



Bohemian Rhapsody o un crisol cultural de Occidente: a quiénes vio Mercury en su descenso a los infiernos

Descripción

En este otoño de 2018, en que se estrena el *biopic* de la vida de Freddie Mercury y de la trayectoria de la banda *Queen*, al margen de leyendas espurias, que mercadean con el entonces secreto a voces de la homosexualidad de Mercury, tal vez sea hora de reivindicar *Bohemian Rhapsody* como un verdadero crisol cultural de Occidente y, por ende, la obra maestra del autor.

Farrokh Bulsara, el verdadero nombre de Mercury fuera de los escenarios, era un gran aficionado a la ópera, y el título del disco al que pertenece este *single*, publicado en 1975, supone, ya, de hecho, toda una declaración de intenciones: *A Nighth at the Opera*.

En primer lugar, hablaremos del título, ya de por sí revelador: *Bohemian Rhapsody* contiene un doble significado, que alude al relato germánico protagonizado por Fausto, por un lado, que vendió su alma al diablo a cambio de la sabiduría, y que terminó sus días en Praga –lugar propenso a las leyendas de origen fantástico, como la del *golem*–, perteneciente a la región de Bohemia; por otro lado, el adjetivo *bohémio* referencia una condición inherente a los artistas, una huida deliberada de las convenciones sociales tradicionales.

“*Bohemian Rhapsody* no salió de la nada. Hice algunas investigaciones, porque está pensada para ser un modelo de ópera, ¿por qué no?”

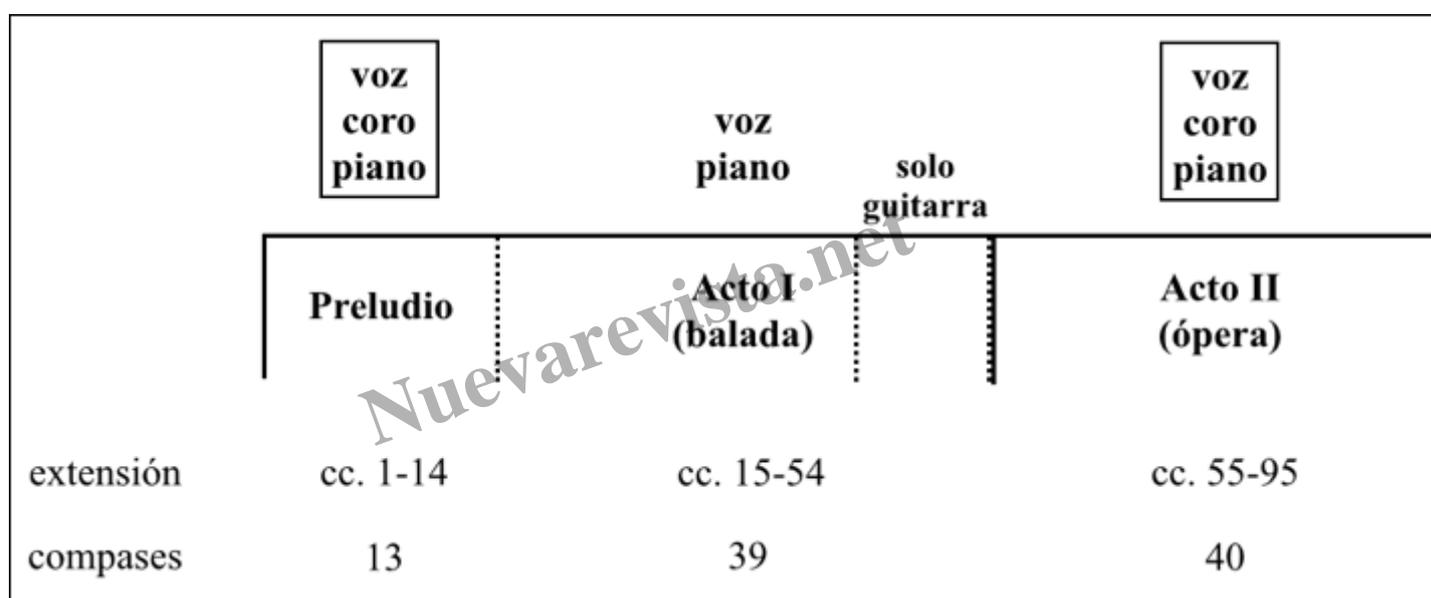
La rapsodia nos remite a una forma instrumental frecuente durante la segunda mitad del siglo XIX (*Rhapsodies... are not very difficult formula, if one can think up enough tunes...* en palabras del compositor norteamericano Virgil Thomson), que consiste en la libre concatenación de secciones sin aparente relación entre ellas, aunque una ópera, por definición, es también una rapsodia, ya que contiene distintas partes enlazadas, combinaciones de una o varias voces solistas, coro y orquesta.



Casa de Fausto en Praga, perteneciente a la Facultad de Medicina, Plaza Karlovo, n ° 40. © Panaco

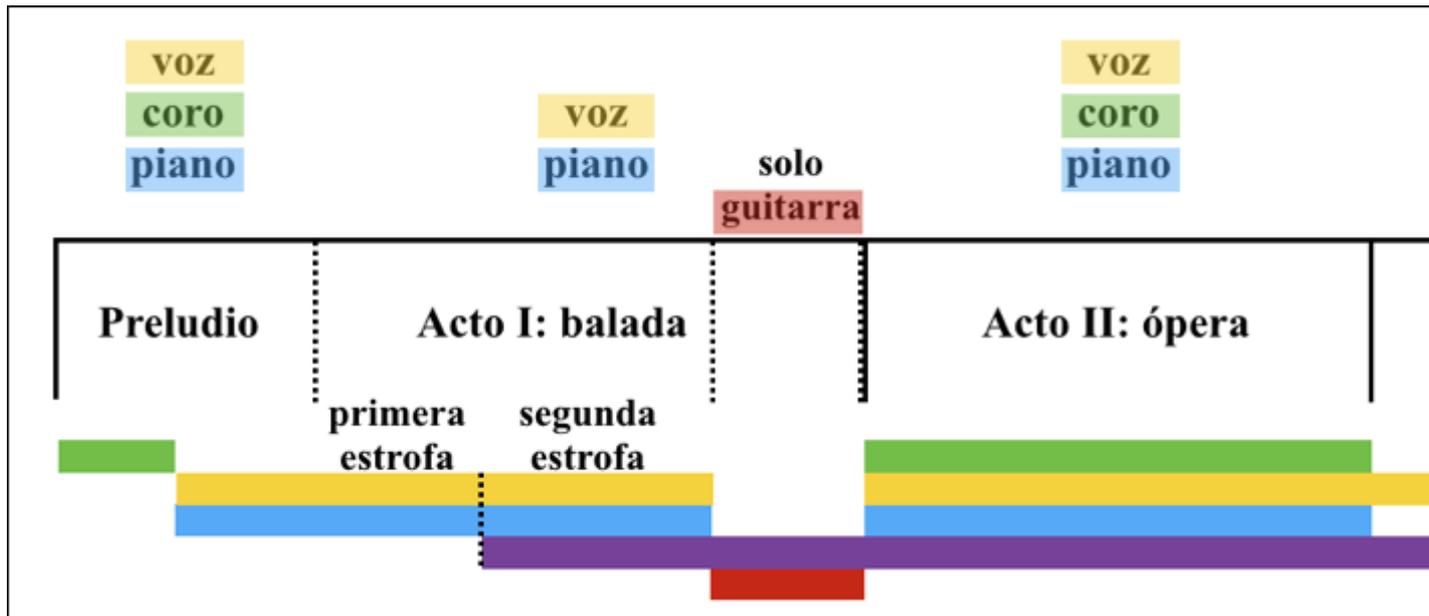
De esta forma, según las indicaciones de *tempo* de la partitura, podemos dividir el tema en cinco partes, en cinco *actos*, o, más bien, de un *preludio* introductorio y cuatro actos: buena parte de las óperas del repertorio de los siglos XVII y XIX –*La favorita, Carmen, Macbeth, Aida, El trovador, Las bodas de Fígaro, El oro del Rhin, La bohème...*– tienen una estructura en cuatro actos, incluida, el *Fausto* de Gounod (1859), que trata el mismo tema, inspirado en el texto de Goethe.

En efecto, en su condición de obra operística, *Bohemian Rhapsody* presenta un preludio y cuatro actos: balada, ópera, *rock* y *finale* o coda, con la participación de voz solista, coro, banda e instrumentos solistas, principalmente, el piano y la guitarra. El esmero en la elaboración de la estructura de la obra, lejos del azar, y la cuidada simetría de las combinaciones se puede apreciar en el siguiente diagrama:



Mercury, *Bohemian Rhapsody*, estructura.

De esta forma podemos observar que existe una combinación tres veces repetida –voz solista, coro y piano–, que nos remite a un punto concreto de la obra que actúa como eje de la misma: justamente, el acto 2: ópera, donde se encuentra la combinación sonora más interesante, con voz solista, coro, piano y acompañamiento de banda.



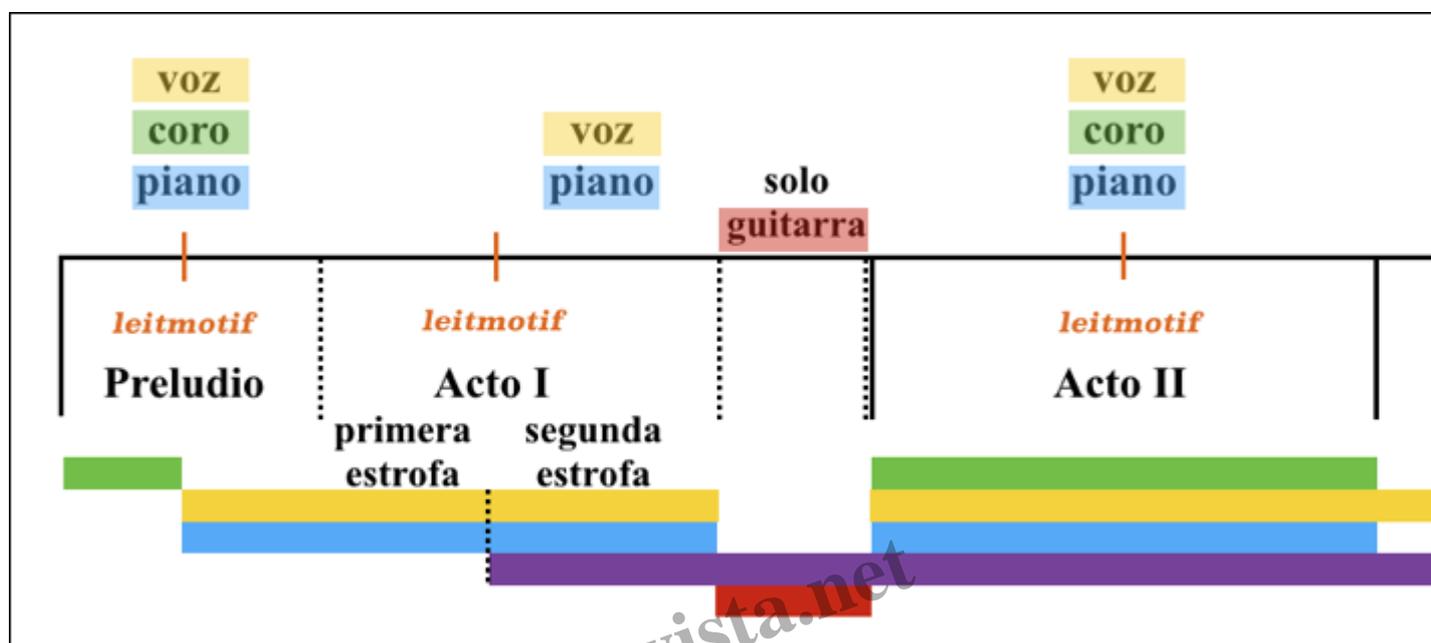
Mercury, Bohemian Rhapsody, combinaciones vocales e instrumentales.

Otro dato estructural de vital importancia: de las cinco partes de *Bohemian Rhapsody*, cuatro están relacionadas por un *leitmotiv*, un motivo conductor, otro proceso operístico tradicional, que fue elucidado por Wagner –*Lohengrin* (1850) es la primera ópera donde se utiliza– y que adoptaron otros compositores en la segunda mitad del siglo XIX, Saint-Saëns, Massenet, Puccini, Mascagni etc. El *leitmotiv* de *Bohemian Rhapsody*, de carácter descendente y cromático, procedente del lenguaje del *blues*, da a entender la peligrosa posición del protagonista, en la pugna entre ángeles y demonios, y aparece, por primera vez, en el compás 7, en un punto estructural importante, separando el fin de la intervención inicial del coro con la primera aparición de la voz del protagonista.

Mercury, Bohemian Rhapsody, compases 4-7, leitmotiv.

Siempre la parte de piano, el instrumento interpretado por Mercury, el *leitmotiv* de *Bohemian Rhapsody*

no sólo supone un elemento descriptivo a lo largo de la obra, sino que, además, posee un valor estructural a lo largo del discurso: marca el cambio de estrofa en el Acto 1; divide en dos mitades simétricas de veinte compases el Acto 2; despide la obra en el penúltimo compás con la frase final: *anyway the wind blows...*



Mercury, Bohemian Rhapsody, aparición del leitmotif.

A continuación, vamos a comentar las secciones –o actos– de la obra, para seguir apreciando los símbolos culturales escondidos por el autor para el oyente curioso.

Preludio y Acto I: balada

La obra comienza, *curiosamente*, con la intervención del coro o, más bien, con la voz de Mercury grabada en cinco pistas diferentes, por mucho que el vídeoclip de la canción trate de mostrar que son los integrantes de la banda quienes cantan. En la tragedia griega, el coro –que, posteriormente, pasó al género de la ópera– poseía un papel muy importante, dado que actuaba de intermediario entre el público y el protagonista, a quien, sobre el escenario, aconsejaba, animaba, hacía reflexionar etc., por tanto, asumía la conciencia moral individual y colectiva, como podemos observar, por ejemplo, en *Las coéforas* de Esquilo, obra perteneciente a la trilogía de la *Orestíada* (458 a. C.).

ORESTES: ¡Ay! ¡Ay! ¿Cuándo ha de bajar la mano Zeus omnipotente para herir ambas cabezas?
¡Reconozca esta tierra tu poder! Justicia pido contra la iniquidad (...)

EL CORO DE LAS COÉFORAS: Es ley que la sangre vertida en asesinato clame por otra sangre. Da muerte al que ha dado la muerte.

En *Bohemian Rhapsody* encontramos una situación parecida, alentada por las virguerías del estudio de grabación: es el propio Mercury solista quien dialoga con el propio Mercury coral en la problemática inicial del protagonista –*Is this the real life? Is this just fantasy? Caught in a landslide, no escape from reality*– que se enfrenta a la muerte tras haber vendido su alma al demonio, y se despide de su madre,

figura que planea sobre el protagonista a lo largo de toda la obra, un tema, por otro lado, hartamente recurrente en la imaginería operística –*Carmen: Parle moi de ma mère*, Acto I; *Il trovatore*; *Di quella pira l'orrendo fuoco*, Acto III; *Cavalleria rusticana, Mama, quel vino è generoso*, Acto I–.

Acto II: ópera

Como ya se ha reseñado, la canción relata el eterno conflicto entre ángeles y demonios que se disputan el alma de un *poor boy*, a quien nadie quiere, trasunto del propio Mercury. De hecho, la bajada a los infiernos es un tema recurrente en la literatura desde tiempos inmemoriales, desde el mito de Orfeo hasta la monumental *Commedia* de Dante (1304-1321), que más tarde fue *divina* en labios de Boccaccio. En el infierno, Dante, acompañado por su héroe particular, el poeta Virgilio –que también había hecho descender al *hades* a su protagonista Eneas, en el libro VI de la *Eneida* (29-19 a. C.)– contempla una serie de personajes *paganos* de la Antigüedad: Homero, Horacio, Lucano, Ovidio, Sócrates, Platón, Aristóteles, etc. Curiosamente, la *Divina Comedia* comienza con la edad pretendida del poeta protagonista (*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*, es decir, treinta y cinco años, según los setenta marcados por el *Salmo* 90:10 de la Biblia)... mientras que Mercury, que tenía veintinueve, hace mención a este mismo tema (*Life had just begun...*, estrofa 1).

Otro tanto le ocurre a Mercury, que se encuentra con *Scaramouche* (un personaje procedente de la *Commedia dell'Arte*, protagonista de diversas obras literarias y operísticas, incluso, cinematográficas), bailando el *fandango*, un baile de origen español que aparece en el Acto 3 de *Las bodas de Fígaro*. A continuación aparecen Galileo y Fígaro, respectivamente, el astrónomo –hijo, a su vez, de Vincenzo Galilei, de uno de los teóricos de las primeras proto-óperas de fines del siglo XVI– y el criado protagonista de la ópera de Mozart. La galería de personajes operística se cierra con (don) Magnífico, un tipo humorístico procedente de la *Cenerentola* (1817) de Rossini, que nada tiene que ver, como se ha dicho, con el *Magnificat* de Johann Sebastian Bach, un compositor de profundas creencias religiosas, que consideraba demasiado mundano el género operístico.

Seguidamente, comienza la lucha por el alma del pecador entre Bismillah –palabra árabe que designa el nombre de dios (la familia de Mercury tenía antecedentes persas)– *versus* Belcebú –palabra hebrea que designa una deidad extranjera–.

Acto III: rock

Contraste: sonido de *hard rock* y, en correspondencia, el demonio reclama el alma prometida, junto a la banda al completo. El desenlace llega en el siguiente acto, coda o *finale*, precedido de dos pequeños solos, primero guitarra, después, piano, los dos instrumentos solistas principales de la obra (compases 115-122).

Acto IV: *finale*

Una última intervención del coro –las voces de Mercury en el agudo–, semejante a un coro celestial, nos indica el vencedor de la pugna, y, con el regreso del piano, la obra se cierra donde comenzó, con el *leitmotiv* inicial expandido en un dulce *ritardando*..., mientras el protagonista, ya a salvo, pronuncia una frase para la eternidad: *anyway the wind blows*.

Lenguaje descriptivo

Otro aspecto aparte de los comentados en *Bohemian Rhapsody* es el lenguaje descriptivo empleado a través de la música, con momentos, regalados al oyente, de gran belleza: el llanto de la madre en la guitarra de Brian May justo al final del Acto I; la caricatura de las agilidades vocales operísticas en el Acto II, la aparición del demonio en el Acto III; el coro celestial en el Acto IV...

En conclusión, más allá de la especulación de si confesaba su homosexualidad en *Bohemian Rhapsody* –dado que es imposible rastrear los impulsos inconscientes del artista–, preferimos pensar que, con esta obra, Mercury nos ofrecía lo mejor de sí mismo tras su, esta vez sí, *confesada* investigación sobre el mundo de la ópera. De hecho, tal vez, la bajada al averno puede considerarse una suerte de premonición sobre el infierno del VIH, que el cantante confesó públicamente la víspera de su muerte, acaecida el 24 de noviembre de 1991, cuando apenas existía medicación para tratar la enfermedad, porque, para Mercury, que falleció con cuarenta y cinco años –*nel mezzo del cammin di la sua vita...*–, como para tantos otros, la vida *had just begun...* nos queda el consuelo de que, en efecto, el viento continúa su labor, ya que la voz *apagada* de Freddie Mercury sigue *soplando* en 2018.

Fecha de creación

31/10/2018

Autor

Marta Vela

Nuevarevista.net