



Mario Gómez Vignes

“En Virlandia”, una zarzuela juvenil e inédita



“Wagner es único” (Diario de Valencia en París.)

La única incursión de Antonio María Valencia en el campo escénico se sitúa en el año 1919. Un año antes, la Sociedad de Autores Colombianos había abierto un concurso de libretos (libros, como llaman los españoles) para zarzuela. El primer premio fue adjudicado a Pantaleón Gaitán Pérez, por su obra «En Virlandia», a la cual había puesto música el joven Valencia, a la sazón de 17 años.¹ Una vez divulgado el primer premio, la prensa capitalina dijo:

“La música — que ha debido ser y no fue juzgada por el jurado calificador, a causa quizás de un descuido por parte de aquella simpática Sociedad, que no nombró jueces al efecto — pertenece al notabilísimo y joven pianista Antonio María Valencia, quien con inspiración exquisita supo tejer en la urdimbre de la letra el más delicioso bordado musical. A la originalidad y concepto nervioso y moderno, une la música de Valencia el más exacto y sugerente sentido de interpretación, al mismo tiempo que la grandiosidad de los temas y la hermosura de la instrumentación realzan e idealizan el libro hasta hacer de la obra, en general, una grande y verdadera opereta”.²

La premiación se verificó en el foyer del Teatro Colón, de Bogotá, como homenaje a los vencedores de Boyacá. No queda bien clara la relación entre esta zarzuela y la gloriosa batalla. Lo cierto es que Gaitán Pérez, en noble gesto de espíritu, y para resarcir la incuria de la Sociedad, envió al joven Valencia, a Cali, la medalla de oro que recibiera como parte del premio.

«En Virlandia» [C.G-V 15] se conserva en el Archivo Valencia del Conservatorio de Música de Cali, en un volumen empastado de 142 páginas manuscritas. Esta copia es una versión transcrita para voces y piano solamente, lo que en la jerga especializada se llama “partitura vocal”; quién sabe qué rumbos cogió la partitura original una vez desaparecida la Sociedad. La obra, contrariamente a lo que dice el anónimo periodista de «La Crónica» en su vacua prosopopeya, no es ni “grandiosa” ni “moderna” ni “conceptuosa” ni “idealista”; se nota que no la conoció y su alambicado discurso no tiene otro objeto que llenar el espacio de su columna.

La zarzuela de Valencia y Gaitán es una comedia liviana, con episodios sentimentales donde no falta la truculencia de una escena de conspiradores. En cuanto a la música, fresca, melódica y descomplicada, no va más allá de los paradigmas importados de la Península: obertura de rigor, coro de entrada, arias, dúos, coro de embozados, algún concertante y remate final con tutti. Posteriormente, con miras a alguna puesta en escena que no se verificó, Valencia agregó un nuevo trozo (¿un bailable?), fechado en primero de Marzo (¿o Mayo?) de 1920.

«En Virlandia» no es un trabajo pretensioso; es un trabajo honesto, correcto y que no sobrepasa en nada el objetivo planteado.

La vena lírico-dramática no fue precisamente el fuerte de Valencia; para la escena no compuso nada de significativo valor. El cotejo de sus obras vocales previas a su viaje a París, las que compuso allí y las que les son posteriores, arrojan como resultado la presencia de un espíritu más bien contemplativo y proclive a la efusión lírica. La elección de textos — José Eustasio Rivera, Ricardo Nieto, Heine, Carco, Otto de Greiff — está signada por un denominador común, espejo de sus propias apetencias poéticas: la inclinación a ilustrar musicalmente paisajes, la naturaleza, y todo cuanto esto tiene de incidencia

en la interioridad del alma y en los paisajes introspectivos. Valencia en su obra vocal es un elegíaco y si la llamada de Diónisos resonó alguna vez ante su puerta, fue únicamente para rendir tributos admirados a trabajos ajenos. Su frágil personalidad de artista crepuscular iba a contrapelo de lo que presupone ser un talento dramático, vigoroso, que se plantea dilemas trascendentales. Esto explica, también, el por qué mucha de su obra — vocal e instrumental — aunque impregnada de un *pathos* místico poderoso, carece de ese sentido épico de las sagas antiguas. Una personalidad así, tan sensible a la menor vibración del lirismo, era, y así lo sería realmente, un buen catecúmeno para ser instruido en los templos donde habían oficiado otras naturalezas muy afines a la suya, que respondían a los nombres de César Franck y Henri Duparc. Y tras ellos toda la cohorte rezagada de post-impresionistas que anacrónicamente desplegaban sus banderas en el París de los veinte. No fue en la capital francesa donde sus inclinaciones torcieron acomodaticamente su rumbo; él mismo ya, antes de llegar, mucho antes, padecía ese germen de otoñalidad que en él era incurable, porque era de *nación*. Su postura ante la ópera, en ese sentido, es típica. En extractos de su correspondencia de París, leemos sus opiniones, su asombro, cómo prepara su corazón para lo que va a ver, cómo comenta lo que ha visto:

“«Le Retour d’Ulysse» del gran Monteverdi es una obra maestra que desafía los siglos. Las lamentaciones de Penélope alcanzan un grado tal de emoción, que hasta ahora ningún músico ha hecho algo semejante. Y pensar que es una *restitución* histórica”.³

En otra:

“El domingo pasado estuvimos en la Opera Cómica (...) y vimos la grandiosa obra de Gabriel Fauré «Penélope», que es una verdadera maravilla. Él ha realizado el máximo de expresión con el mínimo de recursos armónicos y contrapuntísticos. La belleza dentro de la más absoluta sencillez, tal es el lema de la escuela francesa moderna”.

Esta última frase tiene resonancias no sólo de Fauré, sino de sus antípodas Satie y el irreverente “Groupe des Six”. Era el signo de los tiempos, la sencillez, cada cual la interpretaba y la blandía a su manera.

Pero no es, paradójicamente, la sencillez la que causa admiración a Valencia en las producciones escénicas que presencia: es la realización del milagro, es la fusión texto-música, es la totalidad unívoca, que alcanza el ápice de su asombro cuando asiste a Wagner:

“Tengo que contarte que asistí por primera vez a la ópera (...) y tuve la felicidad de ver a la «Walkyria» del enorme Wagner con una orquesta de ciento veinte profesores, unos artistas magníficos, un decorado asombroso y un notable director. ¡Qué maravilla de música, aún la oigo y me sobreviene la más grande emoción! Cuando oí la “Cabalgata de las Walkyrias” me parecía que estaba en la sala de mi casa, oyendo el mismo, idéntico disco”.

Su pasmo de chico ante la vista de un jardín encantado queda reforzado aun por el esmero en la consignación de los detalles menos relevantes: orquesta, solistas, escenografía, que exteriorizan, de un modo un poco infantil, la actividad enteramente despierta de todos sus cinco sentidos; y la cita de referencia al final que lo retrotrae a su propio hogar tan lejano. Sin embargo, estos conceptos son pálidos ante el arrobamiento que experimenta cuando asiste en la Opera a «Parsifal», y aún más a «Tristán»:

“Tendré la rara ocasión, quizá la única, de oír y de ver a «Parsifal», *el mayor monumento musical de todos los siglos*”.

La expectativa es anhelante; ocho días más tarde aún no puede disimular su ansiedad:

“Estoy feliz (...) porque esta noche oiré en la Gran Opera «Parsifal» (...) *lo más grandioso que ha producido hasta ahora y creo que por siempre el cerebro de un hombre* (...) El comienzo de cada [acto] (...) lo anuncian por medio de trompetas colocadas en la Plaza de la Opera. A «Parsifal» le dan aquí en París todo el aparato, la solemnidad y la religiosidad que le dan en Bayreuth. De modo que será *colosal, brutal*, saldré medio loco, porque viviré tres o cuatro horas de un mundo desconocido, más allá de las nubes, el mundo que todos debemos aspirar a alcanzar”.

Días después, ya operado el milagro:

“Fue algo más que felicidad lo que sentí aquella inolvidable noche. Fue arrobamiento, fue estupefacción, fue lo más grandioso que te puedes imaginar. Mi espíritu se sintió confundido, anonadado por el efluvio del alma del Coloso alemán que flotaba aquella noche por toda la sala, como los perfumes esparcidos en las ceremonias religiosas de los antiguos, manifestándose en esas soberbias armonías que sólo Dios podrá igualar, si es que no son suyas...”

Aquí notamos una impresión más profunda, más visceral; ese impacto poderoso y apabullante que nos produce aquello con lo cual no contábamos, hacia lo que estábamos mal preparados o preparados a medias. Aquí aparecen ya palabras como “estupefacción”, “Coloso” — con mayúscula — y epítetos como “confundido”, “anonadado”, rematando en esa significativa apreciación final de que “sólo Dios” podría haber dictado esa música.

Muy recién llegado a París, Valencia asiste a uno de los Conciertos Colonne — que él, por desinformación, traduce “colonia” — y, entre otras cosas, escucha

“el Preludio y Muerte de Isolda de «Tristán» y (...) la marcha fúnebre y final del tercer acto del «Crepúsculo de los Dioses», del inmenso, del único, de Wagner, (esta es la música verdadera)”.

Dos años más tarde ratifica su concepto en una postdata:

“Esta noche iré a la ópera a ver «Tristán e Isolda», de Wagner, el genio de los genios.”¹⁴

Después:

No puedo expresarte en palabras la belleza *insólita*¹⁵ que encierra toda esa maravillosa partición¹⁶ de «Tristán e Isolda». El sublime Wagner se superó mil veces a sí mismo, ilustrando musicalmente ese drama de amor y de pasión, en el que cada frase es un grito del corazón humano. Es la obra más perfecta que el cerebro humano haya podido realizar. Después de oír esta música hay derecho para creerse algo así como un microbio en relación con el hombre-Dios que le dió la vida...”¹⁷

Aquí el asombro, la admiración, la veneración alcanzan su punto de ebullición extremo. Ya no es una música dictada por Dios; ahora Wagner mismo es Dios. Tal actitud, como decíamos anteriormente, es típica. Wagner es eso otro que él no es, que nunca pudo ser, pero que lo necesita, no para crear, sino para creer; no para imitarlo sino para soportar los embates de la vida. Wagner es su contraparte, su antípoda, su irrenunciable complemento. Sin Wagner, su frágil sensibilidad quebradiza y sugestionable, su contradictoria inmadurez habrían volado en pedazos sin ese tónico que para él es un antídoto. Claude Debussy, en sus años mozos se hubiera ruborizado por su falta de celo wagneriano ante los epítetos de este Valencia ardiente y exaltado que ya tenía tan bien aprendida su lección sobre el pretendido y discutible Arte-Religión que profesaban sus mentores de la Schola.¹⁸ Esto explica, también, el por qué entre los ídolos de juventud de Antonio María, no figuraba Mozart:

“Sin dejar de reconocer (...) sus inmortales méritos, me agrada durante algunos momentos, después, comienza a fastidiarme su empalagoso formulismo cristalizado en una monotonía persistente, desesperante.”¹⁹

¡Y esto lo afirmaba inmediatamente después de su viaje a París! Valencia no entendía a Mozart; y es comprensible; es muy raro que Mozart guste a las personas jóvenes. Ven en él lo que es más epidérmico, su aparente “facilidad”. ¿“Empalagoso formulismo”? Si hay un autor que no es en absoluto “empalagoso”, ése es Mozart.

¿Formulista Mozart? Las estructuras interiores de su música son, precisamente, más audaces, desusadas e imprevistas que toda la machacona simetría plana de los cuatro, ocho y dieciséis compases de muchos compositores contemporáneos y posteriores de Mozart. Fuera de esto, Mozart no compone a base de células generadoras repetidas y metamorfoseadas hasta el desvarío, por lo tanto no podía constituir un paradigma en la prolija escuela de composición d'yndista. Aquel juicio sobre Mozart, emitido por Valencia con extrema ligereza deja entrever además una actitud que era corriente en la antigua escuela pedagógica del piano: el formar “virtuosos”. Y por virtuoso se entendía al artista que además de poseer una ardiente vena expresiva, dedicaba su atención y su dominio técnico únicamente al pianismo romántico, a la música deslumbrante y a aquella que Jean Cocteau combatía — en la misma época en que Antonio María era un aplicado discípulo de la Schola — porque hay que escucharla con la cabeza entre las manos en actitud de mística unción. O sea, Wagner “*et alia*”. Mozart no encaja en este esquema, su música no hace sudar ni al cuerpo ni al alma. Con el correr de los años, nuestro protagonista reparó su agravio, organizando un gran festival Mozart (ocho sesiones entre conciertos y recitales) con motivo del sesquicentenario de su muerte, en 1941.

Y así como modificó su juicio sobre este compositor, también rectificó su wagnerismo juvenil eruptivo en una actitud de desapego hacia la ópera y hacia el canto operático. Quienes le conocieron en esta etapa, afirman que la consideraba un género *demodé*, lleno de indeseables malabarismos vocales. Postura igualmente equivocada.²⁰

En 1948, Joaquín Piñeros Corpas, desde Buenos Aires, le propone componer la música de escena de un drama que acaba de escribir: «Giragua», voz indígena que significa “comarca de cerros”. Sucede «Giragua» en una encomienda de la sabana de Bogotá a principios de la Colonia. La tesis de fondo es la de que tanto conquistadores como conquistados refugiaron en la naturaleza sus tribulaciones y sus melancolías. Al final del tercer acto surge en un sueño el transfondo de la pieza: “la dicha no se encuentra en los lugares del mundo sino que se lleva en el propio corazón”.

Todo se quedó en propuesta; ni siquiera hubo proyecto. La pasión juvenil por el drama escénico había quedado atrás, como la “pobre loba, muerta”, de Antonio Machado. Fuera de esto, Antonio María

Valencia era conciente, como ya se ha explicado, de sus limitaciones ante el género. ¿Qué quiso decir, entonces, ya en el ocaso de su vida, cuando anotó en francés en el reverso de un sobre con guarda de luto que acababa de recibir de Francia, anunciándole la muerte del hermano de Mario Brémont, condiscípulo suyo en los ya lejanos días de París?: “Debo hacer bellos dramas líricos. Apenas es tiempo. Encuentro que hay estafa, de todo punto de vista, A.M.V. Cali, 8 de Marzo de 1949.”

Extraño colofón para cerrar un capítulo de su vida.

Volviendo al trabajo zarzuelístico del juvenil Valencia, quiero expresar aquí un deseo largamente acariciado; y no quiero morirme sin antes coronarlo. La edición de su biografía (en dos volúmenes: vida y obra, respectivamente) ya está agotada. Qué bueno sería que el Instituto Departamental de Bellas Artes en unión con la Corporación para la Cultura (responsable esta última de la edición antes mencionada) pudieran acometer una segunda edición corregida y aumentada de “Imagen y Obra de Antonio María Valencia”, a la cual se incorporarían felizmente trabajos inéditos de Valencia no aparecidos en la edición anterior, tales como las versiones a dos pianos de obras de Albéniz y Falla que él estrenó en París junto a Marie André; y, desde luego, se incluiría con plena justicia, la partitura integral de la zarzuela “En Virlandia”.

INSTITUTO DEPTAL. BELLAS ARTES
BIBLIOTECA
ALVARO RAMIREZ SIERRA

NOTAS:

- 1) Pantaleón Gaitán Pérez fue, años más tarde, administrador del Teatro de Cristóbal Colón, de Bogotá.
- 2) «La Crónica». Bogotá, 25 de Agosto de 1919.
- 3) Subrayado en el original. Carta a la madre. París, 1 de Marzo de 1927.
- 4) Carta a la madre. París, 14 de Octubre de 1925.
- 5) Carta a la madre. París, 17 de Octubre de 1923.
- 6) El subrayado es mío. Carta a la madre. París, 18 de Abril de 1924.
- 7) El subrayado es mío.
- 8) El subrayado es original.
- 9) Carta a la madre. París, 25 de Abril de 1924.
- 10) Subrayado y con mayúscula en el original.
- 11) Carta a la madre. París, 8 de Mayo de 1924.
- 12) Los “Concerts Colonne” es una Sociedad de Conciertos con su propia orquesta sinfónica, fundada en París en 1873, por Edouard Colonne, su primer director. En la actualidad (Noviembre de 2007) la dirige Laurent Petitgirard, desde 2005.
- 13) Carta al padre. París, 30 de Noviembre de 1923.
- 14) Carta a la madre. París, 24 de Febrero de 1926.
- 15) Subrayado en el original.
- 16) Galicismo por “partitura”.
- 17) Carta a la madre. París, 4 de Marzo de 1926.
- 18) Debussy había escrito: “En ese entonces, cuando yo era wagneriano hasta el extremo de olvidarme de los más elementales principios de urbanidad”. «Monsieur Croche, Antidilettante» y otros artículos periodísticos. Edición de Zoila Gómez García. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1978. Pág. 33.
- 19) De un reportaje concedido a alguien que firma bajo el seudónimo de “Tristán L’Hermite”, en «Correo de la Tarde». Bogotá, 15 de Marzo de 1930.
- 20) Otto de Greiff me comentaba que Valencia tocaba con especial delectación el «Pelléas et Mélisande», de Debussy ante sus amigos, expresando su admiración. Pero este es otro cantar: «Pelléas» no tiene nada en común con el lirismo belcantista.



BELLAS ARTES

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

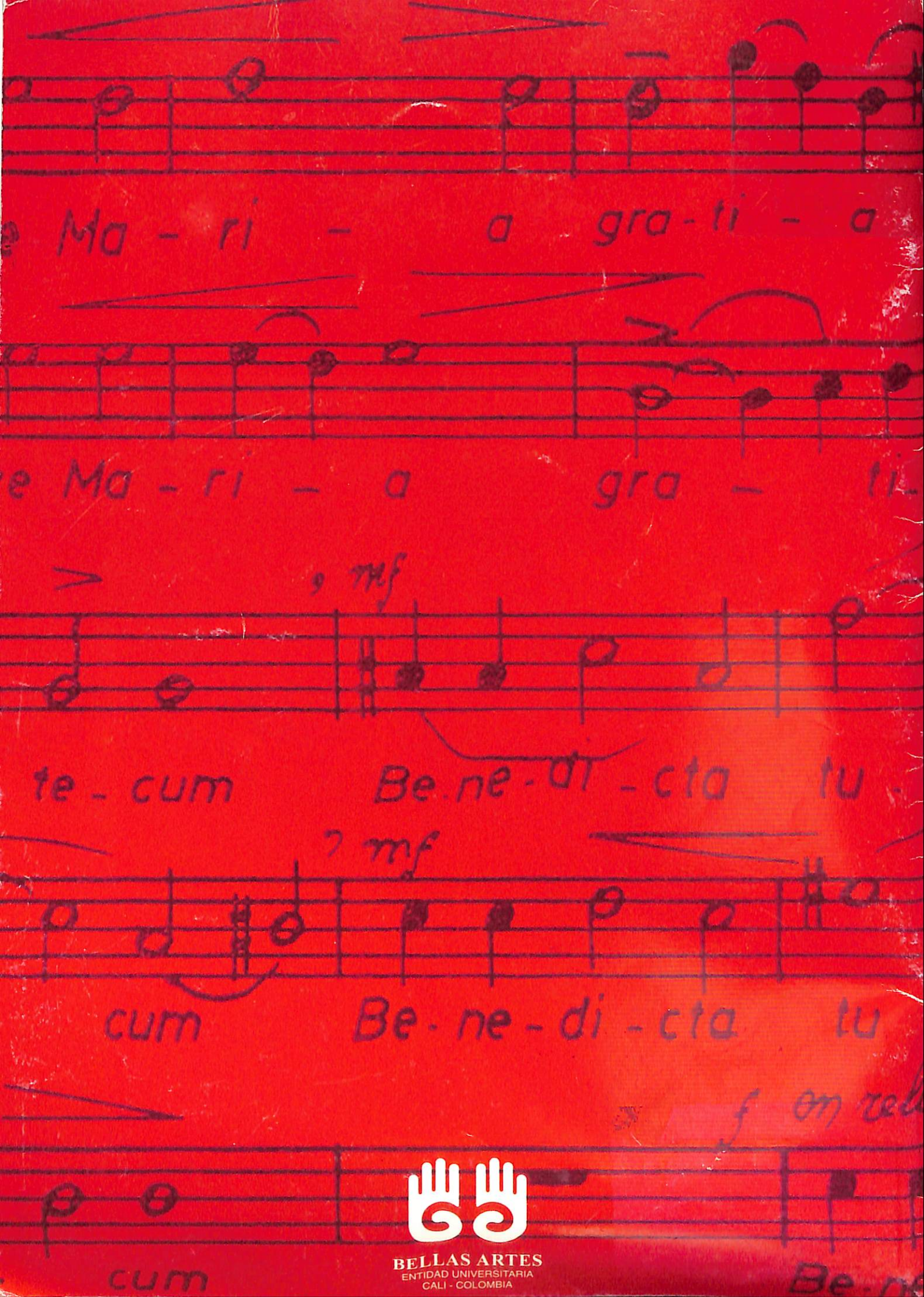


0000510

Biblioteca Álvaro Ramírez Sierra



Antonio María Valencia dirigiendo la coral Palestrina del Conservatorio de Cali.



BELLAS ARTES
ENTIDAD UNIVERSITARIA
CALI - COLOMBIA