. Es Nadir quien abre las puertas al pasado a Zurga y hace renacer el sueño que vivieron los dos en su día:

NADIR

Zurga, quand tous deux nous toucherons à l'âge
Où les rêves des jours passés
De notre âme sont effacés,
Tu te rappelleras notre dernier voyage
Et notre halte aux portes de Candi.

NADIR

Zurga, cuando los dos nos adentremos en la edad
en que se hayan borrado de nuestra alma
los sueños de los días pasados,
te acordarás de nuestro último viaje
y cuando nos detuvimos a las puertas de Candi.

Los dos hombres, que se han reencontrado por casualidad, se dedican a evocar su pasado y la escena que da origen a todo el drama: Nadir y Zurga vieron entrar en el pasado en un templo en la hora de la oración a una mujer, una verdadera aparición que

despertó en ambos el amor. Gracias al poder de la memoria, los dos hombres vuelven a verse en el sagrado templo. El recuerdo aún no se ha revivido plenamente cuando los dos amigos dicen: «*Je crois la voir encor*» («Aún *creo* estar viéndola»). El sonido de la cuerda con sordina (con la indicación *ppp*) confiere al conjunto un carácter inmaterial. Massenet se acordaría de este procedimiento cuando compuso *Manon*, precisamente para evocar en la orquesta el sueño de Des Grieux («*En fermant les yeux*», «Al cerrar los ojos»).

La memoria de los dos amigos será más precisa: «*Oui, c'est elle, c'est la déesse*» («Sí, es ella, es la diosa»). La prensa ha comparado esta admirable melodía con una oración; ha descubierto en ella una armonía «*écrite dans le style religieux*» («escrita en el estilo religioso») y de una fuerza excepcional. «*On y sent –puede leerse, por ejemplo, en *Le Moniteur universel–* une chaleur expansive, un enthousiasme, pour ainsi dire, contagieux, l'explosion de deux cœurs ardemment épris*» («Oímos una calidez expansiva, un entusiasmo, por así decirlo, contagioso, la explosión de dos corazones poseídos ardientemente por la pasión»). Ambos hombres se encuentran transportados por la fuerza cautivadora de la belleza. Bizet confía el papel principal a la orquestación. Por medio de un *crescendo* gradual de timbres traduce la exaltación creciente que se apodera de los dos hombres. Luego llega el efecto del desencantamiento, cuando el sueño se esfuma al desaparecer la mujer idealizada: «*Mon regard, hélas, la cherche en vain!*» («¡Mi mirada, ay, la busca en vano!»). Gracias a las sutiles relaciones que teje entre situaciones, personajes, momentos pasados o presentes de la acción, este motivo que reaparece en diferentes momentos de la ópera es el vehículo esencial de la memoria y el símbolo de un drama construido sobre las relaciones triangulares entre Nadir, Zurga y Léïla. El poderoso encanto de una mujer, el misterio, el ambiente religioso, el éxtasis de los dos amigos se encuentran como fundidos en este motivo.

Veamos algunos ejemplos de estas reapariciones. La quinta exposición del motivo llega en el centro de una de las



Léontine de Maësen como Léïla en el estreno de *Les pêcheurs de perles* (1863).
Fotografía de André Adolphe Eugène Disdéri

escenas más tensas del drama. Los dos amantes culpables han sido descubiertos. Los indios quieren matarlos, pero Zurga interviene para impedirlo (entonces desconoce aún la identidad de Léïla). Él es el jefe de la tribu y se vale de su autoridad para salvar a su amigo. Después de contener el estallido asesino de su tribu, pide a Nadir y Léïla que se vayan. El reforzamiento del triángulo dramático y de las pasiones se corresponde con un reforzamiento del material expresivo de la partitura. Bizet, como un dramaturgo informado, encuentra aquí la oportunidad para concentrar tres motivos de su partitura: el motivo del jefe, el motivo de la diosa y el motivo del sacerdote Nourabad.

La sexta aparición del motivo de la diosa se produce cuando Léïla se dirige a Zurga para interceder por Nadir. La agitación

y el amor que provocan en él la visión de la hermosa heroína desencadenan en Zurga la reminiscencia de la visión del pasado. Sus palabras («Qu'ai-je vu?», «¿Qué es lo que veo?») van seguidas de una cita completa del motivo en la orquesta, formando así la trama sobre la que se añaden las voces de los dos protagonistas. La última exposición del motivo de la diosa se reserva para la resolución del drama. Zurga se sacrifica; Nadir y Léïla huyen. Podemos oírles, a lo lejos, cantando el motivo al completo con estas palabras:

Plus de crainte, ô douce étreinte,
Le bonheur nous attend là-bas!
Sainte ivresse,
Plus de tristesse!
Oui, le ciel guidera nos pas!
Ah! viens! Le bonheur nous attend là-bas!

¡No más temor, oh, dulce abrazo,
allí nos espera la felicidad!
¡Sagrada embriaguez,
no más tristeza!
¡Sí, el cielo guiará nuestros pasos!
¡Ah! ¡Ven! ¡Allí nos espera la felicidad!

Las voces se fusionan a la octava y se funden con la orquesta. Flautas, cuerda y arpas vuelven a reunirse y se mezclan con los colores de los instrumentos de viento para dar a la orquestación del motivo el radiante resplandor de la felicidad.

El motivo se confía siempre a la orquesta, porque la voz expresa lo que es consciente, conocido, desvelado, mientras que la orquesta, un espacio sonoro subyacente o paralelo, sugiere aquello que es inconsciente, desconocido u oculto. Funciona como un espacio mnemónico en cuyas profundidades pueden tomar forma los recuerdos. Mediante el juego entre lo que se canta y lo que se toca Bizet traduce en música la relación entre la superficie de los seres y las fuerzas del drama. Aunque caracterice una situación o un personaje, la orquesta indica al espectador relaciones entre acontecimientos pasados y presentes, pero también entre los protagonistas.

En el dúo de Nadir y Zurga, el motivo de la diosa surge del limbo del pasado y regresa a él. Durante un momento los dos amigos han revivido la escena original de su historia; luego sus voces se mezclan con la orquesta para cantar el motivo. Todo el movimiento secreto de la ópera tiende hacia una meta: reactivar este pasado e insuflarle vida. Este es el significado del dúo final entre Léïla y Nadir, la fusión total y definitiva de las dos voces y del motivo en la orquesta. Básicamente, la arquitectura lírica del drama se confía a tres dúos, Nadir-Zurga, Zurga-Léïla, Léïla-Nadir, que representan tres afectos: amistad, celos, amor compartido.

LA EXPRESIÓN EXÓTICA

Como explica en más detalle Annegret Fauser en el artículo que puede leerse a continuación de éste, la Francia decimonónica sentía pasión por los temas exóticos en la pintura, la literatura y la música. Al componer *Les pêcheurs de perles*, Bizet forma parte de una rica tradición de la representación de otros lugares y del otro en la escena lírica que proseguirá más allá de 1900. A él mismo le fascinaba lo lejano. Su obra está dominada por el tema exótico: *Les adieux de l'hôtesse arabe* es su obra maestra en el género de la canción; las páginas más originales de *La jolie fille de Perth* son las escenas gitanas; su ópera cómica en un acto *Djamileh* se desarrolla en El Cairo y enfrenta al príncipe Haroun con su joven esclava. *L'Arlesienne*, por su parte, despliega un «exotismo provenzal» y *Carmen* bebe del hispanismo.

Entre los muchos compositores que han tratado un tema exótico, es necesario reservar un lugar aparte para Félicien David, que supuso una profunda renovación en la manera de concebir, evocar y expresarlo musicalmente. David viajó a Oriente y regresó con impresiones muy fuertes, con sonidos, canciones, ritmos y escalas que él intenta imitar con los medios de la música occidental. El número de ballet que abre el primer acto de *Les pêcheurs de perles* utiliza un tamboril vasco y un triángulo; no carece de analogías con la danza de las bayaderas del primer acto de *Lalla-Roukh* de David, una preciosa ópera cómica estrenada un año antes con gran éxito en el escenario de la Opéra-Comique.

Para trasladar en el espacio al público parisiense, los libretistas recurren a países lejanos, maneras de vivir diferentes de las nuestras, describen naturalezas pintorescas; decoradores y figurinistas crean un conjunto visual inspirado por las representaciones transmitidas por las bellas artes, las ilustraciones de numerosas revistas y decorados teatrales, o documentaciones más precisas. En el caso de *Les pêcheurs de perles*, pagodas, templos, escaleras, columnas y esculturas indias estructuran el espacio en que se desarrolla el drama. En muchos libretos puede observarse la permanencia de un principio muy querido de los románticos, que vincula estrechamente naturaleza y drama. El marco de la acción se convierte en un espejo de las fuerzas que animan los corazones y las mentes de los personajes. La ópera de Bizet comienza con un sol brillante en medio de un cielo despejado y un mar en calma. Se respira el amor bajo un cielo estrellado: la tormenta estalla en el momento del desastre (el descubrimiento de los dos amantes); los pescadores interpretan sus danzas de muerte con el resplandor del fuego, aislados en el seno de un bosque inquietante.

Los músicos, por su parte, deben buscar una música con un carácter particular, capaz de hacer también viajar al oído del espectador, de crear una impresión de sonidos lejanos,

extraños o primitivos. Las melodías son más sinuosas, los ritmos más repetitivos, se demandan danzas con frecuencia, mientras que los colores de la orquesta parpadean para imitar el aire transparente de lugares lejanos. Los compositores se basan en tipologías bien asentadas de caracteres instrumentales: en un entorno exótico proporcionado por el libreto y el decorado, el oboe parece ser un instrumento tradicional con un sonido nasal; el tamboril vasco pulsa una canción o una danza como una práctica inmemorial; el arpa es el reflejo sonoro de un instrumento de cuerda exótico, etc.

A veces no se trata de otra cosa que de imaginación, sensaciones, evocaciones asociadas con lugares comunes que describen el carácter de lo oriental, el entorno pintoresco, la situación y el carácter. Así, en el estreno de 1863, Franck-Marie, cronista del periódico *La Patrie*, oye en la *Romance* de Nadir «une pensée molle et langoureuse, tout empreinte d'amour, d'une couleur parfaitement orientale» («un pensamiento suave y lánguido, todo imbuido de amor, de un colorido perfectamente oriental»). Para crear una sensación de aire libre y espacio, Bizet multiplica la música fuera de escena.

Les pêcheurs de perles responde al gusto francés por lo pintoresco y por el colorido local que se desarrolló con el Romanticismo. El exotismo de la partitura, en la que el canto de la heroína florece como arabescos orientales –como volverá a ser el caso en *Lakmé* de Léo Delibes–, se corresponde con la necesidad de reinventar un encantamiento lírico dentro de un período dominado por la estética realista. Pero, al contrario que *Lakmé*, en *Les pêcheurs de perles*, el Oriente no es un territorio en el que se muestra sobre el escenario el dominio colonial (no aparece representado ni un solo europeo): para Bizet, se trata del lugar de pasiones vívidas, ensueño, colorido y, más aún, la expresión de una profunda necesidad de escapar y una posible superación de las prohibiciones para alcanzar el objeto de deseo.



HERVÉ LACOMBE

Hervé Lacombe es profesor de Musicología en la Universidad Rennes 2. Es autor de *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle* (París, Fayard, 1997), *Bizet* (París, Fayard, 2000), *Géographie de l'opéra au XX^e siècle* (París, Fayard, 2007) y, con Christine Rodriguez, *La Habanera de Carmen. Naissance d'un tube* (París, Fayard, 2014).

En *Les pêcheurs de perles*, pagodas, templos, escaleras, columnas y esculturas indias estructuran el espacio en que se desarrolla el drama