

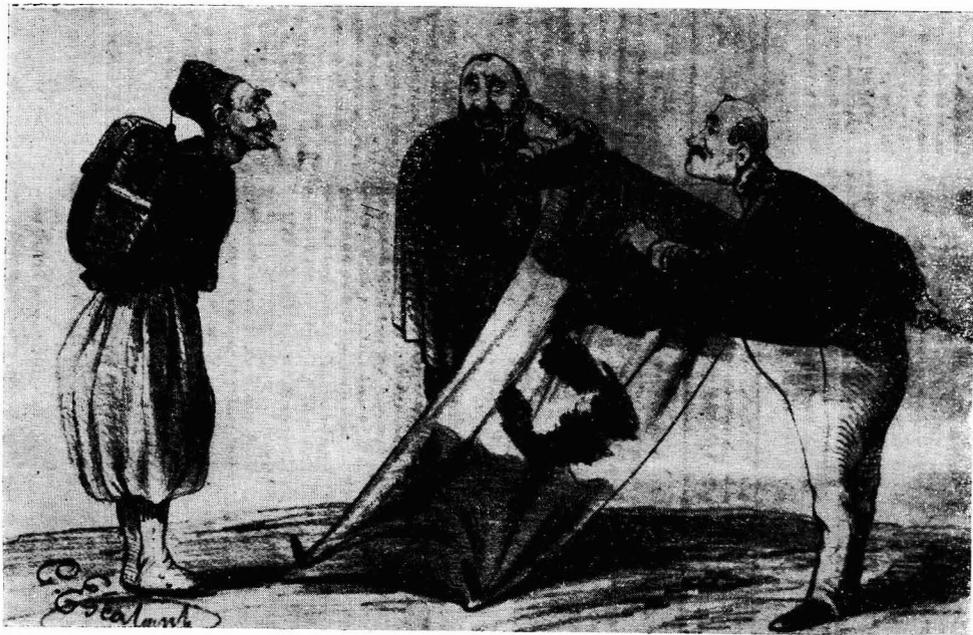
M U S I C A

Maximiliano y Carlota en música

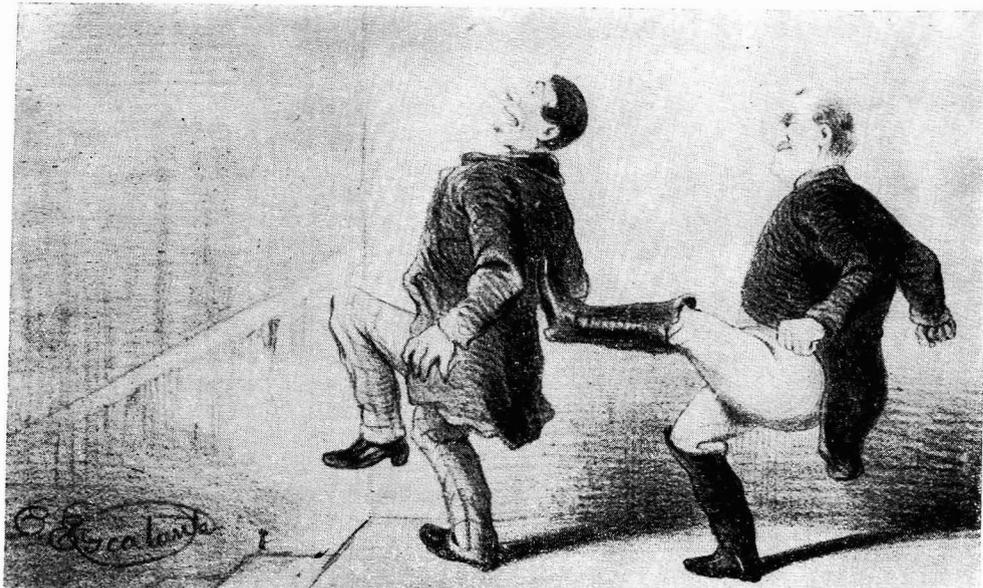
Por Juan Vicente MELO



La mayoría oprimida ofrece su protección para sacarlos del atolladero



—¡Hea polissones! Venid a limpiar conmigo la mancha de nuestro pabellón
—Mi general, ¿y si al limpiarla se rompe?



El general Almonte en el momento de hacer su renuncia voluntaria al cargo de jefe supremo de la nación

Si queremos encontrar una *visión* musical de la Intervención Francesa tenemos que recurrir, forzosamente, a la lírica popular. El relato testimonial de la época ha sido recogido y contado a través de una primera persona que sabe hacer suya —y, por consiguiente, nuestra— toda esa historia. Las canciones y “corridos” que nacieron durante la Intervención resultan, por una parte, la mejor manera de conocer el sentir del país, de reconstruir los pasos sucesivos de la guerra, de ver los hechos y los hombres con mayor claridad que muchos documentos, de establecer toda una semiología mítica de la epopeya (Puebla y Querétaro, por ejemplo, son otras ciudades, muros enemigos a la vez que recintos sagrados, lugares donde se libran batallas casi rituales); por otra, canciones y “corridos” de la Intervención aportan nuevas riquezas a la expresión folklórica mexicana. Entre éstos y aquéllas sobresale *Adiós Mamá Carlota*, acaso la única vez que la extraordinaria figura de la emperatriz, romántica y enternecedora descendiente de Lady Macbeth, ha sido vista y cantada como verdadero mito.

En cambio, si queremos volver los ojos a eso que se ha dado en llamar “el terreno de la música culta”, la *visión* se vuelve prácticamente inexistente, como si los hacedores de aquel tiempo —sus leyendas y los sucesos, tan propicios a la recreación operística— no ofrecieran al compositor material provechoso. Tal vez alguna ópera romántica sobre Maximiliano y Carlota duerma en polvosos archivos; nada sabemos sobre esto. Lo cierto es que los autores de óperas, durante el incierto romanticismo musical mexicano, sólo vivían para hacer cantar un mundo deliciosamente indígena al estilo italiano (la *Atzimba*, de Ricardo Castro, versión curiosa en terreno tarasco de *Aida*, podría ser un buen ejemplo). Las generaciones que continuaron al romanticismo, los autores que ahora escriben, siguen, en términos generales, decididos a descubrir o inventar nuestro pasado musical, preocupados por “ennoblecen” la riqueza folklórica, practicando un nacionalismo trasnochado y ramplón. Han olvidado un tema favorable, específicamente operístico, la gran oportunidad de establecer, por primera vez, la primera ópera mexicana sobre el amor y la muerte. Sin embargo...

Un título asoma de inmediato: *Carlota* de Luis Sandi, ópera en un acto escrita por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes, basada en un libreto de Francisco Zendejas, estrenada en 1948 junto con sus inseparables hermanas: *Elena, la traicionera*, de Eduardo Hernández Moncada, y *La mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo. Por más de una razón, la ópera de Sandi constituye un caso excepcional, casi un milagro en la historia de nuestra música. Por el tema, desde luego; por el libreto de Zendejas, que constituye una increíble muestra de humor involuntario, la primera vez que la literatura mexicana incorpora la carcajada como una de las bellas artes; y, claro, por la música, acorde con el libreto que la sostiene y la anima, resumen para niños de primer año de un puccinismo tan inocente como ridículo. La acción del trabajo de Zendejas-Sandi transcurre en el momento que Maximiliano “comprende” que su Imperio se está desmoronando y envía a Carlota a solicitar ayuda europea, todo esto en un marco de valsés y mazurkas y en las voces de dos personajes —el Destino y la Patria, ay, con mayúsculas—,

raquítico coro trágico que recita un célebre catálogo de ripios. No sólo las figuras de Maximiliano y Carlota han sido reducidas a un espectáculo lamentable; el género mismo, la grandeza del arte de la ópera, esa forma de expresión que Marco da Gagliano, "maestro de capilla" de San Lorenzo en Florencia y fundador de la Academia Dgl'Elevati calificaba, en el prefacio a *Dafné* (1608), como "espectáculo de príncipes, admirable entre todos porque en él se reúnen los más nobles placeres: la invención poética, el drama, el pensamiento, el estilo, la dulzura de las rimas, el encanto de la música, el concierto de las voces y los instrumentos, la belleza exquisita del canto, la gracia de las danzas y los gestos, el atractivo de la pintura misma (en el decorado y el vestuario), en fin la inteligencia y los más nobles sentimientos", se convierte, gracias a los talentos de compositor y libretista, en el equivalente perfecto de los *films* mexicanos que han reconstruido el mismo tema.

La crítica, sin embargo, fue benevolente. Y aun entusiasta, como lo prueban estas líneas, escritas por el entonces crítico de la revista *Nuestra Música*, Luis Herrera de la Fuente (año III, núm. 13, enero de 1949): "Luis Sandi emplea en su *Carlota* un lenguaje musical conciso y expresivo. A nuestro juicio, Sandi consigue sus mayores aciertos en el tratamiento de las voces y en la fina instrumentación. El libreto, de Francisco Zendejas, tiene un sutil contenido poético... (...) Si el argumento no fue desarrollado y terminado como merece, la música sí lo fue, dentro de las limitaciones impuestas por el propio argumento. En efecto, la partitura tiene unidad de estilo y de construcción; abunda en melodías de noble línea y apoya con eficacia los movimientos dramáticos." Quienes tuvieron oportunidad de admirar esta joya de la música mexicana en su exhumación, el año pasado, podrán comprobar las veleidades de la historia.

(Descartemos, en este recuento musical, un título sugestivo pero engañoso: el tríptico sinfónico *Chapultepec*, de Manuel M. Ponce, pues ninguna de sus dos versiones intenta reconstruir el ambiente en que vivieron los personajes principales de ese drama de amor y de muerte. Pablo Castellanos, en un análisis de la producción del iniciador del nacionalismo musi-

cal mexicano, anota que *Chapultepec* es, ante todo, un resultado del impresionismo francés — y su estructura, para no ir más lejos, un reflejo condicionado por los tres bocetos sinfónicos que integran *El mar* de Debussy. El primer trozo se llama "Primavera" y evoca el ambiente del bosque, llevándonos, en sucesiones pentafónicas, a una prehispanidad tranquila; el segundo, un nocturno, incluye *Marchita el alma*, mientras que el tercer movimiento se antoja —dice Castellanos— "como una alusión a las romerías del pueblo indígena y mestizo".)

En cambio, hay que detenernos en *Maximiliano* de Darius Milhaud, gran ópera escrita en 1930 y cuya reposición se anunciaba para estos meses en París, en virtud de los primeros setenta años del autor, uno de los más prolíficos que registra la historia de nuestros días. Una entrevista publicada con motivo del aniversario, la relectura de *Notes sans musique*, libro autobiográfico, y el conocimiento de una correspondencia entre Milhaud y Alfonso Reyes no dejan de provocar la curiosidad. Desde que Milhaud trabajó como secretario de Paul Claudel en la Embajada de Francia en Brasil, la tentación "sudamericana" figura en su catálogo: a las partituras brasileñas se añaden los tres grandes monumentos líricos consagrados a una cierta forma del descubrimiento de América: *Cristóbal Colón* (1928-1929), *Maximiliano* (1930) y *Bolívar* (1943). Si en *Cristóbal Colón* Milhaud confirma una vez más el simbolismo anacrónico de

Paul Claudel, si *Bolívar* responde, a través de Jules Supervielle, a un sentimiento de libertad, *Maximiliano* es la gran tentativa lírica, la incursión definitiva por el espectáculo operístico.

En 1927 —y la historia está contada por Milhaud a Alfonso Reyes—, en la biblioteca del barco que lo regresa a Europa, el compositor encuentra la narración de la "expedición" a México por un joven oficial belga. "Leí con mucho interés, anota Milhaud en su autobiografía, las descripciones de los bosques, las montañas y los vestigios artísticos de la prodigiosa civilización azteca, pero lo que más me interesó —porque no había profundizado en ese periodo histórico— fueron los detalles de la expedición. Mis nociones sobre la guerra de México se limitaban al cuadro de Manet que representa el fusilamiento de Maximiliano o alguna "decoración" piadosamente conservada por amigos en recuerdo de un antepasado que, como el Aduanero Rousseau, había combatido con los belgas y los austriacos para intentar la consolidación del imperio de Maximiliano". Impresionado por las figuras de Maximiliano —"a la vez humano y timorato"— y de Carlota —"ambición desmesurada"—, Milhaud decide escribir, inmediatamente, una ópera *histórica* y "espectacular". En París, lee las memorias del Conde Corti; en Bruselas, asiste a los funerales de la emperatriz. Un día, le indican una pieza teatral de éxito: *Juárez und Maximilian* de Franz Werfel, por ese tiempo ligado amorosamente con Alma Mahler, amiga de Milhaud. Armand Lunel escribe el libreto respetando la idea esencial de la obra de Werfel: la concepción de la existencia como tensión entre dos agonistas, las dos fuerzas —el yo y lo que es hostil al yo— que formulan el drama de la vida y, sobre todo, la aspiración a la libertad total, el rechazo de todo conformismo, la tónica dominante en el pensamiento de Werfel: el parricidio como acto supremo de liberación, la absolución del criminal y la culpabilidad de la víctima. Es entonces cuando Milhaud escribe a Alfonso Reyes —a quien había conocido en París, cuando éste era embajador— solicitándole material folklórico. La gestación de *Maximiliano* se ve interrumpida por *Cristóbal Colón*; cuando termina, al fin, la ópera, juegan razones de Estado: los servicios de Bellas Artes juzgan prudente someter el libreto a las representaciones diplomáticas de Bélgica, de Austria y de México, quienes lo aprueban. Interviene entonces el nieto de Bazaine, preocupado por la presencia de su abuelo en una escena operística. A las representaciones asisten el coronel Hans, la hija del general Malletterre, la viuda de Porfirio Díaz. La obra, estrenada en la Ópera de Berlín, constituyó un sonado fracaso. Sin embargo, aparte el interés meramente anecdótico y acorde con este número, el *Maximiliano* de Milhaud representa una de las experiencias más claras del autor dentro de la politonalidad, un trabajo riguroso que tiende al orden estructural clásico, un vasto mural que no descuida las exigencias de la prosodia francesa y que permite el total desenvolvimiento de la desbordante invención melódica. Esperemos que la celebración del centenario de la batalla de Puebla o la recordación de los setenta años de un compositor tan mal conocido entre nosotros, nos permitan compartir esta particular *visión* musical de la Intervención Francesa.



Frutas y pan pintado



Ya la reacción se murió, / ya la llevan a enterrar, / entre cuatro trinitarios / y una vieja por detrás