

Dead Man Walking

Jake Heggie (1961)



DEAD MAN WALKING

Jake Heggie (1961)

ÓPERA EN DOS ACTOS. MÚSICA DE JAKE HEGGIE (1961). LIBRETO DE TERRENCE MCNALLY, BASADO EN LA OBRA HOMÓNIMA (1995) DE LA HERMANA HELEN PREJEAN. ESTRENADA EN LA WAR MEMORIAL OPERA HOUSE DE SAN FRANCISCO EL 7 DE OCTUBRE DE 2000. PRODUCCIÓN PROCEDENTE DE LA LYRIC OPERA DE CHICAGO. ESTRENO EN EL TEATRO REAL.

Director musical: **Mark Wigglesworth**

Director de escena: **Leonard Foglia**

Escenógrafo: **Michael McGarty**

Figurinista: **Jess Goldstein**

Iluminador: **Brian Nason**

Vídeo: **Elaine McCarthy**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Directora del coro de niños: **Ana González**

Hermana Helen Prejean:	Joyce DiDonato
Joseph de Rocher:	Michael Mayes
Señora de Patrick de Rocher:	Maria Zifchak
Hermana Rose:	Measha Brueggergosman
George Benton:	Damián del Castillo
Padre Grenville:	Roger Padullés
Kitty Hart:	María Hinojosa
Owen Hart:	Toni Marsol
Jade Boucher:	Lucy Schauerfer
Howard Boucher:	Vicenç Esteve
Un policía motorizado:	Enric Martínez-Castignani
Hermana Catherine:	Celia Alcedo
Hermana Lillianne:	Marifé Nogales
Primer guardia:	Enric Martínez-Castignani
Segundo guardia:	Tomeu Bibiloni

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Pequeños Cantores de la ORCAM

ARGUMENTO

Dead man walking (Un hombre camino de la muerte)

Fernando Fraga

Prólogo

De noche, a las orillas de un lago se ve una pareja que escucha la radio de un coche aparcado en la claridad de un espacio que deja la espesura del bosque. La pareja comienza a hacer el amor.

De la oscuridad surgen dos hombres jóvenes. Son Joseph y Anthony que observan a la pareja sin que esta lo perciba.

De pronto, Joseph se abalanza sobre la muchacha y la viola. Su novio quiere defenderla

pero es abatido por Anthony. La muchacha da un grito espantoso y Joseph le secciona la garganta.

Acto I

En la primera escena, la hermana Helen con la hermana Rose al piano enseñan a unos niños a cantar un góspel. Estas religiosas, junto a las hermanas Lilianne y Catherine, cuidan a los hijos de las madres obreras mientras éstas trabajan.

La hermana Helen ha recibido una carta de la penitenciaría de Angola (en Indiana de



Estados Unidos). Un detenido condenado a muerte quiere entrevistarse con ella. Pese a sus reticencias, la hermana Rose le deja las llaves de su coche para el viaje de tres horas hasta la prisión estatal.

En la segunda escena, la hermana Helen en ruta hacia su destino reflexiona sobre su vocación y sobre la tarea que se ha propuesto. En su mente sana y pura no entiende como Joseph ha podido cometer los asesinatos de dos jóvenes llenos de vida y futuro.

Un policía detiene su coche y la hermana le enseña el permiso para visitar la prisión. El policía se sorprende por la identidad de la monja.

La monja piensa en las palabras escritas por Joseph. Para ella este viaje le supone un encuentro consigo misma y con Dios, a quien pide fortaleza, sabiduría y humanidad para la tarea que se ha propuesto.

Ante los muros de la cárcel de Angola, en la escena tercera, la hermana Helen es recibida por el padre Grenville, capellán de la prisión quien la conduce a su despacho.

Aquí, en la siguiente escena, el tono amable del sacerdote anteriormente empleado se hace más duro: no hay nada que hacer con Joseph. Él lo ha intentado todo pero el muchacho insiste en mentir y en declarar su inocencia, sin reconocer su culpabilidad.

La hermana Helen defiende ante el director de la cárcel su misión: Joseph es, pese a todo, un ser humano y le ha escrito pidiéndola

ayuda. El director confirma la misma opinión que el capellán: la monja perderá el tiempo con un ser mentiroso, manipulador, incapaz de enfrentarse a sí mismo y confesar sus errores.

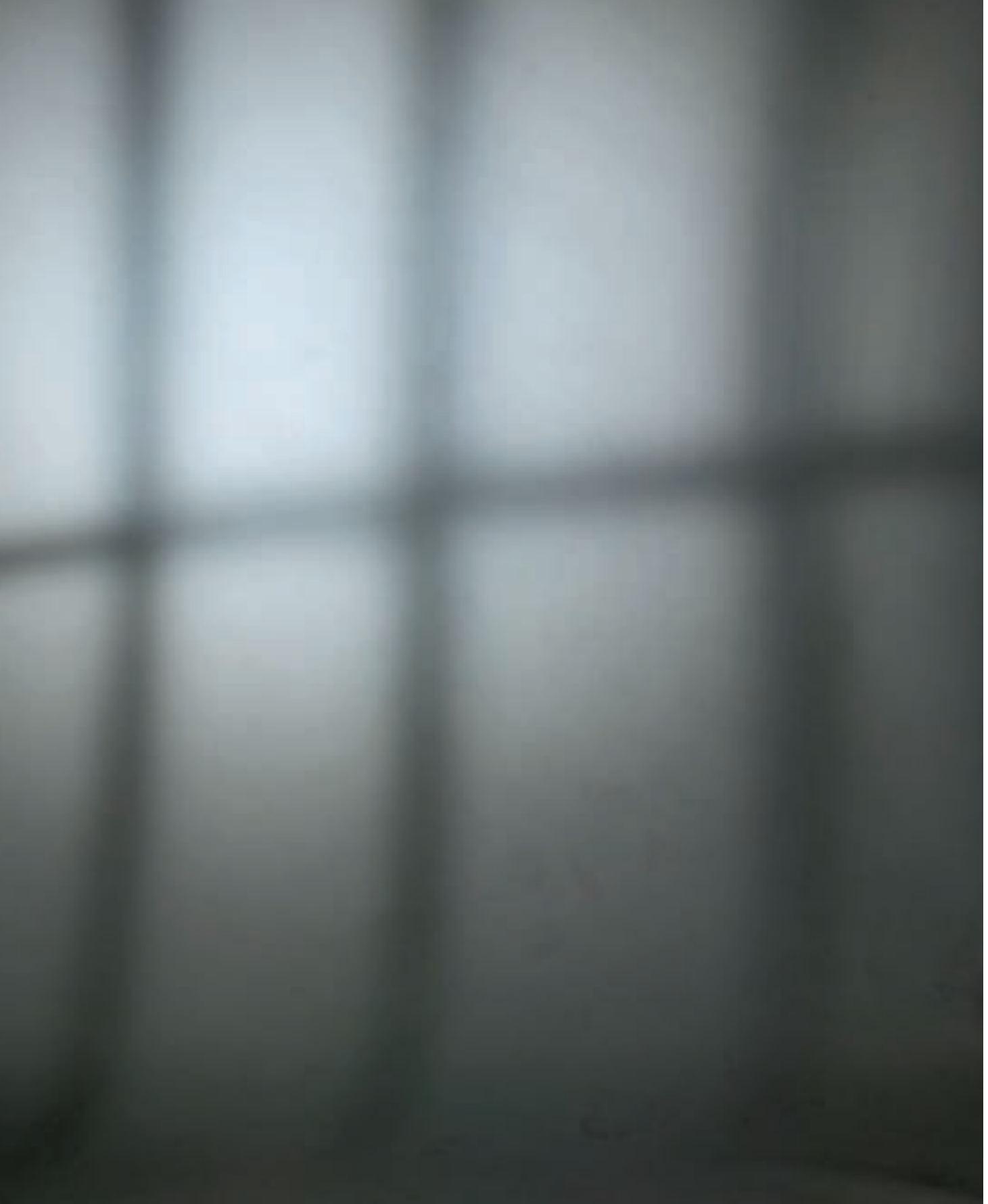
En la escena quinta, en el corredor de la muerte, las puertas de las celdas se abren y cierran con sonidos siniestros. Algunos guardias y varios presos se asombran de una presencia femenina en ese lugar. El director conduce a la hermana Helen hasta el locutorio para las visitas.

En la escena sexta, en el locutorio, únicamente habilitado con dos sillas, la monja se encuentra de frente a Joseph de Rocher. Dos vigilantes les observan en la sombra.

Joseph pide ayuda a la hermana Helen afirmando siempre su inocencia. Entre los dos se inicia una corta conversación donde el hombre comunica a la mujer algunas confidencias personales, rehuyendo hablar del tema central que allí les ha reunido a los dos. La hermana Helen promete volver posteriormente a visitar al condenado.

La escena séptima tiene lugar ante la comisión encargada de revisar las penas capitales. En la espaciosa y fría sala se encuentran los padres de los chicos asesinados, Owen y Kitty Hart por un lado y Howard y Jade Boucher por otro.

La madre de Joseph, acompañada de dos de sus otros hijos, pide desecha en llanto y a punto de desmoronarse, piedad para su vástago que no ha tenido una vida fácil. Owen Hart la escucha impasible pero recuerda que su hija de



dieciséis años tras ser violada, recibió treinta y siete puñaladas.

La madre de Joseph les pregunta si la muerte de su hijo podrá devolver la suya a los dos muchachos asesinados.

La escena octava transcurre en el aparcamiento del palacio de justicia. La hermana Helen y otras monjas atienden a la madre y a los hermanos de Joseph.

Owen Hart se enfrenta con amargura a la hermana Helen. ¿Quién les confortará a ellos por la pérdida de su hija? Howard Boucher, asimismo, le echa en cara a la monja los mismos reproches.

El tenso diálogo entre las dos familias y la religiosa es bruscamente interrumpido por la llegada del alguacil. La comisión ha rechazado la apelación de Joseph de Rocher y la condena a muerte se mantiene.

En el locutorio del corredor, se reencuentran Joseph y la hermana Helen, en la escena novena. La monja cree que la maldad de las personas puede perdonarse cuando éstas reconocen su culpa. La hermana anima a Joseph para que se arrepienta de lo que ha cometido y pida perdón a los padres de los chicos asesinados. “La verdad libera según afirma la Biblia”, concluye la monja.

En la sala de espera, agobiada por un calor sofocante, la hermana Helen a punto de desmayarse recuerda a los niños de la Casa de la Esperanza (Hope House) y a sus hermanas de congregación que tiene abandonados. En su delirio estas voces se unen a las de Joseph y las de los familiares de la pareja muerta.

La repentina aparición del director de la cárcel saca a la hermana Helen de su atormentado ensimismamiento. El gobernador ha rechazado la gracia de librar de la muerte a Joseph y ya no existe apelación posible: el joven es un hombre muerto.

Acto II

Tras un breve preludio, en la celda de Joseph éste escucha en una casete la canción rock que se oyó en el prólogo de la obra. Indiferente, el condenado, mientras cuenta las pompas de jabón que está haciendo, recibe por parte del guardia la noticia de que su ejecución tendrá efecto el 4 de agosto, a medianoche.

Joseph mantiene consigo mismo un diálogo inconexo que se torna en reproches hacia la hermana Helen y a su Dios. Finalmente recuerda a la joven que mató: si no hubiera gritado, quizás no la habría matado. Y sigue contando, en alto y con voz fuerte, las pompas de jabón.

La escena segunda se lleva a efecto en la habitación de la hermana Helen donde duerme en medio de una agitada pesadilla. La hermana Rose acude asustada y la hermana Helen la hace participe de los sueños que la atormentan desde que ha estado viendo a Joseph. Es mejor que no vuelva a verlo, pero la monja le ha asegurado que estaría con él en el momento de la ejecución y no puede eludir tal promesa.

Las dudas de la hermana Helen se centran en que Joseph sigue manteniendo su inocencia. La hermana Helen pide a su compañera de

congregación que le ayude a ser fuerte en esos momentos que vive, en los que su fe vacila y es incapaz de perdonar a Joseph como Dios también le perdonaría si se arrepintiese.

En la escena tercera, en la celda donde espera Joseph que se cumpla la sentencia, la hermana Helen escucha sus confidencias sobre Elvis Presley y su popular canción “el rock de la cárcel”.

Joseph recibe la visita de su familia en la escena sucesiva. Ante su madre el muchacho lamenta la desgracia que les ha traído a todos los suyos por su comportamiento. La madre no tiene nada que perdonarle, ya que le cree inocente como tantas veces ha asegurado Joseph que lo es y ella lo cree. Emocionada y tierna evoca la etapa infantil de un muchacho alegre y revoltoso.

La escena quinta traslada la acción al lugar donde la familia de la víctima y otros testigos van a presenciar la ejecución. Los Hart y los Boucher no responden a los saludos de la hermana Helen y sí la interrogan sobre si, por fin, Joseph ha aceptado su culpabilidad. No, es la respuesta. La hermana Helen acaba por marcharse no sin antes escuchar la resignada pero desolada situación en que se halla Owen Hart.

En la escena sexta, Joseph espera su inmediata ejecución. Los guardias le preparan para su cumplimiento, mientras comentan la publicidad que ha adquirido su caso.

Aparece la hermana Helen. Es la escena séptima donde por fin se realiza la confesión. La hermana Helen le pregunta una vez más qué fue

lo que ocurrió aquella fatídica noche. Joseph sigue negando su acción.

Pero, poco a poco el muchacho va contando todo. Despechado por el rechazo de una jovencita que la había dado algunas esperanzas de satisfacción, acudió bajo los efectos de alguna sustancia tomada con su hermano al lago donde sabía se reunían las parejas para manosearse. Al ver a una hermosa chica con su muchacho sintió enormes deseos de ella. La chica comenzó a gritar y sintió la necesidad imperiosa de hacerla callar. “¡Y la maté con mis propias manos!”, reconoció finalmente Joseph. “¡Y también a su novio!”, concluyó.

La hermana Helen le dice: “Quiero que lo último que veas antes de morir sea una mirada de amor. Mírame, Joseph, yo tendré para ti la mirada de Cristo, la mirada del amor”.

En la escena octava tiene lugar la ejecución de Joseph. Los presentes junto al capellán Grenville, rezan. La hermana Helen y Joseph se despiden. Joseph pronuncia sus postreras palabras: “Quisiera pedir perdón a los padres por lo que he hecho. He hecho algo terrible con vuestros hijos. Espero que mi muerte os traiga un poco de tranquilidad. Necesitaba decirlos esto”.

Una enfermera entra e inyecta su jeringuilla en la vena de Joseph. Joseph, antes de morir, mira a la hermana Helen y le dice “Te quiero”.

La hermana Helen canta su góspel: “Él nos reunirá en torno Suyo, un día, a todos nosotros”.

DEAD MAN WALKING: UN MUERTO MÁS VIVO QUE NUNCA

David Rodríguez Cerdán

Lo primero que conviene aclarar sobre *Dead Man Walking*, la ópera, es que no es una adaptación de *Dead Man Walking*, la película, sino de *Dead Man Walking*, el libro que Sor Helen Prejean publicó en 1993 y que dos años después saltó a la cartelera cinematográfica en una versión dirigida por Tim Robbins y distribuida en nuestro país con el genérico y aburrido título *Pena de muerte*. Lo segundo es que sin *Dead Man Walking*, la película, probablemente jamás habría existido *Dead Man Walking*, la ópera, como quizás serían impensables otras ‘operizaciones’ de este siglo más o menos oportunistas del estilo de *Il postino* (Daniel Catán, 2010), *Dolores Claiborne* (Tobias Picker y J.D. McClatchy, 2013), *Brokeback Mountain* (Charles Wuorinen y Annie Proulx, 2014), *Cold Mountain* (Jennifer Higdon y Gene Scheer, 2015) o *El resplandor* (Paul Moravec y Mark Campbell, 2016), basadas en un material literario que ha dado pie a populares largometrajes. En otra liga estarían *Lost Highway* (Olga Neuwirth y Elfriede Jelinek, 2004), *The Fly* (Howard Shore, David Henry Hwang, 2008), *Doubt* (Douglas Cuomo y John Patrick Shanley, 2013) o *Breaking Bad-Ozymandias* (Sung Jin Hong, 2014), óperas directamente inspiradas en el guión cinematográfico o televisivo, pero igualmente adulteradas con anabolizantes filosófico-mitológicos para salvarlas de cualquier presunción de ligereza que haga enarcar la ceja

highbrow. *Dead Man Walking* (2000), del compositor Jake Heggie (1961) y el libretista Terrence McNally (1938), responde al primer modelo salvo por la dosis de anabolizantes y la mala conciencia. A diferencia de sus cinéfilas compañeras de órbita es una ópera honesta y entretenida, un artefacto perfectamente diseñado para remover y entretener al público sin otro ‘pero’ que su falta de riesgos y calculada solvencia comercial.

La hermana Prejean escribió el autobiográfico *Dead Man Walking: An Eyewitness Account of the Death Penalty*—literalmente, *Ahí va el hombre muerto: un testimonio presencial de la pena de muerte*— como soflama contra la pena capital tras mantener una relación epistolar y luego personal con Elmo Patrick Sonnier, asesino y violador de dos adolescentes que fue electrocutado en la Prisión Estatal de Angola, Luisiana, en 1984. Desde 1981 la hermana Helen había colaborado como consejera espiritual en varias penitenciarías y a petición de Sonnier decidió asistirle en la cárcel, una experiencia que le hizo tomar conciencia de la maquinaria ejecutora del sistema penal americano y revolverse activamente contra ella desde su férrea política pro-vida. En la redacción del libro—cuyo título proviene del argot de las prisiones estadounidenses que refiere el ‘último paseo’ de los que aguardan en el death row, el corredor de la muerte, la mortal descarga de la silla eléctrica— también pesó el caso de Robert Lee



Willie, un veinteañero de Luisiana quien junto a su amigo Joseph Jesse Vaccaro violó y asesinó a varios jóvenes en esa misma época. El éxito comercial del libro lo aupó a la Lista de Libros Notables de la American Library Associates en 1994 y le garantizó una permanencia de treinta y una semanas en el primer puesto de la lista de Best Sellers del New York Times, una decena de traducciones internacionales y, por supuesto, la célebre versión cinematográfica que todos conocemos. Una década después y seguramente engallada por el éxito que tuvo la ópera en 2000 y 2001, la hermana Helen publicó un segundo libro, *The Death of Innocents: An Eyewitness Account of Wrongful Executions* (2004), estableciendo el Ministerio contra la Pena de Muerte y cuestionando abiertamente la falibilidad del sistema judicial americano.

Retrocedamos unos años. A mediados de los 90, el compositor floridano Jake Heggie (Palm Beach, 1961) trabajaba en el Departamento de Comunicación y Marketing de la Ópera de San Francisco y nunca había escrito una ópera. Tras sufrir un accidente manual tiempo atrás, había decidido suspender su actividad como pianista para concentrarse en el trabajo administrativo y la composición de canciones y ciclos vocales para cantantes tan asiduas de la SFO como Frederica von Stade, Renée Fleming, Jennifer Larmore o Sylvia McNair. Su abundante producción lírica y su pasión por la música vocal y el musical de Broadway y Hollywood -Julie Andrews se cuenta entre las heroínas del compositor-, así como la mediación de 'Flicka' Von Stade, una de sus paladinas, llamaron la atención del Director

General de la SFO, Lotfi Mansouri, quien a finales de 1996 le puso en contacto con el dramaturgo Terrence McNally. La idea original de Mansouri era programar una ópera cómica de grandes vuelos para celebrar el nuevo milenio durante la Temporada 2000-2001 que recuperase el gancho popular de *Las amistades peligrosas* (1994) de Conrad Susa y Philip Littell, pero tras un tira y afloja entre San Francisco y Los Ángeles durante el verano de 1997, compositor y dramaturgo resolvieron atacar un proyecto muy distinto.

La excelente acogida internacional de la película *Pena de muerte*, nominada a cuatro Premios de la Academia de Hollywood en 1996 -Mejor Actor (Sean Penn), Mejor Actriz (Susan Sarandon), Dirección (Tim Robbins) y Canción Original (*Dead Man Walkin'* de Bruce Springsteen)- y galardonada con el Óscar a Susan Sarandon por su retrato de Helen Prejean, así como la controvertida premisa ética de la reflexión subyacente al libro y a la película -¿es legítima la institucionalización de la pena capital? ¿debe retribuirse la sangre con más sangre?- convencieron a Heggie y McNally de que el libro de Sor Prejean era material de primera para la ópera moderna, americana y universal que marcaría su primera colaboración y el debut de ambos en la arena del coliseo. Partiendo del argumento del libro que sugiere que cualquier posicionamiento sobre la pena de muerte exige el escrutinio de todas las partes y la confrontación profunda con la horrible naturaleza del asesinato, McNally decide abrir el *Prólogo* con el sórdido crimen perpetrado por Joseph DeRocher -*alter ego* de Sonnier

y Willie– con el fin de eliminar cualquier asomo de duda sobre la autoría del crimen y concentrar así la atención sobre el debate moral que emerge durante el crudo proceso judicial y la religiosidad de su protagonista femenina. “El objetivo de la ópera” –explicó el compositor– “es materializar este viaje abstracto poniéndole cara y trazando el viaje de redención, emoción y transformación que sus personajes emprenden. Nunca pretendimos polemizar, pontificar o decirle a la gente lo que debía sentir al respecto. Lo único que deseábamos era contar una historia, hacérsela llegar al público y darle la posibilidad de que la piense y la sienta sin condicionarle. Los personajes son fascinantes y complejos, no son arquetipos. Son personas atrapadas en una situación impensable. La ópera no ofrece argumentos a favor

o en contra de la pena de muerte. Es la propia pena de muerte la que pone en cuestión el valor de la vida y la muerte durante toda la ópera. Esto es algo muy dramático, muy operístico. En nuestra época encontramos pocos lugares que inviten a la reflexión. Uno de ellos es el teatro –e incluyo dentro de esa categoría el teatro de ópera–. Nos ofrece la oportunidad de dejarnos arrastrar por el drama a lugares inesperados. Y la música nos pone en contacto con experiencias y aspectos de la naturaleza humana en los que de otra manera no habríamos reparado”

Concebida en dos actos, *Dead Man Walking* es una ópera para orquesta y coro mucho más cercana al espíritu de la Calle 42 o de la ópera americana de la primera mitad del XX que a los





estándares actuales del coliseo lírico. Y es que, tratándose de su primera ópera, es hasta comprensible que Heggie y McNally decidieran ir sobre seguro y trabajar con elementos reconocibles. La idea era que todo funcionara como un reloj suizo, y no cabe duda de que, en ese sentido, *Dead Man Walking* es una ópera ejemplar, aún a costa de su propia trascendencia en la macrohistoria del arte lírico. Basta con echarle un ojo a la partitura para ver que Heggie y McNally han minimizado los riesgos con el fin de dar en la diana. *Dead Man Walking* es una ópera amable y cómoda por la abundancia de lugares comunes.

Gravita sobre esta elección la ascendencia artística de sus autores, más arrimados a Tin Pan Alley que a los idearios y derivas de las postvanguardias -una querencia *softcore* que, por cierto, han demostrado otros muchos operistas casuales y/o principiantes como Roger Waters (*Ça Ira*, 2005) o Rufus Wainwright (*Prima Donna*, 2015)- pero también la conclusión de que clavarle espinas a una rosa como la historia que nos cuenta la hermana Prejean sea tal vez mucho clavar. Por eso la ópera reviste una arquitectura mayormente tonal y elude contraer cualquier compromiso con la modernidad para conectar con el público limpiamente.

Desde la fecha de su estreno, críticos y musicógrafos han señalado repetidamente los parecidos de familia de *Dead Man Walking* con la música escénica de Aaron Copland, George Gershwin, Leonard Bernstein, André Previn y Gian Carlo Menotti y ciertamente la huella de estas figuras no le es ajena a la dupla Heggie/McNally, quienes desde su frondoso conocimiento del medio se apropian de cuantas estrategias dramáticas les alcanza la mano para ponerlas al servicio de una narrativa eficaz, transparente y estéticamente conservadora. Las referencias van desde el *Werther* de Massenet a la hora de duplicar, *come sopra*,

y anempáticamente, el coro infantil *He will gather us around* del Acto I en el terrible finale del segundo acto, hasta una furibunda hueste masculina que es trasunto de la turba del Peter Grimes de Britten. Pero más allá de estas soluciones pragmáticas y hasta cierto punto ingenuas lo que resulta más encantador de *Dead Man Walking* es su adscripción a la clásica dramaturgia verdiana y una estructura muy segmentada al estilo de la 'ópera de números' a través de la cual Heggie parece aprender los pasitos del género mientras rinde homenaje a sus espectros favoritos obviando no solo las revoluciones de la transcomposición wagneriana



sino también las desintegraciones que hasta aquí nos han traído.

El deje verdiano también resulta muy apreciable en el detalle; imposible olvidar la trágica entrada de Violetta al comienzo del Tercer Acto de *La traviata* al escuchar los *agitati* de los violines y las rápidas figuraciones con las que Heggie parece estar pulsando, por vía mimética, las mismas estrategias psicológico-descriptivas del maestro de Busseto. O las discretas asociaciones motívicadas, que no *leitmotívicadas*, apuntadas aquí y allá como quien no quiere la cosa. El libreto de Terrence McNally también abunda en mecanismos que han aguantado el paso del tiempo a pesar de su recurrencia, como la analogía cristiana que propone la ejecución de DeRocher, pese a que ello no obsta para que ambos abracen la invención modernista cuando la circunstancia lo exige, como es el caso del acompañamiento polirrítmico de los interruptores y el cardioscopio

durante la misma escena. No hace falta adentrarse mucho en la ópera para entender cómo Heggie mantiene la compostura entre lo antiguo y lo nuevo. En este sentido, el propedéutico *Pre-ludio*, declinado sobre progresiones de cuartas y tonos enteros, sugerencias pastorales y una cáncula de madera que recuerda los veranos de Charles Ives, no puede ser más elocuente.

El apego a la tradición también tiene sus ventajas, y Heggie, gran conocedor y amante del canto -especialmente del femenino-, le regala a los dos papeles principales -Prejean y la Sra. De-Rocher, las dos mezzosopranos- unas arias suntuosas, carnosas, aéreas, en la mejor tradición de la lírica americana. Ejemplo de ello son todos los números para la madre del protagonista, un personaje cosido a la medida del registro mezzo-sopranil de Susan Graham, o el intenso soliloquio de Prejean durante el viaje a Angola en la segunda escena del Acto I, *The Journey*. Esta simpatía por





el registro medio-grave de la voz está justificado, pues las alturas del tenor o la soprano parecen avenirse malamente a la zona gris que habita la ópera, y así el papel del asesino queda reservado a un barítono. Verdi de nuevo, como ven. Y eso sin contar el triple dispositivo coral -coro mixto e infantil- orgánicamente atado a la trama. Dirían los anglosajones que *Dead Man Walking* es una ópera *singer-friendly*, floreada con líneas largas moteadas de semitonos que no indigestan y que les quedan muy bien a los cantantes, acostumbrados a las caricias de un compositor tan pulcro y servicial como Heggie. En cuanto al foso, la

ópera está coloreada con una paleta convencional de flautas a tres -con una doblando como alto y flautín-, oboes a dos, como inglés, dos clarinetes en *Si bemol* -el segundo doblando como clarinete bajo-, fagotes a tres -con el tercero doblando como contrafagot-, cuatro trompas, tres trompetas, dos trombones, trombón bajo, arpa, piano, cuerdas, timbal y percusión.

Otro rasgo muy idiomático de la obra, que con el paso de los años Heggie ha logrado sofisticar, es la infiltración de música popular en el lenguaje de sus páginas operísticas con fines

ambientales y dramáticos, y en esta primera incursión se dejan sentir -por similitudes de genética musical- el *Porgy & Bess* de Gershwin o la *Treemonisha* de Scott Joplin. Concretamente, el compositor acopla en sus compases los ritmos y modismos de la música folk-rock típica del sur americano para afinar a la manera neoverista el realismo de la acción y así asegurarse la empatía del público. Lo hace sin excederse, pues sabe que un localismo mal dosificado podría tirar por tierra lo que la ópera tiene de común y universal. Atención en este sentido a la música escénica o diegética introducida a modo de zoom in entre las humeantes armonías azules del *Preludio* y el *Prólogo*, titulado *Watching You: A Kiss In The Dark* -ese dial de radio fórmula ochentera, con saxo a lo Kenny G incluido-. O los espirituales negros de la Casa de la Esperanza. O los numerosos giros dialectales del libreto de McNally. En fin, una ópera medida y comedida, precisa como una maquinaria bien engrasada y apta para todos los públicos -mayores de edad o debidamente aleccionados, se entiende-.

La ópera fue estrenada en el War Memorial Opera House el 7 de octubre de 2000 con Susan Graham como Sor Helen, John Packard como Joseph DeRocher y Frederica von Stade como Madre de Joseph bajo la dirección de Patrick Summers al frente de la San Francisco Opera Orchestra and Chorus. La puesta en escena corrió a cargo de Joe Mantello con escenografía de Michael Yeargan e iluminación de Jennifer Tipton y vestuario de Sam Flemming. Al estreno asistieron la auténtica Sor Helen y el reparto de la película al completo. Aunque

inicialmente fueron programadas siete funciones, la ópera se prorrogó con dos sesiones adicionales por el enorme éxito que tuvo. A día de hoy *Dead Man Walking* ha comparecido ante el público internacional en más de cuarenta producciones a lo largo y ancho de los cinco continentes, lo que la convierte en una de las óperas americanas de nueva creación más viajadas en lo que llevamos de siglo.

Entre los varios montajes que se han ido sucediendo en los dieciséis años desde su estreno en la Costa Este, especialmente elogiados han sido el de Leonard Foglia con escenografía de Michael McGarty o el que Kelly Robinson diseñó para el estreno canadiense de la ópera en la Calgary Opera en 2006, si bien la ópera ha vestido todo tipo de pieles en su recorrido mundial -con montajes en Suiza, Irlanda, Alemania o Sudáfrica-. La exportación europea de la ópera tuvo como primera parada la Dresden Semperoper in 2006, donde pudo verse un montaje de Niklaus Lehnhoff que repitió en el Theater an der Wien vienés en 2007 y desde entonces la rueda europea de *Dead Man* tampoco ha parado. Otro dato a tener en cuenta: en 2008 la ópera fue reorquestada para una producción *low cost* de la Universidad de Nebraska y esta reducción hizo posible que Heggie se tomara tiempo para revisar la orquestación general, lo que propició en 2013 una nueva versión de la partitura y el reestreno de la ópera en Washington quince años después de su génesis a cargo de Opera Parallèle. *Dead Man Walking* también ha conocido hasta la fecha dos versiones *live* en disco: la primera fue el CD editado por Erato en el año de su estreno con el reparto original y la segunda, a cargo de Virgin

Classics en 2011, recogió otro directo de la Houston Grand Opera interpretado por Joyce DiDonato como Helen, Philip Cutlip como Joseph y Frederica von Stade como Madre de Joseph.

El 26 de enero de 2018, dieciocho años ya desde la presentación original de Washington y solo dos después de que la Lyric Opera de Chicago tuviera a bien programar la versión revisada y definitiva de la obra, tendrá lugar en el Teatro Real el estreno español de *Dead Man Walking*. Y no podrán quejarse los regulares del coliseo, ya que la ópera se nos sirve en bandeja de plata. No solo tendremos la oportunidad de catar esta versión revisada y reorquestada de 2015, sino también de disfrutar el aplaudido montaje de Leonard Foglia y Michael McGarty que se ha convertido en el paradigma escenográfico de la ópera. Además trufan el reparto la Sor Helen de Joyce DiDonato y los DeRocher de Michael

Mayes y Maria Zifchak mientras que la rotunda Measha Brueggergosman hará de Hermana Rose y los españoles Damián del Castillo Roger Padullés y María Hinojosa se calzarán el sayo de los comprimarios. Y en el foso, un director recientemente galardonado con un Premio Olivier por la excelencia de sus *Don Giovanni* y *Lulú*: Mark Wigglesworth. España era uno de los pocos países en los que Heggie y McNally no habían hincado la pica, pero es de esperar que el 'efecto *Dead Man*' se repita y con ello la ópera remache su envidiable posición en el repertorio. Tiempo al tiempo.

