

## Graciela Paraskevaïdis: La "Yerma" de Villa-Lobos \*

### I. Los cien años de Villa-Lobos.

Heitor Villa-Lobos, nacido en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887, pertenece generacionalmente a esa primerísima camada de creadores musicales que se preocupó en nuestro continente por buscar lenguajes expresivos de perfiles propios. Esta generación está encabezada, sin lugar a dudas, por la fuerte y original personalidad del mexicano Silvestre Revueltas.

La historia le da a Villa-Lobos un compañero de ruta, que lo acompaña intermitentemente a lo largo y ancho de una trayectoria con rasgos comunes y compartidos en lo esencial. Se llama Carlos Chávez y, como Revueltas, a quien combatió duramente luego de una relación amistosa, es mexicano. Tanto Villa-Lobos como Chávez presentan señalables cualidades creativas, que auguran importantes aportes compositivos, pero éstos se deturpan luego en el voluntario copiado de modelos metropolitanos, con toques exóticos y colorísticos que facilitan la exportación de un nacionalismo fácil y regresivo, aunque asegurándoles a ambos compositores reconocimiento y renombre en el primer mundo (o en parte de éste), y les otorgan enorme y casi ilimitado poder musical y político en casa. Chávez sigue el "llamado telúrico" en forma de sinfonía neoclásica. Villa-Lobos se deja seducir por el inconsciente colectivo del folclore encarnado por Johann Sebastian Bach,

*porque la música de Bach viene del infinito astral para infiltrarse en la tierra como música folclórica y el fenómeno cósmico se reproduce en los solos, subdividiéndose en las varias partes del globo terráqueo, con tendencia a universalizarse,*

y reclama para sí la personificación del folclore brasileño, porque *el folclore soy yo*, como cita literalmente Alejo Carpentier en los encuentros parisinos de la década de 1920. Chávez y Villa-Lobos utilizan a menudo herramientas populistas y demagógicas para emular dichos modelos, malogrando así promisorios ejemplos de renovación musical.

Villa-Lobos es un compositor demasiado prolífico y bastante inabarcable. Sorprende por lo antitético, frondoso, irregular y carente de autocrítica, pero también por lo inagotable, intuitivo y ciertamente audaz de algunas propuestas, sobre todo las de la década de 1920 a 1930, de las que se destacan netamente la serie de los **Choros**, dieciséis en total, para diversas formaciones instrumentales y corales, verdaderas joyas por su tímbrica y variedad estructural.

La desbordante producción villa-lobiana podría agruparse en:

- 1) Obras para instrumentos solos, entre las que se incluyen las **Cirandas** para piano (sobre melodías tradicionales) de 1926 y los **Doce estudios** para guitarra de 1929.
- 2) Obras de cámara para formaciones tradicionales (numerosas para voz y piano, además de diecisiete cuartetos de cuerdas) y no tradicionales (como los **Choros**

número 2 para flauta y clarinete, y número 4 para tres cornos y trombón, de 1920 y 1926, respectivamente).

- 3) Obras vocales y/o corales, con o sin acompañamiento orquestal.
- 4) Obras sinfónicas (doce sinfonías, varios poemas sinfónicos y balés).
- 5) Óperas (siete en total).

Esta producción puede - y así lo hace el experiente musicólogo José Maria Neves - ser subdividida en cinco períodos cronológicos:

- 1° Hasta 1917: obras de juventud fuertemente influidas por el impresionismo.
- 2° De 1917 a 1920: momento de una expresión más individualizada, de transición hacia el neoclasicismo.
- 3° De 1920 a 1930: década ya señalada como la más notable creativamente, y que Villa-Lobos vivió en parte en París. El así llamado Movimiento Modernista brasileño comenzó en 1917, culminó en 1922 con la Semana de Arte Moderno de San Pablo y terminó con la muerte de Mário de Andrade - ideólogo de dicho movimiento - en 1945. Villa-Lobos participó de dicha Semana también tocando el chelo. La reacción del público a su música fue injustificadamente violenta, tal vez provocada por las novedosas y vanguardistas expresiones plásticas presentes en dicho evento, sobre todo de artistas como Anita Malfatti y Tarsila do Amaral, y de poetas como Oswald de Andrade.
- 4° De 1930 a 1950: época signada por su adhesión total a Getúlio Vargas, quien llegó al poder en 1930. La aceptación oficial de Villa-Lobos por el régimen populista de Getúlio coincide con el viraje del compositor hacia el neoclasicismo musical (no es la única vez que ideología populista y reaccionarismo musical se entrecruzan). Al mismo tiempo tuvo bajo este régimen la oportunidad de poner en práctica sus ideas sobre educación musical en el Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico, que dirigió hasta su muerte, y en los estadios que colmaba con niños brasileños para gloria de Getúlio. El ejemplo musical más característico de estos años lo proporcionan la serie de las **Bachianas brasileiras**.
- 5° De 1950 a 1959: son años "póstumos" en los que Villa-Lobos vuelve parcialmente a la primera fase. Se señala la música **A floresta do Amazonas** en la que retoma los materiales elaborados para la película **Green mansions**, la que - a su vez - se refiere a **Amazonas**, su primera obra sinfónica grande.

Con respecto al tan mentado asunto del folclore, su utilización y su defensa, es importante recordar que, en realidad, Villa-Lobos no demostró real interés por su investigación, tal como lo hiciera su contemporáneo y coterráneo Luciano Gallet (1893-1931), una figura poco estudiada aún de la historia de la música brasileña, quien sí llevó a cabo trabajos de campo y utilizó material original en sus obras. Villa-Lobos prefería tomarlo de las grabaciones y recopilaciones existentes, por ejemplo de la colección Roquete Pinto. En las partituras agregaba "tema inspirado en...", para no confesar que tomaba temas folclóricos originales, lo que le significó no pocas acusaciones. Al aria de la **Bachiana brasileira Nº 4** incorpora un tema popular de Paraíba; en el final del **Choros Nº 10** - para gran orquesta y coro a cuatro voces - cita integralmente **Iara o Rasga o coração** del carioca Catulo da Paixão Cearense. Y dentro del concepto formal de las **Bachianas** - por lo general en cuatro movimientos o partes -, cada una de éstas se basa en un género de canción o danza del Brasil, que sufre una transposición a los esquemas clásicos, a los que aluden los títulos; por ejemplo, un **aria** correspondería a una canción popular o **modinha**.

Villa-Lobos compositor, intérprete, director de orquesta, embajador político-musical, viajaba con frecuencia: a París, Nueva York, Buenos Aires, donde en 1935 dirigió tres conciertos en el Teatro Colón y la función de gala del 25 de mayo con su balé **Uirapurú**, en presencia de Getúlio. En Montevideo estuvo en 1940, encabezando la embajada artística y educativa brasileña, dirigió dos conciertos y dictó tres conferencias. En París, convertida durante algunos años de la década de 1920 en su cuartel general, Villa-Lobos desarrolló intensa actividad, alojándose en cada estadía en el mismo hotel y ocupando la misma habitación que Pedro II, el emperador de Brasil, solía ocupar a fines del siglo XIX. ¿Estrategia de mercado? En todo caso, esta actitud encaja bien en su obsesión por la autopublicidad, documentada en el Museo Villa-Lobos de su ciudad natal, donde falleció el 17 de noviembre de 1959.

## II. La ópera **Yerma**.

Villa-Lobos compuso las siguientes óperas: **Izaht** (1913), **Jesús** (1918), **Zoé** (1919), **Malazarte** (1921), **Madalena** (1947), **Yerma** (1955) y **A menina das nuvens** (1958).

**Yerma**, ópera en tres actos sobre texto de la obra homónima de Federico García Lorca, fue estrenada en los Estados Unidos años después de la muerte del compositor, el 12 de agosto de 1971, por la Ópera de Santa Fe, estado de Nuevo México, con escenografía de Giorgio De Chirico y coreografía de José Limón. Un crítico local señalaba que *la partitura de Villa-Lobos, sonando como Schoenberg, Debussy y Puccini, es música que merece repetirse y eso ocurrirá. La orquesta refuerza la línea vocal en el estilo recitado, brillante, con los motivos folclóricos del maestro brasileño.*

Vasco Mariz, su biógrafo oficial, acota que Villa-Lobos *jamás se dedicó con ahínco a la composición de óperas aunque en ellas existan innegablemente páginas de gran belleza y efectos seguros, y concluye el capítulo "Música vocal" así: Tampoco podemos exigir que el maestro haya sido grande en todos los sectores de la música.*

El estreno brasileño de **Yerma** tuvo lugar en Río en 1983 dirigido por Mário Tavares.

## III. El estreno de **Yerma** en Montevideo.

En un muy destacable esfuerzo del SODRE, doblemente importante por el hecho de que la actividad operística vuelva a estar incluida en su planificación y por tratarse en este caso de una ópera latinoamericana, subió a escena [1] ésta, la penúltima ópera de Villa-Lobos [2], en estreno para países de habla hispana.

Musicalmente, esta **Yerma** que toma el texto lorquiano original respetándolo en su totalidad, presenta rasgos típicos del compositor: lo ecléctico que llega a lo híbrido, con profusión de citas y alusiones de estilos varios tanto en lo vocal como en lo orquestal; lo discursivo llevado a un plano de saturación del propio material, tratado en forma muy a menudo efectista, o por una orquestación igualmente densa. Para una acústica como la del Solís, con su carencia de un verdadero foso de orquesta para óperas, esta orquesta se escucha demasiado y se desborda - también en el espacio físico -, tapando a veces a los cantantes.

Protagonista absoluta de esta **Yerma** fue la joven soprano mexicana María Luisa Tamez, poseedora de una voz privilegiada, excelente técnica, rico y parejo caudal en su amplio rango lírico-dramático; descolló netamente en un papel arduo y exigente en lo musical y escénico. Sin duda, merecía - pero no las hubo en el estreno - varias "cortinas" individuales. Sus acompañantes, el tenor brasileño Benito Maresca y el barítono uruguayo Fernando Barabino, actuaron con solvencia y corrección en sus cometidos. El rendimiento del resto del elenco - marcadamente femenino - fue de bajo nivel. El coro de adultos, por un lado, y el de niños y jóvenes, por otro, dirigidos respectivamente por Lilián Zetune y Luna Ferrari, intervinieron correctamente.

La puesta en escena de Jorge Curi, siempre un artista de refinados detalles, logró momentos excelentes de plasticidad visual sobre todo en el primer acto; hacia el final, la insistente presencia del balé (en realidad, se trata casi de una ópera y un balé paralelos o superpuestos, sólo que al tener códigos diferentes, actuaron muchas veces como elementos dispersadores de la atención hacia una y otro), junto con la orquesta en primer plano, produjo una saturación mutua de los elementos dramático-musicales.

David Machado concertó empeñosamente foso y escenario, aunque se autoconcedió el derecho de algunos cortes - hábito no siempre recomendable, aunque practicado por directores de orquesta y de teatro - en una partitura de por sí irregular.

---

[1] Teatro Solís, martes 17 de noviembre de 1987.

[2] Es interesante comprobar que la fecha de finalización inscripta en la partitura - 16 de setiembre de 1955 - no coincide con la dada por Vasco Mariz (1956) y suscrita por el SODRE en su programa.

\* Publicado en Brecha, Montevideo, el 20 de noviembre de 1987.