

La grata costumbre de querer oír un cuento no tiene principio ni fin. Tampoco lo tienen la serie de géneros musicales vinculados al teatro que han

Radioteatros Música para Ningún Escenario

RAFAEL DÍAZ
Compositor

servido para poner en práctica este anhelo. De todos ellos, la ópera pareciera ser el que, al entrar en su crítica etapa del siglo XX, más mutaciones y derivaciones ha generado, dando vida a una multiplicidad de insospechadas formas de expresión dramática.

Conforme avanzaba el siglo pasado, la ópera fue enfrentando desafíos que la fueron cambiando. Obras como *Woyzeck* y *el Niño y los Sortilegios* encarnan una solución musical alejada del arquetipo. Una ópera atonal es una ópera en crisis. Una ópera que es un cuento infantil dentro de un retablo es casi una anti ópera. Ravel, consciente de aquello, usa el eufimístico nombre de “Fantasía Lírica” para poder definir a su “ópera” con más justicia. Avanzado el siglo, obras como *Don Perlimplin*, de Bruno Maderna sobre textos de García Lorca, ya pertenecen a una especie de *intergénero* en el que confluyen la música acústica y la electrónica, los personajes, las

luces y el escenario. El libreto comienza a volverse guión. Las dimensiones operísticas se reducen a un formato más íntimo. La puesta en escena a veces se reduce a un cantante y un pianista asemejándose a una música cuenta cuentos, que tanto atractivo tuvo para Ravel. No hay que olvidar que su *Niño y los Sortilegios* es en el fondo una colección de canciones con un mini cuento en cada una. Esta obra probablemente estuvo estimulada por otra notable obra, antecedente inmediato del teatro musical, el ciclo de siete canciones *La Nodriza*, para canto y piano de Mussorgsky. El ciclo fue muy conocido en Europa occidental en tiempos de Ravel, e incluso Liszt hizo un arreglo para piano solo. En este ciclo, el cantante está obligado a desdoblarse, en la misma canción, en una serie de personajes diferentes. Que una canción pueda llegar a ser una pequeña pieza de teatro musical queda demostrado ya en obras anteriores, como en *El Rey de los Alisos*, de Schubert donde el cantante también encarna a muchos personajes y el piano ambienta la historia con una serie de madrigalismos.

El ultra refinado mundo sonoro de Ravel, especialmente el de sus óperas *La Hora Española* y *El Niño y los Sortilegios* resuena en inesperadas formas en la música de nuestro propio tiempo: el teatro musical de Oliver Knussen, el teatro instrumental de Kagel, la nueva enciclopedia de timbres evocativos de George Crumb, la premisa estética de “mecanismos y nubes” de Ligeti, los

concert hall de Henze.

Si la ópera fue sacudida en sus cimientos, fue, en parte, porque su naturaleza fue desbordada por un mundo incesantemente cambiante, y en parte, también, por su tendencia a reunir una serie de manifestaciones artísticas diversas pero divorciadas entre sí. En lugar de la idea de que las manifestaciones artísticas (música, teatro, poesía, escenografía) estén separadas por sus particulares naturalezas, surge un pensamiento que busca la correspondencia entre ellas, que busca fundir las artes en arte. Las correspondencias toman el lugar de aquello que en las formas artísticas convencionales (el caso de la ópera) era considerado como duplicación.

Hasta *Turandot*, la ópera tuvo una puesta en escena al menos reconocible. Después Cage parece decirnos que no hay necesidad de reinventar la unión entre música y teatro, porque, al parecer, toda música es teatral y toda interpretación de ella es un drama. Tal vez *Turandot* no es el fin de una larga tradición moribunda. El género se metamorfosea para no morir o se transforma en otros géneros, como el teatro musical. *Pierrot Lunaire* y *Historie du Soldat* son ejemplos de una especie de teatro musical surgidos en el siglo XX. Ejemplos esporádicos al principio, cuyo distante ancestro puede ser *Combattimento* de Monteverdi. El teatro musical a diferencia del radioteatro, precisa de cierta acción sobre el escenario, una tensión dinámica apreciable, no sólo en lo sonoro, sino también en lo visual aunque sea esta mínima. Alban Berg ya tuvo que afrontar este problema al escribir *Woyzeck*. La poca acción operística tradicional sumada a la auto impuesta imposibilidad de usar la tonalidad para reforzar el flujo dinámico, obligó a Berg a echar mano a las formas arquetípicas como la suite, la fuga y la sonata, entre otras, que no sólo sirven para amarrar el discurso sino también para construir una dialéctica de opuestos. La falta de tonalidad dejaba a la dinámica narrativa huérfana de su principal herramienta para expresar los contrastes y el transcurso del drama.

Al ir desapareciendo la acción explícita, el género dramático entra en otra etapa y el medio más natural para un drama musical sin acción es la radio.

Se independiza así el radioteatro y el cuento musical de sus otros géneros primos: el teatro instrumental, el lied ópera, el concert hall e incluso la música de cine. Mientras, en Sudamérica, en los sesenta, la europea *Cantata* adquiría en Chile un carácter de género músico-narrativo con un fuerte carácter original y con influencia de la música popular y de raíz folclórica sumado a la tradición docta, lo que la volvía un nuevo género de gran potencia dramática, gracias a la inclusión de narrador(es). Esto sumado a los convulsionados años que se vivían por entonces, hizo que el género *Cantata* no fuera nunca más por estas latitudes lo que se entendía por él.

En 1971, la obra *Staatstheater*, de Mauricio Kagel (substitulada "Composición Escénica") desata un pequeño escándalo al ofender al auditor común, al recalitrante amante de la ópera tradicional. La obra es una abierta negación de ese tipo de ópera. Kagel, para hacer un poco más espectacular la provocación, sostiene que la ópera

tradicional es gusto de melómanos, y el melómano es la encarnación del espíritu conservador y sibarita. De cualquier modo, resulta comprensible la molestia del público operístico, porque la cultura heredada (entre ella la ópera) representa un valor seguro para el sentimiento común. Sin embargo, todo compositor sabe que no hay nada más inseguro que el futuro inmediato de la música.

Había que adaptarse a las nuevas formas de contar. Ya no se trataba del derroche de información sensorial escindida. No se trataba de “*contar para ocupar*” (un espacio y un tiempo operísticamente amplio) sino que paulatinamente se trató de *ocupar sin contar*. El afán Proustiano llega a la música de escena, desaparece el pulso, la subdivisión, desaparece hasta el escenario y sólo queda un tiempo que flota, un tiempo sin métrica que ocupa un espacio compactado pero sin cortes.

En Proust, los ruidos y los sonidos se despegan de los personajes, de los lugares y de los nombres a los que están en principio vinculados para formar *presencias* autónomas, que no cesan de transformarse en el tiempo. Estas *presencias* están primero asociadas a un paisaje o a una persona. Luego, es la misma *presencia* la que se vuelve el único paisaje que pasa, el único personaje que cambia. Asimismo, en el radioteatro, tal vez la forma más íntima, más privada de *contar*, los personajes literarios y su paisaje exhalan una suerte de inmanencia que es la música misma. Surgen así las *presencias musicales*, que habitan una nueva forma del

tiempo, un tiempo que no va a ningún lado, sin antes y sin después. Por eso, los personajes de un radioteatro musical no son personajes convencionales, no tienen cronología, no cuentan necesariamente una historia ni están obligados —en el decir de Borges— “al horror de vivir en lo sucesivo”. Son más bien hablantes líricos omniscientes que flotan en *situaciones sonoras* que parecen eternas pero que fluyen incesantemente.

Tal vez la fuerza con que se mantuvo la ópera por tanto tiempo venga del hecho de que ella le dio a la música una lengua con que *hablar*. En nuestro país, que la música *hable*, no debiera sorprendernos, en parte, por la fuerte tradición oral de nuestra cultura y en parte, porque nuestro *destino sudamericano* nos obliga de tarde en tarde a contar, a dar testimonio, a hacer de la música un espejo. No es casual que en Chile, obras importantes de nuestra historia lleven narrador, basten como ejemplo la *América Insurrecta* de Fernando García, *Invocación* de León Schidlowsky, *Machu Pichu* de Gustavo Becerra. Y dentro de ese tan particular género que es la *Cantata*, no se pueden dejar de mencionar dos obras que son las fundamentales del género: *La Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis y la *Cantata de los Derechos Humanos* de Alejandro Guarello.

Así como el oratorio de los sesenta en Chile, el radioteatro y el cuento musical son géneros que intentan establecer el diálogo entre la música y la palabra. Han pasado treinta años. La palabra se fue reduciendo del verso al morfema, del morfema al fonema, del fonema al grafema. Ya no habían palabras para *contar*, sólo símbolos y sonidos sin significado. Tampoco parecía haber interés en contar. Las nuevas generaciones de compositores encontraron un país deshabitado de utopías. Sin embargo la poesía estaba ahí, “los guardianes del mito” en el decir de Teillier, sólo que ellos ignoraban que sus *significativos* versos habían caído en descrédito entre los compositores precisamente por eso mismo, por ser *significativos*.

Sin embargo, el radioteatro, para el que escribe estas líneas, ha venido a ser un punto de encuentro entre la música y el lenguaje. Es un acercamiento como una reacción al tremendo desencuentro de ambos medios. De

La música al servicio del lenguaje, como una esclava, a la palabra hecha música desprovista de significado. El radioteatro establece una relación más equilibrada. Lo inaprehensible de la música junto a la potencia semántica de la palabra. La fuerza de la música reside en que no significa nada. Es por eso que puede significarlo todo si la palabra resuena en ella.

A diferencia del radioteatro, el teatro musical y el teatro instrumental son un fenómeno visual. Es música para ser *vista*. Por el contrario, el radioteatro nos hace ver con los oídos. Como compositor, he concentrado mi trabajo más en el género del radioteatro que en otros medios audiovisuales, en gran medida, porque creo pertenecer a una generación que ve más en la radio, que en la T.V, o el cine o a su compañero cultural. Hay un evidente desencuentro entre creadores de medios visuales y compositores de música de arte. Por otra parte, el radioteatro posee un rasgo que apunta hacia lo esencial. Es un flujo de información que no impone imágenes al auditor y por tanto lo deja a solas consigo mismo, en el mundo ilusorio de un teatro imaginario. Es allí, en lo profundo de la mente, donde se produce una ulterior experiencia musical, en la intersección de lo que se oye y lo que ve la imaginación.

A falta de un real diálogo constructivo y creativo entre directores de cine y teatro y compositores, diálogo casi inexistente en Chile (salvo honrosas excepciones) a juzgar de la música que se sostiene a duras penas, como sobrando, como una invitada indeseada en la cinematografía y el teatro chilenos, el escenario imaginario parece ser el mejor espacio para la música de arte. La otra alternativa, la música utilitaria, la música al servicio de otro medio, sólo puede aspirar, a la larga, a *no estorbar*. Modesta aspiración para cualquier compositor.

Tal como la versión tan particular de la *cantata* surgida por estos lados, el radioteatro que cultiva el que escribe, posee referentes que lo vinculan con costumbres y prácticas de la sociedad chilena previa a la televisión. En efecto, el espíritu de las antiguas transmisiones de radio, en que se relataban historias por capítulos a un auditorio atento y preparado para la ocasión en la tranquila intimidad de sus casas, es un referente mucho más próximo para mi trabajo que cualquier modelo de radioteatro musical europeo. La secreta complicidad entre las ondas de radio y el auditor sigue siendo tan esencial como antaño, porque representa la supresión de la prisa e instala al auditor en un tiempo que no es el cronológico. Encontrar un tiempo para oír un radioteatro, es permitir que, desde el primer sonido de la obra se suspenda lo sucesivo, se suspenda la incredulidad y la mente abandone el tiempo para de algún modo recogerse en lo invisible, en el sortilegio de oír *espíritus* hablándonos al oído. Tal vez se trate de un teatro de espectros, a la manera de los personajes del *Pedro Páramo* de Rulfo, en que todos están muertos; pero no por muertos están menos vivos. En los radioteatros, los cantantes deben volverse invisibles aún en escena. Deben saber transformarse en múltiples identidades sin nombres. En ellos, los instrumentistas deben aplicar mucho del desarrollo técnico alcanzado por sus instrumentos, pero esto siempre en función de la *situación sonora*

que deben crear para que las *entidades*, encarnadas en los cantantes, puedan flotar y transmigrar. Es un radioteatro que propicia un tiempo de arraigo, que rescata los sonidos que fuimos, los que perdimos, los que tal vez conocimos sin saber dónde ni cuando. Es un radioteatro de las “cosas admitidas en nuestra confianza”, que hace una pausa en nuestro tiempo y nos deja en un remanso, en una rivera apartada del río cronológico, en una orilla del

tiempo que no tiene otra orilla. El radioteatro propicia la percepción plena de un río sonoro. Al prescindir de un desarrollo argumental lineal, incluso, al prescindir de un argumento, los personajes devienen en *presencias* omniscientes que flotan en situaciones sonoras como entidades que habitan en un tiempo ficticio, en un tiempo irreal.

En el fondo, el radioteatro sólo es posible si *des-realiza* el tiempo en que transcurre, y si lo logra, *des-realiza* al auditor y al compositor librándolos, al menos transitoriamente, de la corriente incesante del mundo real.

