

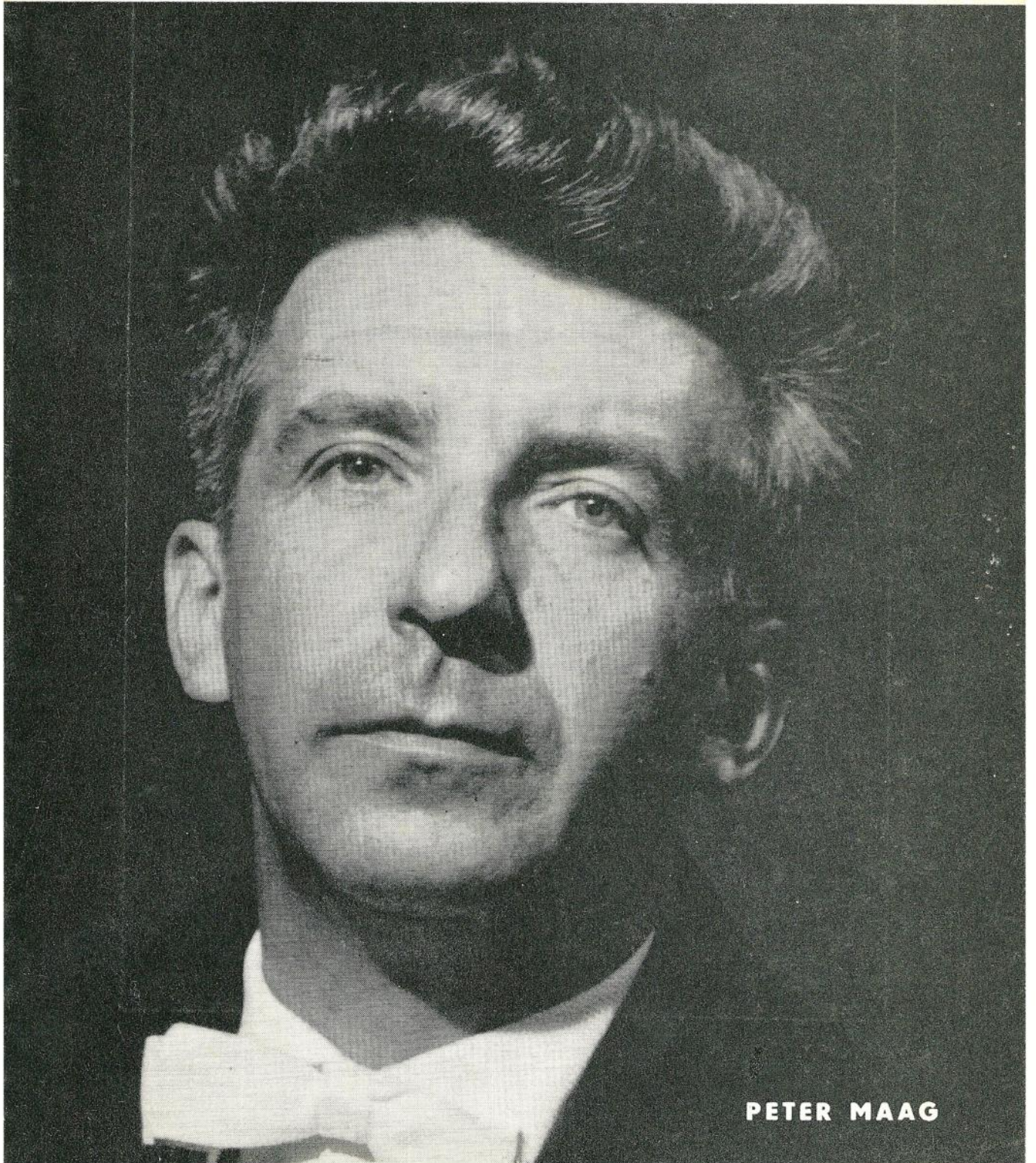
POLIFONÍA

REVISTA MUSICAL ARGENTINA

AÑO XXVII • Nº 143-44

BUENOS AIRES, TERCER Y CUARTO TRIMESTRES DE 1972

\$ 8.-



PETER MAAG

"Bomarzo" de Alberto Ginastera y Manuel Mujica Láinez

por

JUAN FRANCISCO GIACOBBE

El caso (affaire, si se prefiere) "Bomarzo", como forma de castigo a la cultura nacional no ha sido solucionado aún, por vías de Justicia, con la cómoda escapatoria de haber permitido su representación después del gravísimo conflicto que motivó su eliminación. Hay aún por debajo de ello un asunto de dignidad y de honor institucional que no queda solucionado con una sencilla fórmula de disculpas sin culpables. Un acto condenatorio, sobre todo en el sensibilísimo organismo de la cultura nacional, no queda solucionado dentro de los fueros de la Justicia, declarando inocente a la víctima sin declarar quiénes fueron los victimarios y los culpables y qué tipo de pena o condena merecen. Es una obligación de los poderes públicos que queda en suspenso ante el acontecer histórico. Pues bien, el caso (affaire, si se quiere) "Bomarzo" sacudió la conciencia del país en todas sus napas. Desde aquella en la que sobreabundan las conciencias en las cuales ni por asomo supone qué puede ser una ópera, pasando por aquellas que por petulancia enculturada creen saber qué es una ópera, hasta aquellas que por jerarquía de profesión y por selectividad de vocación pueden arriesgar juicio sobre qué debe, puede y tiene que ser una ópera —la conciencia nacional en suma— participó de una operación que tuvo compenetraciones de sensacionalismo y de escándalo. Por largo tiempo "Bomarzo" fue no solamente la vergüenza, con visos de delictuosidad amoral, sino también la comidilla de cuanto ocioso mental y cuanto mal intencionado espiritual existía en el campo de la cultura y de la incultura de la nación. En los procesos de nuestra vida civil, cultural y artística no hay precedente que lo iguale.

Abreviando. El caso condenatorio de "Bomarzo", agudizó la curiosidad auténtica en

casos de ecuanimidad, y malsana en casos de rivalidad y comadreo, para querer constatar cómo era, qué era y cuánto había de escandaloso en sus fundamentos. "Bomarzo" se constituyó en un cebo de la necesidad de justicia por una parte, y de la sinrazón de burla por otra.

El estreno de "Bomarzo" —que no significa ni por asomo una reparación al daño causado a la dignidad del ser nacional en el rango de la cultura— satisfizo a ambos polos igual. Pero todo ello es tan circunstancial, tan transitivo y a la vez, tan oportunista, que poco tiene que ver con lo esencial del caso. Lo esencial del caso es algo muy real, muy objetivo y, por ello, para el criterio lógico-analítico, muy concreto: la obra. Esa obra que en un dado momento del enjuiciamiento y de la condena fue ni más ni menos que el cuerpo del delito.

Los breves y presentes apuntes no van a referirse sino a ella: a la obra; a "Bomarzo".

El texto

Los autores —M. Mujica Láinez, para el texto; Alberto Ginastera, para la música— califican su labor como "ópera en dos actos y quince cuadros" dando por sentado que se sometían al género perfectamente delineado del *melodrama*.

El libreto —al cual se le llama, en el programa, impropriamente "libro"— está extraído de la exitosa novela homónima de Láinez, argumentado por el propio autor. (La experiencia multiseccular nos ha demostrado que nadie es menos aconsejable para extender un libreto de ópera que el mismo escritor de la novela: aquí, la ley se confirma).

La forma teatral elegida es la más clásica y, a la par de la más difícil, la más pura de toda la historia y la preceptiva del tea-

tro, o sea la forma basal de: protagonista. Es la forma impuesta por Esquilo y la que rige, con diversos artificios, la historia del teatro de Occidente. La esencia es clara: un solo ser, señalado por la fatalidad, conduce a través de su vida el dolor, la pena, el castigo, los sufrimientos de toda una generación, luchando él solo (proto-agonos) hasta la muerte.

No es, contrariamente a cuanto pueda fácilmente suponerse, lo común en los libretos de óperas que, salvo una que otra excepción, están contruidos sobre la base del teatro de tres personajes en conflicto, o sea el teatro de tritregonistas. Siendo un mérito no deja de acarrear sus dificultades. Aun desde tal posición la argumentación es, dentro de la sinuosidad escénica, lineal y voluntariamente planimétrica.

Ni que decir que si es obra de protagonista absoluto es obra de monólogo, y más que ello, obra de textura imperativa del soliloquio.

En ello es perfectamente moderna: Pirandello, O'Neill, Lenormand, Brecht y Ionesco, por cita, imponen y practican la dramaticidad del soliloquio. También tal recurso en el campo de la ópera puede comportar al compositor de la música serias dificultades.

El contenido del libreto, que motivó el enjuiciamiento ya aludido, procede directamente (incalculablemente atenuada) de la trama y la idea de la novela, que nunca fue ni observada como ofensiva, ni prohibida como perniciosa. Esta circunstancia hace aún más obligatorio un estudio a fondo, minucioso y más que ello, riguroso, del libreto, a fin de constatar hasta qué punto se procedió legalmente contra su representación; estudio que postergamos por límite de espacio.

La factura literaria del libreto está lejos de acusar la mano de un hombre de letras del prestigio de Mujica Láinez. La abundancia de ripios, la endebles de ritmo, la debilidad del vocablo, superan en mucho los pocos y ahogados aciertos literarios. Pero ello no es anormal en un libreto de ópera, y mucho menos de un melodrama. Los libretos de "La Traviata" entre otros diez de Verdi; el libreto de "Carmen" entre otros franceses, agregados a otro centenar de obras imperecederas confirman la regla. La más de las veces el fracaso de ciertas óperas se debe a que el exceso de literatura, o la calidad poética, menoscaban el valor de la música. En jerga de teatro se denomina a ese tipo de libreto que puede parecer un acople de remiendos, pero que sirve tanto a la acción escénica como al efecto musical con el nombre polivalente de: *monstruo*.

Repetimos, la gran mayoría de obras im-

percederas tienen como hilván teatral "un monstruo", comenzando por "La Flauta Mágica".

Insisto en la obligatoriedad de hacer un estudio exhaustivo del libreto de "Bomarzo" desde su encuadramiento ético. Por el momento lo situamos en la jerga valedera de entrecajas: pertenece a la familia del "monstruo".

Tiene, al margen de su inoperancia literaria, una virtud: es conciso. Excepto alguna largura deplorable (escena de la cortesana) la coordinación es abreviada, rápida, precisa. Algunos cuadros, los iniciales y el del Minotauro son logros de auténtico melodrama.

La música

Es la que corresponde a una tendencia dada de la música moderna en tal género. Alberto Ginastera, cuya nombradía, fama y prestigio —al igual de otros artistas, hombres de ciencias y personalidades de relevancia de la nación— ha superado los límites continentales, es un músico moderno.

Cabría la distinción, dada más que la disparidad de juicios, la confusión de opiniones, que debe entenderse por arte moderno a aquel que se reparte, como los dos principios de las leyes físicas en la actualidad, en dos grandes grupos perfectamente individuales: el grupo de los *continuistas* (valga el neologismo) y el grupo de los *discontinuistas*. Los primeros se hallan empeñados en resolver un lenguaje artístico universal dentro de la lógica de la continuidad, o sea, observan las leyes de las imágenes lineales de la música con la base de la figura y la imagen sonora con la lógica geométrica. Los discontinuistas pretenden en cambio entrar en el campo de la cantidad discontinua y de la analogía lejana del lenguaje y aspirarían a formular la parte que ha quedado más de la matemática musical, o sea, la aritmética sonora, en la abstracción del signo-número.

Los continuistas aspiran a la inteligencia y a la comunicación de un tipo de expresión en donde la sensibilidad y la pasión tienen preponderancia; los discontinuistas bregan por eliminar del arte no sólo la homogeneidad de la expresión, sino la extirpación de la sensibilidad y la pasión.

Con aguerrido encendimiento teórico, si unos aspiran a la permanencia renovada de los axiomas de las imágenes invariables, los otros aspiran a la combinación de dimensiones en la que se querría encontrar a toda costa: lo nuevo.

La música de Ginastera estuvo y está en la primera tendencia moderna: es continuista. La música de "Bomarzo" resuelve una sensibilidad y una forma de la pasión

moderna con la misma técnica con que un geómetra no-euclidiano resuelve un teorema con procedimientos euclidianos.

Puesto en línea de continuidad el compositor designa su obra con innegable precisión con el título inequívoco de: *ópera*.

Sin abundar en las incalculables variedades del género a través de la trama histórica de casi tres siglos de palpitaciones estilísticas, Ginastera se pliega en "Bomarzo" a la configuración de los ideales arcaicos o protohistóricos de la ópera, no sin dejar de lado las múltiples novedades con las cuales el género se ha enriquecido. Por ello participa por igual tanto de los ideales de los siglos XVI–XVII (Camerata Fiorentina – Monteverdi – Lully) como de sus resultantes en el siglo pasado con la afirmación más recia del *melodramma*, no sin afirmarse en sus propios recursos de expresión que, desde la textura de su libreto ya tiene propuestas de aquel tipo de evolución que surge de las entrañas mismas del credo de "Pelléas et Mélisande".

Como melodrama, "Bomarzo", se afina en los fundamentos del canto escénico y en sus proyecciones; como *opera in musica*, reactualiza los ocultos principios de los siglos antedichos en las estéticas delineadas. Estas reactualizaciones pueden sintéticamente resumirse en la ubicación de *l'intermezzi da suonare* que cumplen con la misión de continuar en el plano exclusivamente instrumental, el contexto de la complejidad dramática.

La forma, que tiene entre los ejemplos del siglo a "Pelléas et Mélisande" y en el siglo XVII al "Ballo delle ingrate" y a "Il combattimento di Tancredi e Clorinda" a tres gloriosos antecedentes, aspira a llevar a un más alto grado de compenetración la parte lógico-objetiva del canto operístico con la sugestión abstracta, y con sentido textual, fantástico, del desarrollo orquestal. Bien podría aventurarse la hipótesis que está concebida como una *passacaglia* de vastas proporciones. Intencionalmente biseccionada, su numérica total está armónicamente distribuida entre la máxima del ocho y la media del siete correspondientemente. Se da con ello una visión conjuntal de inequívoca arquitectura musical que responde, por pulsos de frecuencia y de constancia, a la persistencia inexorable de la urgencia dramática.

Se puede deducir que en un planteo de tan rigurosa unidad, en el cual está presente, como factor constructivo y promotor, *la ley de la serie del dos* —en la connotación de unidad de grupo entre los factores agentes: acto escénico y acto orquestal— la im-

periosa y difícilísima consecuencia de la isomorfía debe coronar la intención del compositor, asistido por la obstinación de los paralogismos y, a la par, por las relevancias de las equivalencias proporcionales, que dan origen a la ley de la simetría aditiva como estructura de módulo y como unidad de conjunto.

Tal vez sea, entre otras que exigen más detalle, una de las resultantes más calificadamente positivas de la compacta realización de "Bomarzo". La norma de la más estrecha vinculación; la proyectiva interior del concatenamiento morfo-emocional; el acoplamiento de los rangos sonoros, distribuidos por la bivalencia de prevalencia y consecuencia; el equilibrio, rigurosamente uniforme del eje central, ponen en evidencia una vigilancia y una conducta sin desmayos y sin titubeos en los medios y fines del compositor.

Se deduce sencillamente que es una obra compuesta por la *combinación orgánica* de cada parte (serie del dos) en *unidad total*, y no, realizada en partes por términos conclusos separados.

Respondiendo a los más sintéticos programas de la conducta de la expresión resumidos magistralmente por Mc Dougall se pone en evidencia la facultad teatral del autor en la certeza de la *espontaneidad* de sus motivaciones sonoras y en la carga de efectores eficientes en los gérmenes de sus efectos dramáticos. Más que en obras anteriores y tal vez superando el elenco de sus recursos musicales, el compositor acude a imágenes inmediatas, palpitantemente presentidas y sinceramente captadas. La consignación casi planimétrica de su estado emotivo adquiere la difícil proyección de llegar a ser *situación escénica*, o sea, de corporizarse en la reacción representativa. Su protagonista es verdaderamente tal desde un punto a otro de su larga y patética trayectoria. Es congruo aventurar la idea que el compositor se ha identificado con las vivencias de su personaje, que lo ha compulsado en identidad, y lo ha penetrado de tal modo que ha llegado al difícil grado de *enmismamiento* —por congruencia de mismidad— con la polivalente naturaleza de su personaje. Y en ello vuelve a darse una cierta contemporaneidad paralela en las proposiciones expresivas, ya que las contradictorias —y no por ello menos humanas— actuaciones de Bomarzo y sus delictuosas —y no por ello menos vitales— actuaciones de su imprecisable personalidad, el compositor logra contraponer a la repulsa exasperada de sus actos, una recóndita nota nenia, una íntima compasivi-

dad, y un dolorido lirismo por el obsesivo destino de su héroe. Ginastera consigue con ello un doble clima de exasperación y de condolencia simultáneamente armonizados. Y es gracias a esa compenetración entre personaje y compositor que el protagonista halla la categoría de una doble plástica: la escénica y la musical. Pero esa doble plástica, obediente a la ley antedicha, constituye la unidad operativa de la obra.

Se desprende de ello que hay una abundante gama de deducciones de bien opuestas recurrencias en la composición de "Bomarzo", que no caben en los presentes apuntes. Tal vez sean estudiados en el futuro. Cabe sí, señalar algunos aspectos de su interpretación.

Interpretación

"Bomarzo" fue interpretado en el teatro Colón con una contracción escénica, con un denuedo personal y una aplicación de fervor no común en la lírica argentina. En el plantel de cantantes las partes masculinas, prevalentemente la del protagonista, y el coro actuaron con eficaz empeño; el sector femenino no alcanzó el mismo rango. Disentimos radicalmente con la postura escénica y la dirección interpretativa. Ambas demuestran que se ha creído que "Bomarzo" no tenía validez intrínseca y se lo ha querido ayudar con viejos trucos, falsos teatralismos, y baratos efectos. Hasta hay más de un atuendo ridículamente anacrónico.

Las danzas deben considerarse sencillamente pésimas. La orquesta respondió en un todo a los requerimientos del director que, no obstante su aplicación, voluntad de compenetración y afán de éxito, denuncia dos constantes psicológicas; la de llenar de efectismos la obra por no creer intrínsecamente en su estética, y, la de no ser director de ópera.

Al juzgar con tal rigor la interpretación de la obra (guardando las debidas consideraciones de dignidad y de respeto por las personalidades en acción) deducimos que "Bomarzo" debe ser encarado, teatral y musicalmente, de modo más acorde con la visión actual del arte y con los postulados estéticos que su composición entraña.

La reacción de la crítica, el profesionalismo en general, y la del público estuvo repartida según los juicios, prejuicios e intereses creados expuestos más arriba ante el "caso condenatorio" de la obra. Pero *los puros de corazón* aplaudieron.

De todos modos queda en pie aún —para hacer justicia a la cultura nacional— la

condena de los culpables del "affaire Bomarzo".

J. F. G.

OTRAS OPERAS

Offenbach

LOS CUENTOS DE HOFFMANN

La época era pequeña. En esa Francia del Segundo Imperio, pequeños eran sus hombres públicos y sus acciones, tras esa apariencia de grandeza dorada. "El pequeño Mozart de los Campos Elíseos": así llamó Wagner a Jacques Offenbach, el músico más rutilante de la hora en París. Es cierto que hay una limitación en el adjetivo wagneriano; pero también hay un descomunal elogio. Lo que ocurre es que en el terreno de la opereta, con más de cien títulos en su haber, Offenbach era un paradigma. Y la opereta es una hija de la ópera cómica. Como decía Saint-Saëns, "una hija extraviada, pero las muchachas extraviadas tienen su atractivo".

Este favorito de un imperio fastuoso era hombre del "boulevard", del "Café Anglais", del "Varietés". Con sus polcas, sus valeses y cancanes, se dio el lujo de alegrar las noches parisienses de Napoleón III, de Bismarck o del príncipe de Gales. También de esa burguesía que atropellaba en su ascenso.

Pero no todo era miel. Más allá de sus "chansons" y "couplets", Offenbach dejaba entrever un dejo de cinismo. Músico de moda, se hizo arrogante y mordaz. Superaba lo pequeño. Los aplausos de Napoleón III no lo colmaban y había un gran dolor adentro: la ópera le dolía en el corazón.

Offenbach había nacido en Colonia o en Offenbach del Maine, ciudad artesanal famosa por sus cuchillos y sus instrumentos musicales. Todavía se discute su lugar de origen y su verdadero apellido. Pero lo cierto es que su padre fue cantor en la sinagoga de Colonia y que París fue su meta tempranera. Allí estudió música. Allí se consagró.

Offenbach soñaba, en efecto, con componer una ópera. Es cierto que, como la zorra de la fábula, al principio la vio verde. Y se aproximó a ella parodiándola. A veces le tocaba el turno a Meyerbeer, otras a Verdi. También se rió de los temas heroicos, y en la "Bella Helena", una de sus operetas más famosas, o en "Orfeo en los