

## LA MÚSICA DE LA HIJA DE RAPPACCINI

### CARTAS NO ECHADAS A OCTAVIO PAZ

**D**ESDE LA PRIMERA LECTURA QUEDÉ CONVENCIDO DE QUE La hija de Rappaccini de Octavio Paz podría ser una magnífica ópera. El amor como punto único, frágil, fugaz, interminable, en donde la vida y la muerte se abrazan para intercambiarse sus secretos; el único instante en donde el tiempo se detiene y el ser humano toca la inmortalidad: éste es para mí el corazón de la obra y lo que me atrajo irresistiblemente a ella. Porque si bien se mira, esa visión es la esencia misma de la música. El oído es el sentido privilegiado de la intimidad y las formas musicales las que mejor se entrelazan con el deseo.

Trabajé durante seis años en la composición de la ópera. Ese trabajo me llevó a vivir en Japón y en Indonesia un año y medio, y en Europa un año más. Fueron años de exuberante actividad musical y de profunda revisión crítica frente a tradiciones musicales tan diferentes a la nuestra. Sostuve, durante todo ese tiempo, un monólogo intenso y apasionado con Octavio Paz y su obra. Discutí cada escena, cada palabra; canté cada sílaba.

Como resultado de aquellos monólogos, la ópera crecía y su música se perfilaba cada vez con mayor claridad hasta alcanzar la forma final que ahora tiene. Curiosamente —o tal vez por contagio— la composición de esta obra resultó ser un proceso orgánico más parecido al jardín de Rappaccini que al diseño calculado de un jardín formal. Tuve que tomar muchas decisiones en el camino en cuanto a la

adaptación de la obra, ya que las leyes de la composición son diferentes a las del teatro o a las de la poesía. Hacer una ópera de una obra —incluso de una obra de teatro— comparte los mismos riesgos que una traducción, pues lo que se requiere es trasladar un preciso efecto, que en buena medida está determinado por el género, a otro género en el que rigen diferentes leyes y operan diferentes vehículos. Aunque comparten el escenario, en la ópera rigen las leyes de la música; una ópera está pensada para que un músico arriesgue su arte; está pensada en términos de arias, duetos, tríos; está pensada también en una dimensión temporal totalmente diferente, pues la música es precisamente eso, maneras de vivir el tiempo: un tiempo suspendido a veces, veloz y vertiginoso otras. El autor del texto tiene que confiar ciegamente en la visión del compositor, en su habilidad para manejar el drama musical. El compositor no es infalible, claro; es incluso capaz de oír opiniones disonantes. Pero al final de cuentas, la visión del compositor es su verdadero guía. Y a lo verdadero hay que responderle con absoluta fidelidad.

Pocas cosas iluminan más el taller de un compositor de ópera que las discusiones que sostiene con el autor de su texto. Así que he decidido transcribir aquellos monólogos que fueron forjando la ópera, y publicarlos, más que nada, como un modesto homenaje a Octavio Paz que, sin saberlo, me acompañó en mis viajes y me alimentó a tan larga distancia y durante tanto tiempo.

Querido Octavio:

He estado trabajando en la primera escena. Esto no quiere decir que no habré Preludio, pero a ese tema quiero regresar después. El personaje que inicia su obra de teatro es el Mensajero: un personaje cuya alma es transparente y por lo tanto capaz de reflejarlo todo; es el espejo en donde todos ven su propio deseo; es el lugar del encuentro en donde desembocan todos los caminos. "Espacio, puro espacio, nulo y vacío". Es el personaje que echa las cartas, que mira el destino; en sus manos vemos la amplitud del mundo: vemos a la Reina nocturna, "la madre de las cosechas y los manantiales"; vemos también al Rey, al Ermitaño y al Juglar. Finalmente vemos a los amantes: "dos figuras, una color de día, otra color de noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida? Y aquí comienza el drama.

El Mensajero me parece perfecto para introducir la esencia de la obra de teatro, pues establece inmediatamente el tono

que va a prevalecer en la obra. No es un personaje como los demás: está fuera de la situación dramática y se coloca en un lugar más cercano al espectador, si no es que del todo en su interior. Pero ¿cómo encarnar musicalmente a un alma transparente, a un espejo que todo lo capta? Si inventara para el Mensajero una música suya, eso haría de él un personaje más de la obra. Y ese no es su sentido. Su música tendría que ser más bien la música de todos los demás, su reflejo. Y no sólo el reflejo de los otros personajes, pues los trasciende, sino el del universo que representa.

He pensado mucho en la música de este personaje y se me ha ocurrido lo siguiente: hacer del Mensajero pura música instrumental. Convertido en música el Mensajero puede ser realmente espacio puro, armonía, surtidor y eco. Lo veo entonces como el Preludio de la ópera. Y como un Preludio, a diferencia de una Obertura, se enlaza con la primera escena sin pausa alguna, el Mensajero se convierte en el medio que permite que los demás personajes se desenvuelvan: los muestra,

los oculta, los comenta. De esta forma la música también puede lograr lo otro, que es colocarse, como el Mensajero, tanto en el espacio interior del espectador, como en el de los personajes.

Esta transformación, querido Octavio, me permitirá además regresar al Mensajero una y otra vez en forma de Interludios, sin detener el impulso dramático que la obra va adquiriendo. ¿Qué le parece?

Querido Octavio:

Hay algo del Mensajero que me parece importante retener de otra forma, o incluso expandir: su última frase antes de pasar a los amantes. "¿La muerte o la vida?" nos pregunta antes de retirarse. Esta pregunta, este conflicto, más que expuesto, en la ópera tiene que ser dramatizado para así poder escuchar su sonido, su música. No es suficiente decirlo, hay que ejemplificarlo. Esta consideración me ha llevado a escoger a los dos personajes que definen sus posiciones en extremos opuestos el uno del otro: Rappaccini y Baglioni. Para encarnar musicalmente el conflicto he pensado entonces en un dueto en donde se plantea justamente la cuestión que el Mensajero arroja al final de su primer monólogo: ¿la muerte o la vida?

Intervienen también en la elección de este dueto consideraciones estructurales que para mí deben de estar claramente reflejadas en la dirección escénica y en la escenografía. El jardín de Rappaccini es el corazón de la obra en muchos sentidos, y hacia él nos dirigimos. Pero el camino no es recto sino enroscado, como el que conduce al centro de un caracol. Por eso creo importante que la acción empiece en la calle, continúe por las escaleras hasta llegar al cuarto y finalmente descienda al jardín. En ese trayecto la conciencia se irá transformando, de tal modo que al llegar al jardín la línea divisoria entre el día y la noche, entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la fantasía, quede totalmente olvidada. Musicalmente también habrá una transformación y un olvido. Los instrumentos dejarán de ser diurnos y empezarán a flotar en sonoridades ya no regidas por la división de la octava en 12 tonos. En el jardín habrá *glissandi* y ellos encarnarán la manera en que el deseo surge sin detenerse, sin obstáculos y sin medida.

Como podrá ver ya con toda claridad, Octavio, estoy pensando en una ópera en dos actos y no en tres. Wagner instituyó la forma tripartita por una manía muy suya de colocar el corazón de la obra en el centro exacto. Sus óperas están integradas por tres actos y cada acto por tres escenas. En *Tristán e Isolda*, por ejemplo, la escena clave, el dueto de amor, está incrustado en la segunda escena del acto segundo. Es como un edificio enorme y simétrico cuya parte central es la más elevada. Pero nosotros no estamos construyendo edificios sino cultivando jardines, así que prefiero regresar al modelo clásico en dos actos, pues creo que obedece mejor a nuestras intenciones. Los dos actos de *La hija de Rappaccini* serán como espejos el uno del otro: el primero marca la trayectoria hacia el jardín; el segundo es el retorno. Esta visión bipartita, vale la pena recordar, es justamente la visión del Mensajero, que es de cierta forma lo que rige toda la obra.

Tengo mucho que contarle todavía pero creo que sería mejor hacerlo en otra carta. Hasta pronto.

Querido Octavio:

En la primera escena de su obra es Isabel la que entra primero al escenario y quien introduce a Giovanni. "Al fin hemos llegado, mi joven señor", le dice, y le empieza a hablar de la casa. ¿No sería mejor que Giovanni entrara primero y después se topara con Isabel? Musicalmente Giovanni es un personaje mucho más importante: su música, al igual que su melancolía, es lo que le da la pauta a Isabel. Creo que Giovanni debe de entrar primero, cantar un aria y plantear su situación. Después de eso, toparse con Isabel. Ella, con la habilidad de una Celestina, tendrá que captar el hilo principal de su aria y conducirlo a su mundo. Esto significa que la música de Isabel debe desprenderse de la de Giovanni y no al revés. Veo a Isabel como un personaje camaleónico que adopta las características de los otros y eso debe reflejarse tanto en la música como en la dirección de escena.

¡La música de Giovanni va ya muy avanzada! Me he servido de su primer sueño (el relato de su sueño, más bien) para caracterizar su personalidad y trazar su destino. Es muy útil que su sueño haya sido también un presagio en donde él se ve conducido, navegando "por mares sin nombre, entre tierras indecisas, continentes de sombra y bruma". En la primera parte de su aria, su voz está limitada por dos fagotes que marcan su contexto armónico; Giovanni se mueve poco, está encerrado. Un clarinete aparece y desaparece sin dejar huella, sin mostrarle la salida. De pronto entra una flauta que trina y se mueve sin cesar. Giovanni la sigue pues ella sí lo libera de los fagotes y por un momento Giovanni logra despegar. Su melodía empieza a alargarse y adquiere todos los elementos que necesita para desembocar en algún nuevo lugar. Pero no; la flauta, al igual que su sueño, lo regresa al punto inicial, ahora limitado por dos cornos. El lugar al que apuntaba la flauta, claro, era el jardín. Pero eso sólo se reconocerá después, hacia la mitad del acto, cuando físicamente Giovanni entra en él.

Necesito regresar a mi escritorio pues tengo al pobre Giovanni en un agudo desde hace ya dos horas. Me despido por el momento.

Querido Octavio:

Me pregunta por qué he cambiado el nombre de Juan por Giovanni. ¿No se lo había comentado? La razón es puramente vocal. En el teatro es muy fácil —y hasta cómodo— gritar el nombre de Juan. No sucede así al cantarlo a todo volumen, especialmente si la nota es larga: por ser de una sola sílaba, el nombre se pierde en la *a* y empieza a sonar como una simple exclamación. En el peor de los casos (un tenor desafinado, digamos), nos recordaría el célebre grito de Tarzán. Claro que estoy contando con el mejor elenco posible, pero de todos modos hay que ser precavidos.

Lo ideal sería que la pareja de amantes tuviera nombres del mismo tamaño, es decir, del mismo número de sílabas y con los acentos en la misma. Verdi lo tenía muy claro y por eso en *La Traviata* cambia los nombres de Marguerite y Armand a Violeta y Alfredo. La ventaja es que, en un dueto, ambos nombres pueden embonar simultáneamente en una misma melodía. Y en un dueto de amor eso es justamente lo que

busca un compositor. Es cierto: Wagner no lo hace en *Tristán e Isolda*. Pero ahí el peso de la leyenda le ató las manos. Sin embargo la diferencia en los acentos hace que en ciertos momentos su música cojee, especialmente si recordamos que el idioma alemán pronuncia el nombre de Tristán con el acento en la *i*.

Me gustaría seguir el ejemplo de Verdi pero, como Wagner, me siento atado: ¿cómo prescindir del maravilloso nombre de Beatriz sin sentir que está uno siendo infiel?

Querido Octavio:

La escena entre Giovanni e Isabel va por buen camino, es decir, camino al cuarto. Transformada, reaparece en puntos claves aquella flauta de la que hablaba en relación con Giovanni, como un destino que poco a poco se cumple. Pero lo mejor de la escena es cuando corren las cortinas y empiezan a hablar del jardín de Rappaccini. La música del jardín tiene que ser aquí muy atractiva y seductora: es el jardín visto desde afuera, es lo que se dice de él. Además Isabel no es imparcial y canta sus maravillas al igual que las de Beatriz. Y aquí la orquesta tiene que ser más seductora aún. ¿Beatriz?, le pregunta Giovanni. Pero Isabel continúa y señala las flores que puso en el cuarto. Ahí reaparece la flauta en el registro agudo, al tiempo que los cornos reintroducen el encerramiento armónico de Giovanni. Isabel sale y Giovanni se queda meditando un poco sobre el jardín mientras la orquesta recuerda el trayecto que condujo al cuarto hasta terminar con la flauta.

Hasta aquí vamos bien. Ahora pregunto: ¿quién debe interrumpir la meditación de Giovanni? En la obra de teatro Giovanni da un salto, se asoma al balcón y ve a Rappaccini. Yo creo que en la ópera debe de ser Baglioni quien lo interrumpe. Después de todo, Baglioni es el metiche del cuento; él es quien está siempre tratando de "salvar" a Giovanni del jardín de Rappaccini, ¿no es cierto? Si ponemos la escena de Giovanni y Baglioni en este lugar, eso también nos permitiría reforzar lo que Giovanni oyó de boca de Isabel. Claro que Baglioni le cuenta cosas terribles de Rappaccini: lo contrario de Isabel. Pero el efecto en Giovanni va en la misma dirección: despierta cada vez más su curiosidad. Musicalmente me funciona mejor terminar con las escenas del cuarto antes de descender al jardín que bajar primero al jardín a conocer a la familia Rappaccini y después regresar al cuarto para escuchar las advertencias de Baglioni. Rappaccini debe ser imponente. Después de conocerlo, las opiniones de Baglioni sólo pueden sonar absolutamente vacías e infantiles. En cambio, si oímos los miedos de Baglioni antes de conocer realmente a Rappaccini, éstos nos servirán para hacer del célebre doctor un personaje más impresionante aún, pues tendrá una cierta aura de misterio a su alrededor. La entrada al jardín debe de ser lenta pero decisiva; no podemos entrar y salir a cada rato. Una vez adentro, Giovanni debe quedar atrapado en ese mundo fascinante. No creo entonces que sea conveniente salirnos del jardín y romper el encanto para regresar al cuarto a escuchar las burradas de Baglioni. Hay que recordar que la trayectoria del primer acto es como un arco enorme que desemboca en el jardín. El retorno no debe comenzar antes del segundo acto.

Querido Octavio:

Tengo que confesar que la escena entre Baglioni y Giovanni me está costando mucho trabajo. Baglioni es algo ridículo y esos personajes son siempre difíciles de caracterizar musicalmente. ¿Por qué? La música de Baglioni tiene que ser simple para él sin serlo para nosotros. Y el efecto tiene que ser ridículo para nosotros sin serlo para él. Esta doble función se desprende de las necesidades del género mismo: he ahí su infinita riqueza. En una ópera no sólo hay que proyectar un texto sino que también hay que caracterizar al personaje que lo emite. No sucede así, digamos, en una canción, pues allí el personaje y el texto son uno y el mismo. Baglioni, por ejemplo, puede estar cantando cosas que no entiende del todo o que le quedan grandes.

Estoy tratando de encamar esta situación en la relación que tiene con la orquesta: a veces la infla y después no sabe qué hacer con ella; en una ocasión la infla tanto que logra asustarse él mismo. Y al final de la escena, cuando Baglioni emite su última advertencia a Giovanni, quiero hacer que la orquesta alcance un deslumbrante *tutti* sin que él entienda a ciencia cierta cómo sucedió. Baglioni entonces puede aprovechar el viaje —pues es algo oportunista también— y salir sintiéndose orgulloso de lo que cree que provocó.

Después del *tutti* la orquesta regresa a su cauce y comienza un Interludio en donde Giovanni retoma la meditación interrumpida. El Interludio lo tengo ya bastante avanzado pues se conecta directamente con el anterior, el que interrumpió Baglioni. La música viene del jardín, como sus aromas; lentamente penetra el cuarto e invade a Giovanni por primera vez. Antes Giovanni había visto el jardín; ahora lo respira y escucha su latido. Giovanni canta en perfecta armonía con el jardín y su voz finalmente se funde en la textura orquestal y se abandona a ella.

Querido Octavio:

¿Ha escuchado alguna vez el *shakubachi*? Según los poetas japoneses es el sonido del viento al pasar por los campos de bambú. Aman tanto ese sonido que los flautistas se esfuerzan por reproducirlo cuando tocan sus melodías. Es realmente un sonido muy bello que además nos puede ser útil: cuando una nota se desvanece detrás de la columna de viento, el efecto es de una gran nostalgia; pero si se sopla con fuerza para producir un *fortissimo* el resultado es angustiante. Ambas situaciones le van a Giovanni como anillo al dedo. Estoy pensando utilizar este instrumento al principio, cuando Giovanni recuerda "el mar y el sol sobre el mar", y más tarde, cuando se hunde en el sueño, cuando "retrocede, vuelve a lo oscuro, más allá de la infancia, hacia atrás, hacia el origen". ¡La nostalgia y la angustia entrelazadas en un sonido! ¿No es ésa la sustancia exacta de la que está hecho el viaje hacia el origen?

Querido Octavio:

Usted me dijo alguna vez que el verdadero poeta no es el que escribe poemas sino el que inspira poemas. ¿Qué decir, entonces, del poeta que inspira también música? Si la poesía es

ritmo y es canto, ¿no es señal del más grande poeta haber inspirado la música más ambiciosa? Estoy componiendo las escenas más perfectas de la obra: el dueto de amor y el aria final. La poesía es aquí tan intensa que me he convertido en Beatriz y en Giovanni: he retrocedido con ellos, "hacia atrás, hacia el origen". Al principio sus voces surgen unidas: "un solo árbol vasto como un bosque y alto como el cielo"; las estrellas son flautas, violines y celesta. Poco a poco las voces crecen, se entrelazan: "los astros —clarinetes, cornos y arpa— anidan en sus brazos". "Su canto es un abanico que se despliega lentamente" —las cuerdas florecen, son arpeggios. Sus melodías giran, una en torno de la otra, cada vez más estrechas, más abrazadas. La orquesta mientras tanto atraviesa distancias armónicas enormes, los conduce "por el río de ojos cerrados, más allá, a la otra orilla". Finalmente ella "se queda quieta y empieza a cerrarse, pétalo a pétalo, como una flor nocturna, hasta que se vuelve impenetrable".

La música y la poesía se funden, regresan a sus orígenes y se confunden: es un instante en donde el tiempo se detiene y el ser humano toca la inmortalidad.

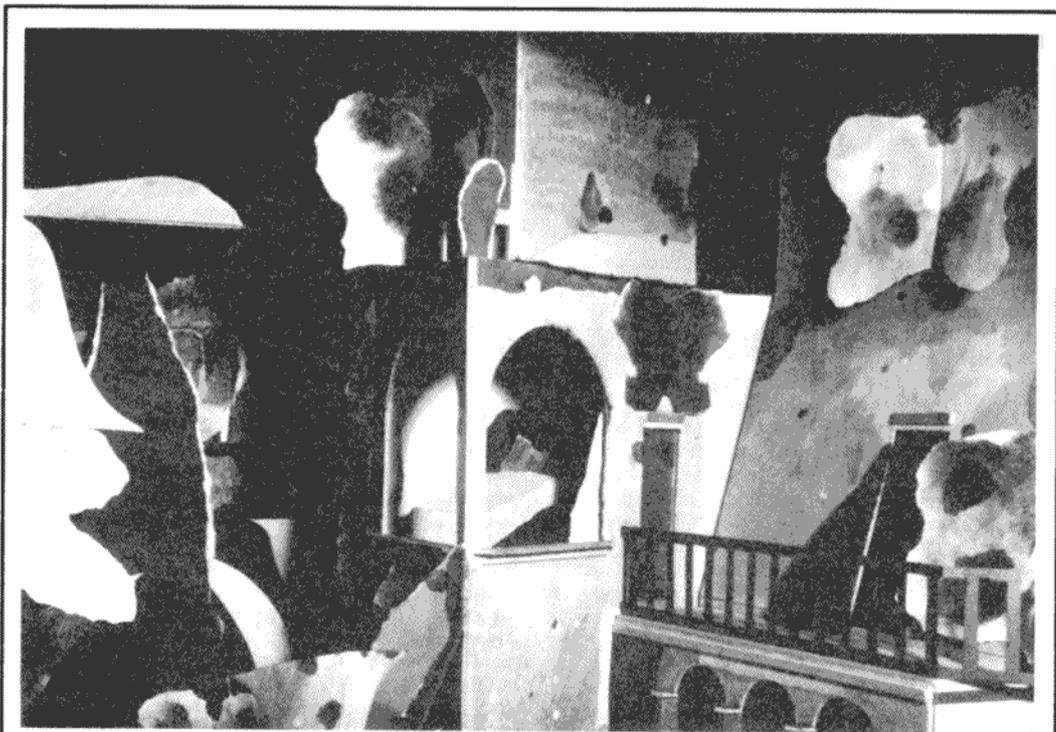
Querido Octavio:

En este preciso momento Giovanni comienza su descenso al jardín. La voz de Beatriz lo llama irresistiblemente.

Habíamos visto ya el jardín desde afuera, con los ojos abiertos, a través de Isabel y de Baglioni. Ahora lo vemos desde adentro y a través de Giovanni. Aquí comienzan los *glissandi*; la escala de 12 tonos queda olvidada. El jardín es el lugar del encuentro, el cruce de caminos, en donde habita el deseo, sin obstáculos, sin medida. Giovanni cumple aquí su destino y adquiere finalmente la voz "del viento y la marea".

Pero la entrada al jardín no es solamente un ingreso a un mundo nuevo; es también un viaje interior, hacia el origen. Por eso Giovanni escucha en Beatriz el recuerdo de su propia voz, aquella que cantó su sueño y su presagio al principio del acto. La flauta reaparece y los fagotes son ahora trompetas con *muto*. En el jardín, en el origen, los amantes se escuchan el uno en el otro.

Esta escena, de sustancia onírica, debe ser sensual e ilimitada. Pero tiene también que estar al borde de un abismo: el amor es deseo, sensualidad y anagnórisis. Pero también es pérdida de conciencia y vértigo. Esta última condición quiero decirlo con la orquesta en un Interludio que cierre el acto. Comenzará como una caída vertiginosa; pero inmediatamente surgirán sus melodías en *fortissimo*, imponiéndose como el deseo, desde el registro más profundo; los trombones y los cornos se levantarán de su lecho para entonar sus anhelos más delirantes en las alturas; se entrelazarán consigo mismos, se irán transformando poco a poco hasta convertirse en clarinetes, oboes y flautas y serán así, nuevamente, "espacio, puro espacio, nulo y vacío".



Roger Von Gunten: maqueta para la escenografía