

Dimensión política e independencia artística en Hans Werner Henze

MARÍA CORREDERA GONZÁLEZ

Granada

Hans Werner Henze es uno de los compositores alemanes contemporáneos más conocidos e importantes de posguerra, y, probablemente también, uno de los más prolíficos. En su larga trayectoria compositiva ha tratado todos los géneros musicales, desde numerosas óperas, sinfonías, conciertos, ballets, oratorios, cantatas, música de cámara instrumental y vocal, hasta poner música al cine. Sin embargo, sus obras fueron durante décadas tan abucheadas, boicoteadas y criticadas como esperadas, aplaudidas y reconocidas. Su búsqueda de libertad personal y artística, sus innovaciones creadoras y la misma claridad y transparencia de su música fueron motivos principales, junto a su compromiso político y social antifascista y comunista, de la polémica en Alemania en torno a su figura y a su obra.

Nacido en 1926 en Westfalen, Hans Werner Henze se encuentra a comienzos de su carrera como compositor, tras la caída de Hitler, con la reconstrucción de una Alemania, en la que, si bien quedaron al descubierto los crímenes del nazismo dejando huella de los horrores inhumanos cometidos en los campos de concentración, una mayoría de los alemanes evitaba responsabilidades y declaraba no haber visto ni oído ni olido nada, lo que choca con el trauma de su experiencia personal con el nazismo –reclutado y obligado a cabar trincheras y su miedo, con su triángulo rosa¹, a ser exterminado en un campo de concentración–, y su deseo de ver erradicado el fascismo de las instituciones alemanas. «Als ich nach Kriegsende endlich meine Arbeit aufnehmen konnte», expresa en un interviú, «stieß ich an allen Ecken und Enden auf das Erbe der

faschistischen Herrschaft. Ich sah, wie aus diesem Erbe ein neuer Staat entstand, mit den alten miesen Figuren» (Henze, 1984: 149). Referente a la música, Henze, que en un principio se había ocupado de la dodecafonía, no se atiene a las normas y leyes dominadas por las vanguardias compositivas en torno a Darmstadt, que le resultaban herméticas y le recortaban su libertad de composición. La música para Henze tenía que estar llena de significado, ser directa y comunicativa, llegar al mundo, manifestarse en él, tener una forma auténtica (Henze, 1984: 98). El reto de Henze, separándose de los cánones musicales del momento, fue también la apuesta de poder expresar de forma libre y personal todo aquello que le movía y liberarse así del peso de una vivencia personal y de la historia de un pasado reciente que le traumatizaba y avergonzaba «De mi historia personal se ha desprendido un concepto de belleza que se nutre de experiencias terribles y maravillosas [...]. Con las disonancias hago constar mi distancia entre lo moderno y Mozart. Disonancia no es un hallazgo empírico, sino expresión del dolor», escribe en su biografía (Henze, 2004: 67).

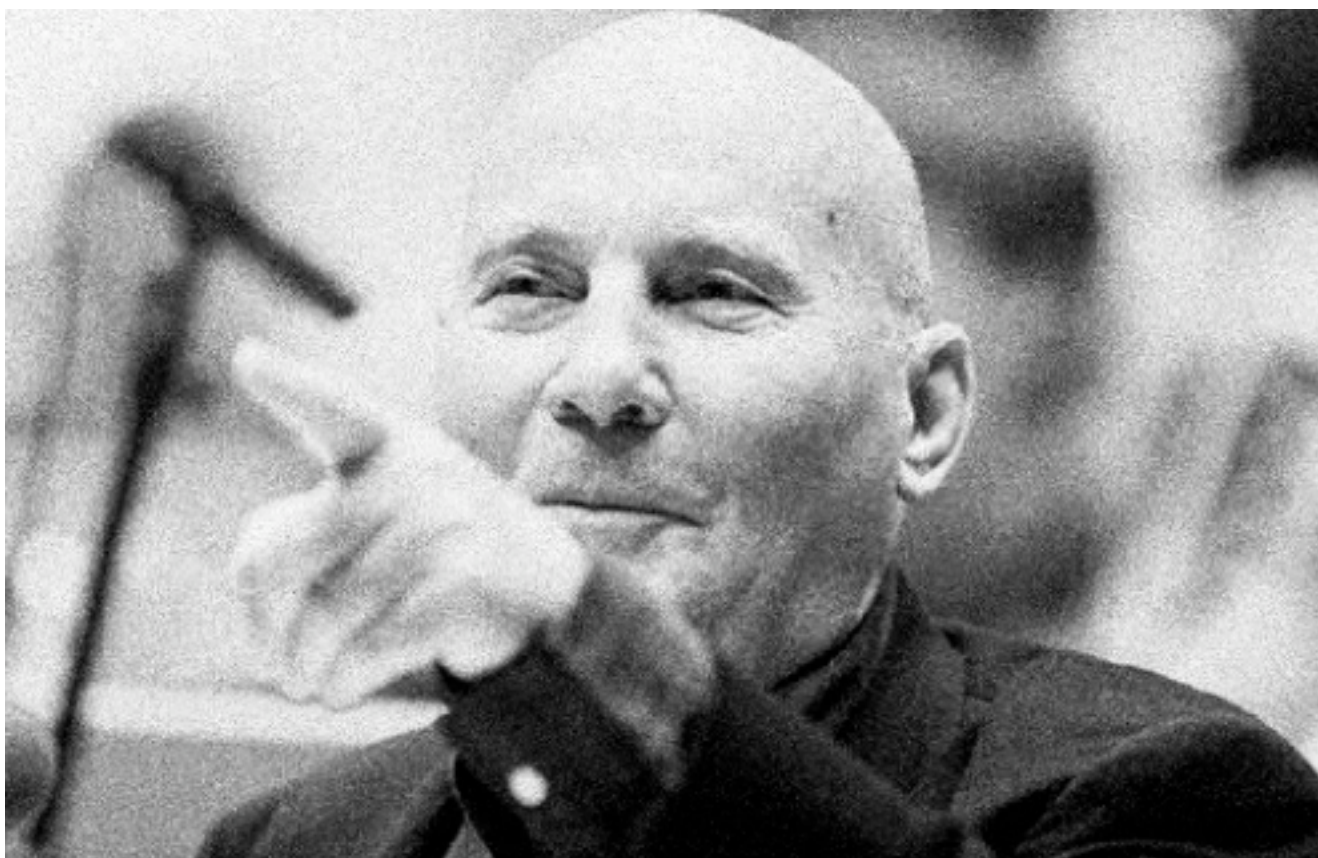
El escándalo que vivió Henze en la ópera de Hannover en el estreno de Boulevard Solitude en 1952 se convertiría en cotidianidad en otras óperas como la de Hamburgo la de Berlin Oeste. El éxito y las ovaciones de esta ópera no dejaron de estar acompañados por los abucheos de una parte de un público radical con grandes prejuicios para aceptar una música nueva que se salía de las reglas del momento, y por las críticas y difamaciones de periodistas que buscaban su completa isolación. Ante esta situación de hermetismo cultural que le afoxiaba y unos deseos internos de libertad personal y artística, apartándose de un pasado tormentoso que seguía sintiendo vivo, emprende este joven compositor en 1953 una ida a

Italia sin retorno; una especie de exilio voluntario como manifestación y protesta también de la situación del desarrollo social y político que iba tomando Alemania desde la Segunda Guerra Mundial.

Italia no sólo se convierte en su nuevo hogar, sino que le ofrece la posibilidad de adentrarse en su cultura clásica y relacionarse con intelectuales y artistas de izquierdas, como Luchino Visconti, Paolo Passolini, Elsa Morante o Luigi Nono, que probablemente influyeran en una u otra magnitud en su desarrollo social y político. Henze va a perfilar y acentuar en Italia su pensamiento humano y su compromiso político hasta ingresar en el Partido Comunista de Italia. Si bien su entorno y desarrollo cultural son italianos, la lengua alemana no tanto como comunicación cotidiana, sino como acervo de cultura, se había convertido, explica el compositor, «en algo especial, casi maravilloso, su sonido y su gramática los tengo en los sentidos y la lengua, como sonidos y experiencias primitivas lejanas, exactamente como la sinfonía alemana y la música teatral, como nostalgias y traumas» (Henze 2004: 19), al mismo tiempo que se intensifica su conciencia política y su responsabilidad como compositor en la construcción de una Alemania democrática.

Una de las amistades más significativas del compositor en Italia fue la de la escritora y poeta austriaca Ingeborg Bachmann. En las numerosas cartas recogidas en *Briefe einer Freundschaft* (Bachmann/Henze 2004) queda expresa la intensa relación personal y artística entre ambos. Las numerosas cartas que escribe Henze a Bachmann se asemejan a un diario y expresan las preocupaciones cotidianas, artísticas y políticas, su fascinación por esta mujer, pero también dejan sentir la soledad o el aislamiento que en aquella época debió vivir el compositor. Lo que les debía unir y compenetrar, a la poeta y al

«Als ich nach Kriegsende endlich meine Arbeit aufnehmen konnte», expresa en un interviú, «stieß ich an allen Ecken und Enden auf das Erbe der faschistischen Herrschaft. Ich sah, wie aus diesem Erbe ein neuer Staat entstand, mit den alten miesen Figuren».



músico, más allá de la búsqueda de ambos de las relaciones intrínsecas entre lengua y música, entre palabra y sonido², debía radicar en la defensa de la realidad de su tiempo. Hans Werner Henze supo percibir mejor que nadie, desde el primer contacto con Bachmann y su poesía, la tristeza y el dolor, la angustia interna, la preocupación por una humanidad deteriorada y una naturaleza destruida que se esconden tras la belleza de sus palabras, y que al igual que ella, él sentía y compartía. «Ihre gedichte sind schön, und traurig/ aber die idioten, selbst leute, die so tun/ als ob sie «verstünden», verstehen nicht» (Bachmann/ Henze 2004: 11), le escribe Henze a Bachmann en su primera carta tras escuchar la lectura de sus po-

emas en un encuentro del Grupo 47 en 1952³. Este mismo año, Henze pondría música al Hörspiel de Bachmann *Die Zirkaden*; en 1957 se la pondría también a algunos de sus poemas, con el título *Nachstücke und Arien nach Ingeborg Bachmann für Sopran und großes Orchester*, un reto más a la música de vanguardia que había vetado las arias, y a sus *Lieder von einer Insel*. Bachmann ya había colaborado antes con Henze, escribiendo el texto del ballet-pantomima *Der Idiot* basado en la obra de Dostojewski, y los libretos para las óperas *Der Prinz von Homburg* y *Der Junge Lord*.

Desde sus primeras óperas, *Das Wundertheater*, basada en un entremés de Cervantes, o *Ein Landarzt*, tomada de un cuen-

to de Franz Kafka, Henze nos muestra la importancia de la relación entre música y literatura en sus composiciones. Henze pone música a poemas de Percy B. Shelley, Friedrich Hölderlin, Elsa Morante, Arthur Rimbaud, Gastón Salvatore, entre otros; trata temas literarios clásicos y míticos por ejemplo *Apollo et Hyazinthus*, *Undine*, *The Bassarids*, *Orpheus o Phaedra*, su última ópera; pone música a películas como *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* de Volker Schlöndorff, basada en la novela de Heinrich Böll o *Muriel* de Alain Resnais, y trabaja, entre muchos otros, con poetas y escritores como W. Hugh Auden o Hans Magnus Enzensberger.

Junto al compositor, Ingeborg Bachmann

también vivió los silbidos y abucheos de un grupo radical del público en Hamburgo en 1960, en el estreno de la ópera *Der Prinz von Homburg* basada en la obra teatral de Heinrich von Kleist, a su vez estrenada en 1821. Se trataba de una idea originaria –comenta Henze en *Canciones de viajes con quintas bohemias* (Henze 2005: 151)– de Visconti, pero que no se hubiera realizado sin Bachmann. Aquí aparecen ya algunos de los temas que Henze reivindica una y otra vez, como es el de la libertad del hombre, anteponer el sentido de la humanidad a una ley y saber en un momento determinado no acatar una orden; temas atemporales y que no son exclusivos de Brandenburg, escenario de la obra de Kleist, sino que podrían haber ocurrido del mismo modo en la antigüedad o ser completamente actuales.

El éxito de la música de Henze crece dentro y fuera de Alemania, se estrenan sus obras con enorme éxito en Londres, New York, Tokio e interpretan sus composiciones directores de la talla de Herbert von Karajan o Leonard Bernstein. Sin embargo, no disminuyen en Alemania los boicoteos y las críticas contra Henze y su música. Si el estreno en el festival de Berlín en 1956 de la ópera *König Hirsch*, de su primera etapa en Italia, no se libró de los silbidos y críticas de una parte del público y de la prensa que le reprochaba escribir contra la voz, demasiado alto, con demasiadas disonancias y sin melodía (Henze, 1984: 318), el escándalo que determinaría el rumbo de Henze y su música, se produjo en 1968 en el estreno de *Das Floß der Meduse*, en Hamburgo. En este caso, más que por los contenidos artísticos –ya que no llegó a ser representada– debió ser por la dimensión política que se dio a la obra, en momentos históricos dominados por la guerra fría. La sociedad conservadora de la RFA luchaba por prohibir y disolver a la SDS, el *Sozialistischer Deutscher Studentenbund*, un movimiento estudiantil democrático de izquierdas, una nueva generación de universitarios surgida a principios de los sesenta que se manifestaba públicamente en marchas, congresos, huelgas

y protestas contra la política y las instituciones del momento. Organizó numerosas huelgas contra la Gran Coalición gobernante (1966), criticaba la falta de confrontación sincera con el pasado nazi, se manifestaba en contra de la guerra de Vietnam y de la bomba atómica, y también mostraba su preocupación por la reforma universitaria, la crisis financiera y la política social de la RFA; un movimiento estudiantil que se concebía además como oposición extraparlamentaria.

Das Floß der Meduse es un oratorio/réquiem que Henze había dedicado a Ernesto Che Guevara con motivo de su captura y fusilamiento en Bolivia. El día del

Das Floß der Meduse es un oratorio/réquiem que Henze había dedicado a Ernesto Che Guevara con motivo de su captura y fusilamiento en Bolivia. El día del estreno, unos estudiantes socialistas habían colocado en el podio la bandera con el rostro del Che.

estreno, unos estudiantes socialistas habían colocado en el podio la bandera con el rostro del Che. El director de la emisora de radio NDR quería obligar al compositor, que iba a dirigir la pieza, a retirar la bandera. La negativa de Henze desencadenó un gran escándalo en la ópera, la negativa del coro a cantar, la entrada de la policía antidisturbios y la salida del compositor por la puerta de emergencia⁴. A partir de este acontecimiento, todos los medios de comunicación descalificaban al compositor como organizador del «Fiasco» de Hamburgo. Radio Norte (NDR), que presentó la grabación del ensayo general de *Das Floß der Meduse*, vaticinó a partir de entonces la muerte del compositor para la vida musical alemana (Henze 2004: 247). Periodistas y musicólogos emprendieron un boicoteo y una serie de difamaciones contra Henze y su música que le aislarían en la RFA al menos durante la siguiente década. «En mi memoria domina el terrible sentimiento de es-

tar solo. Me veo en aquellos días separado del resto de la humanidad, sin pertenecer a ninguno de sus grupos», escribe en sus *Noticias biográficas*, sobre aquel suceso (Henze 2004: 243).

Lo que no debían de ignorar estos detractores era el compromiso político de izquierdas que en la década de los sesenta había ido tomando el famoso compositor en la República Federal Alemana. Henze había participado activamente en la campaña a favor de Willy Brandt en 1965 y leído un manifiesto en Bayreuth, en el que exigía el respeto y la consideración con la función crítica del artista, en especial la del músico, y en el que rechazaba a un gobierno como el de Bonn que apoyaba las armas atómicas y a funciones e instituciones estatales que continuaban la presencia de antiguos nazis. Asimismo había colaborado en diversas manifestaciones y protestas con el movimiento estudiantil, en la organización del congreso sobre el Vietnam en 1968 y además se había manifestado en favor de la necesidad de una revolución mundial⁵. Pero probablemente el mayor agravante para sus detractores fuera la amistad de Hans Werner

Henze con el líder del movimiento estudiantil, Rudi Dutschke, al que acogió en su casa de La Leprera para que se recuperara tras el atentado sufrido en Berlín ese mismo año, en abril de 1968. Un joven de extrema derecha le disparó tres veces –dos tiros en la cabeza, uno en el hombro– a los que sobrevivió no sin grandes secuelas. El carismático estudiante Rudi Dutschke se había convertido en símbolo y guía de la nueva izquierda, pero también en el punto de mira de periódicos conservadores, como *Bild* de la editorial Axel Springer, *Die Welt*, *Hamburger Abendblatt*, *Berliner Zeitung*, *Berliner Morgenpost*, que condenaban las revueltas estudiantiles e incitaban a los berlineses a reaccionar duramente contra estas protestas y especialmente contra su líder⁶.

Das Floß der Meduse, escrita por Ernst Schnabel, está basada en las peripecias de la fragata francesa *Meduse* que se hundió en el año 1816 cerca de las costas del Se-



Estreno de la ópera *Das Floß der Meduse*, de Hans-Werner Henze, en Hamburgo en 1968.

negal. El texto se sirve del diario que escribió uno de los supervivientes, y que se publicó poco después en París. Relata cómo el capitán, los oficiales, los empleados del régimen y los curas se habían salvado en las barcas salvavidas, abandonando a su suerte en una balsa improvisada a marineros, soldados, mujeres y niños, que murieron casi todos tras una larga agonía. Este hecho originó una gran indignación en la opinión pública francesa y europea de entonces y contribuyó al clima revolucionario de la época. Al componer esta música, Henze se sirve como inspiración de la pintura *Le radeau de la Meduse* del francés Théodore Géricault, que recoge una escena de la tragedia, hombres desnudos o semidesnudos al borde del agotamiento, momentos de desesperación y esperanza, en el que un hombre —el protagonista Jean Charles en la obra— pide ayuda con un trapo rojo a un posible barco salvador. El oratorio, dedicado al Che Guevara, es una alegoría en la que se canta heroica-

mente contra la muerte y se lucha por no sucumbir, por no dejarse hundir en la desesperación (Henze 1984: 234).

Hans Werner Henze expresa en esta obra su solidaridad humana con el hombre condenado a la muerte, su compromiso con el olvidado que, sin embargo, lucha por sobrevivir al abismo; pero lo que también expresa es una denuncia a las injusticias humanas originadas por los poderosos, reivindicando con su música un mundo más justo. El tema de *Das Floß der Meduse* no pierde actualidad en nuestros días. Hoy podría representar la tragedia cotidiana de miles de hombres, mujeres y niños del Tercer Mundo que, abandonados a su trágico destino, en balsas o cayucos, luchan agónicos por sobrevivir y llegar a las costas europeas.

Van a ser los años que siguen al escándalo de *Das Floß der Meduse* en los que Hans Werner Henze profundizará en su compromiso político y social con el oprimido; su música trata ahora más que nunca de

los problemas humanos que tienen que ver con la búsqueda de la libertad, con la injusticia y la intolerancia, con el racismo y el dolor de las víctimas y que se reflejan en obras como *El Cimarrón* o *Voices* y que culmina con *We come to the river*.

En su estancia en Cuba, Henze no sólo se acerca a la música revolucionaria, sino que se adentra en un mundo en plena revolución. En La Habana (1969/1970) pone música a la adaptación que hace Hans Magnus Enzensberger de la novela-reportaje *El Cimarrón*, que el etnólogo y poeta Miguel Barnet escribió basándose a su vez en la autobiografía del esclavo negro Esteban Montejo, con el que Henze se entrevistó como preparación a su obra. La música de esta obra fue pensada como un nuevo estilo de concierto, en el que varios músicos, además de tocar sus instrumentos, debían cantar, silbar, hablar y gritar, y al que se añadieron instrumentos musicales afrocubanos, desde bongos y marimbas hasta cascabeles (Henze 1984:

144-145). En *El Cimarrón*, Henze describe con los sonidos la esclavitud y el dolor de la tortura, el plan de fuga y la huida de Esteban Montejo, las máquinas de la azucarera y su lucha en la Batalla del Mal Tiempo por la Independencia de Cuba. Como en *Das Floß der Meduse*, en el que el protagonista, el mulato Jean Charles, es la víctima investida de dignidad y heroísmo, la figura del esclavo Esteban Montejo en *El Cimarrón* es asimismo un ejemplo a seguir.

Con Enzensberger prepara Henze *La Cubana oder ein Leben für die Kunst* (1973), un vodevil basado en la novela documental *La Canción de Rachel* que Miguel Barnet escribió basándose en las experiencias de la anciana Amalia Vorg antes de la Revolución. Vorg era una estrella del antiguo cabaret cubano, y describe el subdesarrollo cultural de ese tiempo en Cuba, la corrupción y la prostitución en los años de la dictadura Batista. Los temas de *La Cubana* son éstos, la miseria, el subdesarrollo y la Revolución cubana, en la que aparece la figura del cimarrón como símbolo de la lucha por la libertad. También de su creación en Cuba cabe destacar la *Sinfonía Nr. 6*, «una sinfonía luterana, de corpus pagano; su pulso y su sangre son negros» (Henze, 2004: 256), que se estrenó en el Teatro García Lorca de La Habana en 1969 ante unas 3000 personas, pertenecientes en su mayoría a soldados de la armada revolucionaria, hijos de proletarios y estudiantes universitarios (Henze, 1984: 170).

Voices (1973)⁷ es una colección de canciones que hablan de las injusticias sociales y políticas a las que está sometido el ser humano, temas que forman parte de nuestro presente, como son las penalidades de la emigración, el racismo, la guerra –recuerdan la guerra del Vietnam y la dictadura militar griega– y el destino de las víctimas. Los textos de las canciones proceden de poetas como Heberto Padilla⁸, Ho Chi Minh, Bertold Brecht, Heinrich Heine, Hans Magnus Enzensberger y Michalis Katsaros, entre otros. Para Henze, *Voices* era una declaración solidaria con los oprimidos, con los que sufren y con las víctimas del fascismo, una manifestación de a quien no sólo le preocupaba la paz en la tierra y la eliminación de las injusticias sociales, sino también la exactitud de la expresión, la claridad, la ver-

dad (Henze 2005: 33). Henze califica *Voices* como *música impura* en referencia al término de «poesía impura» de Pablo Neruda, una música sin abstracciones, sin refinar, manchada, con debilidades e imperfecciones (Henze 1984: 191).

Si hasta ahora la música de Henze había presentado la lucha por la libertad, la privación de los derechos humanos, las cárceles o los campos de concentración, será el teatro musical *We come to the river* (1974/75)⁹, donde se lleve la música a tal grado de realismo antes impensable para el compositor. Es mediante la unión de música y teatro como se llega a reflejar con el máximo realismo la violencia, las luchas en el mundo, las injusticias sociales, el dolor y la miseria de los oprimidos y explotados, pero también los conflictos morales del individuo. *We come to the river*, con libreto de Edward Bond, que lo llamó «Actions for music», trata de la guerra, de un sangriento alzamiento militar en un imperio imaginario que podría ser el victoriano o pertenecer a nuestro tiempo. Se alimenta de material sacado de la realidad, de los testimonios de refugiados en Roma de la dictadura de Pinochet a quienes escuchó hablar Henze de los comandos de la muerte, de los campos de concentración, de las torturas que siguieron al golpe de Estado de Pinochet contra Allende. Pero el texto y la música también se nutren de las experiencias personales del compositor. Henze conocía lo que era el miedo a la policía, sabía lo que era estar perseguido toda la vida, lo que eran las comisarías, las celdas y los arrestos. Y tenía presente Auschwitz. Su experiencia le hace identificarse con el desertor condenado a muerte, que llora en lo más profundo de su alma, que odia y aborrece el mundo de la burguesía fascista, poblado de asesinos, torturadores y cómplices (Henze, 1984: 258). *We come to the river* es una obra comprometida con los desastres de una realidad social que termina con un canto a la esperanza, el comienzo de un mundo libre de injusticias.

El compromiso de Hans Werner Henze no sirve a ningún partido político sino que es profundamente ético e íntimamente ligado a sus experiencias personales. Ahí es donde surge su continuo compromiso humanitario y su responsabilidad como compositor de presentar la realidad social sin abstracciones ni deformaciones,

con la idea de ayudar con su música a crear un mundo mejor.

Ni el rechazo a su música y a su persona vividos durante varias décadas en Alemania, ni el trauma de su pasado ni tal vez su decepción ante el rumbo de la revolución cubana y sus tampoco favorables experiencias en la RDA¹⁰ han conseguido diluir el compromiso político-humanitario y la independencia artística del compositor. Probablemente sean precisamente esta independencia y la fidelidad a sí mismo algunos de sus grandes aciertos. Hans Werner Henze ha sido homenajeado y premiado por su música en Inglaterra, Austria, Italia, Estados Unidos, y especialmente –sirva de paradoja– en Alemania¹¹. En España, Henze sigue siendo todavía hoy casi un desconocido. Sólo a finales de los años noventa empezaron a estrenarse en Madrid alguna de sus óperas, entre ellas, *The Bassards*, y en 2005 *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe*. Más tarde siguieron varias obras sinfónicas y varios conciertos. A principios de 2009 Pier Luigi Pizzi puso en escena *Elegy for young lovers* en Bilbao. Y un corto etcétera¹², pues algo breve parece el repertorio en España, tratándose de uno de los grandes compositores vivos de Europa. Cabe sin embargo especial mención de la *Carta Blanca a Hans Werner Henze* que la Orquesta y Coro Nacionales de España dedicaron durante tres semanas en febrero de 2005 al compositor, que interpretó, además de un variado repertorio, *Das Floß der Meduse*.

El pasado mes de julio, Hans Werner Henze cumplió 83 años, y no ha dejado de componer. En su extensa obra tampoco se ha olvidado el compositor de los más pequeños. En 1980 presentó en la pequeña localidad de Montepulciano en el marco del *V Cantiere Internazionale d'Arte*, fundado por él en 1976, la ópera *Pollino*, basada en los cuentos de Carlo Collodi, los hermanos Grimm, y Charles Perrault, con niños y mayores del lugar y los alrededores, una música creada y representada para niños. Y Hans Werner Henze siguió componiendo. En septiembre de 2007 estrenó en Berlín el mito de *Phaedra*. Y es que la música no sólo es intrínseca a su persona, sino que le permite liberarse internamente. La creación artística para el compositor es la búsqueda de la libertad.

