

# **BILLY BUDD Y LA CEREMONIA DE LA INOCENCIA**

Felipe Santos

## ***Billy Budd*, ópera de Benjamin Britten**

Libreto de Edward Morgan Foster y Eric Crozier. Se representó entre el 31 de enero y el 28 de febrero de 2017 en el Teatro Real de Madrid, con dirección de escena de Deborah Warner y dirección musical de Ivor Bolton.

Lo hemos contemplado muchas veces. Ese barco que se acerca desde el horizonte, cuando tan solo es una sombra recortada sobre el atardecer. O aquel que se aleja, hasta que se vuelve sordo el ímpetu que dejó tras de sí cuando abandonó la bahía. Cuántas historias caben entre ambas singladuras. Esos barcos son, en realidad, un pedacito de tierra que se aleja y otro de mar que se acerca. ¿Qué ocurrió para tamaña transformación?

Benjamin Britten encontraba en Aldeburgh la paz y la tranquilidad. Hasta allí trasladó su residencia cuando el ambiente de Londres se hizo irrespirable. Había nacido no muy lejos de allí, unas treinta millas al norte, en Lowestoft. Hijo de un dentista y de una músico amateur, descubrió su vocación muy pronto, la de compositor. Fue un pianista

notable, pero su destino estaba encerrado en los pentagramas en blanco de una partitura. Ahí, ante esas páginas, surcó mares ignotos, como el de su ópera *Peter Grimes*, la oscura e inquietante historia de un pescador de Aldeburgh. El éxito acompañó su estreno en Sadler's Wells, tanto que muchos consideraron con el tiempo que aquel fino inglés era el compositor de óperas más relevante que habían dado las islas desde Purcell. Exagerado o no, aquella historia marinera le llevó a descubrir «a dónde pertenecía». Y dos años más tarde, animado por la idea del tenor Peter Pears de montar allí un festival de ópera, decidió mudarse al lugar que habitaba el malvado Peter Grimes.

Lo que encontró fue un pueblo marinero, poblado también por todas esas leyendas que traen consigo los barcos. Historias reales o inventadas sobre otros lugares y sobre ese espacio angosto que es el interior de un barco cuando navega. Allí se cocina siempre una pequeña transformación. La de un marinero en tierra que enfrenta con su naturaleza terrestre en el mar. En los dos lugares se ve como un forastero, y siempre parece condenado a extrañar su estado anterior. Quizá por eso Joseph Conrad sintió que el mar era, como los sueños, una imagen de la vida misma, y lo dejó escrito así en *Lord Jim*: «Un hombre que nace, cae en un sueño como quien cae al mar».

*Billy Budd* nace en ese lugar de la costa de Suffolk, durante las conversaciones que mantienen Britten, el libretista Eric Crozier y el escritor Edward Morgan Foster en el mes de enero de 1949. La nueva ópera se iba a inspirar en el relato de Herman Melville, que lo aborda después de un tiempo alejado de la prosa. Murió sin publicarlo,



*Billy Budd*, en el Teatro Real

Foto: Javier del Real | Teatro Real

creyendo que se trataba de una obra menor. Hasta su mujer pensó que estaba sin terminar. Desconocemos qué lo llevó a interrumpir su producción poética para entregar esta historia. Permaneció inédito hasta 1924, cuando Raymond Weaver lo incluyó en sus obras completas, y pronto alcanzaría la categoría de obra maestra. En él se contaba el inestable triángulo entre el capitán Edward Fairfax Vere, el condestable John Claggart y el marinero Billy Budd, a bordo del *Indomitable*, un barco de la Armada inglesa. El relato comienza con un capitán que evoca en sus memorias un suceso acaecido en uno de sus destinos, cuando tuvo que condenar a muerte a un joven marinero que asesinó a uno de sus mandos en un arrebatado.

*Peter Grimes*, *Billy Budd* y *The turn of the screw* son tres óperas de Britten que están fuertemente vinculadas. Las tres se construyen alrededor de la muerte de alguien.

Billy se convierte en asesino tras el acoso y derribo de Claggart. Recuerda a la ira de Aquiles, que rumia en el interior de un barco, varado en la playa de Troya tras perder a su amigo Patroclo. Claggart comparte la oscuridad de Peter Grimes o Peter Quint, el otro malvado de *The turn of the screw*. Pero también de otros ilustres, como Yago y, de algún modo, Salieri. De hecho, Foster se inspira en el criado de Otelo, pero el odio de su personaje tiene que ver más con algo reprimido que con un cálculo egoísta. Al escribir el monólogo de Claggart, afirmará en una de sus cartas al compositor que quiere «pasión: amor coartado, pervertido, envenenado, pero que, sin embargo, fluya descendiendo por su angustioso conducto; una descarga sexual que se ha vuelto malvada». Billy, Claggart, Vere. De alguna forma todos estos personajes son el mismo, distintas facetas del ser humano. Unas admirables y otras temibles.

Crear que *Billy Budd* es solo una historia de homosexualidad reprimida es un reduccionismo como otro cualquiera, curiosamente el mismo que suele arrojarse sobre *Muerte en Venecia*, una obra que también Britten convirtió en ópera. Es evidente, como dice el crítico Alex Ross, que los temas del compositor inglés siempre rondan el amor entre hombres y la belleza de los muchachos, algo que se encuentra entre lo prohibido y cierta vuelta al ideal clásico de belleza, pero más cerca quizá de la atmósfera culpable de *Lolita* que de la ataraxia del *Fedro*. Era una obsesión para alguien que nunca escondió su condición sexual y siempre vivió esa tensa convivencia con una sociedad que, en el fondo, nunca dejó de ser victoriana. Pero nos perderíamos gran parte de la hondu-

ra de su obra si obviáramos un tercer tema, el de la tragedia que conlleva el peligro de perder la inocencia.

«Es la historia de Caín / que sigue matando a Abel», escribe Borges. Los sabios antiguos consideraban que del agua salada venían todas las cosas y quizá algo oculto en nuestro ser aún lo recuerde. Fue precisamente en el «alba del tiempo» donde un hermano mató al otro, como si la historia estuviera condenada a repetirse hasta el último de los días que canta Yeats: «Todo se desintegra; el centro no existe; / una banal anarquía invade el mundo; / crece la opaca marea de la sangre y en todas partes / es ahogada la ceremonia de la inocencia». Un último verso que procede de un poema de aires apocalípticos, *La Segunda Venida*, que Britten cita con intención en la primera escena de la segunda parte de *The turn of the screw*.

Este tema es precisamente el que cataliza y da sentido a lo demás. Ocurre cuando se escuchan detenidamente los sutiles diálogos entre los personajes de esta ópera y también cuando se lee detenidamente el cuento de Melville. Algo que no puede ocurrir en otro lugar que no sea un barco, siempre en movimiento, donde nada parece asentado y cualquier elemento amenaza con perder la verticalidad y la consistencia. Robert Louis Stevenson también lo apreció en sus escritos: «El mar es un lugar horrible, embota la mente y envenena el ánimo; el mar, el movimiento, la falta de espacio, la ausencia cruel de intimidad, los infames alimentos enlatados, los marineros, el capitán, los pasajeros».

Un lugar complejo, donde Magallanes, en su primera escala en puerto durante la expedición de la circunnavegación de la Tierra, tuvo que bajar a tierra para ejecutar al



*Billy Budd*, en el Teatro Real

Foto: Javier del Real | Teatro Real

capitán de uno de sus cinco navíos, que había sido condenado a muerte por abusar de un muchacho de su nave. Es también el lugar que Vargas Llosa refiere en *El paraíso en la otra esquina*, con Paul Gauguin tratando de evitar ser sodomizado en el *Luzitano* y en el *Jerome-Napoleón* durante su servicio militar. Quizá el mar sea ese lugar donde el bien y el mal pueden darse en su más absoluta radicalidad, como si el alejamiento de tierra y estar a merced de la mayor fuerza de la naturaleza afilara la intención humana.

Recrear ese lugar ha sido la tarea de Deborah Warner, la directora de escena, que consigue un efecto sorprendente. Toda la escenografía de esta ópera rezuma autenticidad, hasta el movimiento del barco que no debería pasar desapercibido para el espectador, cómodamente sentado en tierra firme. Warner escribe en el programa de mano que Britten le guía como un dramaturgo de primera. Para

ella, la genialidad reside en que «al añadir música para adaptarla a la ópera, aumenta la complejidad, retándonos constantemente a cuestionar el bien y el mal, la inocencia y la corrupción, el amor y el odio —y sumergiéndonos en una ambigüedad abierta y sin respuesta—».

Esta ambigüedad solo puede conseguirse a bordo, que es el destino que le espera al capitán Vere. Se encuentra, como él mismo confiesa, «entre Escila y Caribdis». Ha de elegir entre hacer cumplir la ley y su afecto por Billy; entre pasar su nave por los acantilados de Escila o hacerla navegar por los remolinos de Caribdis. Toda la ópera es el relato de la memoria de Vere, que recuerda a Aschenbach. en sus días postreros, antes de terminar sus días en la orilla del Lido.

Melville siempre consideró el mar como una metáfora del populoso universo, un todo en el que podían hallarse todos los recovecos de la existencia y la naturaleza. Enfrentarse a él significaba poner a prueba todos los mecanismos de defensa de alguien concebido para pisar tierra firme. Poner el pie en un barco se convertía en el desafío supremo, azotado por el mar, tan severo en calma como fiero en la tormenta. Este enfrentamiento terminaba, casi siempre, por cambiar a sus moradores. Quizá por eso dice Claudio Magris que «el mar tiene un doble valor simbólico. Antes de nada representa la lucha, el desafío, la prueba, la confrontación con la vida [...]. En la *Odisea*, el mar es el horizonte, el paisaje imprescindible de la búsqueda de uno mismo y del significado de la vida. Por mi parte, yo tal vez sienta más el mar como abandono, el mar vivido no en la posición erecta de la lucha y del desafío, sino en la tumba-

da del abandono; el mar como símbolo de la unidad de la vida a pesar de las laceraciones, los naufragios y las tragedias; un mar misteriosamente sereno, enigmático, símbolo de la nostalgia pero también de la satisfacción. El mar es ciertamente muchas cosas; es el Leviatán, el elemento hostil y poco de fiar; es el gran sudario que se extiende al final de *Moby Dick* y del canto de Ulises en Dante; es una gran escuela de humildad, es el mar que desgasta, ese mar que nos derrota, como dice Ntoni en *Los Malavoglia* (la novela de Giovanni Verga)».

El movimiento del barco recuerda a ese otro vaivén de tierra firme, el de quien espera con ansiedad o trata de fijar un pensamiento como en el aprendizaje en las madrazas. Un compás telúrico, que busca calmar al animal no fijado, como diría Nietzsche. Los barcos en la ópera son lugares exentos, prolongaciones de tierra firme, que con la distancia elabora sus propias leyes, como el universo de ese buque fantasma condenado a vagar por el mar sin tocar puerto. Su visión desde tierra siempre está relacionada con la esperanza, aunque el espectador presienta que, entre sus cuaderñas, esconden una tragedia. Tristán espera sin recompensa y cae exhausto cuando apenas divisa la nave que transporta a Isolda. Cio-Cio-San se levanta cada día con la ilusión de ver entrar el barco de Pinkerton en la bahía, y la bella Dido ve alejarse a Eneas mientras se lanza al vacío. ■