

# EL OSCURO PODER DE LA MUSICA

Mario Lavista\*

José Perrés, *Freud y la ópera*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

Comenzaré diciendo que la lectura del libro del Dr. Perrés me ha deparado un gran placer. El libro nos revela, además, a una persona que, a diferencia de Freud, sí se deja invadir por el "oscuro poder de la música". Eso lo siento particularmente en el análisis que hace, en la segunda parte del libro, de dos óperas. El Dr. Perrés hace un análisis psicoanalítico del texto de *Las bodas de Figaro* que Da Ponte elaboró para ese maravilloso músico que es Mozart.

No deja de ser significativo que el Dr. Perrés haya elegido precisamente un libreto de ópera, es decir, un texto que ha sido escrito para ser cantando, no para ser leído o para ser representado. Bien pudo tomar solamente el texto original de Beaumarchais. Sin embargo, él prefirió utilizar el libreto de Da Ponte, es decir, utilizar un texto cuya inteligibilidad durante la representación de la ópera es, hasta cierto punto, irrelevante. De ahí por ejemplo que me parezca innecesario que se traduzca una ópera y se cante en otro idioma. Simplemente no tiene ningún sentido oír *Las bodas de Figaro* en español, salvo quizás los "recitativos", es decir, las partes del texto que no se cantan: se dicen.

El Dr. Perrés analiza la situación y los personajes que están presentes en la obra original de Beaumarchais. Al leer el libro me pregunté si se podrían encontrar estas mismas situaciones, estas mismas complejidades psicológicas, no ya en el texto, sino en la música misma, a la cual se han encabalgado las palabras. Esto me llevó a analizar ciertos fragmentos de *Las bodas de Figaro*, tratando de ver si las conclusiones del Dr. Perrés se verificaban a nivel musical. Efectivamente se verifican y pienso que esto no es casualidad porque el autor demuestra que es un espléndido oyente de música y que, a pesar de su desconocimiento de la técnica musical, es capaz de intuir que la música misma nos está diciendo todo lo que nos dice el texto de Da Ponte.

Pondré un ejemplo de la ópera de Mozart: al comienzo del primer acto el Conde quiere ejercer

su *droit du seigneur*, es decir, acostarse con Susana que es la prometida de Figaro. Este personaje, entonces, canta un aria hermosísima, que José Perrés cita en su libro: *Se vuol ballare*, cuyo texto tiene un tono despectivo hacia el Conde. Figaro pone en entredicho las jerarquías que estaban tan bien establecidas en esa sociedad. El texto, efectivamente, a través de ciertas frases como *signos Contino* nos da a entender que Figaro se está rebelando contra la autoridad. Ahora bien: ¿qué sucede a nivel musical? ¿de qué manera Mozart nos traduce, por así decirlo, a los personajes?

Hablo de Mozart pero podríamos referirnos a cualquier gran ópera: por ejemplo, *Pélleas et Mélisande* de Debussy o alguna ópera de Monteverdi. Lo primero que pensé es que la música de Mozart no trauce a los personajes, sino que los engendra. Es la música misma la que está creando a los personajes. Y en el caso del aria de Figaro puedo notar que esa destrucción de la jerarquía que existe entre Figaro y el Conde la realiza muy sutilmente Mozart a nivel musical.

¿Cómo lo logra? Intentaré ser claro. La música tonal —que es de la que estamos hablando— constituye un sistema que rigió la música occidental durante los siglos XVII, XVIII y XIX y que está basado en cierto tipo de acordes que se construyen a partir de un bajo que es el sostén de todo el edificio. Si ese bajo se modifica la jerarquía de todo lo que está encima de él cambia también. En el aria *Se vuol ballare*, Mozart le asigna a Figaro una voz de bajo, es decir, una voz que de alguna manera va a actuar en esa región en donde se ejerce el poder musical. Cuando comienza a cantar Figaro, uno observa que el bajo de todo el edificio musical lo está llevando precisamente él. Es Figaro el que está tomando el lugar que debería tener el Conde, quien a su vez está representado simbólicamente por los cellos y los contrabajos. A partir de ahí se va a crear una relación muy compleja entre los bajos que representan al Conde y el bajo que está cantando el propio Figaro. Toda esa compleja relación la resuelve Mozart poniendo a la misma altura a Figaro y al Conde. En ese momento Figaro es igual al Conde y es la música la que nos lo dice. Es ella la que cuestiona la autoridad del *Signor Contino*.

Consideremos ahora a Cherubino, ese "Don Juan adolescente" como acertadamente le llama el Dr. Perrés. Se pregunta por qué Cherubino está representado por una mujer y señala, no sin razón, que en la época de Beaumarchais no existían actores jóvenes capaces de interpretar adecuadamente los matices del personaje. En efecto, esto es cierto, pero yo no

\* Director de la Revista *Pauta*, profesor del Conservatorio Nacional de México.

creo que Mozart y/o Da Ponte hayan decidido que Cherubino iba a ser una mujer que representara a un hombre, sólo porque Beaumarchais así lo había pedido. Creo que Mozart elige una mezzo-soprano porque es una voz que se encuentra en un registro medio. Es una voz que participa al mismo tiempo del timbre masculino de los registros graves y del timbre femenino de los registros agudos y que nos habla de la indefinición sexual que está presente en Cherubino, como lo está en todo adolescente. Mozart utiliza una mezzo-soprano porque es una voz cuyo timbre en ciertos momentos nos puede confundir: no sabemos, con certeza, si la persona que canta es un hombre o una mujer. La elección de Mozart, uno de los artistas que más profundamente han conocido el alma humana, no es arbitraria: Cherubino, que es una mujer, está representando a un hombre y está siendo al mismo tiempo un objeto de deseo, como lo llama el Dr. Perrés, tanto para los hombres como para las mujeres.

En algunas otras intervenciones de Cherubino he visto que el análisis psicoanalítico también se puede verificar a un nivel estrictamente musical. Aunque este tipo de análisis no está presente en su libro, yo pienso que José Perrés ha sabido escuchar lo que la música nos revela, ha percibido lo que la música misma nos está diciendo.

Recuerdo un aria de Cherubino: *Non so piú cosa son, cosa faccio*, (ya no sé quién soy, ya no sé lo que hago). ¿Qué sucede a nivel musical? ¿Qué hace Mozart? Utiliza un procedimiento muy simple. En la música del siglo XVIII existían ciertas reglas, ciertas convenciones



que en un momento dado podían o no ser respetadas. Una de ellas consistía en tratar de evitar lo que los músicos llamamos "quintas paralelas", es decir, dos intervalos de quinta que se mueven por movimiento directo. Esto en el siglo XVIII no diría que estaba prohibido pero, por lo menos, se recomendaba que no se hiciera. (En la Edad Media, en cambio, era normal que se utilizara). Cuando Cherubino dice *Non so piú cosa son, cosa faccio*, la armonía se mueve por quintas paralelas; esto quiere decir que de alguna manera la armonía misma duda y no sabe, al igual que Cherubino, lo que hace. En otra parte de la obra Cherubino dice: "Busco un bien fuera de mí". Mozart, una de las mentes más inteligentes que ha tenido la humanidad, escribe una música que comienza de manera muy convencional. ¿Qué quiero decir con esto? Que la música se sitúa en un espacio equis que puede llamarse "casa" o puede llamarse "Do Mayor"; esa es la casa donde está anclado Cherubino. Cuando Cherubino empieza a buscar fuera de él, el discurso musical se mueve a regiones inesperadas, a otras tonalidades, se muda a otra "casa". Pienso que aquí también podemos ver que es la música en sus propios términos la que nos *dice* lo que dice Cherubino con palabras.

Mozart fue, que duda cabe, un gran dramaturgo, como lo fueron también después de él, Wagner, Verdi, Debussy y Berg, entre otros. Es su música la que evoca y transmite la personalidad interior de los personajes a la vez que crea e intensifica la situación dramática. Cuando escuchamos alguna ópera de estos grandes artistas, *sabemos*, aún sin entender lo que dicen las palabras, lo que está sucediendo. Y lo sabemos porque la música misma nos lo está diciendo.

En *Don Giovanni* el único personaje a quien Mozart no le adjudica ningún tema propio es Don Giovanni. Don Giovanni siempre es el otro, el que está enfrente, la persona con la cual habla; parece decirnos "yo soy ese", "yo soy siempre el otro". Don Giovanni, el conquistador, no tiene rostro propio, su rostro es el de todos.

Recuerdo el maravilloso dúo entre Zerlina y Don Giovanni: *La ci darem la mano*, en el que Don Giovanni intenta seducir a Zerlina, una campesina que está a punto de casarse con Masetto. Podríamos analizar el diálogo entre Don Giovanni y Zerlina que Da Ponte escribió. Pero me parece que es mucho más interesante lo que está pasando a nivel musical: la seducción la llevan a cabo los sonidos mismos. Don Giovanni es un barítono, es decir, un cantante de registro grave y Zerlina una soprano, una voz de registro agudo. En el transcurso de este

maravillosos duos, Don Giovanni empieza a subir cada vez más su registro y poco a poco Zerlina comienza a descender. Hay un momento en el que el texto dice una cosa y la música dice otra. Zerlina dice "no puedo", "no puedo hacer esto", pero en realidad lo que ella desea es dejarse seducir por Don Giovanni; por ello, la melodía que canta Zerlina se dirige poco a poco hacia la región grave que le pertenece a Don Giovanni, y éste a su vez trata de llegar al registro agudo en el que se encuentra Zerlina. Llega un momento en que las dos voces se encuentran, se funden en un "mi", el "mi" de Don Giovanni. A partir de ahí, las voces se mueven paralelamente. Esto quiere decir que la voluntad de Zerlina ha sido conquistada por Don Juan. Y eso Mozart nos lo dice con una maestría inigualable. Este dúo es una de las más formidables páginas que registra la historia de la música. Ha sido comentado y analizado por Beethoven y Wagner, entre otros. Los grandes músicos han hablado muchísimo de este dúo porque la seducción se lleva a cabo precisamente a nivel musical. La orquestación también nos habla de la seducción: las cuerdas que representan a Don Giovanni, conquistan poco a poco a los alientos, que representan a Zerlina.

Muchas veces sucede que las palabras mienten pero la música dice la verdad. Por ejemplo, en *Pélleas et Mélisande*, de Debussy, recuerdo la escena en que Golaud le pregunta a Mélisande por qué está triste, si se quiere ir, si es por Pélleas. Turbada, Mélisande le responde: "No, no es por Pélleas", y agrega: "Yo he visto en sus ojos que no me quiere". En ese momento Debussy utiliza un oboe —un instrumento sumamente íntimo— en el que se esboza el tema de Pélleas, que nos habla de su profundo amor a Mélisande. Es la música la que nos muestra los sentimientos más profundos de Pélleas y de Mélisande. Por la música sabemos que no es cierto lo que ella le contesta a Golaud.

La música es un misterio. Yo no quiero ni pretendo revelar los misterios de la música. Lo único que deseo es habitarlos. Es allí donde puedo moverme con una libertad maravillosa y reconocirme a mí mismo. Si alguna obra musical nos gusta es porque nos dice algo, porque nos oímos en ella, porque de alguna manera nos estamos escuchando allí.

Añadiré, por último, que estos breves comentarios los ha suscitado la lectura del espléndido libro del Dr. José Ferrés. Todos aquellos que aman la ópera deberían leer este libro. Su lectura no sólo nos depara un gran placer, sino que, además, nos enseña a oír, a escuchar la ópera de otra manera, de una manera más profunda. ■

## ENRIQUE GUINSBERG: CONTROL DE LOS MEDIOS CONTROL DEL HOMBRE

Miguel Matrajt\*

Enrique, Guinsberg. *Control de los medios, control del hombre, Medios masivos y formación psicosocial*. Ediciones Nuevo mar. México, 1986.

La aparición del libro de Guinsberg es un evento de singular importancia. Por lo menos hay tres aspectos que deben ser destacados:

1) El compromiso ideológico del autor, claramente expresado en el enfoque con que se aborda el tema. Esto no es novedoso para nadie que conozca a E. Guinsberg, ya que la historia de este autor es un continuo transitar por los peligrosos senderos que conducen a la construcción de una sociedad más justa. Por ende no puede sorprender ni la elección del tema, ni la forma como éste es abordado. Guinsberg se alinea del lado de los destinatarios de la información-desinformante, procurando arrojar alguna luz que esclarezca el aluvión de oscuridad alienante con que tan refinadamente se pretende dominar el psiquismo de las masas. Desde el principio el autor nos alerta sobre el sentido final que posee el conjunto organizado y estructurado del mensaje conducido por los *medios*: producir el *hombre necesario*. ¿Necesario para quién? Necesario para las cúpulas sociales, necesario para incrementar la acumulación de poder y riqueza. El concepto *hombre necesario*, central en toda la obra que estamos comentando, nos parece de gran operatividad. Tiene además la virtud de cabalgar entre lo ideológico y lo científico. Claro, desde ciertas aproximaciones epistemológicas, esto que denominamos virtud y recibimos con entusiasmo, será *satanizado* como un vicio que pone en tela de juicio la científicidad de todo el edificio. No nos detendremos en esta vieja polémica; se resuelve en la encrucijada — eminentemente ideológica — en la cual uno debe definir qué quiere hacer con su "ciencia", al servicio de quién la va a poner. El autor no nos deja dudas en este texto. Por su sentido concientizador, no podemos menos que desearle la mayor de las difusiones.

\* Profesor de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.