SIGNIFICADO Y ESTETICA DE LA MUSICA EN FUNCION ESCENICA

POR

HORACIO LOPEZ DE LA ROSA

«Cada vez que se agrega música a la poesía o al drama sin que se justifique, se convierte en una carga; privada de las fuentes naturales de donde brota el estímulo, se vuelve "libre" y echa a vagar por ahí sin responsabilidad, tratando de reemplazar su verdadera *raison d'être* con encantos formales y sensuales, con su gran aptitud de caracterización. No se conoce otro lugar donde la música sea tan mero aditamento como en la llamada "gran ópera"; y en ningún sitio es más ruidosa, más agresivamente pomposa, presumida y ostentosa que en las grandes desde Meyerbeer hasta el presente, pues debe distraer la atención para ocultar la falsedad de su naturaleza.

Pero existen muchas imágenes del mundo que serían incompletas sin la música y exigen se las asocie a ella. Hay, pues, un campo dilatadísimo en la música que se asocia a la poesía y al drama, porque *hay* un drama que sólo puede llegar a su plenitud de expresión a través de ella. La música sola no podrá trasmitir este drama a ese otro drama universal que es la sinfonía, cuya acción tiene lugar en lo indefinido, porque la música no cuenta, estrictamente hablando, con medios pictóricos de ilustración y explicación» (1).

He aquí, en síntesis, un punto de partida para el problema que nos hemos propuesto analizar. Problema que presenta dos laderas, en las que unos empujan hacia el vértice —hoy por hoy más empinado—, y otros tratan, del otro lado, de apresurar el muchas veces profetizado derrumbamiento. Y esto se viene repitiendo desde muy antiguo: mientras nunca han faltado los que, lógica y razonamiento en mano, demuestran que «no puede ser», presenciamos como contraparte la rozagante vida del teatro musical y sus concomitantes, ignorantes de los profetas de su desaparición.

A este fenómeno artístico, estético y aun social debemos referirnos, y aquí parece oportuna otra reflexión de Láng, líneas antes de los párrafos que elegimos para iniciar este trabajo: «La poesía nos representa sólo estados mentales momentáneos; una serie de ellos. La música,

(1) P. LÁNG: *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, 1963.

en cambio, es capaz de objetivar estas fuerzas en el fragor de su lucha, proporcionándonos el drama de su realidad, libre de todo elemento material, tangible, visible.» Quizá sea esta falta de ataduras la que faculta a la música a deslizarse, oportunamente o no, hacia la escena y el espectáculo, y no sólo allí, ya que resulta difícil concebir actividad humana en la que no haya hecho siquiera una fugaz aparición.

Y como nos hemos propuesto llevar nuestra investigación a todos los géneros del espectáculo (teatro hablado, ópera, opereta, zarzuela, comedia musical, ballet, pantomima, cine, televisión y aun otros menos fáciles de perfilar), es necesario subrayar desde ya cómo aquí la música es omnipresente, resultando mucho más sencillo citar *dónde ha sido omitida* que su contraria. Recordemos cómo el cine mudo se munía de una pequeña orquesta, o simplemente un pianista, para dar clima y ambiente a sus exageradas secuencias; pero también cómo, recientemente, en el film *Mouchette,* Robert Bresson ha sumado a la tragedia de la protagonista el tirante y por momentos insoportable silencio de la banda «sonora», atenta sólo a los naturales ruidos de la vida común, que toman así un insospechado sabor «musical».

A esta altura de nuestra labor no resistimos transcribir una crónica del último Festival Internacional de Música de Montreux, realizado en esa ciudad suiza desde el 30 de agosto al 6 de octubre de 1968. Creemos que puede ilustrar debidamente el campo decididamente experimental en que se proyectan las ideas de la mayoría de los creadores jóvenes.

«Hemos asistido a un estreno mundial del más alto interés en la historia de la música: el "concierto espectáculo, en tres partes, *Los esplejos solitarios*". Se trata de una especie de sinfonía en tres partes, con escenificación y detalles lumínicos muy estudiados... se divide en tres partituras distintas, compuestas por los suizos André Zumbach y Werner Kaegl y el francés Jean Derbès, sobre un poema del poeta suizo Bernard Falciola... que estaban aquí y allá realzadas y completadas por músicas electrónicas y concretas; los poemas eran recitados por Richard Vachoux y cantados por Arlette Chedel, contralto. Françoise y Dominique Dupuy, los danzarines franceses, presentaban dos coreografías creadas por ellos. Este espectáculo audiovisual, de una duración de dos horas y media, en el que se unían los efectos de la poesía, la música, la danza y la luz, ha obtenido un gran éxito.» Agreguemos, como información complementaria, los títulos de las secciones: «Entretien solitaire», «Solitude devant la mort» y «L'Amour et la solitude» (2).

Y aun en la dinámica de la publicidad moderna, desde el sencillo y pegadizo anuncio de un producto comercial hasta los denominados

(2) Nicolás Koch Martin, en *Ritmo,* Madrid, diciembre 1968.

«temas de película», una melodía —a veces rudimentaria— se convierte en eficasísimo vehículo de propaganda que se asocia a las acciones cotidianas más comunes y hasta introduce giros novedosos en el lenguaje.

En una recorrida histórica amplia es común hallar la múscia unida al espectáculo, o lo que por su aspecto exterior, como la danza, puede tomar cariz de tal. Todas las civilizaciones y culturas asocian los sonidos y los ruidos a los momentos solemnes en que un hombre se convierte en otro (significado mágico del teatro); de ahí que los ritos religiosos también los exigen para su afán comunicativo y máximo esplendor. Ni siquiera faltaron en las catacumbas, a las que los cristianos acudían para ocultar las exteriorizaciones de su credo. El teatro japonés, tanto el que se destinaba al pueblo como a los nobles; las danzas sagradas de la India; las tragedias o comedias de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, etc.; los misterios medievales; el antiguo romancero europeo, por no citar más que algunos ejemplos, no hubieran llegado a su consolidación sin la participación de músicos y cantantes. De la música puede decirse la sentencia que Ortega, en *Diálogo sobre el arte nuevo,* pone en boca de Baroja. Al decir Azorín, su interlocutor, muy románticamente: «El arte es eterno», Baroja esgrime alguna ironía y termina: «No sé quién preguntó una vez a Galileo si el Sol era eterno, y Galileo, supongo que sonriendo, respondió: *Eterno, non, ma ben antico*» (3).

Tan rica historia y tal variedad de usos, empero, dificultan la tarea del investigador filosófico, que comprueba cómo las diversas teorías sobre el arte no son siempre aplicables en todos los casos; en el nuestro, como primera aproximación, puede aplicarse la mimesis aristotélica en la música de escena teatral o el ballet impresionista, o bien la «puesta en obra de la verdad» de Heidegger en el melodrama verdiano o los intentos realistas de Monteverdi.

Ahora bien: ¿puede hallarse una significación constante, una explicación plausible a esta inconmovible presencia?; ¿son coherentes los argumentos en pro y contra de una obra de arte «total» (o totalizadora) en que la música no pueda ser elemento independizable?; ¿qué perspectivas nos ofrece la actual difusión masiva de espectáculos en cuanto a esa integración?; ¿debemos abrir un capítulo especial a la música escénica en la filosofía del arte? Por último, el que en ciertos casos la ejecución musical constituya hoy día un espectáculo (en la televisión especialmente), ¿puede modificar los puntos de vista y la apreciación del mundo sonoro *per se?*

---

(3) *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos,* Madrid, 1958.

A todos estos interrogantes trataremos de dar respuestas. No nos urge que sean definitivas —piénsese que las cuestiones estéticas son quizá las más elusivas de la filosofía—, pero sí que no pierdan validez a favor de inesperadas presencias en la cultura de masas, ávida de *ver y mirar,* pero no tan propicia para *oír* y consecuentemente *escuchar.*

Trissino (1478-1550), teorizador renacentista, quejábase en su *Poética:* «Las actuales comedias introducen sones y bailes y otras cosas, las cuales requieren intermedios, que son cosas ajenas a la acción de la obra, y a veces se introducen tantos bufones y juglares que hacen otra comedia, lo cual, además de inconvenientísimo, no deja gustar la doctrina de la comedia.»

Este fenómeno, no exclusivo del teatro del Renacimiento, sirve de testimonio de una actitud que —con diversos matices a lo largo de la historia— trata de conciliar el regocijo de «los sones y bailes y otras cosas» con la «doctrina», tal vez demasiado severa y admonitora. El problema no se presenta en la pantomima o la danza por la ausencia del elemento contrapuesto a la música, la palabra (4), hecho que, con las variantes del caso, se repite en el cine y la televisión, en los que la imagen pospone los demás ingredientes. En efecto, la alienante penumbra del cinematógrafo y el deslumbramiento de los bien aderezados espectáculos televisivos, permiten llevar a segundo plano aun determinadas fealdades, que en función del todo no interfieren la visualización idealizada.

Pero cuando los elementos esenciales son la palabra y la música, establécese una elemental discordia, en primer lugar por la precedencia, y en segundo término porque, al ser muy probable que la voz humana sea quien exponga una y otra, será difícil equilibrar lo que dé a cada una. Rossini, según afirman, sólo pedía «voz, voz y voz». ¿Podemos asegurar que sea afirmación exclusiva de un compositor? Al respecto recuérdese lo narrado por San Agustín en las *Confesiones* (cap. XXXIII del Libro X), cuando, tras exponer su conflicto personal referido a la citada precedencia —«algunas veces me parece que doy más honra a aquellos tonos que a las palabras de la Sagrada Escritura»—, recuerda haber oído contar de Atanasio, obispo de Alejandría, que tenía mandado al cantor de los Salmos «que los cantase con tan baja y poca voz, que más pareciese rezarlos que cantarlos».

Un caso diferente, que citamos pese a lo efímero y restringido del hecho, es el de un nuevo evento: el *happening,* versión *sui generis* de la mascarada y, en casos, de las fiestas dionisíacas. En una reciente

(4) Aquí resulta ilustrativo señalar que algunos de los ballets más célebres y gustados se sirven de mezquinas partituras y planteos dramáticos exiguos, como *Giselle,* de Adam, o *Don Quijote,* de Minkus.

recopilación de elementos de juicio sobre el caso (5), Eliseo Verón afirma: «El objeto estético lleva en sí mismo no tanto —o bien tanto— la intención de constituir un mensaje original y nuevo como que permite la inspección de las condiciones que rigen la construcción de todo lenguaje.» Es evidente que esta aproximación al problema desde dentro, en intento de la desaparición de la frontera escena-público, puede aportar sugestiones útiles. Pero, insistimos, lo fugaz y deliberadamente aleatorio de este género, sólo puede facilitar un apoyo reducido para agregar consideraciones sustanciales.

En cuanto al teatro hablado (en prosa o verso), podemos citar infinidad de ejemplos en que la música forma expresamente parte de la acción, pero no se superpone a ella; antes bien, completa el diseño dramático y es requerida en ocasiones por la acción. Recordemos a Shakespeare, o el coro griego. En el caso de García Lorca, músico él mismo, se da una fácil superposición de sonidos y palabras, pero no hay objeciones desde el punto de mira lógico. El clima de regocijo o lamentación que llena tantas de sus páginas, la exaltación poética y —sobre todo— la increíble musicalidad del verso, facilitan, como en pocos casos, la transformación indolora de las estrofas en melodía y danza.

En lo referente a la denominada «música de escena», destinada a comentar la acción por medio de formaciones instrumentales de cámara o sinfónicas, puede afirmarse que es una adopción relativamente reciente. Desde el ilustre *Sueño de una noche de verano,* de Mendelssohn, partitura admirable en tantos sentidos, hasta las breves intervenciones instrumentales o simplemente sonoras («efectos» y ruidos con sentido musical, de uso frecuente en nuestros días), el empleo del sonido y el ruido es viable y puede producir, como en el caso citado, obras de altísimo valor, que han tomado la senda del concierto con todo derecho.

Estamos ya viendo, pues, cómo una administración lógica de la música no sólo no altera sino que complementa airosamente la función escénica. Decimos *administración lógica,* pues abundan los ejemplos de comedias musicales, teatrales o cinematográficas donde el divismo o la voracidad de los músicos comprometidos en la tarea recuerdan las perdurables palabras de Trissino, trascriptas hace instantes. No entramos, por descontado, en los requisitos mínimos que exige toda participación seria de la música en un espectáculo, y así olvidamos a los buenos cantantes pero malos actores y viceversa; la magra constitución del sector instrumental (6); la arbitrariedad con que tantos coreógrafos

---

(5) *Happening*, Buenos Aires, 1967.

(6) La *Opera de tres centavos*, de Weill-Brecht, requiere una importante orquesta, con la que el compositor brindó una base compacta y rica en efectos. Sin embargo, quienes hoy intentan reponer la obra, generalmente teatros expe-

abordan partituras no escritas para ser bailadas, mientras rechazan otras que sí fueron dedicadas a la danza por su autor... En definitiva, la escena parecía haber necesitado desde siempre el apoyo de los sonidos, y de la unión los frutos son, en balance, reconfortantes.

Sin embargo, y entrando ya a resolver la cuestión planteada sobre la obra de arte «total» —o totalizadora, dijimos—, tenemos ejemplos a favor y en contra de la pretendida independencia de la música. De hecho la hay, y recordemos la citada creación de Mendelssohn, pero en este caso no debe olvidarse que su destino primero fue ilustrar la comedia isabelina.

A esta altura de nuestro cometido parece obvio recordar a Wagner, cuya música permanece incólume, pero ha sido «reelaborada» en base a las modernas concepciones escenográficas de sus nietos, quienes borraron del frontal de Bayreuth el cartel sacro. Wagner es hoy amado por su música, pero su genio no neutraliza el tedio de las interminables representaciones de sus «dramas musicales». Tal vez pueda aplicársele lo que otro ilustre músico germano —Alban Berg— decía a propósito de la ópera *Wozzeck* sobre tema de Georg Büchner: «Debe darse al teatro lo que es del teatro.» O lo que Gotfried von Einem, autor de una ópera sobre *El proceso,* de Kafka, afirmaba en 1947: «La ópera no es una sinfonía con empaste escénico y cantores disfrazados.»

Mas ya estamos en terreno operístico, tema que trataremos especialmente. Volvamos entonces a la pregunta y contestemos: sí, la música puede independizarse de la obra de arte «total» (si ésta se pudiera dar, y descontado que los creadores intervinientes estén en el mismo plano de igualdad y merecimientos), pero a condición de que dicha música gane por sí misma la libertad reclamada. La reticencia que el lector quiera detectar en el paréntesis anterior no pretende negar la realización del preciado intento, pero quiere recordar que sólo en contadas ocasiones se conjuga un equipo que esté a la altura de las circunstancias, y donde haya tanta calidad artística como humana.

En cuanto a la difusión masiva del espectáculo, y que la ejecución en sí misma haya pasado a ser parte del mismo, estamos ante el peligro común de todo lo destinado a cultura de masas. Se busca facilitar, uniformar, deslumbrar —aunque sea pobremente, y valga la paradoja—, y en todo ello la música, magia y misterio aunque provenga de una computadora, debe seguir el canon establecido. De ahí algunas particularidades de la vida musical actual que, referenciales a nuestro tema, pueden ilustrar este discurrir. Por ejemplo, el concierto sinfónico no soporta

---

rimentales o independientes, recurren por lo habitual a un piano —y si se puede algo más— como reemplazo de la orquesta, que por otra parte no cabría en los pequeños locales donde suelen actuar

—en líneas generales— la competencia de la ópera, salvo que un solista (piano o violín, no más) de primer rango ocupe el sitial de la *prima donna* o *il primo tenore* en la ejecución orquestal. Sin embargo, las grabaciones sinfónicas siguen vendiéndose, ya que las técnicas de registro y reproducción ofrecen un adicional que tal vez no se dé en el momento de la ejecución pública, y además ese adicional permanece y puede gustarse en la comodidad hogareña cuantas veces se quiera. Anotemos también que los discos operísticos cuentan con adictos en cantidad pese a su precio, con el agregado —en este caso— del realismo de la acción inducido por las buenas tomas de las voces y al registro (estereofónico) del desplazamiento en escena.

Superadas estas connotaciones, asentemos ya nuestra conclusión: todo lo que destruya la apreciación *íntima* y personalizada (en lo posible) del fenómeno musical, relega a éste a un plano de mero ingrediente, que equivale a la cantidad de tela del vestuario o la calidad del programa impreso. Esa magia y misterio que tan bien han sabido conjurar antiguos y contemporáneos no puede ser desaprovechada o —invirtiendo el sentido— ser víctima de una inflación a todas luces perjudicial (7). Por ello, dando respuesta a nuestros interrogantes, pensamos que un capítulo —si breve, no importa— debe dedicarse a nuestro tema en las consideraciones filosóficas del arte, ya que no sólo se refiere al tópico música, sino que se ramifica en múltiples conexiones, sea con la danza, el drama o la comedia, o bien con los modernos medios expresivos.

Estamos ya en condiciones de abordar el espinoso problema *ópera,* piedra de fricción que lleva 350 años de verdor y otros tantos de debates sobre la legitimidad de ese verdor. Lo que alguien calificó como «nacida de un error» es hoy un género artístico (si solamente musical, lo analizaremos luego) rozagante y en evolución, bien que a pasos lentos en comparación con las velocísimas —por lo fugaces— experiencias plásticas, poéticas, teatrales o cinematográficas (8).

En efecto, el *error* proviene de que los nobles florentinos del 1600,

---

(7) Pensamos principalmente en las «superproducciones» cinematográficas, donde el despliegue material es inversamente proporcional a la calidad musical.

(8) Por ahora, pese a la audacia de muchos creadores, la ópera es un género fijo. No se da, por ejemplo, la participación del público como en la plástica o el teatro de vanguardia. Lo que no quiere decir que no evolucione en otros sentidos, menos visibles pero reales. En una conferencia dada por Claudel en Yale, en 1930, y con referencia al estreno de su *Cristóbal Colón* con música de Darius Milhaud, el poeta francés hizo interesantes observaciones sobre cómo superar el «concierto con disfraz», como ácidamente la califica. Tras manifestar «mi propósito real es examinar el uso que los dramaturgos pueden hacer de la música», propone la inclusión del cine, «decorado vivo», que se mueve, así como la música y el drama, en efecto, tienen vida propia. Y —proféticamente— auspiciaba la participación activa del oyente.

en su afán de llevar la música al espíritu renacentista (9), revivieron las tragedias griegas, y por resucitar la antigua y todavía para nosotros desconocida melopea, crearon algo nuevo: el «parlar cantando», que juzgaron lo más parecido a aquello que trataban de actualizar. No imaginaban que ponían en marcha un ejército de compositores, argumentistas, cantantes, escenógrafos, instrumentistas, directores de escena, coristas, artesanos, danzarines, iluminadores, etc., dando a luz un género artístico de los más caros y que —se estimaba hace unos veinticinco años— contaba con 42.000 títulos...

Todo esto, que asombra por lo complejo, representó en aquel momento, y bien paradojalmente, la drástica simplificación del «gótico» musical: la polifonía, donde el coro o los coros elevaban conmovedores e imponentes edificios sonoros, pero cuya subdivisión en voces hacía ininteligible el texto (10). Y para los florentinos, más poetas que músicos, el «stilo rappresentativo» y el «stilo recitativo» significaron una vuelta a la naturaleza, como más tarde lo preconizara Rousseau.

Pero desde el áureo 1600 de los Orfeos, Eurídices y Dafnes hasta nuestro actual mundo operístico, grandes vicisitudes han conmovido a artistas y público. Extraño género éste, para algunos aspiración máxima de todo compositor, para otros ocasión de graves denuestos (11), y ardua tarea para estetas, musicólogos y pensadores. Capaz de desatar verdaderas batallas (el París del siglo XVIII se vio conmovido por tres famosas «querellas» en las que intereses políticos, intrigas de aristócratas y nacionalismos exaltados se desataban a la sombra de los reyes y sus favoritos o favoritas), de enardecer hasta el paroxismo a públicos de toda edad y lengua, de conmover hasta las lágrimas o el delirio aunque no se comprenda el idioma o haya que leer el argumento para estar al tanto de lo ocurrido en escena.

Ernesto de la Guardia, en su *Historia de la música* (Buenos Aires, 1945), afirma sobre este «inaccesible ideal de perfección» que «en tan extraordinaria complejidad residen la grandeza y la miseria de la ópera». Nos resulta fácil suscribir estas aseveraciones, y aun sostenerlas con firmeza, y para ello será útil observar algunas de sus fases históricas, llenas de glorias y confusiones, muchas veces a favor de un inesperado vuelco.

A pocas décadas de su creación el «stilo recitativo» pierde fuerza y el *phatos* melódico se adueña del escenario. Si Giulio Caccini, en 1601,

(9) Siempre se ha sostenido el retraso de la música respecto de las demás artes. He aquí un buen ejemplo.

(10) Otra paradoja: la ópera representa el ideal barroco en música, pues se da en ella una gran complejidad de elementos interrelacionados.

(11) «Lo demasiado necio para ser declamado se canta» (VOLTAIRE). «Hay quienes pretenden seriamente que todas las palabras van igualmente bien sobre toda música, y hacen misas con las óperas bufas de Rossini» (BERLIOZ).

afirmaba: «La musica altro no essere, che la favella, e'l rhitmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario» (12), Esteban de Arteaga, más tarde, afirma en España: «La música melódica y vocal es propia de la naturaleza humana, la más fácil, fiel e imitativa fuente de nuestros afectos.» Eugenio d'Ors, para sus *Vidas paralelas,* ubica en pareja a Monteverdi y a Góngora (13), y dice de ellos: «Dos barrocos de la vanguardia. En ellos, la pasión rompe las formas. El barroquismo es el primer romanticismo. Es la interjección romántica, no articulada todavía.» Nótese el hálito familiar y el espíritu lírico que signan las palabras de estos españoles, cercanos a pesar del tiempo.

Pero el abuso del *bel canto* en esta hija genuina del temperamento italiano (14); la aberración de *i castrati,* estupendos cantantes e ideales para los ingenuos argumentos de enredos y disfraces; el gusto francés por el ballet intercalado en la ópera como «respiro», se adecuara o no a las exigencias argumentales; los *intermezzi* (que luego dieron origen a la ópera bufa o cómica) con lo que se «rellenaba» los intervalos y que tampoco solían tener relación con el resto; todo ello conduce a la reforma de Cristóbal Gluck, quien en el memorable prólogo de su *Alceste* declara:

— que la música debe someterse a la poesía y al drama;
— que deben evitarse los despliegues del virtuosismo vocal;
— que la orquestación debe conducirse de acuerdo con la acción;
— que es útil, como preparación emocional, un preludio u obertura instrumental.

En esta línea de regreso al ideal florentino se movió el trabajo creador y la actividad de Gluck, por otra parte protagonista y triunfador de una de las querellas parisienses que hemos mencionado.

Hay un aspecto tangencial que es útil traer a cuento. Muchas de las transformaciones y tensiones de este siglo y medio que llevamos recorrido *(Alceste* se estrenó en 1767), se debieron al marco en que hasta no hace mucho se movió el artista (15). El clima palaciego, los caprichos de los aristócratas y nobles, las modas del «antiguo régimen», hicieron que el músico —y el artista en general— dependiera de las cortes como un servidor más. De manera que, aunque el año 1637 en Venecia marca el acontecimiento de un empresario que abre las puertas de su teatro para ofrecer funciones a todos, fueran o no de la clase alta, la democratización del arte se retrasa lo suficiente para impedir

(12) *Le nuove musiche.*
(13) *El valle de Josafat,* Buenos Aires, 1946.
(14) Los cantantes modificaban a su gusto las melodías a fin de lucir sus acrobáticos dones.
(15) La función de patrocinio de las artes es hoy cumplida por algunos particulares y algunos estados.

la independencia del creador del asedio de veleidosos deseos. Y aunque Venecia vio pronto otras salas en abierta competencia, no se escatimó ingenio para separar al vulgo de burgueses, y a burgueses y aristócratas, sistema preferencial que no ha variado mayormente, dicho sea de paso. Pero lo importante fue que todos pudieron potencialmente apreciar lo que se reservaba para un sector, que en palacio se permitía comer o jugar al ajedrez en plena representación, y se detenía sólo para el momento de las demostraciones malabares de tal o cual cantante.

No dejó, empero, de identificarse al selecto espectáculo con el «antiguo régimen», y de allí, tras la elección de 1789, arranca la seria rivalidad del recital del virtuoso o el concierto de la gran orquesta sinfónica. Y también allí la ópera comienza a ser espectáculo de otro exclusivo sector, como lo es hoy día: público fiel y entusiasta, nueva clase que reemplaza a príncipes y cortesanos.

Encendidas polémicas marcaron de nuevo la ruta de la ópera, embellecida por Mozart, y aún sigue iluminando la estrella wagneriana, indicando los nuevos caminos abiertos, aunque serios nubarrones ocultan cada tanto su esplendor. Por resuelto que la evolución no cesó ni culminó en Wagner; Debussy, pobre hombre de teatro, enfrenta el logro del ideal florentino en *Pellèas et Melisande*. Con ser ésta la obra de un músico genial, en nada interesa como dramaturgia, y musicalmente queda por debajo de otras tareas creadoras que acometió con éxito (la renovación de la armonía, el pianismo o la orquesta), y que sellan la marca debussyana en casi todos los compositores posteriores, salvo excepciones.

Este siglo xx, al que no sólo Debussy influencia radicalmente, muestra una asombrosa multiplicidad de estilos e intentos. Difícil resulta apreciar en bloque lo positivo de tamaña variedad. Los medios masivos de comunicación han incorporado públicos, difundido rápidamente ideas e influencias (y modas, sin dudarlo), y en seguida estamos al tanto de éxitos o fracasos. Estupendo campo de experimentación, resta mucho por hacer, sin dejar de reconocer que la voz humana no se pliega tan fácilmente a los insólitos planteos de tipo instrumental.

Famosos directores de teatro y cine se interesan por la ópera, y a su vez los teatros líricos buscan la renovada visual de quienes se formaron en esos otros ambientes. Así como el siglo xviii francés contempló la interinfluencia de danza y ópera, hoy vemos la complementación del tradicional espectáculo con novedosos recursos.

Será bueno recordar que el afán por lo nuevo no es prerrogativa de nuestro tiempo. La ópera misma nació de un deseo renovador; Monteverdi agregó a la riqueza vocal la expresividad instrumental. Ya

hemos visto el aporte de Gluck, y a Wagner debemos una innovación que aún, a más de un siglo, sigue siendo novedad: el ocultamiento del foso orquestal y el afán de sus ocupantes a la luz de la nunca demasiado discreta batería de focos y lamparitas, idea ésta que hace del teatro de los Festivales de Bayreuth un ejemplo único.

El resurgimiento operístico parece no detenerse: pasando revista a catálogos recientes vemos obras de la más variada procedencia y ya editadas (16), y aunque de seguro cada una de ellas trae esa cuota de originalidad que la crítica exige en cada estreno, sorprende ver abrevar en ilustres y luengas fuentes: Calderón de la Barca (Werner Egk), Eurípides (Hans Henze), Esquilo (Carl Orff), Strindberg (Reimann con colaboración de Peter Weiss), Lenz, Flaubert (de éste nada menos que Madame Bovary); no faltan, por descontado, Kafka, Lorca, O'Neill, y —un fenómeno interesante— muchos compositores-libretistas, bien que, como Wagner, buscan apoyo en fuentes más o menos cercanas, hasta la ciencia-ficción.

Esta riqueza y porvenir nos obliga, de acuerdo con el título y las orientaciones que presiden este trabajo, a elaborar algunas reflexiones lo suficientemente sólidas como para que no se vean desmentidas rápidamente por lo inesperado de los caminos artísticos. Un artículo titulado «Comunicación, participación y lenguaje», firmado por Fermín Fèvre y Marcelo Montserrat (17), analiza los hechos culturales en el contexto de la actual estrucura social, y propone la siguiente reflexión sobre la obra «abierta» (término ya usado por algunos compositores): «Agotados en todos los hechos del arte los sólidos modelos tradicionales de construcción, las retóricas de cualquier signo, los mecanismos de seducción psicológica y las estructuras de intriga, el artista —se quiera o no llamar así— invita a su intérprete —lector, auditor, espectador— a un ejercicio más activo de su libertad consciente, proponiéndole la obra más allá de todo ilusionismo, en su pura literalidad.» Si bien esta independencia obra-auditor se da de hecho y siempre ha sido así, lo que algunos proponen es ya la libertad del espectador para con la obra en sí y por sí mismo. No es éste, como lo anticipáramos al hablar de «happening», el caso de la música en función escénica; pero no debe descartarse que podría hablarse de ello en ciertas condiciones.

Este ejemplo de libertad *planificada* ha sido tomado como extremo actual y provisorio de las posibilidades artísticas, pero falta mucho, a nuestro juicio, para que la música y la escena varíen fundamentalmente los términos de su asociación. Subsisten problemas; el lúcido

(16) Lo que significa un esfuerzo supercostoso.
(17) Número extraordinario de Navidad de *Criterio*, Buenos Aires, 1968.

musicólogo Adolfo Salazar puntualizaba así uno de ellos: «El error permanente en el teatro lírico proviene de no comprender que el desarrollo de la acción dramática tiene un «tempo» diferente al desarrollo de la acción musical; sus leyes propias, absolutamente ajenas a las de esta otra; diferente acción psicológica; en fin, que ambas acciones son artes distintas, imposibles de llevar paralelamente, incapaces de sincronismo y que, en el teatro lírico de todas las épocas no han hecho otra cosa, como ya se ha dicho, sino superponerse, sin fundirse jamás. Cuando los artistas comprendieron con claridad esa superfectación adoptaron uno de estos dos caminos: renunciar abiertamente a la función, componiendo piezas de forma cerrada, como en la ópera italiana; o bien renunciaron a la acción representada para infundir su dramatismo dentro de la sinfonía, que se convertía así en sinfonía poemática. En ocasiones, esta sinfonía arrastraba consigo la voz humana. Incluso se le añadió una especie de representación, en rigor en «double emploi», que es el caso del teatro wagneriano. A la altura de *Le Rossignol,* Strawinsky notó con extrañeza que la música para la voz acompañada le parecía normal; la acción danzada sobre una música también; pero el género «drama musical» le resultaba incongruente, y con ello renunció a continuar su ópera en ese sentido» *(La música moderna,* cap. XXIX).

Resulta necesario también borrar la imagen-caricatura del teatro lírico, tan viculado a lo melodramático (y usamos esta palabra en su peor sentido): un drama, acuciante por momentos, que soporta morosamente ser cantado, y cuyos protagonistas no tienen prisa en resolver sus problemas existenciales con tal de lucir una bella voz.

A propósito de ello escribía Benjamín Britten en 1944: «Presentía que, desde la aparición del cinematógrafo, la ópera tendría que apartarse del realismo y retornar a la estilización o tender hacia ella. La ópera es un arte, y como tal debe ser «artificiosa», porque, en suma, el canto no es la manera usual que tiene la gente para entenderse en la vida normal.» Estas palabras, salidas de la boca de uno de los más diestros y afamados operistas contemporáneos, nos revelan hasta dónde la perspicacia del artista puede ayudar en la *planificación* de su libertad. Y Ferruccio Busoni, cuyos merecimientos e intuiciones no siempre se han valorado debidamente, afirmaba algo parecido: «La palabra cantada será siempre una limitación y un obstáculo para conseguir la expresión de todo efecto realista: para resolver con decoro este problema, la acción en que se desenvuelven los personajes deberá estar colocada desde un principio sobre un plano increíble, inverosímil, irreal, con el fin de que lo imposible se asocie a los imposibles, y todo ello tenga una consecuencia posible y aceptable.»

Queda en pie una respuesta que propusimos hace unas páginas y que deberá determinar si la ópera es exclusivamente género musical. Pensamos que de hecho es así, y si bien se registran felizmente grandes progresos en lo estrictamente teatral, parecería que la inmensa fuerza de la música invade los demás campos y se convierte en eje de la acción. Sin embargo, no conviene menospreciar esa imagen-ópera de la que hablábamos, y que será muy difícil borrar, originada por la suprema tiranía del canto sobre el resto, causa de situaciones risibles y ridiculizables. Aunque habitualmente digamos «iré a ver tal ópera», generalmente se irá a «escuchar tal ópera», y «de paso» verla, a veces por fuerza de las circunstancias. Recordando nuevamente el caso wagneriano, pensemos que es su música lo que ha quedado en la historia, y no sus discutibles ideas sobre dramaturgia, poesía y filosofía: aun el ocultamiento de la orquesta y el consiguiente esplendor de la voz y la glorificación de su privilegiado dueño no rescatan del todo sus peculiares ideales humanísticos. Y en los años renacentistas, las «comedias armónicas» de Orazio Vecchi —a las que hoy podríamos tal vez llamar antióperas—, suerte de teatro musical leído (cantado), buscaron el verosímil desarrollo de una acción y sus peripecias mediante el solo accionar de un grupo de cantantes sentados en torno a una mesa. Evidentemente, allí sólo podía decirse «escuché una obra de Vecchi».

Nuestro itinerario nos ha permitido evolucionar sobre una de las cuestiones disputadas más apasionantes: la fusión de las artes, en este caso la interrelación de la música y la escena. Si el tema ópera nos ha ocupado con largueza, es en razón de que allí se dan los términos más aproximados para ese «ideal de perfección». Pero no es menos arduo reflexionar sobre qué significa y cómo debe ser la música cuando sube a escena y se reviste como un personaje que conoce todos los idiomas, adopta todas las edades y sexos y perdura, omnímoda, sin interesarse, o a pesar de los cambios escenográficos, coreográficos o de dirección de escena, aceptando tanto la indigencia como la opulencia, y muy lamentablemente a los que la respetan como a los que la manosean.

De todas estas colaboraciones o enemistades, descubre diariamente su vitalidad o su fragilidad. Sobre sus avatares resuenan todavía las palabras de Marco da Gagliano (1575-1642), uno de los últimos frecuentadores del cenáculo florentino: «Espectáculo de príncipes, en él se unen los más nobles placeres: la invención poética, el drama, la idea, el estilo, la dulzura de las rimas, el encanto de la música, el concierto de voces e instrumentos, la belleza del canto, la gracia de la danza y del ademán, la atracción de la pintura en las decoraciones

y en los trajes. La inteligencia y los más nobles sentimientos se encantan a la vez por las artes más perfectas que ha encontrado el genio humano.»

HORACIO LÓPEZ DE LA ROSA
Calle Tres de Febrero, 4750
BUENOS AIRES (ARGENTINA)

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Además de los libros citados:

DELLA CORTE Y PANNAIN: *Historia de la música,* España, 1950.
GISELE BRELET: *Estética y creación musical,* Buenos Aires, 1957.
ERWIN LEUTCHER: *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural,* Buenos Aires, 1946.
JOSEF RUFER: *Músicos sobre música,* Buenos Aires, 1964.
PAUL CLAUDEL: *El drama y la música,* incluido en *El libro de Cristóbal Colón,* Buenos Aires, 1954.
OMAR ARGERAMI: *Psicología de la creación artística,* Buenos Aires, 1968.
J. M. ESTRADA: *La esencia del arte,* Buenos Aires, 1944.
JACQUES MARITAIN: *La poesía y el arte,* Buenos Aires, 1955.