LA SATIRA EN LA MUSICA

Conferencia de Juan Francisco Giacobbe en el Salón del Conservatorio Municipal de Música "Manuel de Falla", Buenos Aires, junio1973 [1]

La música por lo general, la historia como texto, siempre han sido tratadas desde un solo ángulo al cual Nietzsche criticaba muchísimo: al ángulo de la posición artificial de la seriedad.

La seriedad es algo muy importante, pero el artificio de la seriedad era lo que le molestaba muchísimo a Nietzsche. Creía que el hombre es precisamente superior en cuanto goza y en cuanto es capaz de una felicidad que pueda alcanzar de algún modo el desequilibrio del delirio.

Indudablemente, las corrientes "aparentemente" rigurosas, hacen siempre de la cultura, y más particularmente de la música como historia, algo tan excesivamente comprometedor como seriedad, que es imposible considerarla en su original promoción del espíritu, como el considerarla como un goce.

Pero desde época inmemorial, la música ya estuvo condicionada a dos rangos: al rango profundo del espíritu dramático del ego, del ser viviente y de sus compromisos con todo el conflicto de la vida; y a la vez también el rango opuesto, que es el rango de la sátira, de la burla, del delirio, y también del frenesí.

Antes que los griegos definiesen, con esa sabiduría graciosa que tienen, la función del mito en cuanto a sabiduría del ser viviente, ya todas las otras civilizaciones habían encarado el problema de la doble faz de la música: la música de los dioses secretos, misteriosos, de los dioses rituales que obligan a una devoción intrínseca; pero también desde el punto de vista social, y acá está lo muy importante, el concepto de la alegría, de la risa, de la diversión y la embriaguez, por medio también de la música.

El mito de Dionisos no es tan occidental como se pretende, es auténticamente asiático. El delirio que hace que se desequilibre en algún momento una determinada expresión de la música; ya está dada en toda la teogonía hindú, en donde el dios Shiva, al promover la belleza del mundo, danza con una función casi imitativa –y aquí empieza algo muy importante para la música–, una función casi imitativa del impulso de la cabra y de la chiva, del chivo y de la cabra, el impulso de este dos en tres baila con sus siete brazos. Se referiría a Dionisos, a este reparido, parido dos veces, y mal parido también, porque es un mal nacido de las cenizas de su madre, y, curioso, hay aquí un caso que hay que estudiar muy en serio en música; se dice que nace del muslo, pero parece que es del glúteo del padre. Ya veremos que de pronto en la música no dejará de existir este raro antecedente genético de este dios importante. Dionisos, ese biparido, también tiene dos naturalezas. Cuando Deméter, para engañarlo a Júpiter, por venganza, de día lo baña en leche y lo hace gozar y reír, y de noche lo baña en un baño de fuego y lo hace tremendo, estridente y cruel, las dos carátulas de la música ya están fijadas. Una, desgarradora, en Dionisos, trágica, terrible, espantosa; y la otra feliz, riente. No en vano –para abreviar– cuando Dionisos viene después de su destierro en la India hacia el mundo occidental, él ya se ha agenciado de músicos nuevos; éstos son los sátiros, las ménades y las bacantes.

[1] Transcripción de texto mecanografiado. (N.d.R.)

En cierto modo, los sátiros representaban ese tipo de música condicionada a un estado de exaltación, tanto como las ménades significaban en cierto modo la música prostituida, o la prostitución en la música.

No nos vamos a admirar que, en la historia de la música, en la ejecución de la música, en la política universal de la música, la prostitución haya jugado un papel tan importante.

Desde el mundo clásico hasta el mundo actual, las hetairas siempre han tenido una preponderancia y una preeminencia muy especial en el manejo de la música, y desde luego en algún momento Verdi declarará siguiendo este proyecto en una audición que tiene con Paolo Tosti. Tosti, triunfante de su música de época, de su música acariciadora, epidérmica, digno de ser maestro de canto de la Reina Victoria, y era el maestro que le escribía las hermosas melodías insinuantes, tranquilas, pacificadoras, superburguesas, vamos a decir, para que la Reina Victoria tuviese un bienestar imperial; este compositor tan hábil, de una astucia musical enguantada, que sabía de caricias no comprometedoras, va a hacerle oír su música a Verdi. Verdi, con aquel aspecto cruel de campo, y con el genio dramático que tenía, oye y lo sigue mirando, y de pronto se le acerca, le da un pellizco en la cara, y le dice: "Ah, ruffiano, hai fatto veramente una musica ruffiana!"

¡Cuánta música y cuántos músicos autores hay así! Entre los sátiros y las ménades nosotros tenemos ese tipo de música celestina, de música entregadora, de música que da un placer de apariencias no comprometedoras, equívocas, pero en el fondo, reales.

Empieza pues un carácter muy especial de aquella música que quiere parecer seria, que es palaciega, que tiene dignidad de un título, que tiene el sello de una casa real o imperial, porque si bien es de tal lugar, tiene que ser muy buena, y todos tienen que respetarla como algo que viene ya muy bien sellado. Esta música, pues, corre y recorre, recurre y concurre a todo lo que es el sentido musical. Sin embargo, aquello que ya se presenta en las ménades, y que Verdi la nombra tan claramente "musica ruffiana", seguirá siéndolo.

Será Dionisos, pues, quien queriéndolo o no queriéndolo, promueva este tipo de música, en el cual precisamente el mito de Orfeo se siente decapitado, porque en esta música prostituta, las ménades serán las que querrán convertir al héroe puro, al músico por excelencia, a ese músico astral, a este músico que ha cantado primero al dios del Olimpo, después el dolor humano, y después la ausencia, la bajada a los infiernos, la reconquista del amor y la ausencia perpetua del amor y la soledad en este vasto mundo. La soledad es el único amor que se puede tener, porque Orfeo representa eso, lo profundo de la música por el único amor. Pues bien, las ménades querrán prostituirlo a Orfeo; este no es capaz de prostitución y lo decapitan. Será también el fin de un tipo de arte o de un tipo de artista, al fin siempre hay estas formas.

Los mitos suelen tener una reminiscencia, cuando no una constante que marca una permanencia dentro del grupo humano, y dentro de la historia siempre habrá ménades que querrán decapitar a Orfeos en este mundo. Siempre habrá en la música prostituciones, rufianazgos, que quieran de algún modo hacer prostibular a la música. Que haya música prostibular no hay ninguna duda. Desde la China, donde el prostíbulo es una institución sanamente humana, hasta el mismo concepto de San Agustín, que lo acepta como una de las profundas necesidades de la sociedad, la música va ocupando un lugar. No hay que admirarse que muchos tipos de música, no diré vulgar sino común, salga de las casas públicas, en donde muchos van a equilibrar sus ánimos, también musicalmente atendidos. De manera que en la música no es siempre en el orden del espíritu lo que el orden del espíritu quiere

que sea, hay también grandes deficiencias o grados diferenciales muy importantes; se sigue llamando música, es música en el orden y en la combinación de los sonidos. Pero desde el punto de vista auténtico de la promoción del espíritu y de la cultura, ¿es música? O será lo que Verdi le indica a Tosti, ¿no será rufianazgo? ¿Y el rufianazgo qué es, sino una depravación en ese orden de cosas?

Parece ser que esta depravación de Dionisos, en el que el Ditirambos se produce por una fórmula muy especial, sobre todo en la segunda parte cuando lo hace renacer Zeus, da a la música, el concepto de sátiro.

La sátira, que quema por lo general, que es burla, da origen a la comedia, como ya sabemos, a este seguir a la murga. Porque comedia quiere decir esto, estar siguiendo a la murga, en vez de seguir al misterio. No debemos olvidar que así como había coro en la comedia, había también formas musicales bastante indecentes, pero bastante primarias. Algunas de las obras de Aristófanes, que es uno de los genios más inconmensurables que nosotros tenemos en cuanto a argucia del espíritu humano, en cuanto al sentido de la creación, no siempre traducidas en su verdadero rango y tratando de adaptarlas al gusto evolutivo, han sido depuradas de muchas razones musicales, muchas razones musicales del teatro griego, que forma parte también en ese tipo de teatro, de muchos tipos de grupos sociales que imitan mucho a la burla, y analiza y tiene un sentido de shock muy especial: es la que producen los labios imitando otro tipo de sonoridad corporal; también esta sonoridad la producen los tubos, y suele ser bastante indecente.

En las comedias de Aristófanes, esa sonoridad corporal intestinal, tiene un lugar muy especial, y también este lugar lo tiene en la pequeña sátira. Nosotros la hemos excluido del pensamiento de ciertas sonoridades acústicas, pero no deja de tener un sentido de reprobación, de insulto, de castigo. Es un discurso terminal de por sí; es la insolencia musical más grande que se pueda dar. Este tipo de sonoridad que va a pasar a muchas obras de varieté, con un concepto bastante discutible en cuanto a buen gusto, y que quedará siempre en los clásicos, no dejará de tener su importancia a través de los grupos sociales y de las reacciones sociales.

Alguna película –"Si tuviera un millón"- en algún momento muy especial, en donde el protagonista es un empleado de años, consecuente, de una esclavitud moderna regularísima y llena de honradez, cuando gana el millón lo único que se le antoja es poder llegar al director de la compañía, abrir la puerta, y como único discurso y despedida, hacerle con la boca ese sonido. Ha tenido la compensación perfecta de todo discurso.

Si la música en un orden elemental suele ser de un lenguaje fisiológico, en ese caso adquiere todo un sentido de discurso definitivo, no admite réplica de ninguna especie, y en los estratos más elementales de la sociedad constituida en rangos muy comunes, ese tipo de forma musical , o de sonido puramente acústico, significa precisamente la ofensa y la contraofensa, y Stravinsky dice en el comienzo de las "Memorias de mi vida", que el primer recuerdo musical que él tuvo, era aquel que hacían los campesinos poniéndose la mano debajo del sobaco y produciendo ese tipo de sonoridad tan especial en forma artificial, y eso lo indujo a pensar que había una serie de ideas extrañas dentro de la manifestación elemental del sonido.

Un doctor que yo conocí, un genio de la medicina, Rafael Frasca, que había sido alumno de Ehrlich, ya fallecido, hombre de profunda y admirable cultura, y que se dedicaba a encontrar –él era un profundo músico, un instintivo- y se dedicaba a investigar qué elementos fisiológicos, corporales, inciden como imágenes estructurales sobre los argumentos o imágenes musicales. En sus estudios

muy serios y muy profundos, trataba de seguir el epistolario de un músico, y controlarlo con una obra contemporánea a ese estado patológico del músico. Siguiendo los estudios, se encuentra que durante la composición del "Trovatore", Verdi está pasando por una colitis infecciosa aguda de meses y meses, que no se la puede curar. Este Dr. Frasca –y de gran altura- hombre de ciencia, ya valiéndose de otros recursos médicos anteriores, halla una curiosa identidad entre una funcionalidad fisiológica y un trozo célebre de Verdi, que es el Miserere del "Trovatore", en el cual los trombones hacen el ritmo (porobón, porobón, etc.) durante todo el proceso. El Dr. Frasca halla una similitud esquemática de ritmos iguales intestinales. ¡Ah!, y sobre todo, lo más curioso, halla que por lo general en las bandas muy comunes, a los trombones les falla la embocadura, es bastante corriente, hacen "fiasco", e indudablemente el ritmo y la sonoridad aparecen como un reflejo psicofísico de una colitis dentro de un ritmo musical.

Una de las cosas más curiosas como burla dentro de la historia, es advertir que no toda la Edad Media es bella como se la pretende, y que no toda la música religiosa es a veces ni seria ni honesta. La gente dirá ¿por qué durante la alta Edad Media hay tanta crítica, tanta oposición, con las misas realizadas sobre el "cantus firmus" dado de carácter popular?

Nosotros somos muy ingenuos con respecto a lo que significaba, pero un estudio musicológico bien interiorizado nos demuestra que ciertas melodías ya eran usadas para canto con aparente poesía exterior muy decente, pero con doble sentido, y que eso tenía un equívoco interior, que toda esa gente oía esa melodía, y al oírla entendía una letra obscena, que todos conocían por igual pero que no se delataba; y entonces una misa como la Misa sobre el tema de "L'homme armé", tenía también un equívoco, una segunda faz, había un equívoco de carácter eminentemente pornográfico. Hay una serie de misas. Hasta el mismo Palestrina escribe una misa sobre el "cantus firmus" de "L'homme armé" y los Papas, Lutero, van a insistir sobre esa especie de degeneración, de esa degeneración de lo sacral interno. Él también entiende que detrás de lo que aparece como muy exteriormente puro, se está escondiendo una doble faz. De manera que oír el Kyrie sobre el tema de "L'homme armé", es estar oyendo otra cosa, una cosa bastante procaz, de doble sentido, muy insolente; los Papas siguen protestando, pero la música continúa en curso. En el trasfondo, pues, de esa música ritual, puesta al servicio del rito sagrado, hay una realidad: la letrilla que la gente conocía, a nosotros no nos dice nada.

También en otra Misa el Miserere, también ese verso no es lo que quiere decir, hay una duplicidad en este orden de cosas. Pero es curioso observar como ya desde la Edad Media, la burla, lo animalesco, empieza a entrar en la música, y la burla de lo muy común, lo zoológico, con lo animalesco, en cuanto a idiota, loco, bufón, va a entrar también en la música.

La música, entonces, adquiere cierta concomitancia con ciertos elementos zoológicos. No es raro, pues, que ya desde tiempo antiguo, la maravilla de una tarantela salga del "trescone", o sea de los saltos del macho cabrío. Se va afirmando en la Edad Media este "trescone, que da origen a la tarantela.

Vemos que de lo muy elementalmente zoológico, se va a pasar a lo muy refinadamente palaciego, pero lo palaciego es en el fondo lo animalesco. Del mismo modo, va a nacer en Francia, por los saltos especiales del borrego, y de sus ritmos fisiológicos va a nacer la "bourrée". Este paso tan importante en la danza va a encontrar su más alta expresión en "La muerte del cisne" de Fokine, que es un "pas de bourée" idealizado por continuidad. Un paso de borrego ha dado pie a algo muy ideal, muy refinado, muy trascendente.

La música, pues, comienza a tener aportes onomatopéyicos muy especiales. La polifonía empieza a imitar una serie de gritos, de fórmulas zoológicas o cosmológicas, y ya empieza a organizar un mundo diferente. Cuando lleguemos al Renacimiento, y –a ese mundo intelectual. Ese mundo que se abre conectado con las formas gentilicias, este mundo que se vuelca al humanismo, introducirá todos estos órdenes anteriores dentro de la música. Nosotros lo tenemos en el "contraponto bestiale alla mente"; Ravel lo hace en "L'enfant et les sortilèges". Como vemos, las edades no cambian en este orden de cosas, todos los animales con sus miau, guau, cu-cú, dentro de una polifonía hermosa.

Pero vemos dentro de los madrigales italianos aparecer formas bastante irracionales y burlescas, con conceptos que parecerían modernos por lo groseros en el orden de la vulgaridad, pero muy bien disfrazados. Nos reencontramos con una música muy burlesca y muy corriente, y encontramos letras que no tienen nada que ver con el proceso mental. El clima de estas formas de burlas siempre quedan disfrazadas dentro de una arquitectura musical muy digna, muy especial.

Será con el cientificismo, con la aparición del intelectualismo racional, que la música va a entrar en un plano de mayor conducta de seriedad, hasta llegar a un plano filosófico que nosotros ya conocemos. Pero no obstante todo eso, siempre las normas anteriores dionisíacas de los satiríacos van a estar predominando a veces en grandes genios.

Mozart, por ejemplo, componía sus Oberturas veinticuatro horas antes de estrenar sus óperas; las había pensado mucho tiempo, pero las escribía veinticuatro horas antes. Constanza Weber deja en sus memorias, y algunas cartas de Mozart narran, que vencido por la fatiga, se quedaba dormido; la esposa le preparaba mucho café, pero éste no lo reanimaba, entonces la esposa tenía una aguja de tejer, y para despertarlo le encajaba una acupuntura en el glúteo y lo despertaba; cuanto más le encajaba, él más se despertaba. Parece que una de las más geniales de las obras que tiene el género humano, que es el "Don Juan", fue la que más le costó a Constanza Weber.

Adviertan entonces que de hechos así, de actividades que parecen tan ridículas, suelen aparecer obras tan espléndidas; se dice que de la enfermedad de la ostra tiene que aparecer la perla; de la supuración siempre sale algo muy especial; de la putrefacción de las aguas salen los nenúfares y sale la flor de loto; es posible, pues, que debajo de los trasfondos de la creación, existan muchas de las posibilidades extrañas que no siempre se nos narran.

El caso muy curioso de Rossini, que tenía los más estrafalarios antecedentes para componer. Siendo aparentemente un hombre muy feliz, era un neurasténico en alto grado; en ciertos momentos padecía de histerias alucinantes, cosa que habitualmente no se sabe. Su temor para no seguir siendo músico se debió a una deficiencia nerviosa terrible. En algunas circunstancias, para escribir esa música que no siempre era la adaptada a lo que se tenía que hacer; por ejemplo, la obertura de "El barbero de Sevilla", que parece escrita especialmente para "El barbero", pertenece a dos óperas fracasadas, y pasó así por transmigración de un fracaso a otro fracaso, e inició ese tercer fracaso triunfal de "El barbero". De modo que no es verdad, a veces, que esté hecha especialmente: está remendada, está agregada.

En algunos casos, Rossini necesitaba él admirarse como un dios del Olimpo, y cuando en su mocedad era muy buen mozo, tenía el narcisismo de desnudarse y admirarse como una estatua, y después escribir música. Adviertan que en todo esto hay un cierto desliz hermosamente dionisíaco.

En una oportunidad, aquí al Teatro Colón vino un compositor de una nombradía más o menos universal; en esa época era el capitán de todo un movimiento estético especial francés, y tenía el cetro de todo un tipo de lenguaje, viene al Teatro Colón y se presenta para dirigir la orquesta, y le dice tan luego a nuestros músicos: "Señores, en la música el sonido no cuenta nada, cuenta solamente el ritmo". Mejor no lo hubiese dicho. El primer violoncello le tocó en el ritmo que estaba escrito, toda "La cumparsita"; un clarinete todo "Mano a mano", otro una zamba, y así cuando terminaron, el gran compositor los felicitó: habían hecho una cosa genial, nunca había visto tan genialmente ejecutada su obra. Imagínense el concepto secreto de los músicos en este orden de cosas, imagínense la burla que se establece entre alguien que viene con nombradía internacional, y musicalmente dice: "Señores, en la música los sonidos no importan..."

Estas burlas satíricas, como vemos, estas cosas tan sarcásticas, se producen muy especialmente.

En el caso de Ravel, él estaba constreñido a dirigir orquesta, pero se sabía que no era un director de orquesta. Su sentido del humor, su sentido satírico verdaderamente burlesco, lo conducía a tener que hacerlo para salvar lo mejor posible su situación. Sabemos muy bien que en "La valse" de Ravel hay cosas muy enredadas en su escritura, en su realización, que los directores tratan de hacerlo con exactitud, cuando en realidad uno no sabe si lo que cuenta aquí es la aproximación, matemáticamente hablando. Y es así que esta obra es muy comprometedora para el director, y muchos fracasan.

En el libro de Schurmann "Viaje con las estrellas", narra las grandes aptitudes de Adelina Patti, sus exigencias. Dicen que fue una cantante genial que arrastraba a las muchedumbres, pero había algo notable: en todos sus conciertos incluía la obra, si le podemos llamar así, o mejor, la pieza "Il bacio" de Arditi. Aquí en la Argentina también hubo problemas con la Patti; cobraba diez mil francos más por colocar "Il bacio", aparte de otras obras de ese tipo. El empresario arreglaba así en "La traviata" en el tercer acto la escena del casino, cuando aparecen las gitanas, y todas esas danzas característicamente y cruelmente satíricas que Verdi pone como burla de afeamiento a una sociedad depravada; porque la gente, de pronto, no sabe ver la cuestión del arte, y cree que son deficiencias de Verdi.

Entonces el empresario arreglaba de tal modo, que Violetta Valéry cantase para todos los invitados de ahí canciones como un "petit concert", y era el delirio del público que rompía la obra. Es increíble leer las crónicas de la época que nos hablan del excesivo delirio dionisíaco, hacia este divismo sonoro de Adelina Patti. Pero la cuestión fue más importante cuando alguien con ese extraño "meter la pata" le sugiere a Adelina Patti que no coloque "Il bacio" en el tercer acto, sino en el momento en que ella, tísica, está sola en el comienzo del cuarto acto, y ella se acuerda de su pasado, y es ahí cuando larga "Il bacio". Imagínense Uds. a dónde va a parar la unidad dramática, donde va a parar la profundidad, fíjense Uds. los remiendos que van haciendo. Cuando en Barcelona a Adelina Patti no le quisieron pagar los diez mil francos y llegó el tercer acto y no cantó, se armó algo muy especial en la sala; pero cuando llegó el cuarto acto y no lo cantó, casi queman el teatro.

Benito Pérez Galdós hace una crítica de esto, de la depravación del arte. Lo curioso es que Adelina Patti no era una mujer sin cultura; era tal vez audaz, que le gustaba seguir el curso de lo que a ella le pedían: servía al mejor postor. Esto no la disculpa de ninguna manera, pero se advierte que es un círculo cultural el que promueve esta manera de degradar burlescamente las formas.

Fíjense que actualmente en nuestro país, en el sentido universal como burla hacia un tipo de música, no hay una diferencia. El año pasado, ante una muchedumbre de público, un músico

argentino hizo la imitación, la burla, de Mozart, también de la Novena de Beethoven, y que anda por el mundo y con gran éxito. De modo que esta forma de degradar el arte sublime no es de ayer: sigue su curso. Lo importante es advertir que aquello que se puede desmejorar, es porque es muy bueno, y que si permanece aún después de haber sido desmejorado, es porque es muy bueno, y aquello que es importante porque está hecho de una manera no tiene por qué ser hecho de otra.

Pero uno de los casos, y que poco se conoce con respecto a los accidentes íntimos de la música, es el que Schurmann nos cuenta sobre el gran Paderewski en uno de sus conciertos muy célebres en Alemania. Paderewski va teniendo un éxito extraordinario, y le gustaba que le prepararan el escenario, con el piano adelante, una escalera para bajar majestuosa y poéticamente, con su hermosa melena, sus gestos admirables; y al terminar, subir como un gran actor, y al pedirle los bises pararse muchas veces, saludar con inclinaciones extraordinarias, gentilísimas, y hacerse rogar mucho. En uno de esos conciertos, en la última parte, el público comienza a pedir los bises; termina su obra, y Paderewski no se levanta. Schurmann queda muy impresionado, porque formaba parte de su representación el tener que levantarse y saludar, e inmediatamente acceder a un bis. Schurmann, que había seguido a Paderewski en todos sus recitales, dice que nunca le pareció que hubiese puesto más intensidad, más belleza. Fue un éxito tan grande, Paderewski no se levanta del piano, y el público delirante pide otro bis, y desde su asiento saludando cortésmente, dale bises nomás, y no levantándose nunca. Entonces Schurmann sospecha algo, y con todo el señorío que lo caracterizaba se le acerca al piano, y Paderewski le dice: "Ayúdeme, me accidenté, he tenido un ataque de colitis, y no me puedo levantar y no puedo subir la escalera; por favor, resuelva Ud.". Y Schurmann hace un apagón de luces y sin saludar se retira Paderewski. Pero Schurmann trae una conclusión muy impresionante. Dice: "Yo nunca había escuchado tocar a Paderewski con tanta intensidad, con tanta profundidad, y con tanta agitación". Les dejo a Uds. la conclusión.