

El año musical 2013

Pablo Espinosa

El año musical 2013 será de Wagner. El bicentenario del compositor alemán atraerá la atención del mundo en los meses por venir. Los reflectores serán para Wagner mientras la mayor actividad en las casas de ópera será, resulta obvio, para Giuseppe Verdi, de quien también se cumple su bicentenario en el nuevo año.

Las dificultades técnicas para escenificar y sobre todo cantar las óperas wagnerianas declinarán frente a la popularidad, arraigo y reciedumbre de las óperas verdianas, más cercanas a los caballitos de batalla que los enanos, dioses, semidioses y nibelungos wagneritas. Caballito de batalla mata caballo de Troya.

Sin embargo, los ríos de tinta correrán en el Walhalla: Richard Wagner funge como el revolucionario artístico por antonomasia, el gran polemista, el insuperable provocador.

Un asunto en extremo delicado permea el imaginario colectivo: el supuesto sesgo de antisemitismo en su música. Supuesto porque la música es abstracta: no hay música fascista o comunista o religiosa o nacionalista, ni siquiera la programática. Lo que otorga sesgos o inclinaciones ideológicos a la música es la utilización de textos que la dotan de tema y dinamizan su actitud.

La intencionalidad de la *Cabalgata de las Valquirias*, incluida en la segunda de las óperas que integran la tetralogía de Wagner, es ciertamente dinamogénica, con un poder de imantación e impulso que la hacen casi mágica. No en balde Francis Ford Coppola echa mano de ella en la escena de su filme *Apocalypse Now* cuando helicópteros estadounidenses riegan napalm sobre Vietnam mientras suena la *Cabalgata de las Valquirias* en bocinas gigantescas ins-

taladas en esas naves a manera de armas de alto poder.

El asunto del supuesto antisemitismo y del anhelo totalitario en la obra de Wagner se desvanece entonces en cuanto nos atenemos a la partitura sola, a la música en sí misma y dejamos de lado las consideraciones extramusicales, por lo regular cargadas, ésas sí, de una intencionalidad que tiene que ver con las ideologías, los nacionalismos y a final de cuentas los intereses.

Es un tema, sin embargo, que merece estar sobre la mesa de análisis, sometido a una sana discusión.

En abono de ese examen, están las palabras mismas de Wagner, quien además de escribir los libretos de sus óperas, dedicó muchas horas a redactar tratados de apologética, hermenéutica y otras urdimbres teorizantes, innecesarias frente al inmenso poder, entramado en su contenido estrictamente musical, abstracto, que por sí sola tiene la música que escribió. Ése es el primer gran distractor de su obra.

Frente a eso, grandes musicólogos, pensadores de mente abierta como Theodor W. Adorno, un judío perseguido por los nazis, rescataron a Wagner de la ignominia a la que estaba sometido luego de la derrota nazi. Entre sus muchos escritos, producidos en medio de la vorágine, Adorno lanzó la convocatoria clara para poder entender a Wagner: su desideologización.

Llamó la atención Adorno, en pleno 1936, que “el mejor Wagner es el que está haciendo Fürtwaengler”: transparente, desideologizado, atento a lo que después formularía el filósofo alemán como una de sus improntas: “lo esencial de las obras es su contenido espiritual”.

Wilhelm Fürtwaengler, reconocido a la fecha como el mejor director de orquesta en

la historia, resultó a la postre víctima también del estigma. De ello da cuenta la obra de teatro *Taking Sides*, de Ronald Harwood, hecha película por István Szabó.

Si viviera, Richard Wagner se sentiría orgulloso de su propio oprobio. Muchos de sus escritos dieron la materia prima suficiente como para que Goebbels se adueñara de esos textos con el fin de inducirlos como parte de su doctrina totalitaria.

En su objetividad de análisis, Theodor W. Adorno reivindicó a Wagner sin ocultar nada. Escribió, por ejemplo: “hay un determinado aspecto de la obra de Wagner que no se puede negar, el del nacionalismo agresivo y una teoría elitista de tintes racistas. Tras lo inconcebible en que estos momentos espirituales se desplegaron en la realidad más alejada del espíritu, esos aspectos resultan ya absolutamente intolerables. En cuanto uno se pone a discutir sobre ello, se entra en una zona más allá de lo estético, y con su estetización se comete un ultraje. En sentido más serio, hay una prelación de la realidad sobre el arte”.

Puestas así las cosas, es predecible la continuidad de la polémica.

En lo estrictamente musical, como todo revolucionario verdadero, Wagner se construyó sus propias herramientas para el desarrollo de su trabajo.

Si Conlon Nancarrow creó su propia orquesta sin músicos, sus pianolas sin pianista, Richard Wagner creó su propio prototipo de cantantes, su orquesta ideal, incluso algunos instrumentos (como la tuba tenor, desde entonces llamada tuba wagneriana) y todos los elementos para conseguir algo tan ambicioso como ideal: el Gesamtkunstwerk, el Arte Total, para que en una ópera de Wagner se encuentren todas las artes convertidas en una sola. No reduci-

das a una sola, sino expandidas en su gloriosa potestad.

El concepto del color en la música debe a Wagner su consolidación, articulación e impulso para conseguir expresividades insólitas. Como nadie, el relato con música es de tal manera en Wagner un arte contundente.

Cuando creó su propio teatro, que aún funciona en Bayreuth, no solamente construyó una meca, sino que modeló y determinó una serie de reglas que todavía rigen, entre ellas la disposición de los instrumentos en la orquesta, su desaparición de la escena para confinarla en un foso, de manera que la atención se concentrara en la acción escénica, la disposición del público, en hemiciclo en asientos muy juntito uno del otro, de madera ruidosa que obliga a una quietud estoica durante las cuatro o cinco horas que dura la ópera en cuestión. Toda una poética, en lugar de manual de usuario.

La creación del concepto de “melodía infinita” también ha trasvasado los tiempos al punto tal que todos los modernos minimalistas quedan como alumnos, involuntarios o no, de un maestro que ya había descubierto el océano entero, el mar que siempre recomienza.

El concepto del *leit motiv* o tema motivico que Theodor W. Adorno formula majestuosamente como una “taquigrafía rúnica” y que hace aparecer de manera inmediata en la mente del espectador al personaje que identifica tal tema motivico, sin que esté presente físicamente en el escenario.

Se trata de un recurso tan poderoso que hilvana, ata, vertebra y dinamiza no solamente las cuatro óperas que constituyen *El anillo del nibelungo*, sino que se extiende a *Tristán e Isolda* y al corpus completo wagneriano. Prodigio: es común que en determinadas circunstancias aparezcan en la mente del melómano, sin que se encuentre en el teatro de ópera ni escuchando un disco: simplemente aparece, por mor del poderío infinito del creador de la melodía infinita.

Es precisamente *Tristán e Isolda* la piedra de toque, el bloque fundacional de prácticamente toda la música que se ha escrito después de Wagner.

Todo sucede en *Tristán e Isolda*, más allá de su trama y de su estructura narrativa. Se eleva a la condición de lo metafísico y muestra su hondura filosófica, así no sea comprendido siempre (el ejemplo más reciente es el filme *Melancolía*, de Lars von Triers, quien en realidad hizo una ópera, no una

película y para eso tomó como modelo precisamente a *Tristán e Isolda*).

En el tercer acto de esta ópera, hace notar Theodor W. Adorno, “hay un despertar del reino del inconsciente”.

El valor del individuo, la conciencia de la individualidad, el despertar del inconsciente, sucede en *Tristán e Isolda* merced a uno de los máximos logros de Richard Wagner: la emancipación de los sonidos, anhelos que perseguirán más tarde Edgar Varese, Conlon Nancarrow, György Ligety, Karlheinz Stockhausen y toda la pléyade.

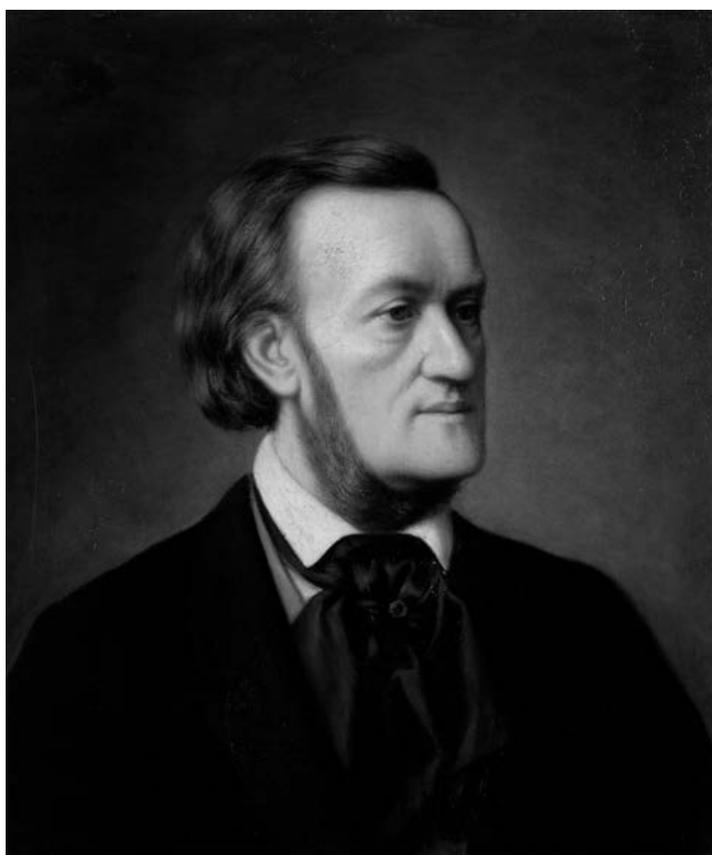
Así como sucede en la obra de Edgar Allan Poe, en la de Baudelaire y otros valientes que se asomaron a las profundidades y extrajeron oro puro molido en sangre, así en Wagner, subraya Adorno, lo nuevo se asemeja al espanto de lo abierto al abismo.

Tan nació de Wagner la casi totalidad de la música moderna y contemporánea, que aseveraciones por él formuladas quedaron rebasadas (entre ellas sus desvaríos que dieron pie a las manipulaciones gobbelianas), como la siguiente: “Es imposible escribir música sin melodía, del mismo modo que es imposible hablar sin pensamientos”.

La contradicción la tornó en hechos Arnold Schönberg, quien partió precisamente del lenguaje wagneriano, específi-



Arcangelo Corelli



Richard Wagner

camente del de *Tristán e Isolda*, para crear la gran revolución musical de la que casi nadie se sustrajo durante muchas décadas: el serialismo, el dodecafonismo, la escritura de música ¡sin melodía!

Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, entre otros hacedores de lenguajes nuevos, se nutrieron a su vez de las ideas, las actitudes y los vislumbres de Wagner. En uno de sus deliciosos textos, por ejemplo, Gustave Flaubert confronta al “wagneriano” Bouvard con su compañero Pécuchet en los pros y contras del wagnerismo. Mucho después que Friedrich Nietzsche confrontara de manera fenomenal, en medio de sus disquisiciones sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, las ideas de Richard Wagner, su contraparte.

El fuerte contenido erótico de las óperas de Wagner no escapa a ningún melómano: aparece en el sonido sin necesidad de representación física, de la cual por cierto existen logros monumentales que son considerados como referentes: el anhelo de todo director de ópera, sea escénico o musical, es montar la Tetralogía de Wagner y ese referente también aparece como uno de los motores de su reivindicación: la dupla que conformaron el compositor y director de orquesta Pierre Boulez (otro beneficiario del pensamiento musical wagneriano) y el director de escena Patrice Chéreau, responsables de uno de los montajes de la Tetralogía que son un referente.

Recientes logros los registrados por el colectivo catalán La Fura dels Baus, con su parafernalia desbordada de imaginación aérea y actualización tecnológica y el montaje más reciente, también registrado ya en DVD: la del director canadiense Robert Lepage, en mancuerna con James Levine y con Fabio Luisi en la batuta, en una producción deslumbrante para el Metropolitan Opera House (que se transmitió en vivo en su momento en el Auditorio Nacional de México, en alta definición), antes de convertirse en una caja fabulosa de devotivos con casi veinte horas de música.

Presenciar la Tetralogía, ya sea en vivo o en esos documentos filmados, es una experiencia abrumadora, fascinante, que transforma a las personas y las sumerge en reflexiones hondas y altas. En esas dieciséis horas de arte total hay dioses, enanos, homúnculos, bestias temerarias y, como un distintivo

a resaltar, un conglomerado atroz de emociones negativas: odio, violencia, venganza, ambición, sobre todo ambición y otras linduras de tal ralea.

Wagner tiró al caño todo o casi todo lo que se había hecho en ópera hasta su momento, para crear un nuevo orden de las cosas. Sustituyó los líos amorosos por uniones incestuosas entre dioses, semidioses y otros habitantes del Walhalla, ese correspondiente del Olimpo en la mitología nórdica, que es la fuente nutricia de todos los relatos wagnerianos.

Es común, porque Wagner así lo quiso, ver en las representaciones wagnerianas cantantes de tamaños físicos descomunales y fenotipos peculiares, ya que se requieren cajas torácicas amplísimas y particularidades físicas rotundas para alcanzar la potencia que exige la interpretación de una música furiosa, atroz, relampagueante al mismo tiempo que descomunal.

Una música/hoguera/volcán/pira que sonará con mayor insistencia los próximos doce meses, en cierta desventaja con el facilismo de los programadores de las salas de ópera y de conciertos, que se rendirán ante los encantos maravillosos de otro de los gigantes de la renovación del lenguaje operístico: Giuseppe Verdi, de quien también se cumple bicentenario y a quien habrá que regresar en otra ocasión para su análisis dedicado.

Por lo pronto, vale la pena mencionar otras efemérides importantes que ocurrirán este año: el bicentenario luctuoso de Arcangelo Corelli (1653- 8 de enero, 1713) y el centenario de Benjamin Britten, quien ha sido recientemente redescubierto en México merced al montaje de su ópera *Otra vuelta de tuerca*, luego de una exitosa versión escénico-musical de *Muerte en Venecia*.

También será el centenario del compositor polaco Witold Lutosławski (25 de enero, 1913-1994), pionero de un movimiento musical de grandes relieves que despertó en su país, donde esplenden autores importantes como el recientemente fallecido Henryk Mikolaj Górecki (1933-2010) y el por fortuna aún en activo maestro Krzysztof Penderecki, quien festejará sus ochenta años el próximo 23 de noviembre.

Otros centenarios para 2013: el compositor estadounidense Morton Gould (1913-

1996), el gran clarinetista y director de bandas de jazz Woody Herman (1913-1987) y el popular Frank Pourcel (1913-2000).

Mención aparte merece uno de los patriarcas del blues: McKinley Morganfield (1913-1983), que el mundo conoce como Muddy Waters, autor de una ruta (el estilo Chicago blues) y de una mística que ha fructificado en legiones de músicos de blues y sus consecuencias: el rock entre ellas, así como el jazz.

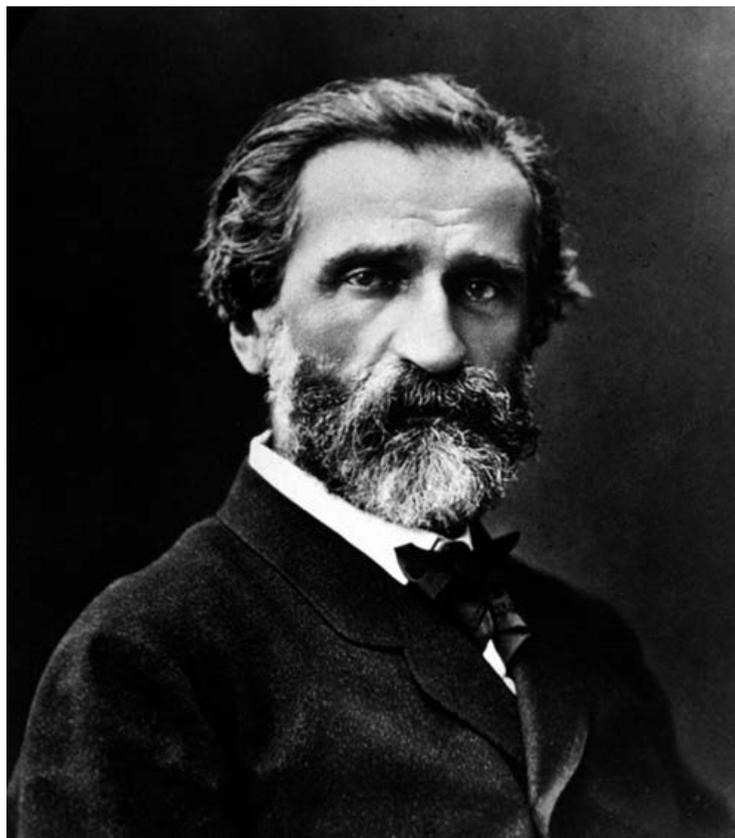
Muddy Waters escribió, entre una producción abundante y mítica, *Rollin' Stone*, pieza que dio nombre a los Rolling Stones y el título a una canción de Bob Dylan.

Que lluevan las ediciones especiales en conmemoración del gran Aguas Lodosas (Muddy Waters), los conciertos de blues en su homenaje, las nuevas lecturas de su obra.

Y por último, pero no a lo último, este 2013 se cumple el centenario de uno de los más grandes músicos de Brasil, aunque valorado solamente por poetas, pues escribió poemarios recios y exquisitos: el maestro Vinícius de Moraes, un autor de alcances fascinantes que recordaremos por lo pronto hoy, a reserva de regresar a un análisis de su obra, por una pieza, *La chica de Ipanema* (*Garota de Ipanema*, en el original), que hizo inmortal a su amigo Antônio Carlos Jobim, con quien estaba sentado en la playa de Ipanema cuando pasó frente a ellos la belleza representada en una muchacha sencilla y ocurrió la siguiente epifanía:

Garota es una brisa que revienta entre las sienas en forma de sonido y flota, un suave machaqueo que entibia el tímpano merced a su amortiguado andar de hama-ca, un fluido de mercurio que busca la parte alta del termómetro para convertirse en canto; y cuando su andar adquiere forma de metrónomo/violonchelo/péndulo, cuando ha tomado su forma de mujer, es una frase musical escrita por Vinícius de Moraes y firmada por Antônio Carlos Jobim.

Garota es una melodía que nació de una leyenda tejida por bohemios y cuya turbulencia carnal la ha vuelto verdadera: una buena tarde degustaban los poetas la brisa revuelta con cerveza, ambos brebajes envasados, cuando vieron pasar una aparición. En fracciones de segundo el mundo les empezó a correr frente a sus ojos en cámara



Giuseppe Verdi



Benjamin Britten

lenta, inexorable, cadenciosa. El sonido de los muslos de esa aparición entre la bruma que formaba tanto sol quedó atrapado en un latir de orquesta, el inicio de una pieza musical que el mundo conoce con el nombre de *Garota* y apellido tomado de la playa donde ocurrió visión tan alelante.

Garota es esa misma epifanía contada derridanamente como una deconstrucción a la manera del maestro Akira Kurosawa: estaba Rashomon sentado con otros poetas a la vera de la playa cuando el mar tomó forma de camino: una sirena acababa de dejar su sitio en un cuadro de Botticelli, *El nacimiento de Venus*, e hizo cimbrar vibrante su dorada cabellera frente a los ojos atónitos de los guerreros floridos, samuráis verde amarela sentados a la vera de ese ras de marea. Había nacido Venus y pasó caminando enfrente de ellos, moviendo el Hades y el Olimpo al mismo tiempo con cantilación de hamaca y el flotar de su cabellera depositaba, al caminar sedosamente la doncella, un aroma hipnótico en los tabiques nasales de los mortales expectantes mientras su pelo de trigo tornábase negrísimo y el fulgor dorado de su pubis volvíase infinitesimales nudos oscuros que poblaban el universo entero, volcada su epidermis vuelta cosmos: oscuro sobre oscuro.

Garota es el sax tenor que Charlie Parker dejó olvidado bajo un asiento de un vagón en el metro de París y que apareció dentro de una botella y en forma de mujer en una playa de Bahía.

Es una muchacha de cabellos de lino que dibujó sobre una partitura en Montmartre Debussy pero que se volvió mulata y se fue a vivir al Amazonas.

Es el par de perlas negras que recogieron los cantores en una ópera, *Los pescadores de perlas*, de Bizet, y que quedaron prendidas, mínimas, hirsutas, soberanas, coronando los pechos de amazona que va atravesando la tarde y cuyos pies diminutos que va dejando hundidos en la arena —sendero que incita al minotauro— huelen a jazmín con vino escanciado entre sus dedos.

Garota es ese zumbido que se mueve haciendo un hueco en el aire a su izquierda y luego a su derecha por encima del ambulante nivel de sus caderas, y a esa altura flotan sonidos transparentes —la trompeta de Miles Davis con sordina— en volutas temblorosas, que es en lo que se han convertido sus nalgas luego de pasar enfrente de un grupo de poetas que liban mientras la tarde tiende sus dedos color de rosa sobre el manto plúmbago de la marea que se retira a su aposento.

Garota no es el nombre de una canción que tiene apellido de playa brasileña. No es tampoco el Santo Grial desparramado sobre el pergamino añejo hallado entre una roca y una ola y donde está garabateado un relato laico de cuaresma.

Garota es chava, soberanía, belleza, muchacha en portugués; mejor: en brasileño.

Garota es la más profunda piel de los sonidos, encarnados por gracia divina en aquello que lubrica los pliegues más profundos del corazón y de todos los demás sentidos, porque el poeta Vinícius de Moraes convirtió al corazón en un sentido y así le dio sentido, luego de mirar pasar a una muchacha frente a su ensueño de una tarde de Ipanema.

Garota es un poema que los mortales conocemos como música gracias al compadrazgo de Vinícius de Moraes con Antônio Carlos Jobim.

Garota es el saludo predilecto de Vinícius de Moraes que se escucha en sus discos: al terminar de cantar y tocar con su guitarra varias estrofas de sus poemas, hace una pausa, dice otro poema y grita así, en llamado y respuesta:

¡*Saravá!* **U**