CECALAMECAS

Monstruos

Informa Alfonso Reyes en su *Experiencia literaria*: “Los autores líricos, mientras componían la letra definitiva, solían acomodar a la música unos disparates rítmicos que, en la jerga teatral, se llamaban ‘monstruos’.” Gracias a mi padre —que era siete años más viejo que Don Alfonso— yo supe, desde pequeño, de la existencia de estos interesantes monstruos, si bien con alguna variación de que luego me ocuparé.

Reyes ignoraba si los monstruos continuarían usándose. Estoy en las mismas, así como estoy de acuerdo en que debieron de perderse innumerables tesoros de sonido y ritmo. Pues es indudable que sobreviven poquísimos. Reyes cita uno, que bastará para empezarse a hacer idea del género:

Garibaldi chupaesponjas
cara de perro de presa
es más feo que Tarquino
de los pies a la cabeza.

Según los datos, este monstruo no recorrió su itinerario habitual, es decir, no sirvió de norma para ninguna canción hecha y derecha. Lo cual impide estudiar una cuestión que encuentro interesante: la influencia, la persistencia del sonido, y aun del sentido, del monstruo en la obra acabada. Es triste pensar que en un tiempo habría sido ésta una investigación facilísima. Salvo que hoy todavía haya monstruos (de éstos, se entiende).

Tanto Don Alfonso como mi padre tenían muy presente que la imprescindible palabra “suripanta” tuvo su origen en un monstruo, del cual un fragmento se salvó gracias a que fue mantenido, por broma, en uno de los coros de la zarzuela ya hecha:

Suripanta la suripanta
macatronqui de somatén.

Se observará que la explicación alfonsina supone preexistente la música. Desconozco los procedimientos del llamado “género chico”, y sin duda se hizo lo que Reyes cuenta. Sin embargo, la visión de mi padre era más animada. Según él, lo normal era que, naturalmente, a medianoche no estuviese escrito un solo verso, ni compuestas tres notas de la música de la zarzuela que habría de empezar a ensayarse a la siguiente mañana. Entonces todos los amigos juntos, en la taberna, creaban los monstruos de las piezas que formarían, digamos, el primer acto. Se hacían dos ejemplares, uno para el poeta, otro para el músico, quienes partían cada cual por su lado a sus respectivas bu-

hardillas, ni que decir tiene, a trabajar toda la noche. Por supuesto, el argumento de cada monstruo había sido convenido de antemano, para evitar que una música melancólica acompañase un texto regocijado.

Al día siguiente, texto y música se ensamblaban divinamente, con unos cuantos retoques y ajustes. Obsérvese cómo crece, en estas condiciones, la dignidad del monstruo, en lo estético y en lo metafísico. Confío en que pronto el monstruo será objeto de un análisis teórico cabal como texto generador (con valor autónomo propio, dado que la jitanjáfora es cosa aceptada) de infinitos pares homólogos, en codificación heterogénea, pero siempre compatibilizables.

Género chico aparte, en realidad quienes componen canciones suelen hacerlo a partir de un texto previo, casi siempre ajeno. Sólo los músicos poetas, tan escasos, podrían darse el lujo de crear simultáneamente en el registro musical y en el literario. Los no poetas sino metidos a tales, redactan previamente sus poemas o libretos, que tienden a ser más o menos irónicos o, si no, frecuentemente insufribles. Véase a Wagner.

Al parecer es muy infrecuente, cuando menos en “géneros grandes”, que a alguien se le ocurra ponerle letra a una melodía preexistente. Prefiero no insistir, y que los conocedores de música vocal me corrijan.

Ahora bien, la tendencia a generalizar —una de las actividades supremas del espíritu— nos conduce, sobre rieleles, a la conclusión de que Haydn componiendo *La creación*, o Ravel *L'Enfant et les sortilèges*, estaban usando como monstruos una traducción alemana de fuente miltoniana, y un juego de Colette, respectivamente. Comprendemos de súbito que Goethe, Baudelaire, Mallarmé y mil más escribieron páginas que fueron usadas, viéndolo bien, como monstruos con pretensiones. El caso cumbre, desde luego, el monstruo más explotado, es de seguro el texto de la misa. Debe reconocerse que en este material no faltan sublimidades, pero también que, sometidas a los criterios adecuados para valorar monstruos, son bastante mediocres.

Interesante final: cuando el músico escribe una canción y más tarde, con mejor consejo, la despoja de la letra y recicla la música que la “acompañaba”. En Schubert los casos son muy conocidos. Los “Tres sonetos de Petrarca”, de Liszt, piezas portentosas, empezaron por ser tres canciones, fundadas en monstruos de quien su título indica, nada menos.

De esta manera, el ciclo vital completo de un monstruo concluiría al desaparecer sin dejar más que una impronta, irrecognible sin antecedentes, en una pieza musical perfecta. —