

Leonard
Bernstein
(1918-1990)

por Iván Martínez

Hablar de Leonard Bernstein (1918-1990) es hablar de una de las figuras más relevantes e influyentes en el mundo musical del siglo XX, quizá la más en el siglo XX estadounidense. También es hacerlo de uno de los genios —todavía— más incomprendidos de la historia de la música. Paradójicamente, la incompreensión radica en la más fuerte de sus virtudes, la versatilidad: compositor prolífico, pianista competente, educador universal y director titánico.

Su versatilidad no se halla sólo en la variedad de disciplinas que abarcó con eficiencia, sino en la riqueza que aportó a cada una de ellas: esa espontaneidad y esa apertura de mente que hay en cada uno de sus trabajos. Como director, lo mismo colocó en el estándar obras de su tiempo —a pesar de la resistencia del público— que logró establecerse como referencial intérprete de Beethoven, Mahler o Schumann; como pianista, lo mismo fue solista que asiduo camerista, igual con Beethoven o Mozart que con sus propios contemporáneos; como educador, lo mismo lo fue del público de masas a través de la televisión, que de un puñado de discípulos que hoy continúan su legado dirigiendo varias de las principales orquestas de su país y del mundo; y como compositor, lo mismo lo fue de miniaturas ligeras, bajo encargo de algún productor teatral apresurado, que de obras cuya monumentalidad intelectual y técnica siguen sin ser asimiladas.

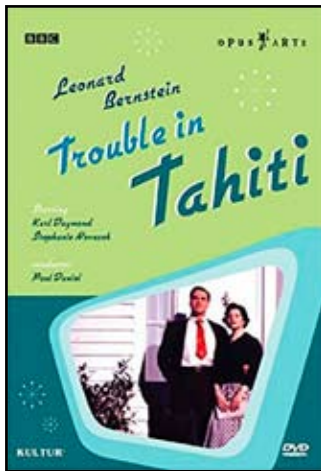
Siempre hubo algún aspecto que opacó al otro: el de director sobre

el de pianista, por ejemplo. O el de su música para la escena por encima de su música más universal, la de concierto: el gran público y los programadores siguen acudiendo a un popurrí de temas de *West Side Story* como primera referencia por encima de sus sinfonías, las tres en el lugar más preponderante de sofisticación y contenido de cuantas se escribieron en el siglo XX. E incluso entre su música para el teatro, sus tres musicales siguen reponiéndose con mayor frecuencia que sus tres óperas.

Ha ido quedando en el imaginario un creador de música para el entretenimiento, cuando la naturaleza acuciosa y obsesivamente detallista con la que supo caracterizar cada de una de sus partituras, retribuyeron a su mayor virtud como creador: haber vulnerado la línea que separa la música popular de la música clásica. La ópera del musical, para ser específico.

Así que, cuando se trate de la escena, olvidemos las tres óperas y los tres musicales, y hablemos así, en genérico, de un dramaturgo musical.

Si bien considero que cada obra debe ser una isla, disfrutable por sí misma y con cualidades propias, que debe ser juzgada como pieza independiente antes de la necesidad de analizarla en el contexto de una “obra completa”, incluso sin necesidad de conocer sus características de gestación para valorarla, hay aspectos anecdóticos en la obra teatral de Bernstein que considero no



Trouble in Tahiti



On the Town



A Quiet Place

menores. Al menos no en un artículo que pretende, precisamente, contextualizar la idea de la vulneración de esa línea chocante entre lo popular y lo clásico e intentar revalorar la pertinencia de esas seis obras por encima de sus elementos folklóricos y casuales.

De los aspectos que caracterizan su música teatral, no son casualidades sus coincidencias de gestación: pintan al hombre como personaje y nos ayudaría a entender cómo y por qué lo hemos asimilado de una u otra forma: ¿por qué, por ejemplo, *West Side Story* no ha entrado en el panteón de la ópera?

La más irrelevante quizá sea la del hombre social: ningún compositor en la historia ha sido menos solitario. Todas sus obras vieron su génesis en la vida social, en la colaboración, en un trabajo que siempre fue de iguales y de inspiración mutua. Nunca fue para ellos el Maestro, el gigante inalcanzable, y siempre reconoció a quien, en momentos de bloqueo creativo, llegaron a salvar el barco.

La otra envuelve toda su música pero ha sido particularmente eficiente en su creación escénica: cada partitura fue completándose según la naturaleza de cada una de ellas. No es una afirmación de Perogrullo: cuando escribe su concierto para violín, *Serenade after Plato's Symposium*, cada elección rítmica tiene una razón que le permite relacionarse mejor con su fuente de inspiración; cuando escribe el poema para flauta y orquesta, *Jalil*, el dodecafonismo le funciona para expresar mejor su duelo; cuando a la idea del matrimonio de *Trouble in Tahiti* no le funcionaría cualquier cantante para ser eficiente en una narrativa visual, especifica hasta la apariencia física que deben tener los protagonistas, cómo deben vestirse y el acento que deben pronunciar. Cuando tiene la posibilidad de un *cast* estelar para estrenar *West Side Story*, elige a los más jóvenes para hacer creíble la experiencia teatral.

Ahí donde la inspiración tuvo origen religioso o político, los recursos sonoros fueron en esa dirección; ahí donde se requería festividad, el camino musical tomó su curso. Por encima de intereses de seriedad o ligereza, ser coherente al discurso; y en su catálogo, las obras puramente abstractas son las menos. Le importaba el contenido y el resultado, no el vestido con que se adornara, que fue solo un vehículo. Esta afirmación es tan honesta que en los pasajes más aventurados, en sus obras dodecafónicas, su voz sigue tan presente y reconocible.

Aunque ya Bernstein había colaborado eventualmente en Broadway con canciones y música incidental, su primera obra para la escena llegó en 1944. *On the Town* supuso éxito en ese momento y ha tenido buena recepción en las décadas siguientes, incluso con

una adaptación al cine con Frank Sinatra y Gene Kelly (1949). Nació tras el ballet *Fancy Free* que había escrito junto a Jerome Robbins y a ellos se sumaron Betty Comden y Adolphe Green, como dramaturgos y letristas, para lo que en su momento pareció más sustancioso que el divertimento dancístico original.

Se trata de un homenaje festivo al Nueva York de la posguerra: es decir, la más pertinente en tiempo y lugar de todas sus obras. Tres marineros de visita por primera vez en la ciudad, y sus peripecias tanto típicos provincianos tanto inocentes en cuestiones románticas. Inspiró ánimos para la vuelta a la normalidad en la vida neoyorkina y se plasmó en el ADN estadounidense con sus ritmos y melodías digeribles. Estructural y formalmente, es su musical más tradicional, lo cual con su contexto narrativo, décadas después, se ha vuelto en su contra: es demasiado local. La única crítica a su última reposición fue que la dramaturgia comenzaba a sentirse vieja.

La grabación que al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres dirigió Michael Tilson Thomas es un buen referente para quien goza de la potencia de voces operísticas: Thomas Hampson, Frederica von Stade y Samuel Ramey encabezan el reparto (DG).

Ahí donde *On the Town* celebraba con inocencia la vida norteamericana e inyectaba festividad a la posguerra, apareció *Trouble in Tahiti*. Una crítica total y, de no ser por lo glorioso y jocoso de su música, diría abrumadora, a la vida suburbana que se fomentó en la misma época. Una crítica seria a la banalidad y el materialismo. Se trata de una operita de apenas 40 minutos de duración que vio su gestación durante la luna de miel de Bernstein con Felicia Montealegre en Cuernavaca en 1951, y se presentó en 1952.

Musicalmente puede parecer simple, pero revisándola con lupa, es una obra maestra de la forma y la efectividad, de la economía de recursos. La música es riquísima: en sus siete escenas pasa por el dodecafonismo, las melodías con ritmos exóticos y el swing. Es una partitura plenamente intuitiva y llena de texturas a la que, en términos prácticos, no le ayuda tener una orquestación tan grande. Decía antes que el compositor supo encontrar elementos que sirvieran con eficiencia a cada pieza independientemente de su origen y *Trouble in Tahiti* tiene varios ejemplos, no sólo de anotaciones odiosamente detallistas a la partitura sobre cómo debe ejecutarse: el joven matrimonio protagonista podría contar toda la historia a través de la música, pero a la dramaturgia le hacía falta la figura de un coro griego; la solución: el trío "de radio" *a cappella* tan clásico de los años en que sucede la historia.



Wonderful Town

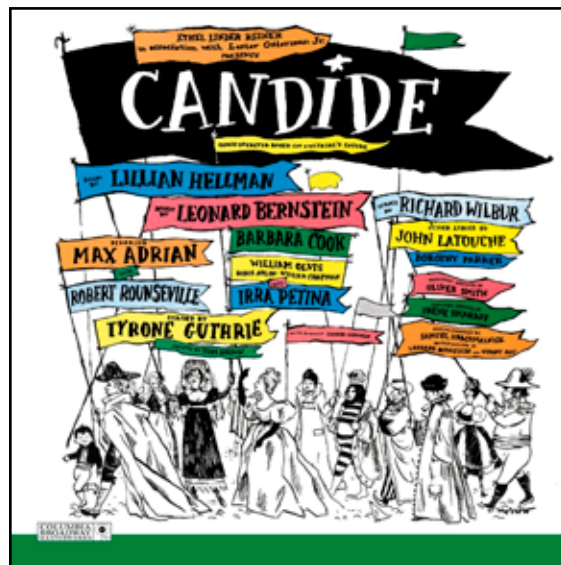
Existe una grabación disponible que realizó el mismo Bernstein para televisión (NBC) y, como es tan corta, se pueden buscar también otras en la red: ha revivido en los últimos años gracias a una nueva y espléndida reorquestación de Bernard Yannotta para apenas un quinteto.

Aunque de *Trouble in Tahiti* nunca se tuvieron dudas acerca de su naturaleza operística, tuvo su propia temporada teatral en el circuito neoyorkino. Y Bernstein la retomó creativamente tres décadas después al escribirle, comisionado por Houston, La Scala y Washington, una secuela: *A Quiet Place* (1982), que fue estrenada como ópera en un acto, en un programa doble.

No funcionaron del todo como dupla. Bernstein la rehizo y formalmente quedó establecida *Trouble in Tahiti* como ópera independiente, sencilla, que retrata a un joven matrimonio, y *A Quiet Place* como una en tres actos, donde *Trouble in Tahiti* aparece prácticamente completa pero en distinta forma, a manera de *flashbacks*, en lo que se vuelve un complejo drama familiar de proporciones mayúsculas; tan complejo y sofisticado en su tratamiento musical que es prácticamente imposible escuchar a una compañía de ópera que se lance al ruedo.

Si en su música de concierto Bernstein afronta su dualidad con convicción, casi a manera de manifiesto, en la música para escena navega por distintas aguas. Mientras que en *On the Town* y el siguiente *Wonderful Town* goza del elemento folklórico puro, y en *Trouble in Tahiti* se siente cómodo dando unidad a la riqueza de estilos, en *A Quiet Place* se escucha un compositor luchando continuamente por su identidad; y no es una búsqueda clara, sino una pelea consigo mismo entre tonalidad y atonalidad.

La lucha por una identidad que pudiera compartir lo mismo su actividad clásica con su amor por el teatro y la creación colectiva llegó a nuevos términos en 1953, dos años después de la muerte de su mentor Serge Koussevitzky, a quien Bernstein había prometido no volver a escribir para el *vulgar mundillo* de Broadway. Comden y Green preparaban un musical sobre cuentos autobiográficos de Ruth McKinney. *Wonderful Town*: una historia sencilla acerca de dos hermanas provincianas buscando el éxito en la ciudad de los sueños, Nueva York; y lo tenían todo, incluida una partitura que, sin embargo, no terminaba de cuajar. Los productores acudieron en principio a Bernstein para completar canciones que le dieran



Candide

más vida a su espectáculo y terminaron pidiéndole rehacer todo el material a un mes del estreno, que, por cierto, fue todo un éxito que les consiguió cinco premios Tony.

Como *On the Town*, ser una pieza que festeja la vida en Nueva York lo ha despojado de sus posibilidades como pieza dramática universal. Se repone poco. Y en realidad la mayoría de sus momentos son casi nada memorables. Aun así, los curiosos pueden buscar la grabación del *cast* original (nada menos que Rosalind Russell) o la que hace poco dirigió Sir Simon Rattle con la Filarmónica de Berlín y, entre otros, Thomas Hampson (Warner).

La gestación de sus siguientes proyectos sucedió prácticamente en la misma época, aunque ambos llevaban tiempo en la mente de sus respectivos creadores. Primero, en 1956, se presentó *Candide*. Un proyecto tortuoso que hoy en día no termina de encontrar su forma definitiva: la idea nació en la cabeza de la libretista Lillian Hellman, a quien le atraía la parte política de la novela de Voltaire. A Bernstein le interesó pero el inconsciente lo encaminó a escribir una música festiva, más cercana a la sátira que a la lectura “dark” que le daba la adaptación; se presentó así y la recepción fue mixta, a excepción de su obertura que, como se sabe, se convirtió desde el estreno en pieza de concierto obligada para toda orquesta sinfónica.

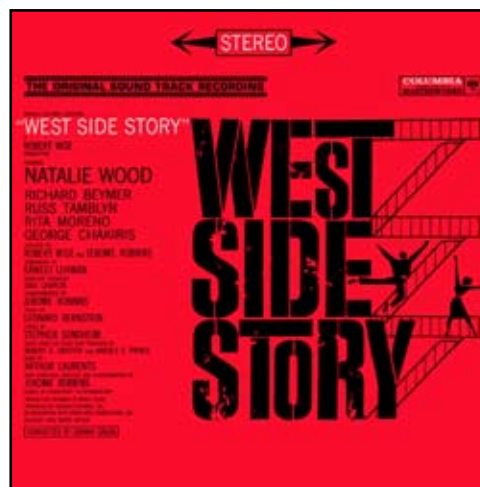
El problema con una interpretación “seria” de los temas de Voltaire en un formato diseñado para el teatro de Broadway hizo a la creadora del concepto desistir. Hellman abandonó el barco y permitió que para la reposición de 1973 (se habían hecho varias con distintas revisiones) Hugh Wheeler rehiciera el libreto. Luego, y con el interés de diversas casas de ópera de revalorar la pieza como una ópera, fue que en años sucesivos se reconfigurara la partitura y el libreto hasta tener hoy en día tres versiones “definitivas” y “aceptadas”. Es una cuestión, sí, estructural y formal con los libretos; sus elementos puramente musicales, la sofisticación de la escritura vocal, el refinado contrapunto coral, así como el tejido orquestal, son muestra del genio de su compositor. Y afortunadamente permanecen intocados e intocables.

Aunque disfruto las grabaciones en vivo que hizo Bernstein en Londres o la que dirigió Marin Alsop en Nueva York, me gusta

regresar a la grabación original, con el sonido del Broadway de antaño y la extraordinaria voz de Barbara Cook.

Por las mentes de sus colaboradores, principalmente Robbins, pero también Comden y Green, estuvo por años la semilla de adaptar el *Romeo y Julieta* de Shakespeare a la “actualidad”, dando como resultado *West Side Story*, que se presentó con éxito en 1957. La adaptación es conocida, y no es necesaria mayor introducción: mayoritariamente, se acepta como la más grande obra del género del musical, algunos la consideran la cumbre, y otros pocos continuaremos insistiendo en que se encuentra sobre la línea que separa la ópera del musical. Es también, creo, su gran obra maestra como dramaturgo y que representa todo lo mejor que pudo dar como creador, sin necesidad de etiquetas, como tampoco le importaban a él mismo. Lo pinta completo.

El problema de la etiqueta viene de la ambigüedad de su concepción y del momento de éste: entre las óperas que se escriben hoy día, nadie tendría problema en llamarle así, pero fue temprano cuando nació; aunque, por otro lado, eso permitiera a los compositores de musicales explorar nuevos caminos. Que *West Side Story* se presentara como un musical sentó las bases para que revolucionara ese género en temáticas, en el tratamiento de éstos, en la búsqueda armónica que hicieron autores posteriores como Sondheim, Schwartz e incluso el muy actual Lin-Manuel Miranda, en cuyas obras se escuchan muchas reminiscencias del Bernstein más joven.



West Side Story

Algunas de las cualidades: la dimensión de las canciones (algunas son verdaderas arias en términos formales, como ‘Somewhere’), el contrapunto instrumental, la complejidad rítmica, la variación armónica en el uso de *Leitmotiven*. El principal miedo de Bernstein: que una voz operística no fuera creíble desde la butaca.

Mientras lo asimilamos, encuentro la mejor referencia discográfica en la grabación reciente que Michael Tilson Thomas hizo con la Sinfónica de San Francisco (2014): rítmicamente profunda, pulcritud en los detalles de la orquestación, amplitud en la lectura e interpretación del fraseo, cuidado en la naturalidad del canto. ●