

The Visitors: La ópera de Carlos Chávez como paradigma de la modernidad mexicana

Sergio Vela

*"The sense of occasion
Is ever, is waiting
For always; delighting
In clear celebration
We solemnize, we outsing
All memory, all half-light
Enhancing our singing."
Chester Kallman, The Sense of Occasion*

*"Halte das Bild der Würdigen fest! Wie leuchtende Sterne
Teilte sie aus die Natur durch den unendlichen Raum."
Johann Wolfgang Goethe, Nachlaß (Den Griechen Uns Nierend)*

Sinopsis

En este trabajo se alude a la única ópera de Carlos Chávez, *The Visitors*, partitura de enorme significación tanto en lo concerniente a sus aspectos formales cuanto en lo que se refiere a sus implicaciones culturales. Se exploran las circunstancias que suscitaron la composición, y se abunda en el proceso creativo seguido por Chávez. Más adelante, se hace un análisis de la sustancia dramática de la ópera, cuya construcción formal acusa clasicismo. Después se trata con detenimiento la correspondencia entre el libreto y el discurso musical, cuyas peculiaridades son enunciadas con cierto detalle.

Este texto se refiere al análisis exhaustivo de la única ópera de Carlos Chávez, *The Visitors*, partitura capital en la historia lírica de la segunda mitad del siglo XX y obra ejemplar entre las muchas de nuestro tiempo.

En virtud de que la ópera es un fenómeno cultural de naturaleza híbrida, es de particular relevancia desarrollar la investigación musicológica en relación con el contexto histórico -tanto el concerniente al compositor o al tiempo de creación cuanto el referido al momento de interpretación-; así, se ha optado por buscar un correcto apego a la metodología historicista postulada por José Gaos (en *Notas sobre la historiografía*, 1960, recogido en Álvaro Matute, *La teoría de la historia en México*, México: SEP, 1974), de tal suerte que la investigación

resulte a la postre en un trabajo totalmente defendible y riguroso.

En relación con lo anterior, la etapa propedéutica de este estudio se ha llevado a cabo ya, pues se ha definido el campo de reflexión y se ha elaborado el proyecto de un amplio texto, inmerso en un marco conceptual determinado. Las etapas heurísticas, crítica y hermenéutica han avanzado de manera considerable: en efecto, se ha hecho la búsqueda de los testimonios directos e indirectos para construir la materia prima de la investigación y, de manera especial, se han convalidado las fuentes. Al respecto, se cuenta ya con la mayoría del material textual necesario para llevar a cabo el análisis musicológico exhaustivo, y sólo falta acudir al

Archivo General de la Nación para consultar el Fondo Carlos Chávez, así como obtener una copia de la partitura orquestal completa en su primera versión para confrontarla con las revisiones posteriores.

Cabe destacar que se ha logrado acceder a valiosos documentos inéditos, como la partitura vocal de la primera versión de la ópera y grabaciones de ensayos dirigidos por el compositor. A lo anterior hay que añadir la obtención de tres libros de poesía de Chester Kallman, así como el registro radiofónico integral del estreno en México (en inglés) de la primera versión de la ópera. Por otra parte, debe destacarse que los pormenores biográficos de la composición de *The Visitors* se encuentran debidamente documentados en el volumen preparado por Gloria Carmona (*Epistolario selecto de Carlos Chávez*);¹ sin embargo, en aras de la claridad en esta exposición deben destacarse algunos hechos.

1. En 1953 Lincoln Kirstein, presidente de la Ballet Society de Nueva York, invitó a Chávez a componer una ópera que habría de estrenarse en 1954.

2. El libreto de la ópera sería elaborado por el poeta estadounidense Chester Kallman, cuya experiencia en el ámbito dramático-musical era ya considerable e importante.

3. Carlos Chávez comenzó a trabajar en la partitura de *The Tuscan Players* (título provisional de la ópera) en la primavera de 1953, y continuó su labor hasta 1956.

4. La ópera se estrenó como *Panfilo and Lauretta* en abril de 1957, en Nueva York (en el teatro Brander Matthews de la Universidad de Columbia). Después se presentó en tres ocasiones en México: en 1959 (en inglés) en el Palacio de Bellas Artes; en 1963, ahí mismo, en castellano (en la traducción de Noel Lindsay y Eduardo Hernández Moncada), con el título *El amor propiciado*; por último, dentro del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, con el título *Los visitantes*, en 1968.

5. Desde entonces, la ópera no volvió a ser presentada durante las siguientes tres décadas, aunque el compositor dirigió algunos fragmentos en un concierto del Festival de Música de Cabrillo, en California, en 1973.

6. Chávez falleció sin haber editado ni estrenado la partitura definitiva, en la que quedarían incorporadas las múltiples correcciones que hizo a lo largo de más de veinte años, y que se refieren, fundamentalmente, a la orquestación de la obra, así como a enmiendas que dieron beneficio al flujo dramático y a la solidez estructural a que el compositor aspiraba.

7. *The Visitors* durmió hasta 1997, año en que, por mediación mía, la hija del compositor entregó el manuscrito de la ópera al musicólogo Max Lifchitz, quien preparó la edición definitiva de los materiales a lo largo de dos años, a fin de que en 1999 se llevara a cabo el estreno mundial de la versión definitiva de la partitura.

8. El estreno mundial de la versión definitiva ocurrió en octubre de 1999 (año en que se conmemoró el centenario del natalicio de Chávez) en el Festival Internacional Cervantino. A las presentaciones en Guanajuato siguieron varias funciones en México y la grabación discográfica profesional de la obra.

Por amor de precisión inicial, he de aludir a la naturaleza, la recepción y la evolución de la ópera como fenómeno particular de la cultura occidental, surgido desde el Renacimiento tardío, y asumido con características distintivas por cada una de las naciones europeas y, en su caso, por las posesiones de ultramar: "ópera" es el nombre genérico de una forma artística inventada hace algo más de cuatrocientos años. Tan amplio e impreciso sustantivo ("obra") subraya la peculiar ambición de los grandes trabajos lírico-dramáticos, a saber: la integración plena de elementos o ingredientes artísticos naturalmente dispares (e incluso antagónicos) y no su mera convergencia. Por ello, al hablar correctamente de ópera es necesario explicarla como la reunión de disciplinas diversas que por la sola adición no constituyen un producto final armonioso; así, la ópera existe realmente cuando las características particulares de las artes han cedido sus fueros y privilegios para conformar una realidad artística nueva que surge, invariablemente, de un sentido dramático cuya expresión sucede en términos musicales.

De vuelta a la metodología propuesta por Gaos, es pertinente enfatizar que la etapa de etiología se refiere a las causas del fenómeno estético y consiste precisamente en la explicación y valoración de la obra de arte. Por la naturaleza misma del presente proyecto, este rubro es el que mayor importancia reviste, así como en la construcción del discurso textual y en sus planteamientos estilísticos.

Se tiene a la mano un amplio acervo bibliográfico en torno al compositor, o del compositor mismo, que reviste una gran utilidad para entender el proceso creativo, tanto en sus aspectos teóricos cuanto en los prácticos. En especial, destaca el contenido de las obras ensayísticas de Chávez, entre las que el volumen *El pensamiento musical*² ocupa un lugar preponderante, no sólo por la relevancia de las circunstancias en que ese texto reflexivo fue redactado (se trata del ciclo de conferencias magistrales dictadas por Chávez para la

¹ Carmona, G. (comp.), 1989.

² Chávez, C., 1986 (1961).

Universidad Harvard dentro de la cátedra de poética Charles Eliot Norton en 1961), sino también por lo profundo y acucioso de los juicios estéticos de Chávez, que lo muestran como un pensador de estética, además de un creador vigoroso. (El proceso creativo de la ópera cubre un lapso de veinticinco años, es decir, desde que Chávez recibió el encargo de escribir un ballet que a la postre se convirtió en la ópera en cuestión, en 1953, hasta el fallecimiento del propio Chávez, en 1978, en vísperas de la conclusión de las últimas correcciones a la reorquestación definitiva del acto tercero de la ópera.)

Dada la naturaleza dramática de la ópera, para entender de modo cabal cualesquiera títulos en particular, es menester estudiar la sustancia teatral. Así, en el caso, se ha realizado ya una disección minuciosa del texto de Chester Kallman, libretista de primera magnitud que emplea fórmulas y giros verbales recurrentes, a manera de transformaciones dramáticas del discurso, el cual mantiene unidad y coherencia. Sin duda, la sustancia musical creada por Chávez fue construida precisamente en función del drama de Chester Kallman, y en el transcurso del proceso analítico destaca la interrelación del texto y la música, lo que da cuenta de la inteligencia del compositor sobre el fenómeno operístico. A continuación me detendré en algunos aspectos relevantes del drama en cuestión, antes de abundar sobre las características musicales de la obra de Chávez.

The Visitors es una ópera que acusa clasicismo. En primer lugar destaca el tema y su tratamiento poético; en segundo lugar, resplandece la forma de la composición. Es sabido que Chávez sugirió a Kallman lo fundamental de la trama (*scenarío*), y ésta nada tiene que ver con colores locales. En efecto, el pre-texto argumental proviene, indudablemente, del *Decamerón*, pero los personajes de la ópera, que se han aislado del mundo apestado, no narran o cuentan historias, sino representan obras teatrales que revelan de modo gradual sus respectivas y más íntimas esencias.

El recurso de hacer teatro dentro del teatro no es en forma alguna novedoso, pero llama la atención que al final (en la pantomima, auténtico epílogo) no se vuelva a un plano realista, pues la ópera culmina con el desenlace de una representación anterior, interrumpida. En una primera y superficial lectura, el *lieto fine* parecería una torpeza dramática injustificable; sin embargo, al estudiar detenidamente el magistral poema de Kallman y la complejidad de la partitura de Chávez queda de manifiesto que la acción se ha desenvuelto hasta llegar a un plano superior de la realidad, una suerte de epifanía de la verdad, que no es sino el triunfo del mito clásico narrado por Apuleyo en *El asno de oro* (Cupido y Psiquis).

En *La llama doble* Octavio Paz recuerda que el mito de Cupido y Psiquis es un eco platónico: el alma individual (Psiquis), imagen fiel del alma universal (Venus), se eleva progresivamente, gracias al amor (Eros o Cupido), de la condición mortal a la inmortalidad divina. Estas consideraciones son oportunas para explicar que la ópera se haya llamado primero *Pánfilo and Lauretta* y luego *Love Propitiated*, pues a los protagonistas concierne una historia de amor primordial, genuino y trascendente, cuyo acontecimiento implica un tránsito de la oscuridad hacia la luz. Sin embargo, ambos títulos fueron superados por el definitivo, acordado entre Chávez y Kallman con buen tino y con sentido teatral refinado, ya que al final Lauretta es Psiquis, Pánfilo es Cupido y Elissa es Venus, por virtud de los sufrimientos que han debido padecer, los cuales fueron precipitados por la irrupción de los visitantes (hecho que arruina un mundo ficticio y obliga a los personajes a percibir y conocer la realidad tras un arduo proceso cuasi-iniciático).

Esto significa que, en última instancia, el contenido de la pantomima es la esencia misma de la cosa, equivalente al mundo ideal de Platón o al noúmeno kantiano (si bien para el público que presencia la apoteosis el asunto también puede ser, sencillamente, una última representación, por más lograda que ésta resulte).

Los personajes de *The Visitors* son pocos, pero tienden a desdoblarse para ser entendidos cabalmente tanto por ellos mismos como por los espectadores. Pánfilo es un soldado superior (*"Born to be in command"*), cuyo nombre implica la totalidad del amor; Lauretta alude con su nombre al laurel que coronó a Apolo cuando Dafne se convirtió en árbol para huir de los lances amorosos del dios; Elissa es otro nombre de Dido, la reina abandonada, y Dioneo significa, en sentido antiguo, "lujurioso" (Kallman tomó este nombre de un personaje del *Decamerón*). Robert Parker, en su formidable tratado *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, menciona: *"The plays within a play afford a penetrating look at the characters and their interworkings through several different prisms"*.³

En el segundo acto, los personajes se convierten en el Centurión (Pánfilo), María Magdalena (Lauretta), la Proxenetá (Elissa) y el Saduceo (Dioneo). Esta transfiguración es compleja, pues implica el imprescindible comercio carnal entre Pánfilo y Lauretta para poder convertirse, o mejor dicho: transformarse, en Cupido y Psiquis. De paso, la humillada Elissa logra degradar a Lauretta (como hará Venus con Psiquis), mientras que Dioneo, como Saduceo, niega la inmortalidad del alma. Él, autor y director de la primera representación, es

³ Parker, R., 2002 (1983).

ahora uno más de los actores que dirige un ser sobrenatural. La siguiente pieza teatral muestra tradiciones judías prebíblicas y su contenido resulta totalmente claro: Pánfilo es ahora Adán, Lauretta es Eva, Elissa es Lilit, la inanimada, y Dioneo es Satán (aunque más bien parece Lucifer). La metáfora se refiere a la pérdida de la inocencia y al comienzo de la tragedia humana; también se refiere a la falta de atracción de Pánfilo-Adán por Elissa-Lilit y al amor propiamente humano entre Pánfilo-Adán y Lauretta-Eva; por último, también muestra la curiosidad de Eva como equiparable a la de Psiquis mientras que, de nuevo, Dioneo-Satán es instigador de la trama.

Mucho más ambiguo, pero también extraordinariamente rico en interpretaciones posibles, es el personaje del Corifeo, que en verdad no se transforma, sino que es, en el transcurso del tiempo, el Monje que hipnotiza a los demás y trae consigo la enfermedad (vulnera el aislamiento) y es, por igual, el Médico que sana (metáfora del triunfo sobre la muerte) y media en la pantomima entre el público y la escena. Sin embargo, el Monje también "actúa": como Lázaro, se refiere al descenso a la tumba y a la resurrección (como hará Psiquis al visitar a Dis Pater en el inframundo) y, como Lujuria, incita la consumación del amor entre Pánfilo-Cupido-Centurión y Lauretta-Psiquis-María Magdalena. El Monje, al término del acto segundo, admite explícitamente que su conducta, inmoral aunque necesaria para el proceso de purificación, resulta equiparable a la de Caín.

Las figuras de la ópera provienen del clasicismo grecolatino y de la tradición judeo-cristiana. El desenlace, como dije antes, puede leerse como una simple representación teatral ante convecientes que habitan el mundo bajomedieval; asimismo, puede entenderse que la ópera trata de un triunfo formal de las artes escénicas a través de la expresión de un mito amoroso; sin embargo, de modo más ambicioso, la sustancia dramática de *The Visitors* es la de una tragedia, pues culmina con la purificación (*kátharsis*) y resarcimiento del orden de las cosas (*apokatástasis*); así, el destino de Pánfilo, Lauretta y Elissa (ser Cupido, Psiquis y Venus, respectivamente) y el de Dioneo (morir tras alcanzar la *poiésis*), se cumple inexorablemente a través de los hechos suscitados por un ser raro (Monje-Médico). Para enfatizar esta interpretación, baste mencionar dos hechos dramáticos: la pantomima comienza donde se interrumpió la representación al final del acto primero y no reitera ante los convecientes los hechos que el público real ya conoce; por lo demás, Dioneo, luego de cumplir su función poética (véase *La Diosa Blanca* de Robert Graves)⁴ muere invocando a la Musa o Diosa, que acaba con su existencia al lograrse el acontecimiento del mito en la vida humana.

En la tradición judía se dice que Adán y Eva comieron del fruto de un árbol que les dio conciencia del bien y del mal. Sin embargo, no alcanzaron a comer del árbol de la vida, que los convertiría en inmortales, como los dioses. El fruto del árbol de la vida, recurrente en las mitologías politeístas (de las que los versículos correspondientes del *Génesis* son un claro vestigio), aparece al final de la pantomima; Psiquis lo come y de esta manera inicia su apoteosis.

Los personajes de la obra devienen en el teatro, muestran sus modos de ser y, por último, alcanzan su fin. El fascinante clasicismo de *The Visitors* permite la referencia a Aristóteles y al hilemorfismo: al concluir, los entes particulares son esencias divinas, se han actualizado las potencias y la materia se ha transformado. Quedan, pues, el acto y la forma puros (la sustancia de los personajes de la pantomima ha pasado por múltiples y diversos accidentes; la especificidad o peculiaridad ontológica de las figuras se da en virtud de su forma final). Lauretta transita por el ser de Magdalena y Eva para llegar a ser Psiquis; Pánfilo existe temporalmente como Centurión y Adán para poder ser Cupido, y Elissa es la Proxenetá y Lilit para luego ser, de veras, Venus. Hacia la mitad de la ópera Dioneo ha cedido, involuntariamente, la función motriz de la trama auténtica a favor del Monje, y de momento debe ser el Saduceo cómplice y Satán, el embaucador, para lograr, a la postre, el acontecimiento pleno del mito que ha evocado. Así, el Monje funge como *Deus ex machina* sustituto de la Musa invocada. Por la naturaleza intemporal del mito, y por la relación entre la escena y el espectador, este personaje múltiple (Corifeo, Monje y Médico, además de Lázaro y Lujuria) media en los múltiples planos de realidad que aparecen en la obra. De esta manera, la configuración dramática es ambigua y compleja, tal como es la naturaleza humana.

El discurso dramático es impecable y la lectura del poema de Kallman da cuenta de su refinamiento. La ópera comienza con un prólogo clásico sin acción y da paso, en retrospectiva, a los acontecimientos escénicos. El cúmulo de referencias de los personajes "reales" a los personajes "ficticios" convierte la trama en un tejido muy sutil, en el que abundan las proezas literarias. Reiteradamente, los personajes dicen lo que ellos mismos o los otros dirán en contextos ulteriores; la torpeza verbal de Pánfilo y su pasión erótica, el carácter delirante, altanero y temeroso de Lauretta, la amargura sincera y la compasión de Elissa, y la distancia formal y la vocación artística de Dioneo evolucionan a lo largo de la obra, mientras las relaciones dramáticas van de menor a mayor complejidad; sin embargo, en todo momento permanece la singularidad característica de cada personaje y, de hecho, en el transcurso se avanza hacia la claridad y la nitidez.

⁴ Graves, R., 1988.

Es significativo que desde la representación del mito en el acto primero se den a conocer textos de la pantomima final, pues permiten anticipar al espectador el destino de los personajes y, en consecuencia, el desenlace mismo de la obra.

Tras haber explorado los pormenores dramáticos del texto de Kallman es oportuno reflexionar en torno a la música compuesta por Chávez. En el trabajo que elaboro, en fechas recientes se ha adelantado el análisis musical, con la supervisión de Julio Estrada. En efecto, ha dado inicio la revisión de la partitura, a fin de identificar con toda claridad los elementos nutrientes de la estética y la creatividad de Carlos Chávez. De esta manera, se han encontrado claras alusiones a compositores canónicos (como Beethoven, Monteverdi o Bach) por los que Chávez sentía una particular admiración y cuyos elementos técnicos o estilísticos distintivos hallan acomodo -mediante una revisión creativa- en la propia partitura operística de Carlos Chávez. Asimismo, se sostendrán reuniones de trabajo analítico con José Areán, director de orquesta que fungió como concertador e incomparable colega en ocasión del estreno de la producción de *The Visitors*, hace seis años.

Pocas veces en la historia del arte lírico ha habido tanta correspondencia entre un libreto de altísimos vuelos literarios y una redacción musical de impecable factura. Es cierto que la música de Carlos Chávez exige la concentración del auditor, pero no es menos cierto que la partitura se desenvuelve con un sentido estructural asombroso. Chávez solía emplear formas clásicas en la arquitectura de sus obras y *The Visitors* no es la excepción, sino la mayor confirmación de la maestría, la inteligencia y sofisticada imaginación del compositor. La ópera se divide formalmente en arias, duetos, tercetos, cuartetos, recitativos, diálogos, etcétera. En rigor, *The Visitors* se asemeja, en cuanto a la forma, a *The Rake's Progress*, de Stravinsky (cuyo libreto fue escrito por Auden y Kallman), aunque el lenguaje musical de Chávez es original y tiene poco que ver con la sonoridad arcaizante de su genial amigo ruso.

En una de las primeras cartas de Chávez a Kallman queda de manifiesto que el compositor "visualizaba" el primer acto de la ópera en 43 minutos y sugería al libretista la duración exacta de las secciones (al final, la extensión de cada uno de los tres actos es equiparable); Chávez también se propuso evitar la solución de continuidad al interior de los actos. A pesar de eludirse la repetición de secciones específicas del libreto, el texto mismo repite, modificados, fragmentos precedentes que Chávez, a su vez, emplea como variaciones musicales para enriquecer el sentido dramático de la obra (por ejemplo, la fórmula "*to conquer and subdue*" es dicha en cada uno de los actos, pero nunca como una repetición exacta o puntual

de la primera vez que se presenta; lo mismo ocurre con la fórmula "*Who taught me love but you?*", y así otras más, entre las que destaca la alusión a la risa y sus virtudes por parte del Monje-Médico).

Un punto de particular interés es el concerniente al empleo técnico de la "no-repetición" por parte de Chávez. Ya en sus conferencias en la Cátedra de Poética Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard (1958-1959), recogidas en *El pensamiento musical*, Chávez dedica un sustancioso capítulo a su teoría de la repetición en música y aplica magistralmente sus premisas a la construcción de *The Visitors*, partitura en que abundan los ejemplos de células transformadas con propósitos estrictamente dramáticos. El amenazador intervalo de novena descendente que abre la partitura (f-E) se reitera a lo largo de la obra y encuentra un atinado empleo sintético en el gemido de segunda menor descendente de *María Magdalena* (II, 746-747) después de la cópula. La frase musical de Pánfilo ensayando su papel ("*Psyche, be welcome and forget / All fear...*", en I, 146-147) se repite en la discusión con *Elissa* (I, 504-505) y durante la primera representación, cuando él canta "*Psyche, I love you*" (I, 800-801); consecuentemente, la figuración melódica llega a establecerse como un *Leitmotiv* amoroso. Por otra parte, el "tema" de la peste aparece en la primera escena coral y vuelve como preámbulo serpenteante al parlamento de Dioneo antes del comienzo de la primera representación.

La construcción vocal de Laretta suele avanzar por intervalos de cuarta, y las referencias a este personaje, directas o indirectas, se expresan con esa preferencia interválica. Como manifestación acústica del dramatismo, a lo largo de la mayor parte de la partitura prolifera la bitonalidad. Claramente, la obra comienza en *mi* y termina de modo diatónico en *mi* mayor, tras haberse resuelto los conflictos individuales y colectivos, de los que habrá sido reflejo la magnífica tensión armónica, presente en casi toda la ópera. Destaca también la economía de medios expresivos, que alude al carácter íntimo de la trama y se traduce, reiteradamente, en el empleo camerístico de pocos instrumentos (con frecuencia, las maderas o las cuerdas); sólo en momentos climáticos Chávez recurre a la dotación orquestal completa. (Además de un número habitual de cuerdas, el *instrumentarium* requiere un conjunto "*a tres*", con cuatro cornos, arpa, timbales, amplia batería e instrumentos que doblan otros de su misma especie.)

Un momento particularmente afortunado, destacado ya por Robert Parker, es el madrigal de risas (idealmente, a *capella*) del acto segundo, auténtica proeza de polifonía palestriniana (o mejor dicho: monteverdiana) que, a pesar de la apariencia, no interrumpe el flujo dramático, sino enfatiza

lo irreal de la situación suscitada a partir de la irrupción del Monje. También es digno de mención que Chávez sugiere el canto a *capella* en escenas corales de los actos primero y tercero, no sólo como recurso expresivo de enorme vigor, sino como énfasis a la caracterización de las procesiones fúnebres y a la naturaleza comunitaria del advenimiento de la verdad mítica.

Musicalmente, la riqueza de las relaciones escénicas se expresa en incesantes tensiones sonoras, que a partir de la aparición final de Venus se resuelven con la única armadura de la partitura, el *mi mayor* antes mencionado. La complejidad musical se presenta tanto en la lectura vertical (armónica) como en la horizontal (melódica). Las habituales proezas polifónicas de Chávez lucen más vigorosas que nunca en *The Visitors* porque expresan, ante todo, los problemas de índole dramática: *el punctus contra punctus* musical es reflejo de la oposición de personajes entre sí. Por otra parte, hacia el final de la obra puede advertirse la intención del compositor de comprimir las frases musicales utilizadas con anterioridad, a fin de sintetizar todo el material sonoro, en vísperas de la conclusión diatónica.

En la obra, las frecuentes disonancias contrastan con páginas de admirable lirismo. A guisa de ejemplo, mencionaré el canto de Dioneo al fungir como "Prólogo" de la representación clásica, y también durante el sermón del acto tercero que pacifica a Elissa; ello acrecienta el carácter distante y ajeno de Dioneo respecto del conflicto principal. El Monje también tiene un momento melodioso notable: el aria de Lázaro, cuyas cualidades sonoras hipnotizan a los otros cuatro personajes y seducen al espectador real. La transición armónica hacia el *mi mayor* da paso a las páginas más serenas de la partitura: las que se refieren a la compasión de Venus poco antes de la radiante apoteosis.

Chávez fue un compositor respetuoso de la riqueza del pasado musical, y su conocimiento histórico, sin mengua de la individualidad creativa, le permitió evitar la ruptura con la tradición: prefirió, con sabiduría, nutrirse de la experiencia estética acumulada. Su opción por las formas clásicas, empleadas siempre en beneficio de un discurso propio, se hace evidente en *The Visitors*. Aparte del academicismo que resulta de la división interna de la partitura, en esta ópera hay alusiones (discretas, por cierto) a las enseñanzas de Monteverdi, Gluck y Wagner. Respecto del primero puede destacarse no sólo el tratamiento vocal, ora naturalista, ora artificioso, sino la convivencia de situaciones dramáticas contrastantes; del segundo, Chávez toma lo diáfano de la redacción orquestal y la continuidad discursiva; del último, un sentido contemporáneo del *Leitmotiv* y el contrapunto

orquestal, que añade al drama la voz totalizadora y el cimiento estructural. En Chávez, como en Wagner, la orquesta es elocuente a la par del texto, pues el compositor nunca la emplea como simple acompañamiento; más bien se trata de un desarrollo sinfónico de los recursos instrumentales que brinda profundidad a la acción escénica. Encuentro, incluso, un eco de *Parsifal* en el tratamiento melódico (y también dramático) que anuncia el retorno de Pánfilo en el tercer acto, tal como Wagner describe el regreso de su último héroe a la comarca de Montsalvat.

Un punto anecdótico es que Chávez modificó radicalmente el preludio musical al acto segundo en la partitura original y lo substituyó con páginas del todo nuevas. En la primera versión, un tema de corte marcial, en compás de seis octavos, anticipaba el carácter impetuoso y vulgar del Centurión; en la versión definitiva, el preludio, más agitado, y en compás de dos cuartos, anticipa la confusión de Loretta durante la cópula. El primer preludio desapareció por completo de esta partitura, pero fue incorporado como primera variación y clímax en la monumental *passacaglia* de la Sexta Sinfonía.

Un aspecto sobre el que también se trabaja en estos momentos es la identificación de las ideas o células musicales que, a manera de temas conductores de índole wagneriana (*Leitmotiven*, según se dijo líneas arriba), aparecen y reaparecen a lo largo de la partitura, siempre con alguna función dramática similar a la que tuvieron en una exposición anterior, o como transformación conceptual de las exposiciones antecedentes. En la ópera de Chávez resulta incuestionable que determinadas células musicales constituyen un bagaje musical modular, hecho que contrasta con la famosa teoría de la "no repetición" que suele asociarse con la mayor parte del catálogo de Chávez.

Las discusiones mantenidas con Julio Estrada han conducido la reflexión hacia un terreno insospechado inicialmente: se trata de la aparición, en plenitud creativa, de un artista que en su sexta década de vida se permite ser profundamente emotivo, poco recatado en el reconocimiento de sus preferencias estéticas, siempre moderno, pero también orgulloso de pertenecer a una tradición cultural en sentido amplio (y musical en sentido restringido), que lo conduce a la culminación diatónica de la obra después de haber mantenido durante más de dos horas la atención surgida del conflicto dramático, y que en términos musicales se expresa mediante la bitonalidad o la franca ausencia de tonalidad.

Para concluir, diré que en su última carta a Kallman (en 1974), Chávez, acaso proféticamente, escribió: "Nuestra ópera es muy hermosa y algún día tendremos éxito". *Hic ludus scænicus finitur*.

Referencias bibliográficas

- Alcaraz, J. A. *Carlos Chávez, un constante renacer*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Bitrán, Y. y Miranda, R. (compiladores). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Carmona, G. (compiladora). *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Chávez, C. *Hacia una nueva música*. México: El Colegio Nacional, 1992.
- Chávez, C. *Musical Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1961. (Traducción: *El pensamiento musical*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, 2ª reimpresión).
- Chávez, C. *Escritos periodísticos* (2 volúmenes). México: El Colegio Nacional, 2000.
- Chávez, C. *The Visitors*. New York: Schirmer, 2000.
- Copland, A. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972 (3ª reimpresión).
- García Morillo, R. *Carlos Chávez, vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Graves, R. *La diosa blanca*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Kallman, Ch. *Absent and Present*. Middletown: Wesleyan University Press, 1977.
- Kallman, Ch. *The Sense of Occasion*. New York: George Braziller, 1971.
- Kallman, Ch. *Storm at Castelfranco*. New York: Grove Press, 1956.
- Kallman, Ch. *The Visitors*. México: Festival Internacional Cervantino, 1999.
- Moreno Rivas, Y. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Parker, R. *Carlos Chávez, a Guide to Research*. New York: Garland Publishing, 1998.
- Parker, R. *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*. Boston: Twayne Publishers, 1983 (traducción: *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002).
- Vela, S. "Res seuera uerum gaudium". México: Festival Internacional Cervantino, 1999.