

LA MUJER FATAL EN LA ÓPERA

THE FEMME FATALE IN OPERA

Carmen Torreblanca López
Escuela Superior de Canto de Madrid

RESUMEN

Este artículo estudia algunos de los personajes femeninos más destacados del repertorio operístico: Manon, Carmen, Daila, Mélisande, Salomé y Lulú, indagando el paralelismo que se establecen en diversos niveles entre ellas pese a la disparidad de sus orígenes y concepción literarios, y tomando como hilo conductor los aspectos que las relacionan con alguno de los rasgos de la *femme fatale*. Partiendo de un concepto etimológico del término «fatal» que relaciona la atracción que estas mujeres despiertan en los hombres con un destino fatídico en el que el amor y la muerte están irremisiblemente ligados. Nos detenemos solo en algunos aspectos importantes como son el decisivo efecto que provocan en los hombres, la presentación musical, y la premonición o el vaticinio de la muerte.

Palabras clave: Mujer fatal, ópera.

ABSTRACT

This article studies some of the most remarkable female roles in opera repertoire: Manon, Carmen, Dalila, Mélisande, Salomé and Lulú, exploring the similarities that can be found among them at different levels, despite the disparity of their literary origin and conception. The central point is constituted by their relationship with the features of the *Femme Fatale*.

The article takes an etymological starting point such as the interpretation of the term «*fatale*» which relates the attraction they provoke in men with a tragic fate that inexorably links love and death in an inexorable way. We focus only on certain important features such as the tremendous impression they cause on men, their musical presentation and their premonition or prediction of death.

Key words: Femme Fatale, opera.

SUMARIO:

– Mujeres «malas» en la ópera anteriores al arquetipo literario de la *femme fatale*. – Vinculación del concepto *femme fatale* con la idea del *fatum*. – Presentación de las protagonistas: Manon, Carmen, Dalila, Mélisande, Salomé y Lulú, desde diversos puntos de vista: la impresión que causan en los otros; la presentación en la ópera y la vocalidad; la intervención en la vida de los hombres vinculados a ellas y la idea del presentimiento y la muerte de los protagonistas.

A finales del siglo XVI los intelectuales de la *Camerata florentina* propiciaron el nacimiento de la ópera en su intento de representar la tragedia griega de una manera fidedigna y genuina, y de este modo, según su criterio, ofrecer al espectador las mismas condiciones que habría tenido el público de la Grecia clásica al asistir a las representaciones teatrales. Así, libretistas y compositores se inspiran en la historia, la literatura, la mitología etc., de las antiguas Grecia y Roma para este nuevo tipo de espectáculo en el que la música estaba asociada a la palabra.

En estas primeras óperas el tema del amor aparece con bastante frecuencia, erigiéndose en una inspiración constante para los autores, pero, más que constituir de forma general y exclusiva la trama principal, se encuentra ligada a otros asuntos entre los que destacan las intrigas políticas, la venganza, el odio, etc. En relación con esta temática amorosa y sus diversas ramificaciones en el inicio de este género musical, estudiaremos un tipo especial de mujeres que actúan o impulsan acciones poco ejemplares, de modo que, provocarán directa o indirectamente muertes, repudios, suicidios, asesinatos de otros personajes que interferían en sus propósitos...

Aunque no es nuestra intención realizar un catálogo exhaustivo, sí nos interesa hacer mención a algunos personajes femeninos importantes en la recién nacida ópera. Desde el arranque del género aparece en lugar destacado –por la importancia de este título en el repertorio y por ser el primero de esta tipología femenina– el personaje de Poppea de la ópera de Cl. Monteverdi *L'Incoronazione di Poppea* (1643) quien, en su ascensión al poder, mediante el influjo que ejerce sobre Nerón, provocará la muerte de Séneca, que se opone a la relación de ambos, y será, además, la causa del repudio de Octavia, legítima esposa del emperador. Otra figura femenina cuya pasión amorosa, transformada en venganza, tiene efectos devastadores en su entorno es Medea, protagonista de dos óperas de diferentes compositores: la *Medea* de M. A. Charpentier (1663) y la ópera homónima de L. Cherubini (1797). En la obra de Charpentier Medea causa las muertes de sus propios hijos tenidos con

Jasón, así como la de Creusa, prometida de aquel; también, indirectamente, las de Creonte y Orontes. En la ópera de Cherubini la maga apuñala a sus dos hijos causándoles la muerte y es igualmente la causa de la muerte de Glauce, futura esposa de Jasón. También W. A. Mozart, entre los personajes femeninos de sus óperas, ilustra esta tipología con el personaje de Vitelia en *La clemenza di Tito* (1791) que, por despecho, induce a Sexto al asesinato de Tito, quien, incluso con el conocimiento de este hecho y haciendo uso de una clemencia magnánima, terminará por desposarse con ella.

Esta es una enumeración –necesariamente breve, pues abarca dos siglos y nos deja ya en las puertas del siglo XIX– de óperas cuyas protagonistas provocan la muerte de otros personajes, siempre en relación con una fuerte pasión amorosa unida a la consecución de unos planes de poder o, en ocasiones, también de venganza. No hemos querido incluir en esta referencia, por no extendernos demasiado, otras mujeres señeras del repertorio, como La Reina de la noche de la ópera de Mozart *Die Zauberflöte* (1791) o la Alcina del la ópera homónima de Haendel (1725), entre otras, cuyos comportamientos «malvados» podrían justificar su presencia.

Pero esta sucinta enumeración de féminas operísticas, caracterizadas por una energía seductora y de consecuencias nefastas para su entorno, no responde totalmente al arquetipo de la *femme fatale* que se va configurando en la literatura occidental durante el siglo XIX. Esa tipología femenina, cuya denominación en francés se ha extendido a otras lenguas y ha permanecido hasta nuestros días, ha sido del gusto de muchos escritores desde la segunda mitad del siglo, como Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Gustave Flaubert o Pierre Louÿs, por mencionar solo autores franceses. La atracción que ellas suscitan no quedará circunscrita al dominio literario sino que se extiende y florece sobremanera en otros ámbitos artísticos como la pintura, la escultura y, cómo no, en la música, con presencia fundamental, aunque no exclusiva, en la ópera.

Una de las características de la intervención de estas seductoras en relación con los hombres por quienes se interesan es el desvío que producen en los propósitos, tareas o funciones encomendadas a ellos, cuando se cruzan en su camino. En este sentido, sin presentar aún algunos de sus rasgos más determinantes, el personaje de Venus en la ópera de R. Wagner *Tannhäuser* (1845) se puede considerar, en algunos aspectos de su comportamiento, próximo a esta *femme fatale*. Ella interfiere en el camino del caballero Tannhäuser, lo seduce con sus artes amorosas, lo desvía de su camino como cantor y lo retiene por el poder de sus encantos, pero no interviene voluntariamente en la posterior muerte de Elisabeth –contrafigura de la seductora fatal–; esa muerte, en definitiva, es solo una consecuencia circunstancial del desvío emprendido por Tannhäuser, a quien la diosa ha iniciado en los placeres del amor físico tan denostado por la sociedad a la que el cantor pertenece.

Es muy diverso el repertorio de figuras femeninas que ilustran el arquetipo que nos ocupa y antes de detenernos en él conviene delimitar nuestro planteamiento inicial ya expresado en trabajos anteriores:

Por mujer fatal no hemos querido considerar a cualquiera que emplee armas más o menos diabólicas en sus relaciones con los hombres, sino aquellas que por su carácter o trayectoria vital aparecen marcadas por un destino implacable del que ellas mismas son también, en buena medida, víctimas. Es decir, no sólo son fatales por el trágico final a que abocan a sus enamorados, sino, ante todo, porque sus vidas están regidas por un *fatum* ineludible que las conduce al encuentro con hombres para quienes, una vez atrapados en las redes de sus encantos, se inicia un camino muy alejado de sus aspiraciones. El papel de salvadores que adoptan ellos acaba volviéndose en su contra, pasando, en una inversión de papeles, de una posición segura, que contrasta con las circunstancias vulnerables de ellas, a un progresivo desmoronamiento (Torreblanca, Armenta, 2002: 128)

En el siguiente cuadro presentamos las óperas más representativas del repertorio cuyas protagonistas femeninas pueden coincidir con el arquetipo de la *femme fatale*. Indicamos, además, que, aunque las dos protagonistas «bíblicas» incluidas presentan algún aspecto diferente de las restantes, responden al arquetipo que nos ocupa¹.

- Georges Bizet (1838-1875). Carmen (1875). - Prosperè Mérimée (1803-1870). Carmen (1845)	Carmen [Mezzo], D. José [Tenor], Micaëla [Soprano], Escamillo [Barítono].
- Jules Massenet (1842-1912). Manon (1884). - Antoine-François Prévost (1711-1717). Manon Lescaut (1731).	Manon [Soprano], Le Chevalier Des Grieux [Tenor], Guillot [tenor], Bretigni [Baritono].
- Camille Saint-Saëns (1835-1921). Samson et Dalilah, (1890) - La Biblia	Dalilah [Mezzo], Samson [Tenor].
- Giacomo Puccini (1858-1924): Manon Lescaut (1893). - Antoine-François Prévost (1711-1717). Manon Lescaut (1731).	Manon [Soprano], Le Chevalier Des Grieux [Tenor].

1. El cuadro presenta la relación de las óperas seleccionadas por orden cronológico, y no por el de sus fuentes literarias que quedan reseñadas inmediatamente. en las celdas de la derecha aparecen las protagonistas femeninas, sus enamorados y las mujeres a quienes ellos amaban con anterioridad o con las que tienen una relación. De todos los personajes operísticos se aporta la clasificación vocal.

- Claude Debussy (1862-1918): Pelléas et Mélisande (1902). - Maurice Maeterlinck (1862-1949). Pelléas et Mélisande (1892).	Mélisande [Soprano], Pelléas [Tenor /Barítono Martin], Golaud [Barítono].
- Richard. Strauss (1864-1949): Salome (1905). - Oscar Wilde (1854-1900). Salomé (1891).	Salomé [Soprano], Jokanaan [Barítono], Herodes [Tenor], Herodias [Mezzo] Narraboth [Tenor].
- Alban Berg (1885-1937): Lulu (1937) (Cerha - 1979). - Frank Wedekind (1864-1918). El espíritu de la tierra (1895), La caja de Pandora (1902).	Lulu [Soprano coloratura], El médico [hablado], El pintor [Tenor lírico], Dr. Schön [Barítono heróico], Alwa [Tenor heróico] La Condesa Geschwitz [Mezzo dramática].
- W Henze (1926): Boulevard solitude (1952). - Antoine-François Prévost (1711-1717). Manon Lescaut (1731).	Manon [Soprano coloratura], Armand Des Grieux [Tenor lírico].

Una de las características de estas mujeres es la poderosa capacidad de seducción que muestran desde su primera aparición en escena. Este hecho es aún más patente debido a las características intrínsecas del género operístico, cuya rapidez en los planteamientos de las situaciones contrasta con la ralentización de algunas situaciones algunos momentos, que suelen coincidir con las arias. Así, interesa ver cómo, cuándo, a través de la mirada de quiénes se nos presentan y se describen sus rasgos físicos o de carácter; también es interesante ver cómo ellas se muestran en sus palabras y acciones. En este caso, nuestro estudio se centra en las óperas pero sigue la línea cronológica marcada por el precedente literario, dado que es la evolución literaria la que propicia la aparición de formas musicales en consonancia con los cambios estéticos; esto es evidente, por mencionar sólo uno de los cambios más fáciles de percibir, en el abandono progresivo, a medida que nos adentramos en el siglo XX, de textos en verso y la consiguiente selección de textos en prosa para los libretos de las óperas.

La ópera de Massenet² presenta desde el primer acto a Manon en dos arias en las que la protagonista se define como una joven deslumbrada por lo que ha visto en su primer viaje y con un rasgo muy marcado de carácter: su atracción por el lujo y la belleza, además de poseer un espíritu más propenso a la diversión que al recogimiento conventual al que la destinaba su familia. Manon es menos manifiestamente *femme fatale*, no en vano

2. No nos detendremos en las diversas óperas cuya fuente es la obra de Prévost, pues, aunque no siempre coincidan en los aspectos y visiones del relato original, la base argumental permanece. De todos modos es interesante apreciar cómo el tratamiento dramático recae en detalles más escabrosos según evoluciona el género operístico y los temas que inspiran a los compositores.

su origen literario es anterior a la cristalización del arquetipo, pero no por ello deja de tener un comportamiento que se le aproxima en muchos puntos, como es la conmoción, más que la emoción, que ejerce sobre los hombres que la contemplan por primera vez, éstos muestran una admiración en progresión ascendente desde los inicios del primer acto: así, para su primo Lescaut, que no la conocía, es «una bella muchacha! [...] es encantadora»; el personaje de Guillot muestra mayor asombro: «¡Cielos! ¿qué veo? ¡Señorita! ¡Hem! ¡hem!... ¡Señorita!.. (Para sí) ¡Lo que pasa en mi cabeza es inaudito»; y el mismo Brefigni –cuando reprueba la actitud de Guillot con la joven– «Esta vez, el bribón ha descubierto casualmente un tesoro. Nunca una mirada tan dulce ha iluminado un rostro tan delicado». Incluso el Conde Des Grieux, padre del protagonista no especialmente predispuesto a ella, expresa su manifiesta admiración al conocerla en el tercer acto «¡Es verdaderamente muy bella! [...] ¡Es encantadora y entiendo que se la ame!». Pero la reacción más importante la padecen el final del acto primero, cómo no, el joven e inexperto Des Grieux que desde ese momento deja de ser dueño de sus actos³:

(De manera involuntaria Des Grieux se vuelve hacia Manon, la mira primero con asombro, después con éxtasis, como si una visión se le apareciera) ¡Cielos!... ¿Es un sueño?... ¿Es una locura? ¿De dónde procede lo que siento? ¡Se diría que mi vida va a acabar... o a comenzar! Parece que una mano de hierro me lleva hacia otro camino ¡y a pesar mío me arrastra ante ella! (Poco a poco Des Grieux se aproxima a Manon. Tímidamente) Señorita... [...] (conmovido) ¡Perdonadme! Yo no sé... (Entrecortado) Obedezco... no soy dueño de mí. (Poco a poco más ardiente) Os veo, estoy seguro, por primera vez, (Tierno y contenido) y mi corazón, sin embargo, ¡acaba de reconocerlos! ¿sé vuestro nombre?... (Massenet: 1989: 61).

Para Des Grieux Manon será, desde cualquier perspectiva física, la quintaesencia de la belleza, así, refiriéndose a ella, dirá «ninguna voz tiene más dulces acentos, ninguna mirada, más encanto y más ternura» en el primer dúo del segundo acto, esta apreciación evoluciona en relación con la transformación de la joven. De tal modo, será «pérfida», repetido hasta la saciedad –en el dúo de *Saint-Sulpice*, segundo cuadro del tercer acto– antes de que Manon recupere su poder sobre la voluntad del joven; en el cuarto acto los sentimientos son más encontrados «¡Esfinge asombrosa!, ¡Verdadera sirena!, ¡corazón tres veces femenino!, ¡cómo te quiero y te aborrezco!, ¡por el placer y el dinero... qué pasión tan extraordinaria! ¡Ah! ¡por tu locura, cuánto te amo!» (Massenet: 1989:96).

Si para los otros la belleza es el rasgo esencial de Manon, para ella misma este aspecto no es sólo, como hemos visto, su carta de presentación y con la que consigue lo

3. Ante la imposibilidad de incluir los ejemplos musicales, las citas de las óperas y sus referencias se realizarán sobre el libreto que aparece en los estudios monográficos correspondientes de la revista *L'Avant-scène opéra*, pero traducidos al español.

que se propone –sobre todo el dinero y el tipo de vida que esas riquezas proporciona– es, además, una característica física de la que hace alarde y a la que se refiere en el número vocal más arriesgado de la ópera que es un recitativo con aspecto de aria de bravura que precede a la gavota –verdadero canto al *Carpe diem*– y que refleja la evolución psicológica, el «ascenso social» y, sobre todo, económico que ha experimentado la vida de la protagonista femenina:

VENDEDORES: ¿Quién es esa princesa?/
BURGUESES: ¡Es, por lo menos, duquesa!/
BRÉTIGNY, SEÑORES: ¡Es Manon, la bella Manon! ¡Encantadora Manon!
MANON : ¿Estoy bien así?/
BRÉTIGNY, SEÑORES: ¡Adorable, divina!/
MANON: (*Con coquetería*) ¿De verdad? ¡Muchas gracias!/
(*Con impertinencia y alegría*) ¡Os permito, generosa,/ admirar mi encantadora persona./ ¡Voy por todos los caminos/ como una soberana,/ se inclinan, me besan la mano,/ pues soy reina de la belleza! [...] los nobles se descubren al pasar;/ soy bella, soy feliz,/ en torno a mi todo florece./ Voy a donde me place, /Y si Manon tuviera que morir.../ sería, amigos míos,/ de una carcajada,/ ¡ha, ha, ha, ha!
(Massenet: 1989 : 78-81)

También Carmen, en su presentación, es precedida por una almibarada intervención musical por parte de los tenores del coro, cuya vehemente admiración destila unos deseos inequívocos y da pie a que la gitana muestre su desparpajo con los hombres. La protagonista se nos presenta en este primer acto con dos arias –aunque el compositor no las denominara de este modo– para expresar su idea del amor en la Habanera:

TODOS: ¡Aquí está! Aquí está la Carmencita!/
(*Carmen lleva un ramo de casias en su corsé y una flor de casia en la boca. Tres o cuatro jóvenes entran con ella. Ellos la siguen, la rodean, le hablan. Carmen coquetea con ellos. Don José levanta la cabeza, mira a Carmen y continúa limpiando su arma*)
MUCHACHOS: (*entran con Carmen*) ¡Carmen! En pos tuyo vamos,/ ¡Carmen, sé gentil, al menos contéstanos,/ y dínos cuándo nos amarás!/
CARMEN: (*los mira y se ríe*) ¿Cuándo os amaré? Dios mío, ¡no lo sé!/
Quizás nunca... ¡quizás mañana!/
Pero, con certeza, hoy no.
Habanera
CARMEN, CORO: El amor es un pájaro rebelde,/ que nadie puede domesticar,/ y en vano lo llamamos/ si le conviene negarse./ De nada sirven amenazas o rezos:/ uno habla bien, el otro se calla,/ y es al otro a quien prefiero,/ él no dice nada, pero a mi me gusta./ ¡El amor! ¡El amor!... El amor es un gitanillo,/ que nunca conoció leyes,/ si tú no me amas, yo te amo,/ y si yo te amo, ¡Ten cuidado!.../ El pájaro que creíste sorprender/ batió sus alas y voló.../ el amor está lejos, puedes esperarlo/ Si tratas de cazarlo, el amor se va, mas si no lo intentas,

él retornará. Vuela a tu alrededor, rápidamente viene, se va, luego vuelve; si piensas que lo tienes, él te evita, si crees que lo evitas, él te tiene. ¡El amor! ¡El amor!...

MUCHACHOS (*entran con Carmen*) ¡Carmen! Tras tus pasos, (*Los jóvenes rodean a Carmen, mientras ella mira a uno a uno, luego sale del círculo que forman los muchachos y se dirige hacia don José, que está ocupado en limpiar su arma. Carmen saca de su corpiño una flor que arroja a don José: este, se levanta bruscamente*) (Bizet: 1980: 32-34)

O para, cantando con descaro la seguidilla, seducir a Don José, al que le corresponde llevarla a la cárcel:

CARMEN: [...] En la taberna de Lillas Pastia! / Sí, pero me aburro cuando estoy sola, y el placer llega cuando dos están juntos;/ así, para tener compañía, ¡me llevaré a mi amante conmigo!/ (*riendo*) ¡Mi amante... lo mandé al diablo!/ ¡Ayer lo eché a la calle!/ ¡Mi pobre corazón, fácil de consolar,/ mi corazón es libre como el aire!... /Me rodean amantes por docenas,/ pero de mi gusto no son. /Llega el fin de la semana, al que quiera amarme, yo lo amaré. /Al que quiera mi alma... aquí está para tomarla... / ¡Has venido en el momento justo!/ No podré esperar mucho más,/ pues con mi nuevo amante, /cerca de las murallas de Sevilla,/ a la taberna de mi amigo Lillas Pastia,/ iré a bailar la ¡Cállate, he dicho que no me hables!

CARMEN: (*con sencillez*) ¡No te estoy hablando... canto para mí misma,/ y pienso! ¡Pensar no está prohibido!/ ¡Pienso en un oficial que me ama,/ y al cual bien podría yo amar!/
DON JOSÉ: (*emocionado*) ¡Carmen!

CARMEN: Mi oficial no es capitán, ni teniente, él solo es cabo;/ pero eso es suficiente para una gitana/ ¡Y gustosa me contento con él!/
DON JOSÉ:⁴ Carmen, estoy como embriagado/ y si cedo,... si me rindo,.../¿mantendrás tu promesa?/ si yo te amo, Carmen... ¿Tú me amarás?/
CARMEN: Sí. Nosotros bailaremos..... ...la seguidilla... ...y beberemos manzanilla. ¡Ah! [...]. ¡Tra la la la!...

DON JOSÉ (*desata la cuerda que sujeta las manos de Carmen*) En la taberna de Lillas Pastia... ¡Lo prometes!) (Bizet: 1980: 44-46)

De este modo, la protagonista se define como individuo independiente y desligado de la moral imperante; nos encontramos una mujer libre ante el amor, arriesgada en sus acciones, que no repara en valerse de sus encantos para salvarse de situaciones difíciles.

Sin embargo, en el transcurso de la ópera, tenemos visiones diferentes de ella: Don José, inicialmente indiferente a sus encantos, la denomina «hechicera», para luego, ya preso en las redes de la gitana, llamarla «demonio»; así ocurre cuando menciona a la gitana en el dúo del primer acto con Micaela como «demonio del que mi madre, de lejos me salva»;

4. En esta parte del dúo las intervenciones se van solapando, de tal manera que el discurso de Carmen queda en la ambigüedad: en realidad ella no le confirma a Don José que mantendrá su promesa de amarlo, sino que irán juntos a la taberna de Lillas Pastia a bailar y a beber.

en el tercer acto y en el último dúo final de la ópera antes de matarla. Es, pues, la referencia a la maldad de la gitana la que sobresale entre las diversas apelaciones que le dirige Don José. Por su parte Micaela, reflejo de los valores de la sociedad a la que Don José pertenece, basándose en las palabras del navarro del mencionado dúo, en su aria del tercer acto redunda en ese aspecto «negativo», y la considera «peligrosa» y «bella».

El caso de *Samson et Dalila* presenta alguna diferencia con las óperas anteriores, por lo que se refiere a la inspiración del compositor. Saint-Saëns no parte de una obra de creación previa, sino de una referencia bíblica, por lo que se trata de un libreto más convencional que los que nos vamos a ir encontrando, además, su idea inicial era componer un oratorio. En este caso, la ópera parte de una relación amorosa ya establecida. Así, aunque el espectador no presencia, como sucedía en *Carmen* y en *Manon*, cómo y por parte de cuál de los protagonistas se ha producido la seducción inicial, sí es testigo del influjo que Dalila ejerce sobre el israelita en el trío del primer acto –primer momento en el que aparecen juntos en escena–, en el que Sansón expresa claramente un sentimiento que, por cierto, está presente en todas las intervenciones en las que se refiere a ella: vive como pecaminosa la relación con la bella filisteá; también en este trío, como representación de la voz de la conciencia del pueblo judío, o, si queremos, de la voz divina, el personaje del anciano hebreo aludiendo a ella utiliza las expresiones «voz engañosa», «veneno de serpiente»:

DALILA: (*a Sansón*) He venido a celebrar la victoria/ de aquel que reina en mi corazón./ ¡Dalila desea a su conquistador/ más amor que gloria! Oh mi bien amado, sígueme a Sorek, el delicioso valle,/ que en esa apartada morada/ será donde Dalila sus brazos te abrirá! [...] ¡Por ti he coronado mi frente /con oscuros racimos de mirto, /y he puesto rosas de Sarón/ en mi cabellera de ébano!

SANSÓN: (*aparte*) ¡Oh, Dios! Tú que ves mi debilidad/ ten piedad de tu siervo! ¡Cierra mis ojos, cierra mi corazón,/ a la dulce voz que me tienta! [...] El velo que cubre sus encantos/ turba mis sentidos, inquieta mi alma! ¡Y de su apasionada mirada/ que me priva de libertad! [...] ¡Pasión ardiente que me devora,/ y que ella aviva en este lugar/ sea aplacada ante mi Dios! / ¡Ten piedad, Señor, / ten piedad de aquel que te implora!

ANCIANO HEBREO ¡Apártate, hijo mío, de su camino!/ ¡Evita y teme a esa muchacha extranjera!/ Cierra tus oídos a su voz engañosa, / y evita su veneno de serpiente (Saint-Saëns: 1978: 34-38).

En el aria inmediata de Dalila se asiste a la magnética atracción que ejerce sobre Sansón:

Danza de las Sacerdotisas de Dagón (*Las doncellas que acompañaban a Dalila danzan y agitan sus guirnalda de flores, intentando provocar a los guerreros hebreos que acompañan a*

Sansón. Él, profundamente agitado, busca en vano evitar la mirada de Dalila; sus ojos, a pesar suyo, la siguen cuando ella se une a la danza voluptuosa de las doncellas filisteas)

DALILA [...] ¡En vano yo soy bella! / ¡Mi corazón pleno de amor, / llorando al infiel, / espera su retorno! Viviendo de esperanzas, / mi desconsolado corazón / guarda el recuerdo / de la felicidad pasada! / (a Sansón) Al anochecer, / Iré, como triste amante, / a sentarme en el arroyo, / a esperarlo llorando. / Ahuyentaré mi tristeza / si él vuelve algún día. / ¡Serán para él mi ternura / y la dulce embriaguez / que un ardiente amor / guarda para su retorno. (Saint-Saëns: 1978 :34-38)

Y, sobre todo en el dúo del segundo acto –uno de los más bellos del repertorio francés para *mezzo*– en el que con engañosa seducción Dalila va, por fin, a arrancar a Sansón el secreto de su fuerza:

DALILA [...] Del mismo modo que las espigas de trigo se ondulan / bajo la brisa ligera, ¡así vibra mi corazón, consolado / por tu amada voz! / La flecha es menos rápida para llevar la muerte, / ¡que tu amada para llegar a tus brazos! / ¡Ah! ¡Responde a mi ternura! ¡Vierte sobre mí tu amor!

SANSÓN Con mis besos quiero secar tus lágrimas, / y de tu corazón desterrar los temores, / ¡Dalila! ¡Dalila! ¡Te amo! [...]. (Saint-Saëns: 1978: 49)

Así, la filisteas se muestra al inicio como mujer enamorada, y se descubre con posterioridad como intermediaria de la venganza de su pueblo y su religión. Sansón no interviene en la vida de Dalila como salvador ante unas circunstancias adversas, pero ella, como Manon, utiliza la belleza y, como Carmen, la sensualidad corporal de su danza entre otros atractivos que tienen dominado al israelita.

Debussy con *Pelléas et Mélisande* resuelve su personal búsqueda de un lenguaje musical diferente⁵ del usual romántico en la ópera francesa de finales del siglo XIX; con esta ópera, que ajusta bastante a su origen teatral, realiza una composición en la que las arias, dúos, etc., no tienen cabida. Así, la presentación musical de *Mélisande* –como protagonista de una ópera atípica de marcada estética simbolista– aparece, ya desde la primera escena, como una mujer-niña que no contesta a las preguntas de Golaud o que responde con otras preguntas, pero que tiene la suficiente fuerza para huir, no sabemos de dónde o de quién; quizás buscando la libertad que tal vez una corona impedía... corona que ella rechaza, hasta el punto de preferir la muerte a que sea recuperada del agua; y que, en su indefensión,

5. Es muy revelador en este sentido la mención de Debussy al poeta de sus sueños: «Será aquel que, diciendo las cosas a medias me permita incorporar mi sueño al suyo, que concebirá los personajes cuya historia y morada no pertenecerán a ningún tiempo, a ningún lugar; que no me impondrá, despóticamente, “qué escena hacer” y me dejará libre, aquí o allí de tener más arte que él y de terminar su obra, pero ¡que no tenga miedo! Yo no seguiré los errores del teatro lírico en el que la música predomina aisladamente, en donde la poesía pasa a un segundo plano, asfixiada por ropajes demasiado pasados. En el teatro de música se canta demasiado. Habría que cantar cuando valga la pena y reservar los acentos patéticos [...]» (1977: 12)

enamora desde el primer acto –en la escena primera– al príncipe Golaud y –en la tercera escena– a su hermano Pelléas. La enigmática y críptica *Mélisande* canta, en el inicio del tercer acto de la ópera, el único número cercano al concepto de aria –*La chanson de Mélisande*– que le asigna el compositor en toda la obra. Con referencia a este número musical, es interesante señalar que, aunque las intervenciones de Debussy sobre la obra teatral original conciernen a la reducción de numerosas repeticiones de la pieza de Maeterlinck, en este caso el compositor desdeña el texto original –altamente simbólico– que entona en la obra teatral la protagonista, cambiándolo por otro que adelanta la importancia del cabello –referencia tan presente en las artes plásticas de la época ligada a la figura de la *femme fatale*– y que será el elemento determinante en el dúo posterior con Pelléas. De este modo, con las palabras de la canción de *Mélisande*, el compositor refuerza lo que se muestra a las claras en el dúo y que se ha estado dejando entrever desde la tercera escena del primer acto: la atracción que ella ejerce sobre su joven cuñado Pelléas y el amor oculto que ella le profesa.

Escena 1 (*Una de las torres del castillo. Un camino de ronda pasa bajo una ventana de la torre*)

MELISENDA: (*Hacia la ventana, mientras se peina los cabellos*) ¡Mis largos cabellos descienden hasta el umbral de la torre! ¡Mis cabellos os esperan a lo largo de la torre! ¡Durante todo el día! ¡Durante todo el día! [...] (*Entra Pelléas por el camino de ronda*) [...]

MELISENDA: No puedo asomarme más... Estoy a punto de caerme... ¡Oh! ¡Oh! ¡Mis cabellos caen desde la torre! (*A medida que se va inclinando más, su cabellera se suelta de golpe, cubriendo a Pelléas*)

PELLÉAS: ¡Oh! ¡oh! ¿qué es esto?... ¡Tus cabellos, tu melena desciende hacia mí! Toda tu cabellera, *Melisenda* ¡toda tu cabellera, está cayendo por la torre!... La tengo entre las manos, la tengo en la boca... La tengo entre los brazos, me rodeo el cuello con ella... ¡Esta noche no volveré a abrir las manos!

MELISENDA: ¡Déjame! ¡déjame! ¡Me vas a hacer caer!

PELLÉAS: ¡No, no, no!... ¡Jamás he visto cabellos como los tuyos, *Melisenda*!... Mira, mira, mira, cómo vienen de tan alto y me llegan hasta el corazón... ¡me llegan hasta las rodillas! ¡Y son tan suaves, tan suaves como si cayeran del cielo! Ya no veo el cielo a través de tus cabellos. ¿Lo ves? ¿Lo ves? Mis manos no pueden abarcarlos... están sobre las ramas del sauce... Viven como los pájaros entre mis manos, me aman, me aman más que tú...

MELISENDA: Déjame, déjame... Puede venir alguien...

PELLÉAS: No, no, no te liberaré esta noche... Esta noche eres mi prisionera, toda la noche, toda la noche...

MELISENDA: ¡Pelléas! ¡Pelléas!

PELLÉAS: Los anudo, los anudo a las ramas del sauce. Ya no te irás... ya no te irás... Mira, mira, beso tus cabellos... ya no sufro más, rodeado por ellos... ¿oyes mis besos a lo largo de tu cabellera? Suben a lo largo de tu pelo. Cada uno te lleva un beso... Mira, mira, suelto las manos. Tengo las manos sueltas y tú ya no puedes abandonarme... (Debussy: 1977: 53-54)

Para Golaud Mélisande es «une petite fille» que le hará exclamar, al acercarse a ella, «qué bella sois» en la primera escena de la ópera; en la segunda –seis meses tras su primer encuentro y ya casado con ella– sigue siendo aún para él un misterio: «No sé su edad ni quién es, ni de dónde viene [...]. Ahora ya hace seis meses que nos casamos, y no sé más de ella que el día de nuestro primer encuentro»; en el tercer acto, ciego de celos, se rebela contra su aspecto físico ensañándose verbalmente contra sus ojos, sus manos, su carne y, en definitiva, contra sus cabellos como prueba palpable de su infidelidad. (Debussy: 1977:34)

GOLAUD: [...] ¡Conozco esos ojos! ¡Los he visto en acción! ¡Ciérralos! ¡Ciérralos! ¡O yo los cerraré por mucho tiempo! [...] ¡Dame esa mano! ¡Ah! Tus manos están demasiado calientes... ¡Fuera de aquí! ¡Tu carne me disgusta!... ¡Márchate! ¡Ahora no se trata de escapar! (*La toma por el cabello*) ¡Me vas a seguir de rodillas! ¡De rodillas! ¡De rodillas frente a mí! ¡Ah! ¡ah! ¡Tu larga cabellera al fin sirve para algo! ¡A la derecha y a la izquierda! ¡A la izquierda y a la derecha! ¡Absalón! ¡Absalón! [...] (Debussy: 1977: 66)

Para el resto de los personajes es la belleza y la juventud lo que destaca, así dice el viejo rey Arkel que ella es «un ser joven y bello» cuya influencia «crea a su alrededor hechos juveniles, bellos y felices» y ya hemos comprobado la fascinación que la joven le produce a Pelléas, sobre todo en el efecto de embrujo que le causa la contemplación de su melena ya desde que se le suelta por primera vez en la primera escena del acto segundo «¡Oh! ¡Oh! Tu melena [...] Tus cabellos han caído en el agua» (1977:41) la voz de la joven o, finalmente, toda ella «¡Oh! ¡Tu voz! tu voz... Es más fresca y más límpida que el agua [...] ¡Oh, qué pequeñas son tus manos! ¡Yo no sabía qué eras tan bella!... ¡Nunca había visto nada tan hermoso como tú! [...] ¡No creo que haya sobre la tierra una mujer más bella que tú!» (Debussy: 1977: 72).

Si en las óperas que venimos tratando nuestras protagonistas se presentan directamente y a través de su canto, y además en ocasiones precedidas de una entrada de coro masculino, con la ópera *Salomé* de Strauss no tendremos que esperar a la aparición en escena de la joven, sino que la vamos a descubrir a través de los ojos del perdidamente enamorado capitán Narraboth que, viéndola desde su posición de guardia, la describe antes de que ella se presente «Qué bella está la princesa Salomé esta noche», hasta tres veces, arrobado, repetirá esta frase en el arranque de la primera escena en la que la atención del soldado, como hipnotizado, no se despegaba de la princesa para, más tarde, ceder a las peticiones de ella en su deseo de saltarse la prohibición del tetrarca y ver a Jokanaan:

NARRABOTH: El tetrarca ha prohibido terminantemente que nadie levante la tapa de esta cisterna.

SALOMÉ: Pero tú lo harás por mí, Narraboth, y mañana, cuando en mi litera pase ante la gran puerta donde [...], dejaré caer para ti una pequeña flor, una pequeña florecilla verde.

NARRABOTH: No puedo, princesa, no puedo.

SALOMÉ: *(sonriendo)* Lo harás por mí, Narraboth. Tú sabes que lo harás por mí. Y mañana temprano, bajo mis velos de muselina, posaré sobre ti mi mirada, Narraboth, te miraré y puede que hasta te sonría. Mírame, Narraboth, mírame ¡Ah! ¡Sabes perfectamente que harás lo que te pido! ¡Lo sabes! ¡Yo sé que lo harás, de sobra lo sabes!

NARRABOTH: ¡Dejad salir al profeta! La princesa Salomé desea verle. (Strauss: 2007: 19)

La belleza de sus labios y de sus dientes, la sensualidad de su danza son los encantos que tienen prendado a Herodes y que lo llevan a desearla como «reina inconmensurable» como aquella «reina por la belleza» de Manon. Sin embargo, de entre los personajes femeninos aquí estudiados, Salomé es la única que no consigue seducir a uno de los hombre que se propone; claro que el Bautista tiene una dimensión espiritual que excede la capacidad de seducción de la joven, pero ella, haciendo gala de un deseo insano, que oscila entre la atracción y el aborrecimiento, anhela de tal modo al profeta y le dirige tales palabras que el horrorizado capitán se provocará la muerte.

SALOMÉ: Jokanaan! ¡Estoy enamorada de tu cuerpo, Jokanaan! Tu cuerpo es blanco, como los lirios de un campo jamás segado por el segador. Tu cuerpo es blanco, como la nieve de los montes de Judea. Ni las rosas del jardín de la reina de Arabia son tan blancas como tu cuerpo, ni las rosas del jardín de la reina ni las pisadas del alba sobre las hojas, [...] Tu cuerpo es asqueroso. [...] Estoy enamorada de tus cabellos, [...] Nada en el mundo es tan negro como tus cabellos. [...] ¡Déjame tocar tus cabellos! [...] Ya no amo tus cabellos. Es tu boca lo que codicio, Jokanaan. Tu boca es una cinta escarlata en una torre de marfil. Es como una granada partida por un cuchillo de plata. Las flores del granado de los jardines de Tiro no son tan rojas como tu boca. [...] Tu boca es como una rama de coral arrancada del fondo del mar, como la púrpura que se oculta en las minas de Moab, como la púrpura de los reyes. Nada en el mundo es tan rojo como tu boca. ¡Déjame besar tu boca!

JOKANAAN: ¡Nunca, hija de Babilonia, hija de Sodoma! ¡Nunca!

SALOMÉ: ¡Quiero besar tu boca, ¡Jokanaan! ¡Quiero besarte en la boca!

NARRABOTH: Princesa, princesa, vos, sois como un jardín de mirra, sois como una paloma, no miréis a ese hombre. No le dirijáis tales palabras. No puedo soportarlo.

SALOMÉ: ¡Quiero besar tu boca, Jokanaan! Quiero besarte en la boca! *(Narraboth se apuñala y muere)* ¡Déjame besar tu boca, Jokanaan! (Strauss: 2007: 27)

El tetrarca, fascinado, como Narraboth, por su hijastra adolescente, la ve como «la más bella entre las doncellas de Judea», le hace ofrecimientos harto elocuentes rechazados por la joven hasta que accede a bailar para él, y acaba por concederle a cambio cualquier cosa que le pida «aunque sea la mitad de mi reino»:

HERODES: [...] Salomé, ven y bebe conmigo, [...] Moja en él tus pequeños labios, tus pequeños labios rojos, luego, yo vaciaré la copa.

SALOMÉ: No tengo sed, tetarca. [...]

HERODES: Salomé, ven y come conmigo de estas frutas. Es tan agradable la huella de tus pequeños dientes blancos en una fruta. Muerde sólo un poco, sólo un poco, de esta fruta, luego, yo comeré lo que quede.

SALOMÉ: No tengo hambre, tetarca.[...]

HERODES: Salomé, ven y siéntate a mi lado. Yo quiero que te sientes en el trono de tu madre.

SALOMÉ: No estoy cansada, tetarca. [...]

HERODES: Baila para mí, Salomé.

HERODÍAS: No quiero que baile.

SALOMÉ: No tengo ningún deseo de bailar, tetarca. [...]

SALOMÉ: Has prestado un juramento, tetarca.

HERODES: Lo he jurado, es verdad.

HERODÍAS: Hija mía, no bailes.

HERODES: Aunque sea la mitad de mi reino. Serás una reina bella, inconmensurablemente bella. [...]

SALOMÉ: Quiero bailar para él (Strauss: 2007: 43).

El horror que induce al capitán a provocarse la muerte es el mismo que lleva a Herodes a dar la orden de matar a la joven, pues, aún seducido por la danza de su hijastra y reconociendo su debilidad por ella –«Lo dices para atormentarme, por haberte mirado de ese modo. Tu belleza me ha trastornado»–, no puede evitar ni el estremecimiento que le produce su petición de la cabeza del Bautista, ni el espanto de la visión de la joven en el ardiente y delirante monólogo que le dedica a la cabeza de Jokanaan –final de la tercera y última escena– y su apasionado y desmedido beso a la boca inerte del profeta que le hará exclamar, dirigiéndose a su esposa «Tu hija es un monstruo ¡Te digo que es un monstruo!».

SALOMÉ: [...] *(a la cabeza de Jokanaan)* ¡Ah! ¡No quisiste que yo besara tu boca, Jokanaan! Pues bien, ¡ahora voy a besarla! Quiero morderla con mis dientes, como se muerde una fruta madura. Sí, ahora quiero besar tu boca, Jokanaan. Te lo dije, ¿no es verdad que te lo dije? ¡Ah, ah! Ahora quiero besarla. Pero, ¿por qué no me miras, Jokanaan? Tus ojos tan terribles, llenos de furia y desprecio, están ahora cerrados ¿Por qué están cerrados? ¡Abre los ojos! ¡Levanta los párpados, Jokanaan! ¿Por qué no me miras? ¿Me temes, Jokanaan, y por eso no quieres mirarme? Y tu lengua, Jokanaan, ya no profiere ni una palabra, esa víbora escarlata, que contra mí escupía su veneno ¿No resulta extraño? ¿Cómo es que ya no se mueve esa roja víbora? Hablaste contra mí, en contra de Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea ¡Pues bien! ¡Yo vivo, pero tú estás muerto, y tu cabeza, tu cabeza me pertenece! Puedo hacer con ella lo que me plazca. Puedo arrojársela a los perros y a las aves. Lo que dejen los perros se lo comerán las aves. ¡Ah! Jokanaan, Jokanaan, eras tan hermoso. Tu cuerpo era una columna

de marfil edificada sobre pies de plata. Era un jardín lleno de palomas, sembrado de lirios de plata. Nada en el mundo era tan blanco como tu cuerpo. Nada en el mundo era tan negro como tus cabellos. En el mundo entero nada era tan rojo como tu boca. Tu voz olía como un incensario y, cuando te miraba, oía una música misteriosa ¡Ah! ... *(sumida en la contemplación de la cabeza de Jokanaan)*... ¿Por qué no quisiste mirarme, Jokanaan? Sobre tus ojos pusiste la venda que llevan los que sólo ven a Dios ¡Pues bien! Ya has visto a tu Dios, Jokanaan, pero a mí, a mí, nunca me viste. ¡Si me hubieses visto, me habrías amado! Tengo sed de tu belleza. Tengo hambre de tu cuerpo. Ni el vino ni las manzanas podrán apaciguar mi deseo. Y ahora, ¿qué he de hacer, Jokanaan? Ni los ríos ni los mares son capaces de apagar mi pasión abrasadora. ¡Oh! ¿Por qué no me miraste? Si me hubieses mirado me habrías amado. Bien lo sé, me habrías amado. Y el misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte. (Strauss: 2007: 55)

En esta última intervención de Salomé –clímax musical de la ópera tanto para la voz como para la orquesta– la joven se muestra en toda una gama de sentimientos que oscilan entre la pasión desbordada, el erotismo trastornado y el patetismo de una inmensa necesidad de amor. Es asimismo interesante señalar que, desde el punto de vista vocal, este es el momento de mayor exigencia para la protagonista por la tesitura tan extrema que se requiere, ya que con una separación de pocos compases se suceden la nota más aguda –al decir por primera vez: «me habrías amado»– y la más grave de toda la partitura –sobre la palabra «amor»– siendo, como bien hace notar Godet (2007:56) la única ocasión en la que se pronuncia la palabra «amor» en toda la ópera, y estableciendo, además, una comparación con la muerte, con la que tanto tiene que ver.

Nuestro recorrido cronológico ha significado una degradación creciente de los valores morales y una mayor variedad en la visión que de nuestras protagonistas tienen los hombres a quienes seducen voluntariamente o no. En este proceso sobresale, como no puede ser menos por su modernidad con respecto a las anteriores figuras femeninas, el personaje de Lulú de la ópera inconclusa de Berg, cuya estética musical expresionista está en total consonancia con la crudeza y, en muchos momentos sordidez, de la historia expuesta. Ya desde el prólogo, al igual que su homónima teatral, el domador nos la muestra cual serpiente «creada como raíz de todo mal. Atrae, seduce, muerde y envenena. Asesina sin dejar huella». Y en este prólogo se resume todo lo que va a acontecer.

DOMADOR: ¡Entren y vean nuestro! ¡Apuestos caballeros hermosas damas y, dentro de mi carpa se emocionarán y temblarán al contemplar las bestias de mi colección, domadas por la fuerza superior del genio humano.[...] *(De repente, levanta el telón y grita)* ¡Eh, Aujut, ve y tráeme aquí a la serpiente! *(Un ayudante de escena panzón lleva sobre sus hombros a la actriz que va a actuar de Lulú, depositándola enfrente del domador. Ella va vestida de Pierrot*

para la escena siguiente) Ella fue creada como la raíz de todo mal. Atrae, seduce, muerde y envenena... Asesina sin dejar huella. (*Haciéndole cosquillas en el cuello*) ¡Dulce animalito, no simules lo que no eres! No debes comportarte como una gentil criatura. Con tus maullidos y susurros ocultas la auténtica naturaleza femenina. (*A la audiencia*) Por ahora, no hay nada más que mostrar de ella, pero esperen y verán lo que ocurrirá después. ¡Eh, August! ¡Vamos! ¡Llévala a su sitio! (*El ayudante de escena toma a Lulú en sus brazos. El domador le acaricia las caderas*) Querida criatura... ¡Eres mi alegría y orgullo! (*El ayudante y Lulú desaparecen tras el telón*) (Berg: 1998: 21)

Si la apenas adolescente y ya sabia Manon con su espontaneidad contagiosa destilaba felicidad ante el poder que le otorgan su belleza y juventud –en el recitativo y aria de la *Cour la Reine*–, si la provocadora Carmen reivindicaba con orgullo su libertad tanto en el amor –Habanera del primer acto– como en otras facetas de su vida –sobre todo en el quinteto del segundo acto–, si la hermética y misteriosa Mélisande con su ambigüedad simbolista se recreaba en su cabello –*Chanson* del tercer acto– y prologaba el estallido de sensualidad de Pelléas, Lulú donde mejor se define como un individuo cruel y sin contemplaciones es, sobre todo, en dos escenas con Schön: la primera constituye uno los dúos más representativos de la ópera –final del primer acto– y que más se relaciona con otras escenas de seducción de óperas anteriores, sobre todo con el dúo de Carmen con Don José del primer acto; este fragmento nos remite además de una manera muy clara al orden establecido⁶:

LULÚ: ¡Vete, tu novia no tiene ninguna culpa! ¡Vete y déjame sola! No te demores ni un minuto o te flaquearán las fuerzas.

DR. SCHÖN: ¡Calla! ¡Dentro de una semana estaré casado! Mantente alejada de mí hasta entonces.

LULÚ: Atrancaré mi puerta. Debes de sentirte limpio o de lo contrario, nunca te casarás con esa inocente niña.

DR. SCHÖN: ¿Tendré que darte una bofetada?

LULÚ: Cásate con ella y con todo su dolor de niña ella bailará para mí y no yo para ella.

DR. SCHÖN: (*levantando su puño*) ¡Dios todopoderoso!...

LULÚ: ¡Golpéame!...

DR. SCHÖN: (*con las manos en las sienes*) ¡Fuera! ¡Fuera! (*va hacia la puerta, pero se da la vuelta*) ¿Adónde ir?... ¿Con mi prometida? ¿A mi casa?... ¡Quisiera poder quitarme al mundo de encima!

LULÚ: Tú sabes demasiado bien que...

DR. SCHÖN: ¡Calla!

LULÚ: no tienes la suficiente fuerza como para separarte de mí...

6. Aunque no nos hemos detenido en detallar determinadas coincidencias en muchas de estas óperas, es significativo señalar –salvo para las óperas con tema bíblico– la coincidencia de la lectura-escritura de una carta como vínculo con el orden establecido del que los protagonistas masculinos se alejan en sus relaciones con estas *femmes fatales*.

DR. SCHÖN: *(cae sollozando, completamente exhausto, en el sillón)* ¡Oh, oh, me estás hiriendo!

LULÚ: ¡No tengo palabras para expresarte lo que estoy disfrutando en este momento!

DR. SCHÖN: ¡Mi futuro! ¡Mi posición! *(gimiendo)* ¡La niña, esa inocente niña!

LULÚ: ¿Lloras?... ¡El tirano está llorando! Ahora, ya te puedes ir... junto a ella...

DR. SCHÖN: No puedo... ya no puedo ir con ella.

LULÚ: ¡Déjame sola! *Schön hace un gesto de impotencia)*

LULÚ: Dile al Príncipe que venga.

DR. SCHÖN: ¡Por Dios, dime lo que tengo que hacer!...

LULÚ: *(se levanta, deja su chal en el sillón, y aparta los disfraces que están sobre la mesa)* Aquí hay papel para escribir.

DR. SCHÖN: No puedo escribir...

LULÚ: *(de pie, detrás del Dr. Schön, apoyada en el respaldo de la silla)* ¡Escribe!

DR. SCHÖN: No puedo...

LULÚ: *(dictando)* «Mi querida señorita ...»

DR. SCHÖN: «Mi querida seño... ¡Yo siempre la llamo Brigitte!»

LULÚ: *(con énfasis)* «Mi querida señorita»...

DR. SCHÖN: *(escribiendo)* ¡Mi sentencia de muerte!

LULÚ: «Debe usted renunciar a su promesa» «Mi conciencia me impide»... *(Schön deja la pluma y mira a Lulú como si suplicara)* Escribe: ...«mi conciencia me impide verla atada a mi despreciable destino»...

DR. SCHÖN: *(escribiendo)* ¡Sí, tienes razón! ¡Tienes razón!

LULÚ: «Le doy mi palabra de que no soy digno»... *(Schön vuelve a mirar a Lulú)* Escribe: «no soy digno de su amor. Estas líneas le darán una prueba de ello... Hace tres años que lucho por separarme de usted, pero no he tenido el suficiente carácter... Le estoy escribiendo al lado de la mujer que me domina. ¡Olvideme! Doctor Ludwig Schön.»

DR. SCHÖN: *(gimiendo)* ¡Oh, Dios!

LULÚ: No digas ¡Oh, Dios! *(con énfasis)* «Doctor Ludwig Schön» *(Dr. Schön escribe)* Posdata...

DR. SCHÖN: *(para sí)* ¿Una posdata?

LULÚ: «Será inútil que piense que puede salvarme»

DR. SCHÖN: *(se desploma cuando termina de escribir las palabras finales)* y ... ahora ... es mi ejecución. *(mientras Lulú se prepara para su número de baile, cae el telón)* (Berg:1998: 61-67)

La segunda es el *Lied der Lulu* y la escena siguiente en la que, tras matar a su tercer marido, le ofrece al hijo de éste fidelidad absoluta si no la entrega a la policía:

LULÚ: Aunque por mí un hombre pueda matarse o matar a otros, mi valor permanece inalterable. Tú sabes las razones por las cuales querías que fuera tu mujer y yo sé las razones para desear que fueses mi esposo. Engañaste conmigo a tus mejores amigos, sin embargo no puedes engañarte a ti mismo. Me has dado tus últimos años de madurez y a cambio recibiste

mi juventud. En mi vida he querido aparentar otra cosa que no fuese yo misma. Tampoco en mi vida ningún hombre me ha tomado por otra cosa distinta de lo que soy.

DR. SCHÖN: *(levantándose se abalanza sobre Lulú)* ¡Arrodíllate, asesina! ¡De rodillas! *(la empuja y le levanta la mano)* ¡Arrodíllate... *(Lulú cae sobre sus rodillas)*

DR. SCHÖN: ... y no trates de levantarte! *(retuerce la mano de Lulú hasta que ella misma se apunta con el revolver)* ¡Pide a Dios que te dé fuerza!... *(El Estudiante sale ruidosamente desde debajo de la mesa empujando la silla a un costado. Schön rápidamente se vuelve hacia el Estudiante, dando la espalda a Lulú que dispara cinco tiros al Dr. Schön)* (Berg: 1998: 91-92)

En la ópera, veremos desfilar diferentes amantes de Lulú, enamorados, platónicos o no, que, padeciendo los devastadores efectos de sus encantos, pagan con sus vidas la proximidad y el trato con la mujer: el inspector general y el pintor, primer y segundo maridos respectivamente; Alwa, el hijo de Schön encandilado con su madrastra, a quien considera su musa particular, desde el inicio de la ópera; y la condesa Geschwitz, lesbiana, salvadora de Lulú, perdidamente entregada a su causa, son los últimos en sucumbir al «efecto Lulú», quien más que una mujer fatal parece, si se nos permite el fácil juego de palabras, una «mujer letal». Todas esas muertes tienen relación con la hermosa joven, aunque ella no es «la mano ejecutora»; en cambio sí lo es, como se ha visto más arriba, en el caso de su tercer marido y de la primera mujer de este.

Por lo que se refiere a la visión que tienen todos de ella, la enorme belleza de sus rasgos y la sensualidad de su cuerpo destacan entre sus atributos, a lo que cada uno añadirá aspectos determinados que sería excesivo enumerar, aunque entre ellos sobresale el de inspiradora de artistas –para el pintor y para el autor escénico–; sólo añadiremos una muestra del encandilamiento de largo alcance y la admiración que le profesa a su «musa» el hijo de Schön, Alwa:

ALWA: *(la besa con gran intensidad y gentilmente se aparta de ella)* Tus labios son ahora un poco más delgados.

LULÚ: ¿Tienes miedo? *(se aproxima junto a él y lo besa apasionadamente)*

ALWA: ¡Oh!... ¡Oh!... Creo que compondré un ditirambo a tu belleza. [...] ¡Ven, amor mío!...

LULÚ: ¡Quieto!... Yo le disparé a tu padre.

ALWA: Sin embargo, no te quiero menos por ello... ¡Ven!.. ¡Un beso más!... ¡Un beso!.. ¡Un beso!

LULÚ: ¡Echa tu cabeza para atrás! *(lo besa con dulzura)*

ALWA: Si no fuera por tus ojos de niña, diría que eres la más arpía de todas las prostitutas que llevaron a un hombre a su perdición.

LULÚ: *(alegremente)* ¡Oh, cómo desearía que eso fuera cierto! *(hunde sus manos en los*

cabellos de él) ¡Atravesemos juntos la frontera! Entonces podremos estar juntos siempre que lo deseemos.

ALWA:... juntos, siempre que lo deseemos. [...] Con este vestido noto tu cuerpo como si fuera una forma musical. Estos dos tobillos: un *Grazioso*. Esa maravillosa redondez: un *Cantabile*. Estas rodillas: un *Misterioso*... y el deseo: un *Andante*. ¡Qué apaciblemente se entrelazan los dos rivales! Confiados, saben que ninguno puede superar al otro en belleza, hasta que la apasionada y voluble dueña de ambos se despierta y se separan como dos polos opuestos. Cantaré tus alabanzas hasta que sienta mis sentidos desmayar... ((Berg: 1998 :106-107)

Pero el juicio más certero es de quien más la conoce: el «salvador» de una Lulú de doce años, dictador de la voluntad de la niña, concededor del «animal» que ha creado y «domado» que, tras disponer del destino de la joven, cae en las garras de la ya fascinante mujer; el Dr. Schön, poco antes de morir a manos de ella, se aproxima más a la opinión que Don José tenía de Carmen también antes de matarla: «[el Dr. Schön] *(se dirige furioso hacia Lulú)* ¡Tú, que me has arrastrado por las alcantarillas! ¡Tú, ángel negro! ¡Tú, mi inevitable tormento! ¡Tú, mi alegría y consuelo! ¡Tú, cuerda del verdugo!» (Berg: 1998: 91-92). Así coincide con las palabras premonitorias del domador que ya hemos mencionado «Ella fue creada como la raíz de todo mal. Atrae, seduce, muerde y envenena. Asesina sin dejar huella».

La aparición de estas mujeres en la vida de sus salvadores, como ya se dijo, supone una importante desviación de las aspiraciones que guiaban las vidas de estos. Manon, desde su primer encuentro, y a través de diversas intervenciones, desvía al inexperto Des Grieux de una vida recta, en la que se vislumbra un éxito cierto -sus cualidades humanas e intelectuales y su rango social así lo presuponen- para conducirlo a una existencia precaria, apartado del ambiente social que naturalmente le corresponde y con reiteradas muestras de degradación moral.

La intervención de Carmen en la vida de Don José de Lizzarrabengoa arruina de forma definitiva el camino de ascensión que el navarro había iniciado tras una primera caída, anterior a su encuentro con Carmen, que lo había desviado de una dudosa carrera en el seno de la Iglesia, pero que él había sabido reconducir emprendiendo la carrera militar. Poco después de la primera aparición de Carmen en su vida, Don José la deja huir antes de ser ingresada en prisión. El descenso en lo social del militar no se detiene: tras su arresto y degradación asistiremos a su inevitable ruptura con el ejército y el inicio de su vida con Carmen. Finalmente la conciencia de su propia caída y los celos llevan al antiguo oficial a acabar con la vida de Carmen.

Importante es el desvío en la trayectoria de Sansón, que está destinado desde su nacimiento a salvar al pueblo de Israel del estado de esclavitud en que se encuentra. Al ejecutar su venganza Salomé destruye una misión que va más allá del proceder individual del israelita, ya que su actuación concierne a toda una comunidad, la del pueblo judío. La venganza sobre Sansón es más importante, Dalila no pretende la muerte del forzudo sino reducirlo a la imposibilidad de actuar, lo mantiene vivo para que sea «testigo ciego» de los devastadores efectos de su declive físico: la pérdida de la fuerza, el quebranto de la ceguera que lo somete, lo disminuye y lo hace dependiente. Por esa predestinada trascendencia Sansón, cierto es que con la ayuda divina, es el único de los «seducidos» que ejecuta directamente su propia muerte arrastrando a un gran número de filisteos, a los sacerdotes de Dagón y, como no, a la causa de todos sus males, a Dalila, consumando, de este modo, el deseo de muchos de los varones que quisieron morir a la vez que daban muerte a la causa de sus males.

Igualmente evidente y no menos definitiva es la intervención de Mélisande en la vida de Golaud, príncipe viudo que, dejando de lado un proyecto de matrimonio con la princesa Ursule, proyecto que acabaría con antiguos enfrentamientos entre dos reinos, se unirá a la inquietante desconocida cuyas cartas de presentación son harto enigmáticas. En este caso la mujer, sin dejarnos vislumbrar si es consciente de su destino, desvía a Golaud de sus planes, pero no sólo su suerte irá fatalmente ligada a la de Golaud, sino que también arrastrará al hermanastro de éste. Así pues, parece que es Mélisande la que, aun no siendo la causa en un primer momento, posteriormente detiene los pasos de Pelléas, que desde su aparición en escena quiere irse, incluso antes del regreso de los nuevos esposos.

La curiosidad que lleva a Salomé a saltarse el aislamiento impuesto por Herodes precipita una muerte a la que, por otra parte, el Bautista estaba predestinado, pero que nunca se hubiera atrevido a ordenar el tetrarca de no haber sido por la obcecada intromisión de la joven; al cumplir su deseo, Salomé, aun sin saberlo, colabora con el «designio divino» pero interfiere en la humana voluntad del rey de Judea cuya intención no contemplaba la muerte del profeta.

Múltiple y destructora es la intervención de Lulú en las vidas de los hombres que se ligan a ella, aunque las muertes de su primer y segundo marido no son provocadas por su voluntad. Sin embargo las muertes de Alwa y de la condesa Geschwitz son la consecuencia del «descenso a los infiernos» en el que se han convertido sus vidas en el intento de salvar a Lulú, pero no es ella la que interviene directamente. Deliberada y determinante es, en efecto, la intromisión en la vida del Dr. Schön: ella sostiene haber matado a su primera esposa –seguro que con la intención de casarse con él–, y, aunque casi inducida por él, es ella

quien le dispara los cinco tiros mortales. Cierto es que todos los amantes de Lulú pierden sus proyectos de vida, dinero, fama y, en definitiva, lo más importante: la vida, pero es Schön quien más pierde, pues era consciente –como lo era el Domador– del peligro que suponía para él su relación con Lulú; de hecho la continua búsqueda de maridos para ella es la única salida que ve para evitar su influjo. Como los demás hombres enamorados de las precedentes *femmes fatales*, él la ha liberado de una situación social desventajosa: la calle, una vida sórdida y anónima. En esa intervención la promociona socialmente y sella su vinculación con la joven. Pero, en contrapartida, Lulú está más ligada a Schön de lo que lo estuviera carmen –prototipo de mujer independiente y libre– a Don José, pareciéndose más por ello a Manon con Des Grieux o a Melisenda en su amor por Pelléas y no por Golaud.

La premonición de la muerte aparece con más o menos fuerza en las óperas que hemos estudiado por mediación de diversos personajes cuyas palabras vaticinan desgracias venideras⁷: en *Salomé*, mediante una progresión que convierte en certeza la premonición enunciada desde el inicio, con las palabras del paje «puede ocurrir una desgracia» intensificadas un poco más tarde con «sé que va a ocurrir una desgracia», hasta llegar a las palabras finales de Herodes «estoy seguro que va a ocurrir una desgracia a alguien», reiteradas poco después como «estoy seguro que va a ocurrir algo terrible [...] algo terrible va a ocurrir»; en *Samson et Dalila* la premonición se vuelve profecía y venganza bíblica sin necesitar ningún mediador, el protagonista masculino asume su destino y arrastra a su amante a una muerte conjunta. En cuanto a Lulú, desde el inicio el Domador, más que lanzarnos un discurso premonitorio sobre la muerte, nos muestra una serie de certezas sobre lo que va a ocurrir, muy en línea con la estética expresionista de la época; el presagio sobre el futuro de su hijo lo formula Schön con rotunda lucidez: «y mi hijo se bañará en su propia sangre», aunque todas esas referencias aparecen integradas en el telón de fondo que la muerte y la destrucción supone en la obra de Alban Berg. Opuestas en su estética son las múltiples premoniciones de *Pelléas et Mélisande*; Arkel, que no se quiere mezclar en el destino de los hombres, dirá que Mélisande «tiene el aspecto de alguien a quien le espera una gran desgracia», a su vez Golaud, desquiciado por los celos, espada en mano, con su expresión «yo esperaré la ocasión; y entonces... ¡Oh... entonces!...», está adelantando su intervención en la muerte de Pelléas; de este el padre enfermo dirá «tú tienes el aspecto grave y amigable de aquellos que no vivirán mucho tiempo». En cambio la frívola y caprichosa Manon, más alejada del arquetipo literario que nos ha ocupado, no posee esta facultad, que

7. Por limitaciones de espacio no hemos hecho referencia a los diferentes temas musicales que en la mayoría de estas óperas suelen aparecer ligados a la muerte y que, vinculados al texto de modo explícito o implícito, tienen un enorme valor evocador de la misma.

libera a Des Grieux del destino fatal que vincula a los otros protagonistas con sus respectivas amantes aunque no la salva de su propia muerte. De todas las *femmes fatales* que hemos presentado solo podemos considerar dos que presagien su propio final: Mélisande y Carmen; la premonición de la primera es muy críptica y sutil (Torreblanca, Armenta: 2002: 128), pero Carmen tiene mayor clarividencia y lucidez, pues vaticina –en el trío de las cartas– su propia muerte y la de Don José, y, haciendo uso de la libertad que ha demostrado en la ópera, asume ese hecho enfrentándose a un Don José, que armado, desesperado por los celos y consciente del abismo al que le ha llevado su pasión por la gitana, no tiene otra salida que quitarle la vida.

Así pues, la anticipación de un futuro aciago –uno de los principales motivos conductores de la Tragedia Clásica bajo la forma de oráculo, augurio, sueño, profecía etc.–, constituye un recurso habitual en las óperas estudiadas, ya sea como presentimiento, como vaticinio o como simple previsión lúcida de las consecuencias de una línea de conducta, y, al igual que en aquella, constituye un poderoso nexo de unión entre las pasiones de los protagonistas y su *fatum* o destino trágico, propiciando así el abrazo entre Eros y Thanatos, factor intrínseco al concepto de amor fatal.

Bibliografía

- BARRAUD, Henry (1977): «Pelléas et Mélisande: Commentaire littéraire et musical», *L'avant-scène opéra*. N° 9. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, (pp.27-83)
- BANOUM, Bernard (1998): «Lulu: Nouvelle traduction française», *L'avant-scène opéra*. N° 181-182. Paris: Éditions premières loges. (pp.10-152)
- BERG, Alban (1998): «Lulu: Livret », *L'avant-scène opéra*. N° 181-182. Paris: Éditions premières loges. (pp.10-152)
- BIZET, Georges, MEILHAC, Henri & HALEVY, Ludovic (1980): «Carmen: Livret», *L'avant-scène opéra*. N°26. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.24-94)
- BORNAY, Erika (1998): *Las hijas de Lilith*: Madrid: Cátedra.
- BRUNEL, Pierre et al. (eds.) (1998): *Dictionnaire des mythes littéraires*: Paris: Éditions du rocher.
- CONDE, Gérard (1998): «Lulu: Commentaire littéraire et musical», *L'avant-scène opéra*. N° 181-182. Paris: Éditions premières loges. (pp.10-152)
- (1989): «Manon: Commentaire littéraire et musical», *L'avant-scène opéra*. N°26. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.45-110)

- DEBUSSY, Claude & MAETERLINCK, Maurice: «Pelléas et Mélisande: Livret», *L'avant-scène opéra*. N°9. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, (pp.27-83)
- DE SOLLIERS, Jean (1978): «Samson et Dalila: Commentaire littéraire et musical», *L'avant-scène opéra*. N° 15. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.19-71)
— (1980): «Carmen: Commentaire littéraire et musical », *L'avant-scène opéra*. N°26. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.24-94)
- DIJKSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo)*. Barcelona: Debate.
- DURAND, Gilbert (1984): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- FINNE, Jacques (1982): *Opéra sans musique*. Lausanne: Éditions L'âge de l'homme.
- GODET, Stéphane (2007): «Salomé: Guide d'écoute», *L'avant-scène opéra*. N° 240. Paris: Éditions premières loges. (pp.19-71)
- KSERKEL, Manfred (1984): *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- LEIBOWITZ, René (1972): *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*. Paris: Gallimard.
— (1957): *Histoire de l'opéra*. Paris: Éditions Buchet / Chastel.
- LEMAIRE, Ferdinand (1978): «Samson et Dalila: Livret», *L'avant-scène opéra*. N° 15. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.19-71)
- MAETERLINCK, Maurice (1983): *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Éditions Labor.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984): *Carmen. Les racines d'un mythe*. Paris: Les Éditions du Sorbier.
- MASSENET, Jules, MEILHAC, Henri & GILLES, Philippe (1989): «Manon: Livret», *L'avant-scène opéra*. N°26. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.45-110)
- MÉRIMÉE, Prosper (1942): *Romans et nouvelles*. Texte établi et annoté par Henri Martineau, Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- PERROUX, Alain (2000): *L'opéra: mode d'emploi*. Paris: Éditions Premières loges.
- PIERROT, Jean (1977): *L'imaginaire décadent (1880-1890)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Ediciones El acantilado.
- SAINT-SAËNS, & LEMAITRE, Ferdinand (1978): «Samson et Dalila: livret », *L'avant-scène opéra*. N° 15. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.19-71)
- STRAUSS, Richard (2007): «Salomé: livret », *L'avant-scène opéra*. N° 15. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. (pp.19-71)

- TORREBLANCA LÓPEZ, Carmen (1986): *Carmen, del relato a la ópera. (Aproximación a un mito)*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, Departamento de Francés.
— (1988): «Carmen, mujer fatal: del relato a la escena», *Scherzo Revista de Música*. Año 3, nº 23, Madrid: Scherzo Editorial. (pp. 74-76)
— & ARMENTA, José (2002): «Mélisande ¿Mujer fatal?», *Scherzo. Revista de Música*. Año 27, nº163. Madrid: Scherzo Editorial. (pp.128-131).

Partituras

- BERG, Alban (1964): *Lulu Oper in drei Akten*. Partition chant et piano. Vienne: Universal Editions.
BIZET, Georges, MEILHAC, Henri & HALEVY, Ludovic (1877): *Carmen, Opéra en quatre actes*. Partition pour chant et piano. Paris: Choudens.
DEBUSSY, Claude - MAETERLINCK, Maurice (1907): *Pelléas et Mélisande, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux*. Partition pour chant et piano. Paris: Éditions Durand.
MASSENET, Jules, MEILHAC, Henri & GILLE, Philippe (1895): *Manon, Opéra Comique en 5 actes et 6 tableaux*. Partition chant et piano. Paris, Heugel.
SAINT-SAËNS, Camille (Sd.) *Samson et Dalila*. Partition piano et chant. Paris: Durand.
STRAUSS, Richard (1905): *Salome*. Partition Chant et piano. Sl.: Boosey & Hawkes Music Publisher Ltd.

Videos

- BERG, Alban (1997): *Lulu Oper in three acts*. [DVD]. Warner Music Vision. 0630-15533-2
BIZET, Georges (2003): *Carmen*. [DVD]. BBC-Opus Arte.OA0867 D
DEBUSSY, Claude - MAETERLINCK, Maurice (1999): *Pelléas et Mélisande*. [DVD]. Warner Music Vision. 504678326-2
MASSENET, Jules (2001): *Manon*. [DVD]. Tdk
SAINT-SAËNS, Camille (2004): *Samson et Dalila*. [DVD]. Deutsche Grammophon. 00440 073 0599 GH
STRAUSS, Richard (1997): *Salome*. [DVD]. Dekka. 074 105-9 DH

Recibido el 1 de marzo de 2009
Aceptado el 15 de marzo de 2009
BIBLID [1139 - 1219 (2009) 13: 51 - 74]