

# Sondheim y el arte total

por **Cruz Flores**

El 26 de noviembre de 2021 murió el creador de *West Side story*. Su uso de elementos discordantes, su exploración del lenguaje y su forma de jugar con la tensión entre el público y el escenario elevaron el teatro musical al nivel del “arte total”, en el sentido que pedía Wagner.

**E**n su libro *Con Borges*,<sup>1</sup> Alberto Manguel relata una trivial ida al cine con el maestro de la ficción latinoamericana. Camino a ver *West Side story*, el cuentista “canturrea ‘María’ y señala que el nombre de la amada deja de ser un mero nombre para convertirse en una fórmula divina: Beatrice, Julieta, Lesbia, Laura. ‘Al final, todo estará contaminado por ese nombre’”, dice. La dimensión épica de la historia está contenida en el nombre de María, en su variedad simbólica y en las posibilidades que enuncia la letra de la canción: “All the beautiful sounds of the world in a single word.”<sup>2</sup> Traspuesto a fórmula divina, el nombre congrega el universo en sí mismo y se convierte en lo único importante, dejando atrás las barreras de clase y raza que separan a Tony de María, y en esto se anuncia el aliciente de la tragedia.

La repetición y el anhelo de esta pieza se reitera en la letra más famosa escrita por Stephen Sondheim para el mismo musical: “Somewhere”, en la que se congrega el mundo, después de la unión de los amantes, en el anhelo de habitar lejos del peligro y la violencia. “Hold my hand and we’re halfway there. / Hold my hand and I’ll take you there.” La colaboración musical entre Sondheim y su maestro Leonard Bernstein reluce particularmente en esta canción, sobre todo por las sutiles decisiones líricas que la caracterizan: en lugar de ser una declaración directa y frontal, la canción inventa un mundo posible que es enteramente cancelado por el final de la obra. Esto se transmite, también, en la composición, que remarca en un inicio “There’s a place for us”, poniendo acento en la A que antecede a “place”, tanto para acomodarse a la tersura de cuerdas del compositor como para generar ese efecto de melancolía que caracteriza al número.

1 Alberto Manguel, *Con Borges*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 21.

2 Todas las letras citadas han sido tomadas de Stephen Sondheim, *Finishing the bat. Collected lyrics 1954-1981*, Nueva York, Knopf, 2010, y de *Look, I made a bat. Collected lyrics 1981-2011*, Nueva York, Knopf, 2011.

A pesar de su enorme influencia y estatus como uno de los grandes musicales del siglo xx, *West Side story* nunca fue del total agrado de Sondheim, quien llegó a considerarlo un trabajo de encargo y una obra inmadura. Como dice en su memoria/reflexión sobre sus propias letras *Finishing the bat*: “Esperaba que la simplicidad del lenguaje, puesta en contra de la pasión preciosista de la música, sirviera como corrector. Casi funciona, pero cuando la escucho ahora, quisiera que estuviera en una ópera en otro idioma.” La sencillez que buscó en esa obra de encargo se tradujo a su práctica como compositor y letrista, la cual resalta en el universo de Broadway por su uso de elementos discordantes, su mordacidad irónica y por su forma de jugar con la tensión entre el público y el escenario, elevando el teatro musical a una posición que puede leerse al mismo tiempo como espectáculo y *Gesamtkunstwerk*:<sup>3</sup> cada parte de la obra —desde la música hasta el diseño de vestuario— empuja una historia, una idea, un concepto, a su realización como totalidad.

Un ejemplo de esta aspiración a la totalidad es el primer acto de la obra *Sunday in the park with George*, en la que un Georges Seurat interpretado por Mandy Patinkin invoca, por medio de las palabras, a las figuras que darán vida a su composición y, al tiempo que transcurre la canción, el teatro se va llenando de actores y decoraciones que asemejan su pintura más célebre. Sin embargo, la presentación no llega a los niveles barrocos que uno asociaría con Broadway, sino que se mantiene contenida por el trabajo de los actores y el libreto de James Lapine, uno de los principales colaboradores del artista e ingrediente principal de algunas de sus mejores creaciones. El segundo acto está puntuado, como el anterior por la acumulación, por sustraer elementos del escenario. Un descendiente de Seurat, artista conceptual en

3 La obra de arte total, planteada por Richard Wagner como la que echa mano de todas las artes para concretar una sola unidad de concepto.

crisis, se enfrenta contra los tiempos que cambian y los nuevos gustos del coleccionismo, y al final descubre una nota que nos devuelve al inicio de la obra: “White. A blank canvas. His favorite: so many possibilities.”

Con su carácter cíclico y autorreflexivo, *Sunday in the park with George* ejemplifica a un Sondheim en pleno dominio de sus capacidades y parece ilustrar tanto la forma como el contenido de sus obras más arriesgadas, como *Into the woods*, en la que se deconstruyen los tópicos (tanto narrativos como formales) de los cuentos de hadas europeos al mismo tiempo que, desde la música, se cuestionan los rípios de la tradición musical disneyana —compañía que, cabe decir, realizó una adaptación sumamente mediocre en 2014— convirtiendo el deseo de los personajes en el motor central de la obra, mismo que nunca llega a realizarse por completo o, de hacerlo, resulta decepcionante. Este tópico aparece de nuevo en las obras más oscuras del artista, como *Sweeney Todd. The demon barber of Fleet Street y Assassins*. En ellas, Sondheim muestra no solo su capacidad como compositor y letrista, sino que apunta a los lugares más complejos, difíciles de discutir, de la condición humana.

*Sweeney Todd* nos ofrece un Londres raído por la desigualdad y la violencia, en donde el cuerpo funciona al mismo tiempo como moneda de cambio, objeto vulnerable y espacio de resistencia. Vemos en el personaje de Mrs. Lovett (magistralmente interpretado por Angela Lansbury en el teatro y por Helena Bonham Carter en la adaptación gótica dirigida por Tim Burton) a una mujer rota, atravesada por la necesidad, que concibe el canibalismo como salida junto al protagonista, dando pie a una relación destructiva. Sin embargo, del otro lado de esa violencia, está su relación con Toby, un hombre con mente de niño con quien desarrolla un vínculo maternal y en quien se concentra la mejor canción de la obra: “Not while I’m around”, donde cada movimiento de los actores está perfectamente cronometrado con la música para transmitir un vínculo emocional. La pureza de ese número está en contrapunto con la que el autor consideró la balada romántica de la obra, “My friends”, donde Sweeney Todd se reencuentra con sus navajas y comienza su saga de asesinatos: “All your days, / my lucky friends. / Till now your shine / was merely silver.” El peso del lenguaje en ambas canciones es elemental para el efecto de la puesta en escena, y su dificultad interpretativa está relacionada con los efectos poéticos que se marcan en el contenido de las canciones.

*Assassins*, por su parte, apuesta por una presentación fragmentada (“un collage”, en palabras del compositor) y un tema de riesgo para haber sido escrito en tiempos de Reagan. Nos muestra, a manera de revista, las historias de nueve individuos que intentaron asesinar a distintos presidentes de Estados Unidos, y en esa búsqueda nos revela la idiosincrática fragmentación de la cultura norteamericana. Los asesinatos, que van de John Wilkes Booth a la seguidora de Charles Manson Lynette “Squeaky” Fromme, se nos presentan también como gente rota, en busca de un deseo irrealizable que se ha visto suplantado por un delirio de grandeza. El libreto

de John Weidman (con quien Sondheim colaboró también en *Pacific overtures*, su musical sobre la ocupación estadounidense en Japón) funciona como dispositivo para darles cuerpo a las relaciones entre los personajes y vincularlos no con una línea histórica o con un discurso específico, sino que los caracteriza como despojos de la sociedad, juguetes rotos del devenir capitalista que exteriorizan delirios imposibles; como dice el coro a Harvey Lee Oswald en el clímax de la obra: “We’re depending on you... / Make us proud... / All you have to do is squeeze your little finger. / Squeeze your little finger... / You can change the wor--” La dependencia en ideales, la búsqueda de personas, objetos o situaciones ilusorias, es lo que tienen en común todas las obras del maestro del musical contemporáneo, y también es, quizás, lo que conecta su trabajo con las preocupaciones de nuestro tiempo.

Las obras que he comentado brevemente aquí son apenas una muestra de la variedad temática y lírica que podemos encontrar al sumergirnos en el imaginario de Stephen Sondheim, en quien me gusta pensar como artista total del período hegemónico de la cultura estadounidense. Como pocos, supo sintetizar las emociones, los conflictos, el caos y el orden de una nación sin que su obra hiciera pronunciamientos directos sobre la política o las turbulencias sociales que acontecieron en sus más de cincuenta años de actividad. El destino de su obra es reflejarse a un público diverso y amorfo; la distancia irónica (sin llegar a lo brechtiano) y la profundidad simbólica con la que armaba su trabajo permiten diferentes lecturas, nos conectan con la experiencia comunitaria del teatro, de la poesía y de la música sin que tengamos que cruzar por el sofisticado pero difícilmente accesible lenguaje de la ópera.

A pesar de su aspiración a la totalidad, la obra de Sondheim no se fundamenta en la complejidad y la riqueza simbólica de su música o su trabajo conceptual, sino en una exploración desde el lenguaje. Sus letras están decoradas por los ritmos del inglés americano, el uso de las contracciones y figuras que caracterizan sus dialectos, y un conocimiento pleno de herramientas que pocos poetas utilizan actualmente. Un buen ejemplo de esto es su uso de formas métricas singulares, como los versos trocaico y dactílico en contraposición al usual yámbico, tanto para darles textura a las palabras como para conjuntarlas con la música, y también el reconocimiento de cómo una inflexión de vocabulario, una simple expresión en lugar de otra, puede cambiar completamente la armonía del conjunto. Como bien reconoció Borges al escuchar el nombre de María tantas veces repetido en el musical de 1957, al fondo del trabajo de Sondheim está el acto de nombrar: la posibilidad de acercarse por medio del lenguaje a la reconciliación del ser deseante con su lejano, imposible o inventado objeto de deseo. —

**CRUZ FLORES** (Naucalpan, 1994) escribe poesía y crítica de arte. Estudia el posgrado en historia del arte en la Universidad Nacional Autónoma de México.