

Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX

por Federico Heinlein

¿Por qué se habla actualmente de *teatro musical* en vez de *ópera*? La razón es que "ópera" lleva connotaciones tradicionales que no concuerdan con lo que muchos creadores han buscado desde hace más de medio siglo. ¿Llamaríamos ópera, por ejemplo, "La historia del soldado", algunas producciones conjuntas de Brecht y Weill, "Juana en la hoguera" o ciertas obras de Orff? En vez de ampliar el concepto de "ópera" —palabra que originalmente sólo significa *obra*— se prefiere, hoy día, hablar de teatro musical. Se ha objetado, con razón, que dentro de dicho término cabrían también la comedia musical de filiación norteamericana y el ballet. Sin embargo, la danza tiene leyes propias, es normalmente desprovista de palabras y no se puede equiparar —al menos no en Occidente— con el teatro propiamente tal. La exclusión de la "musical comedy", por otro lado, se debe a la misma razón que nos induce hacer caso omiso de la opereta cuando hablamos de ópera. Es, sin duda, una exclusión injustificada, y no sería raro que la comedia musical tome, en el futuro cercano, rumbos que la conviertan en creación artística plenamente respetable.

No sólo los reformadores del siglo XX conciben la ópera como "teatro musical": Gluck, Verdi y Wagner, de palabra y hecho, persiguen lo mismo. Desde la creación del género, en los albores del siglo XVII, ha existido una especie de lucha por la supremacía entre el texto literario y el musical. Tal antagonismo no debería existir, ya que los propios compositores suelen ser los primeros en valorar la importancia del libreto y la puesta en escena. Cuando los grandes músicos dramáticos hablan de la ópera, se trata casi siempre de problemas de libreto, cuestiones de realización escénica o escenográfica, de la veracidad y vivacidad de la presentación. Para el compositor, la ópera no es un concierto de cantantes disfrazados, sino que una obra escénica integrada. Como decía Puccini: "La base de una ópera es el tema argumental y su tratamiento".

Históricamente, la ópera constituye un conglomerado paradójico de espíritu retrospectivo y renovador. Los profesionales y aficionados que la inventaron alrededor de 1600 eran de la vanguardia de entonces, pero, al mismo tiempo, entusiastas partidarios de la idea renacentista, que deseaba reactivar culturas pretéritas. Los primeros libretos tenían temas mitológicos de un lejano pasado, como las historias de la ninfa Dafne o del cantor Orfeo y su compañera Eurídice. A estos temas se les agregó música que, entonces, era ultramoderna.

¿Cuál es la relación entre libreto y música en la actualidad? Numerosos compositores contemporáneos tienden a basarse en textos de la literatura universal, sobre todo del siglo XIX; precisamente aquel período con el que, como músicos, suelen estar reñidos. De ahí que sus personajes y situaciones frecuentemente correspondan a épocas pasadas, discrepantes de la música de nuestro tiempo. Y por lo común, aunque no siempre, la partitura es incapaz de trasladar, por sí sola, una ópera al siglo XX.

La síntesis entre música nueva y temas del pasado resulta más factible cuando éstos son bien antiguos: argumentos eternos, casi independientes del tiempo. Leyendas o mitos, como los que utiliza Stravinski en "La historia del soldado" y "Edipo Rey", se amoldan sin quiebre a la sensibilidad musical de nuestra época.

Cuando el compositor Karl-Birger Blomdahl y su libretista Erik Lindegren, en la ópera "Aniara" (1958), muestran una nave cósmica que yerra el rumbo y se pierde en el espacio con sus ocupantes, los medios sonoros modernos son afines al texto, produciéndose una identidad de los estilos musical y literario. Para renovar el arte lírico, no bastaría escoger argumentos con problemas contemporáneos si la partitura fuera tradicional. En cambio, temas mitológicos como Orfeo, o bíblicos como Moisés, toleran música totalmente revolucionaria.

Los músicos actuales concuerdan en que el libreto es el puntal de la partitura. Su texto no sólo debe prestarse para las formas musicales sino que, en lo posible, provocarlas. Hay compositores de ópera a quienes los textos de alto valor literario les parecen esenciales para toda obra lírica. Creo que pueden estar errados. A menudo, la sumisión ante la belleza de grandes textos dramáticos constituye un obstáculo para el florecimiento musical, pues hay una especie de contradicción latente entre la eufonía del verbo y aquella de la música. En cambio, las tan discutidas adaptaciones de Shakespeare o Schiller para Verdi, por primitivas que sean, resultan muy preferibles al texto original, si tomamos en cuenta las leyes que rigen la ópera.

Otra cosa es que —como siempre lo hizo Dallapiccola— el compositor se base en una gran obra literaria, transformándola él mismo según sus necesidades artísticas, arreglando, cambiando y reduciendo el argumento. Según la observación sagaz de Dallapiccola, el libreto suele tener exceso de palabras. Para poderles agregar música, las adaptaciones de grandes textos deben ser, más bien, escuetas y simples.

Probablemente, el libreto ideal es aquel que carece de algo. Ese algo es la música que el compositor está destinado a suministrar. La búsqueda del libreto ideal merece un largo capítulo en la historia del teatro musical, porque preocupa a todo compositor dramático. Casos excepcionales de un talento doble son los creadores como Wagner, Schoenberg y algunos de menor monta, capaces de escribir su propio libreto. No sólo es cuestión de

inventarlo. Tal vez se necesite algo de narcisismo para que un compositor pueda sentirse inspirado por su propio libreto. Normalmente, el músico necesita que la inspiración le llegue de fuera. El acto creador debe ser un acto de complementación. Por eso, los mejores libretos se miden por sus carencias y no por un valor "absoluto", que no existe. Me parece equivocado el enfoque del Dr. Robert Stevenson cuando mira en menos a los libretistas italianos del 1600, porque no cuentan como autores de teatro hablado¹. Opino que el "escritorzuelo" Striggio fue un libretista excelente, lo mismo que, más tarde, Da Ponte o Boito, al permitir el complemento de un músico genial.

¡La eterna búsqueda del libreto! Honegger visualiza su "Juana en la hoguera", hace viaje donde Claudel, trata por todos los medios de convencerlo para que le escriba un libreto. Claudel se niega, rechaza la idea. Honegger parte con la cola entre las piernas. De repente, semanas después, en un viaje entre Bruselas y París, el poeta, mirando la campiña por la ventana del tren, es visitado por el espíritu y concibe su poema, lleno de indicaciones musicales. Pertenece a esos textos que, más que prestarse a la composición, la provocan.

Un libreto tiene que adecuarse a la música. Por ejemplo, dúos o conjuntos de más voces no resultan solos. El libretista debe disponerlos. Eso depende, por supuesto, de lo que necesite el músico.

Es abismante la escasez de documentación fidedigna respecto de la colaboración —cuando la hubo— entre libretistas y compositores. No cabe duda sobre la ingerencia de Gluck y Mozart en ciertos pormenores de sus óperas; hay testimonio de dificultades de Weber con la libretista de "Euryanthe"; se conoce el espinudo camino de Beethoven desde "Leonora" hasta "Fidelio", pero ignoramos todos los detalles.

Tanto más valiosa es la correspondencia entre Ricardo Strauss y Hugo von Hofmannsthal, que nos muestra en forma muy ilustrativa lo que es —o puede ser— la cooperación en la génesis del teatro musical². Hubo entre estos dos una inspiración mutua, con derechos teóricamente iguales para el texto y la música. Sin embargo, es interesante comprobar cuántas veces el músico tiene que pedir al poeta que se amolde a sus exigencias.

El primer trabajo común de ambos fue "Electra". La escena del reconocimiento de Orestes por su hermana, que para muchos es el momento culminante de la ópera, no existía en el libreto tal como ahora se conoce. Strauss escribe a Hofmannsthal: «Necesito un gran punto de reposo después del primer grito de Electra, "¡Orestes!". Insertaré un interludio orquestal, tierna-

¹ Robert Stevenson, "Espectáculos Musicales en la España del Siglo XVII", *R.M.Ch.* XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), p. 3.

² Richard Strauss, *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal* (Berlín: Paul Zsolnay Verlag, 1926).

mente trémulo, mientras Electra contemple al hermano que ella acaba de recuperar. Puedo hacerla balbucear, repetidas veces, "Orestes, Orestes, Orestes", pero de lo demás sólo cuadran con ese clima las palabras "nadie se mueve" y "déjame mirar tus ojos". ¿No podría usted añadir allí unos bellos versos hasta que, cuando Orestes la quiere abrazar, yo efectúe la transición al ambiente lúgubre que comienza con las palabras: "No, no debes abrazarme"?». ³

"El caballero de la rosa": «La escena con el Barón ya está lista, pero necesito versos adicionales. Para terminar el aria del Barón me hace falta un gran remate musical en forma de terceto. El Barón repite, en rápido hablando, su texto final, y después debería tener un clímax de fanfarronadas siempre mayores, ojalá en metro dactílico: dieciséis a veinte versos, de carácter bufo. Junto a eso, la Mariscala continúa su última idea. Al mismo tiempo, Octavian larga la risotada y se mofa del Barón. ¿Podría usted suministrarme poesía para todo eso? La música ya está lista, sólo necesito palabras de acompañamiento y relleno» ⁴.

"Ariadna en Naxos": «¿No podría usted hacerme algunos versos para que el Eco cante las melodías que aquí le envió?» ⁵.

"La mujer sin sombra": «Dígame si aprueba todos los encadenamientos, cambios y repeticiones que le propongo, y si está dispuesto a suplirme los versos requeridos para los lugares que le indico. Y en los dúos, ¿prefiere la simple repetición de texto? Si no, le pido nuevas palabras que, sin embargo, expresen lo ya dicho y mantengan la misma atmósfera, puesto que la música de esta parte ya está escrita» ⁶. «Su tercer acto es maravilloso en cuanto a estilo, estructura y contenido. Pero en su afán de concisión se ha vuelto demasiado sucinto. Para todos los momentos líricos necesito forzosamente más texto. Nada de ideas nuevas: sólo repeticiones del mismo concepto, con otras palabras de mayor énfasis» ⁷. De la música de Strauss para el primer acto, que el compositor había cantado y tocado en el piano ante Hofmannsthal, el poeta, a su vez, recibe inspiración. Dice a Strauss: «Su forma de plasmar musicalmente al Emperador me da indicaciones precisas acerca de cómo yo tendré que tratar a este personaje en el tercer acto» ⁸.

Hay entre compositor y poeta un gran entendimiento, que busca equilibrar texto y música, dando igual importancia a ambos. Buscar el equilibrio significa tal vez que no es fácil de conseguir. Según la tesis wagneriana, en

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶ *Ibid.*, pp. 302-303.

⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁸ *Ibid.*, p. 294.

la ópera el drama constituye el elemento masculino, y la música, el femenino. En todo caso, es innegable cierta tensión de opuestos entre drama y música. En ese conflicto, el equilibrio cambia continuamente, tanto respecto de la historia del teatro musical como de cada ópera en particular. Rara vez la balanza está nivelada: casi siempre un platillo se inclina más que el otro. De ninguna manera puede convertirse en tesis la significación primordial del drama. Sería como sostener que el hombre es el amo de la mujer.

Un somero vistazo cronológico sobre la relación texto-música en ciertas obras del teatro musical de los primeros cuarenta años del siglo XX comenzaría con la paulatina superación del patetismo wagneriano. Debussy ("Pelléas") y Strauss ("Salomé") por primera vez utilizan —sin alteración, excepto algún corte— textos dramáticos no concebidos como libreto de ópera. Janacek ("Jenufa") deriva los perfiles de su música del habla popular morava. Ravel ("La hora española"), eludiendo la gigantesca sombra de Bayreuth, reanuda conscientemente la tradición de la ópera bufa dieciochesca. Dos experimentos expresionistas de Schoenberg ("Expectación" y "La mano afortunada") exploran el lenguaje del subconsciente. Después del refinamiento músico-literario en Strauss-Hofmannsthal y "Gianni Schicchi", de Puccini-Forzano, sobreviene la desnudez de "La historia del soldado", balada para un narrador, tres mimos o bailarines y sólo siete instrumentos, apostados en escena. Productos del empobrecimiento hacia fines de la Primera Guerra Mundial, significa una antítesis de la ópera romántica. Vuelve al teatro musical de números sueltos y es un paradigma del modernismo de entonces, con empleo sofisticado de moldes sonoros populares. Para "Intermezzo", Strauss confecciona, él mismo, un antipoético argumento autobiográfico. "Wozzeck", de Berg se impone por sus múltiples cualidades, entre ellas la lucidez psicológica del tratamiento de la declamación. Cocteau y Stravinski buscan la máxima objetividad en "Edipo Rey". Para impedir que el oyente sucumba ante el impacto dramático, los autores emplean un texto en latín, que es condensado, oportunamente, en idioma vernáculo por un narrador. "La ópera de tres centavos", de Brecht-Weill, une recursos populares con acerba crítica social. Uno de los primeros pasos hacia un teatro musical que integra diversas artes ("multimedia") es el "Cristóbal Colón", de Claudel-Milhaud. Le siguen dos óperas inconclusas de la Nueva Escuela Vienesa. Schoenberg recalca el antagonismo de los hermanos bíblicos mediante el "sprechgesang" de Moisés, opuesto al canto de Aarón, y Berg lleva el dodecafonismo hasta las últimas consecuencias en "Lulú".

Tres jalones de mediados del siglo no deben faltar en esta nómina. "La violación de Lucrecia", de Britten, cuya técnica ejemplar, tratamiento del texto y sencillez de medios me parecen un buen modelo para los compositores nacionales; "El cónsul", de Menotti, demostración de cómo un eficiente li-

breto —aun con música mediocre— puede llegar a ser un éxito mundial, y la "Opera abstracta", de Blacher, en la que sonidos sustituyen las palabras: sonidos de sílabas inconexas que expresan sentimientos fundamentales, como angustia, amor o pánico.

En los años transcurridos desde entonces vemos un teatro musical de vitalidad extraordinaria. Tantas veces dado por muerto, el género no sólo sobrevive sino que se fortalece continuamente. Señeras parecen las experimentaciones de algunos italianos. A la zaga de Dallapiccola divisamos a Luigi Nono, quien pone su música al servicio de ideologías expresadas en forma verbal y dramática, ya que la música misma, por fortuna, no se deja politizar directamente. Luciano Berio y Samuel Beckett están actualmente embarcados en estudios previos, tendientes hacia nuevas formas del teatro musical.

Creo que el futuro del género estará en un arte para las masas. El gusto de la multitud incide hoy, mucho más que antes, en el desarrollo de las artes. El pueblo recibe el influjo constante de los medios de comunicación. Disco y radio, a los que les falta la importantísima dimensión visual, pesan menos, en ese contexto, que cine y televisión, que proporcionan al grueso público un standard, un nivel de calidad exigible. Al arte de masas pertenece también la comedia musical, sustituto de lo que antes fue la opereta. En dicho género se perfila, hoy por hoy, una clara tendencia hacia la integración de varias artes, el "multimedia-show". Las masas se han acostumbrado a esperar colorido (visual y acústico). Si la más vulgar música de entretenimiento ya las ha familiarizado con instrumentos hindúes o recursos electrónicos, el compositor dramático actual corre peligro de aburrir al público, si es demasiado austero en la elección de sus medios. Así y todo, después del abigarramiento que ha habido últimamente, acaso se producirá una vuelta hacia cosas más simples y una economía de recursos como la que ha juntado a tantos adeptos alrededor de los experimentos de un Orff.

Junto con popularizar el teatro musical y acostumbrar al público a esperar cierta solvencia de actuación, cine y TV han acercado al oyente a detalles íntimos del espectáculo, tal como antiguamente lo hacían los gemelos de teatro. La influencia de dichos medios también trae consigo la necesidad de cierta concisión, ya que las masas tienen un margen de paciencia muy limitado para muchas manifestaciones artísticas modernas.

En el teatro musical del siglo XX, el enfoque social está adquiriendo importancia siempre mayor. Lo cual, automáticamente, hace más importante el texto, que la multitud quiere y debe entender.

La ópera postrera de Strauss, "Capriccio", reviste pertinencia para nuestro tema central. Obra de tesis, se generó de la contradicción de dos lemas de siglos pasados. En el 1600, Caccini exige de modo terminante: «Primero

la palabra, luego el ritmo, finalmente la música, y no al revés». Ese revés —que históricamente se alcanzó muy luego— lo vemos formulado en el título del libreto de una ópera del abate Casti para el compositor Salieri, "Prima la musica, e poi le parole" (1786). A través de casi cuatro siglos, es interesante comprobar que en todo gran período del teatro musical hay énfasis en el *drama*. Eso vale también para Mozart, no obstante su frase de que la poesía debe ser siempre hija obediente de la música. En cambio, cada período de decadencia operática empezó con el eclipse del drama ante la música, hasta que, luego, el virtuosismo del intérprete eclipsara a ambos. Declinando la importancia del argumento, por último ya no había necesidad de entenderlo. Sin embargo, si el teatro musical pudiera existir sin que el público entienda las palabras, entonces cada teoría y concepto básico de los grandes compositores de ópera han sido erróneos. Todos coinciden en que su música no sólo debe corresponder al sentido de las palabras, sino que, incluso, realzarlo. Gluck habla de «restringir la música para servir al poema», y Berg, al componer el "Wozzeck", se propone moldear su partitura dentro de una conciencia permanente de subordinarla a la acción, para destacar el drama escénico.

Para ellos y muchos otros, el público más detestable es aquel que sólo tiene vagas nociones de la situación dramática y desconoce los detalles del texto que motivan su música. Strauss, después de una función de "Salomé", estaba dichoso por las felicitaciones de un joven quien le ponderaba la fuerza subyugante del drama, sin haberse fijado siquiera en la música.

Hoy por hoy, en medida creciente se exige la unidad músico-dramática. La diva o el divo estereotipados tienen cada vez menos curso al lado de cantantes de interpretación convincente, no dados a efectos vocales sensacionalistas ni gestos vacuos, sino que interesantes por su dramatismo auténtico. Muchos famosos directores de orquesta cuyas funciones de ópera he presenciado, preferían tener sobre la escena, en vez de atletas vocales, a cantantes que vivían su parte. Por eso, una Escuela de Opera debe enseñar no solamente emisión vocal y repertorio, sino que arte dramático, expresión corporal y fonética, junto con instruir al estudiante acerca de la historia y estética del teatro musical, para despertar su sentido de propiedad estilística.

Este análisis de la relación entre texto y música no puede rehuir varios aspectos, referentes a la inteligibilidad de las palabras. No hablo tanto de la pronunciación correcta —que también es importante— como de la perceptibilidad del texto. Dejemos de lado algunos efectos especiales, por ejemplo cuando, simultáneamente, el compositor nos hace escuchar más de una letra —incluso en diferentes idiomas—, o desmenuza la frase en sílabas incoherentes. Son recursos que, a mi modo de ver, corresponden

más a la música electrónica no dramática que al teatro musical, donde resulta peligroso atiborrar al oyente con guirigayes. Normalmente, es necesario que el oído del público pueda captar el texto, destinado a ser comprendido. A esto pueden oponerse —fuera de la acústica de ciertas salas— el perfil insuficiente de la claridad de pronunciación de los cantantes, o la índole del acompañamiento. Para una ópera cantada con orquesta el ideal es, seguramente, la arquitectura del teatro wagneriano en Bayreuth, con un foso parcialmente cubierto que hace los instrumentos bien audibles para el cantante, mientras que el público recibe el sonido orquestal de manera indirecta. La instrumentación de las grandes óperas de Wagner es calibrada tomando en cuenta dicha circunstancia que permite a la orquesta tocar libremente, sin el temor constante de tapar las voces.

Recordemos que el advenimiento del bajo continuo y la homofonía, coincidentes con la génesis de la ópera, se debe al clamor, desde el Concilio Tridentino, por la inteligibilidad de las palabras. De ahí que la nítida pronunciación debe ser una de las preocupaciones primordiales del intérprete dramático. Wagner exigía a sus cantantes en los ensayos que primeramente hablaran sus papeles. Antes del estreno de "El anillo del Nibelungo" en Bayreuth, Wagner puso en el pizarrón interno del teatro el siguiente letrero: «Ultimo ruego a mis queridos colegas: *pronuncien*. Las notas largas no requieren mayor cuidado. Importan las notas breves y su sentido».

Un acompañamiento demasiado grueso, una mala declamación del texto de parte del compositor, significan la muerte de la letra. Pero generalmente la poca inteligibilidad se debe a la desidia fonética de los cantantes; en algunos casos, también a la negligencia del director. Los grandes compositores quieren que su texto se entienda. Al componer y orquestar, Mozart, Wagner, Strauss y Berg consideran ese factor, dando, en general, una alta preferencia a la inteligibilidad. Hay que terminar con una de las taras de la ópera, consistente en que, a veces, no se entiende qué es lo que pasa en escena. Es necesario que el espectador comprenda lo que se cante, que capte la pronunciación del intérprete. Con tal objeto, el compositor y el director deben medir el volumen del acompañamiento instrumental. Y no sólo el volumen mismo. Según decía Wagner, dieciséis violines pueden dar soporte a la voz, mientras que una flauta es capaz de tajarla.

He aquí cuatro citas de Strauss⁹ que ilustran aquella constante preocupación. Dice en el prefacio a "Intermezzo" (1925): «La polifonía orquestal —aun en los colores más tenues y el mayor pianísimo— es la muerte irremediable de la palabra sobre el escenario, y el dichoso Satanás, a nosotros

⁹ Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, editado por Willi Schuh (Zürich: Atlantis Verlag, 1949).

los alemanes nos ha dado desde la cuna el contrapunto, para que no nos vaya demasiado bien en la escena... Quien conozca a fondo mis partituras operáticas posteriores habrá de admitir que la palabra tiene que ser captada claramente por el auditorio si la pronunciación del texto por el cantante es nítida y se observan, con la exactitud más rigurosa, las indicaciones orquestales; excepto escasos pasajes donde la poesía puede ser anegada por el acrecentamiento máximo de la orquesta en aras de un gran clímax indispensable. Ningún elogio me complace más que cuando, después de que he dirigido "Electra", alguien diga: esta noche, al fin entendí cada palabra. Y si no es el caso, puede llegarse a la conclusión segura de que la parte orquestal no ha sido ejecutada del modo preciso que yo indiqué... A la necesidad de hacer inteligible el argumento y la palabra poética se debe mi partitura de "Ariadna". Sin que la orquesta esté condenada a ser un mero instrumento acompañante, en cada representación la voz y la palabra del cantante tienen que escucharse a pesar de todo el vigor expresivo de la orquesta de cámara y por despiadado que sea el director... Le recuerdo al cantante que sólo las consonantes bien articuladas atraviesan aun la orquesta más brutal, mientras que un potentísimo sonido cantado, hasta en la mejor vocal, la "a", es fácilmente apabullado por una agrupación de ochenta a cien instrumentistas, incluso cuando sólo tocan mezzoforte. Para el cantante no existe sino esta sola arma punzante contra una orquesta polifónica e indiscreta: la consonante¹⁰.

Cuatro años más tarde escribe con mucha propiedad: «Estoy convencido de que, en el futuro, el factor decisivo del efecto dramático será una reducción de la orquesta, para no aplastar la voz cantada. Ya muchos compositores más jóvenes lo han comprendido en parte. La orquesta de la ópera del futuro es la orquesta de cámara que, matizando con claridad cristalina todos los sucesos dramáticos, es la única capaz de cumplir, observando entera nitidez y respeto ante las voces cantadas, las intenciones del compositor. Después de todo resulta esencial que el público no sólo escuche sonidos, sino que pueda seguir exactamente el texto»¹¹.

Veamos ahora un extracto del prólogo a "Capriccio" (1942): «Aconsejo que, previo al estudio de la parte musical por los cantantes, el regisseur efectúe con ellos varios ensayos exhaustivos de lectura hablada, con sólo el libreto en mano, observando la mayor nitidez fonética de las consonantes, p. ej. las eses iniciales y finales; lectura que habrá de repetir, *siempre sin música*, dos o tres días antes del ensayo general... No cabe duda de que un acompañamiento orquestal homofónico es el compañero más apre-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 115-116, 118-119.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

ciado del cantante que desea llegar al corazón del público. El recitativo secco es la forma artística más primitiva a través de la que un argumento de comedia medianamente complicado puede representarse con cierta nitidez. Pero cuando haya una sola contramelodía en la orquesta, ya empieza la desgracia. Bien sé que mi orquesta, a veces en registros agudos, opone a la voz cantada dificultades mayores que el oscuro tapiz aterciopelado del quinteto de cuerdas de Wagner. Sé que una flauta, tañendo independiente sobre el soprano, ya puede opacar la inteligibilidad del texto, y sé que la clarificación de mi polifonía fuertemente ramificada, y la discreción de ella en el acompañamiento de los cantantes, plantean severas exigencias al director¹². Y en un artículo de sus últimos años de vida resume: «El combate entre texto y música ha sido mi problema vivencial desde un principio; problema que remata en el punto interrogante de mi "Capriccio"¹³».

Queda un aspecto importante: la traducción del texto en el teatro musical. Frecuentemente se oye la objeción: ¿para qué traducirlo si de ninguna manera se le entiende? Ya vimos que este argumento encierra una falacia fundamental: las palabras deben poderse captar perfiladamente en una buena representación. Pero, ¿de qué sirve la claridad meridional con la que podrían llegar todos los fonemas al oído de un espectador, si éste no entiende el idioma cantado? En una época de secularización, que desea hablarle a las masas en su idioma y lo hace hasta en los oficios religiosos, la ópera debe resolver este problema si quiere sobrevivir. Dificilmente podrá sobrevivir como arte esotérico, para una élite políglota minoritaria. La tendencia de enfocar la ópera más bien como teatro musical trae consigo la necesidad de presentarla en el idioma del país. Sin duda eso implica pérdida de nivel estético, lo que no quita que en la órbita germana se escuche "Aída" en alemán, que Francia dé "Los Maestros Cantores" en francés, que en Oslo se cante "La Traviata" en noruego, y en Bucarest, el "Lohengrin" en rumano. Sólo algunos coliseos con público preferentemente internacional se exceptúan de dicha regla.

Lo normal para llegar a comunicarse con el auditorio es que éste entienda el texto. Imaginemos por un momento que la película de Bergman sobre "La flauta mágica" se hubiese enregistrado para el público de la televisión sueca en alemán, sin subtítulos; o que los santiaguinos la hubieran visto tal como se grabó, sin leyendas en castellano; o que del teatro musical de Brecht y Weill se hubiera presentado en Chile la versión germana original: ¿qué contacto se habría establecido?

¹² *Ibid.*, pp. 129-131.

¹³ *Ibid.*, p. 189.

Por las dificultades adicionales, inherentes en el ritmo musical, la tesitura y el "tempo" de lo cantado, resulta inevitable que abunden las traducciones malas o insatisfactorias. Sin embargo, una mayoría del público en el hemisferio norte insiste en querer comprender el texto, y tiene razón. Dicha exigencia es más fuerte que toda consideración de orden estético.

En nuestro continente la ópera todavía se canta demasiadas veces en su idioma original extranjero o, peor aún, traducida al italiano. Con esto, para el grueso público la idea dramática del teatro musical queda relegada a segundo plano, y la gente, con nociones vaguissimas del argumento, se fija excesivamente en los efectos vocales, lo que a su vez fomenta el divismo. Y eso que en Santiago y Buenos Aires ya se han dado, varias veces y con éxito, óperas en aceptables traducciones al español.

Será, tal vez, un proceso largo hasta que en Chile se cante el teatro musical en castellano. Creo que en ese camino puede ayudar la comedia musical. Recordemos que, p. ej. en Alemania, pasaron siglos antes de que el público pudiera oír todas las óperas en alemán en vez de italiano o francés. Aquí tenemos que llegar al idioma castellano, salvo en casos de libretos intraducibles (los hay). Empecemos por hacer traducciones adecuadas y crear conciencia. Por supuesto, nuestra meta debe ser la ópera del compositor nacional para el público chileno: lo que en España es —o fue— la zarzuela.

¿Cuál es la naturaleza de las dificultades de traducción? Si el texto se traduce, es porque se considera esencial que el público lo entienda. Pues bien. Supongamos que no exista ningún entorpecimiento ajeno: el compositor ha orquestado su partitura con prudencia, el director cuida de no tapar las voces, la acústica es buena, el cantante pronuncia con toda claridad. Sin embargo, el problema es previo a todo esto: lo tiene el traductor. ¿Cómo, por ejemplo, mantener la naturalidad del texto? En libretos mitológicos, de elevado tono poético, la versión traducida podrá también hacer uso liberal de un lenguaje literario desusado. Pero la mayoría de los libretos operáticos del siglo XX son más espontáneos y directos, de modo que el traductor debe encontrar un idioma sencillo, sin rebuscamientos. En el teatro hablado, eso no es mayormente difícil para un traductor capaz. En los monólogos o diálogos hablados en medio de una obra musical no habrá problemas, los que tampoco se presentan en el melodrama. Pero desde el momento que una letra se cante, empieza la complicación. Relativamente simple es evitar vocales ingratas como la "i" o la "u" en notas muy agudas, donde el cantante agradece más bien una "a". Lo demás es cuestión de ritmo, acento y número de sílabas. El músico da al texto original una cierta declamación. Si se trata de un buen músico, será una declamación de acento natural. Acento, ritmo, número de sílabas están fijados en el idioma del compositor. Pero si traducimos al español, o al turco, o al chino,

es poco menos que imposible hacer calzar el ritmo, acento y número de sílabas de la traducción con aquellos del original, sin violentar la naturalidad del discurso. ¿Habría que cambiar la línea melódica, correr los acentos, agregar notas, suprimirlas? O bien, si eso resulta demasiado inconveniente, ¿cambiaremos la idea del texto, sustituyendo, a veces, un concepto por otro? Quizá esto último —si encontramos una buena equivalencia— sea todavía lo más aceptable en el dilema.

Un dilema particularmente severo lo plantea la retraducción. Se produjo, por ejemplo, cuando había que verter "Salomé" al francés. En aquel entonces se entabló una discusión epistolar casi científica entre Romain Rolland y Strauss sobre la declamación. En la traducción alemana utilizada, el original francés de Wilde tenía, como es natural, otro ritmo, diferente número de sílabas y acentuación distinta. ¿Qué y cuánto había que sacrificar de esto en la retraducción? Al comparar la edición de la ópera en francés con la partitura original germana, comprobamos que, de hecho, casi invariablemente primó el concepto de Rolland: es decir, se hicieron mil cambios musicales (melódicos y rítmicos) para proteger, dentro de lo posible, la integridad del texto literario.

Ritmo, cadencia, idioma de un libreto suelen ser factores vitales para la inspiración del músico. Lo ilustra la génesis de esta "Salomé". Después del poco éxito de sus dos primeras óperas, el compositor buscaba desesperadamente un libreto que le fuera afín. Un joven poeta vienés propuso hacerle un libreto de la pieza de Wilde. Strauss, fascinado con la idea, le dio luz verde, e impaciente esperaba la escena inicial para empezar en seguida la composición. Llegó Anton Lindner con los primeros versos, muy hermosos, pero Strauss sintió una rara impotencia ante ellos. Cuando el poeta le entregó las escenas siguientes y de nuevo no sintió nada frente a su bello y rítmico lenguaje rimado, el compositor tomó el drama mismo, en la traducción alemana por Hedwig Lachmann, para ver qué sucedía. Empezó a leer: «Wie schoen ist die Prinzessin Salome heute nacht», y dentro de su imaginación brotó la música por sí sola, incontenible. Así compuso un drama en prosa, no pensado para música ni hábilmente dispuesto con remansos líricos, dúos o conjuntos. Caso muy similar al del "Pelléas" de Debussy, muestra la importancia del amor, del "coup de foudre", el entusiasmo pasional por un cierto y determinado texto, por la magia de la palabra que da alas al estro del compositor.