

La obra de Murray Schafer

El drama musical como agente restaurador de la religión en una sociedad secular

Christopher Innes

Titular de investigación canadiense en performance y cultura
York University, Toronto, Canadá

Cuando un acontecimiento performático se ubica fuera de la arena del edificio teatral, se ponen en cuestión los límites de la especificidad teatral. Asimismo, en estos tiempos donde prima lo secular, un teatro centrado en la religión, pero que rechaza toda base teológica convencional, se ubica automáticamente fuera de las fronteras de la disciplina. Por otra parte, una práctica teatral que se desplaza fuera del género dramático generalmente aceptado para basarse en la ópera, desafía también la especificidad disciplinar. Todas estas condiciones están presentes simultáneamente en la obra del compositor y autor canadiense R. Murray Schafer. Debido a la investigación de materiales originales, la escritura de sus propios guiones y la composición de la música que constituye su principal medio de expresión, su estilo teatral es sumamente personal e individual. Solo sus dos primeros trabajos (ambos pertenecientes al mismo ciclo de obras) fueron representados en un teatro –uno en el festival Stratford Shakespeare en Ontario y el otro en la Compañía de Opera Canadiense en Toronto– y esa divergencia en los lugares de presentación ya demuestra la dificultad para encasillar su trabajo en categorías dadas *a priori*. Todas sus otras obras han sido representadas en espacios muy diferentes y específicamente no teatrales, en marcos temporales no tradicionales: desde

una performance al amanecer en un lago de una reserva natural canadiense, pasando por una representación que comenzaba al atardecer y terminaba al amanecer en el Centro de la Ciencia de Ontario, hasta una experiencia performática “tribal” de una semana de duración en una boscosa área canadiense. La obra de Schafer, entonces, no corresponde ni a los requisitos habituales del drama, ni, de hecho, a la ópera; y, si bien he elegido el término “drama musical” para describir su trabajo (tomándolo prestado de Wagner, cuyo trabajo en el siglo XIX resulta análogo en ciertos sentidos), y aunque este término sea impreciso en sí mismo, su falta de especificidad como tal indica algunas de las dificultades que conlleva el estudio sistemático de Schafer.

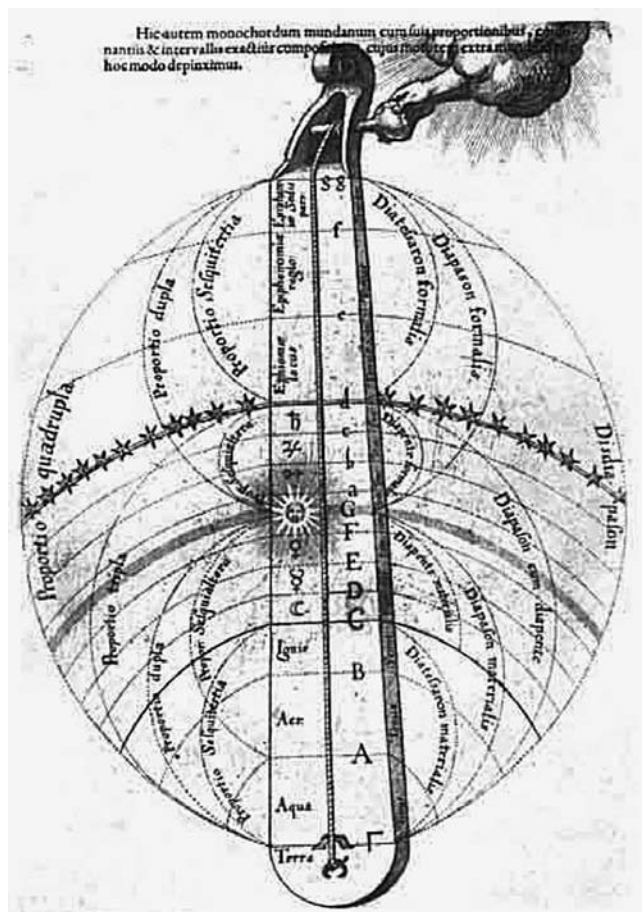
De hecho, el intento por analizar sus textos multidisciplinarios implica plantearse una amplia variedad de preguntas, que caen fuera del foco habitual de los estudios teatrales y que incluyen cuestiones antropológicas, medioambientales y teológicas. Algunos de los temas más obvios que surgen de estas preguntas son: el papel del ritual en la representación; el significado de las convenciones: dramáticas, teatrales o teológicas; la yuxtaposición o contraste entre una experiencia espiritual auténtica y la performance basada en el simulacro; la suspensión voluntaria de la incredulidad, propia del

teatro, versus la naturaleza absoluta de la fe religiosa; el contexto cultural de la performance –y, aún más, el grado en que los temas religiosos resultan aceptables en escena, lo cual (al menos en la historia europea) ha sido tachado de inmoral; y las condiciones que permiten que el arte religioso sea un catalizador de cambios mayores en la comunidad.

Desde una perspectiva norteamericana contemporánea, donde las performances religiosas más identificables corresponden a la televisión evangélica (y esto es debatible)¹ y donde el teatro es parte de la industria de la entretención, algunas de estas preguntas parecen extremadamente ajenas a la experiencia general. Sin embargo, el drama musical de Murray Schafer plantea todas estas cuestiones en forma muy explícita. En particular, pone a prueba la definición misma de religión; los límites del teatro mismo; el nexos entre las performances creadas para un lugar específico, el medio ambiente y el mundo de la Naturaleza; y el estatus del público como una comunidad o como un conjunto de iniciados.

Para Murray Schafer, el principal compositor canadiense, el mundo es un “*soundscape*”². Este es justamente el título de su libro más influyente, donde, basándose en un estudio sobre los niveles de sonido urbano realizado en Vancouver, Schafer diseña normas generales para la planificación urbana que han sido adoptadas por ciudades como Frankfurt y Atenas. En este “*soundscape*”, la vida genera armónicos que hacen eco del medio ambiente al mismo tiempo que expresan su estado. La música vincula entonces al hombre con el cosmos y las composiciones de Schafer “buscan la influencia armonizadora de los sonidos en el mundo que nos rodea”. Schafer adopta un símbolo que aparece en uno de los escritos místicos de Robert Fludd³ –y que constituye una fuente típicamente arcana para su arte. Dicho símbolo, titulado “La Afina-

ción del Mundo”, muestra la tierra como un instrumento musical, sobre el cual se han tendido cuerdas y es afinado por una mano divina. Al referirse a esta imagen, Schafer señala que “Debemos intentar encontrar una vez más el secreto de esa afinación” (Schafer *The soundscape* 6). Ese es precisamente el objetivo de los monumentales dramas musicales del músico canadiense.



Robert Fludd, “La Afinación del Mundo”, reimpresso en R. Murray Schafer, *The Soundscape*.

Los títulos de algunos de estos dramas musicales se derivan claramente de la teología cristiana –por ejemplo, el trabajo más reciente de Schafer, aún no estrenado, es *Apocalipsis*. Se trata de un drama en verso que bordea el oratorio, en dos partes. La primera parte, basada en las visiones de Juan de Patmos (el autor del *Libro de las Revelaciones*), cuenta la historia de la destrucción del mundo a través de conocidas imágenes bíblicas: el sonido de las Siete Trompetas, la venida de los Cuatro Jinetes, el reino del Anticristo, las langostas, las plagas,

1. Obviamente, hay algunas excepciones notables en el siglo XX: el drama poético de la pasión cristiana de T. S. Eliot, *Asesinato en la Catedral*, o *Ángeles en América*, de Tony Kushner, donde las figuras angélicas, las escenas del cielo y el infierno, constituyen todas una abierta parodia teatral.

2. Nota de la traductora: “*soundscape*” es una mezcla de sonidos musicales y no musicales. El nombre es un juego de palabras que podría traducirse como “paisaje sonoro”.

3. Místico rosacruz del siglo XVII, físico y seguidor de Paracelso; fue la primera persona en describir la circulación de la sangre.

la Prostituta de Babilonia. En el clímax (según la descripción de Schafer): “Hordas de cantantes y hablantes, tanto los que se salvarán como los que serán destruidos, surgen bajo el canto y la danza jubilosa de los ángeles y los presbíteros que rodean el Trono del Cielo” (*Music Dramas*). El texto de la Parte 2, “Credo”, consiste en doce Invocaciones basadas en las palabras ‘*Lord God is Universe*’, adaptadas del filósofo medieval Giordano Bruno. De tono tranquilo y reflexivo –en fuerte contraste con la “Visión de Juan”–, el “Credo” fue compuesto para 12 coros mixtos, que Schafer nombra siguiendo las doce piedras preciosas con que están hechos los cimientos de la nueva Jerusalén, como se las describe en el *Libro de las Revelaciones*, especificando que: “Idealmente, los coros deberían estar ubicados en un gran círculo alrededor del público” (*Music Dramas*).

Mientras *Apocalipsis* parece reflejar, en la superficie, los tropos cristianos más comunes, las fuentes no son canónicas y la relación de los intérpretes con el público (particularmente en la Parte 2) es inversa a la que se da en el teatro con un escenario central. Elementos similares se observan en otra obra reciente: *La Cruzada de los Niños*, representada en un teatro con múltiples escenarios en una bodega de Toronto en el 2009. Con un coro angelical ubicado en butacas situadas en altura, los espectadores seguían a los personajes (y a los músicos de la orquesta) de “estación” en “estación” convirtiéndose ellos mismos tanto en testigos como en participantes de la acción –en la forma de peregrinos errantes. Algunas escenas (la Corte real y un Burdel, ambos interpretados bajo la dirección del cineasta Tim Albery, en términos impresionantemente contemporáneos) presentan una condena sumamente seductora de la sociedad moderna corrupta, materialista y hedonista, en fuerte contraste con las escenas de la vida en el desierto (representadas mediante iluminación y danza simbólica). Los niños (interpretados en esta producción por el Coro de Niños de la Compañía de Ópera Canadiense) nos llevan con ellos en su viaje a Jerusalén, hasta llegar al mar, donde, tras ser obligados a tratar de nadar el resto del camino para evitar la matanza y la esclavitud, todos terminan ahogados. Esta muerte masiva es interpretada como una pérdida comunitaria de la fe: si todos hubieran seguido a

su líder con una fe absoluta, habrían alcanzado la Tierra Santa. Sin embargo en la coda, vemos a los niños alzarse como espíritus que van hacia un cielo que los espera.

Si bien en ambas obras el foco está puesto en la Muerte y la Resurrección, que –junto con cierta imaginación apocalíptica– es exactamente el mismo foco de Schafer en casi todas sus obras estrenadas, las obras no contienen específicamente ninguna referencia cristiana. Compuestas y estrenadas en un período de más de 30 años, todas sus piezas forman una sola unidad artística, que comprende la obra teatral más ambiciosa de Schafer, lo que ha definido en muchos sentidos toda su vida musical: el Ciclo *Patria*, que comenzó a componer en 1966 y en el cual sigue trabajando.

Drama musical épico que supera con creces la escala de Wagner, *Patria* es una historia mixta sobre el tema de la muerte y la resurrección, con 12 secciones separadas, que duran desde poco menos de una hora y media (el *Prólogo*) hasta 11 horas (RA) o bien toda una semana –siete días con sus respectivas noches (el *Epílogo*). De igual forma, los repartos varían de 1 cantante y 12 bailarines (*Réquiem para una Joven Fiestera*) a más de 150 personas en escena. Y, si alguna vez se representara en su totalidad, sin intermedios, el tiempo total del ciclo *Patria* completo llegaría a 1 semana, 2 días y 5 horas y media. Sumamente poco ortodoxos en la forma, sus episodios están diseñados para ser representados en locaciones específicas fuera de los teatros convencionales –generalmente al aire libre o en espacios de naturaleza virgen– y fuera de marcos temporales comunes: empiezan a medianoche (*El Teatro Negro de Hermes Trismegisto*) o van desde la puesta de sol hasta el amanecer (RA)⁴.

Al mismo tiempo –como lo indica el título de varios episodios–, el foco es fuertemente religioso, pero las mitologías en las cuales se basa Schafer son diversas y excluyen la cristiana. Incluso el *Apocalipsis* proviene de una fuente apócrifa. En *Patria*, la figura central está tomada de una leyenda de la Grecia antigua: la sacer-

4. Los primeros episodios en ser representados fueron puestos en escena por instituciones teatrales canadienses de primera línea: la Compañía de Ópera de Canadá y el Festival de Stratford (que, tal como su homónimo en Inglaterra, se especializa en la obra de Shakespeare).

dotisa del Dios Toro de Creta, el Minotauro, Ariadna –que reaparece bajo diferentes rostros en todo el Ciclo–, mientras que otros episodios tratan sobre la mitología del antiguo Egipto (RA) o China durante la dinastía T'ang (618-907: *El palacio del Fénix Bermellón*).

La trilogía que abre el Ciclo –*Patria 1, 2 y 3*– presenta la alienación sin raíces y el materialismo vacuo de la vida occidental contemporánea en el contexto de la degradación medioambiental –sea esta por el incontenible crecimiento urbano o por el calentamiento global–, y se levanta como una demostración de la necesidad urgente de volver a los valores religiosos. Todo termina en la muerte. En *Hombre Lobo*, el héroe es un inmigrante desplazado que no logra conectarse con su nueva sociedad y toma a un niño de rehén, para terminar apuñalándose. En *Réquiem para una Joven Fiestera*, la figura de Ariadna –ahora una drogadicta, encerrada en un asilo mental– pasa por experiencias alucinatorias, que culminan en una secuencia de sueños donde la cantante, como el espíritu de Ariadna, vaga por una plataforma circular con sus siete yos esquizoides –cuerpos que yacen con los pies apuntando hacia adentro como una estrella. Es esta obra, la figura de Ariadna es la que muere a través del suicidio. *Patria 3: El Mayor Espectáculo* ocurre en una gran feria de variedades puesta en escena en un gran campo de césped abierto, rodeado por una reja alta e iluminado por cuelgas de ampollitas de colores, con múltiples escenarios sobre plataformas y casetas, en las que las diferentes figuras presentan sus números como artistas de feria. Los espectadores son las personas que visitan la feria –se les ofrecen entradas para diferentes espectáculos y entran en el juego de los mercachifles– y aquí las figuras del Hombre Lobo y Ariadna vuelven a aparecer como público-voluntarios, subidos al escenario por dos magos en competencia –al Lobo lo desaparecen y a Ariadna, la cortan por la mitad. Su prometida resurrección al final de la función nocturna es desbancada por la entrada de un monstruo que destruye la feria. Schafer describe a este “Enemigo” como un monstruo que representa la tecnología, en particular la electricidad –que el autor caracteriza como una fuerza casi espiritual que alimenta la fe en un secularismo material–, cuya voz, abominablemente amplificadas, es acompañada por ruidos

R. Murray Schafer

El ciclo *Patria* 1966 hasta el presente

Patria: Prólogo. Compuesto en 1981 Lago Heart Ontario 1981, Banff 1985; Soprano solista, presentador/actor, 2 coros mixtos, 4 actores, 4 bailarines y 20 canoístas.

Patria 1: Hombre Lobo. Compuesto en 1966-1974 Compañía de Ópera Canadiense 1987; 31 actores / cantantes solistas y coro de 32 personas.

Patria 2: Réquiem para una Joven Fiestera. Compuesto en 1966-1972 Festival de Stratford 1972; 1 cantante solista y 12 actores/bailarines.

Patria 3: El Mayor Espectáculo. Compuesto en 1977-1987 Festival de Peterborough 1987; 150 actores, cantantes, bailarines, músicos y participantes del carnaval.

Patria 4: El Teatro Negro de Hermes Trismegisto. Compuesto en 1982 Liège (Bélgica) 1989; Contratenor, 2 sopranos, niño soprano, mezzo-soprano, tenor, bajo, coro mixto y 11 actores/bailarines.

Patria 5: La Corona de Ariadna. Compuesto en 1982 Toronto 1991; 17 actores, más cortesanos, soldados, sacerdotisas, trabajadores, niñas de mano y coro mixto de 32 voces, arpa y orquesta.

Patria 6: RA. Compuesto en 1982 Centro de la Ciencia de Ontario 1983; 25 cantantes solistas, más actores y bailarines; coro de voces masculino y orquesta.

Patria 7: Asterión – Una Hierofanía Patafísica (en preparación).

Patria 8: El Palacio del Fénix Bermellón. Compuesto en 1999-2000 Wolverson Hills Ontario 2000; actor, 5 cantantes, coro, muñecos, cuarteto de tai chi, más arqueros, dragones, pájaros acuáticos (nadadores) y orquesta.

Patria 9: El Bosque Encantado. Compuesto en 1993 Windslow Farm, Ontario 1994; soprano solista, mezzo-soprano, tenor, bajo, 3 barítonos, 9 actores, coro de niñas, coro de niños mixto, más 20 bailarines (en el programa figuran 115 personas) y músicos.

Patria 10: El Espíritu del Jardín. Compuesto en 1995-1996 Winnipeg 2001; 150 actores, cantantes, bailarín, músico y jardineros, coro de niños, coro mixto más participantes del público.

Patria: Epílogo – Y Lobo Heredará la Luna. Compuesto en 1983 Haliburton Forest – anualmente desde 1988 en adelante; 64 adultos más jóvenes y niños – Drama ritual de una semana de duración.

electrónicos. La violencia de esta aparición “destruye todo el sistema, luces, amplificadores, las instalaciones, de modo tal que el espectáculo termina en la oscuridad con un par de trompetas solitarias que tocan sus últimas notas en el terreno desierto”. (Schafer *Patria* 127) Schafer describe este apocalipsis electrónico “como la venganza de todos los dioses contra las fuerzas que han eliminado su veneración del mundo moderno” (*Patria* 127). Y enumera los dioses antiguos, conjurados (en forma farsesca) en la feria y desterrados por la tecnología: Baal, el dios de la naturaleza sumerio, cuyo culto celebraba su muerte y resurrección como un rito de fertilidad anual; Mitra, el “Dios de las Almas” en la mitología persa y zoroástrica; junto con profetas tales como Buda, la encarnación india de la iluminación espiritual; Apolonio, el gran geómetra griego, o Hermes Trismegisto, el mítico fundador de la alquimia medieval.

Los episodios siguientes buscan específicamente restaurar el sentido de lo numinoso, de lo divino, reviviendo los rituales de las deidades paganas desaparecidas –en particular aquellos rituales dedicados a la resurrección después de la muerte– comenzando por *El Teatro Negro de Hermes Trismegisto*.



Theodore Gentry como Hermes Trismegistos, Festival de Liege 1989. (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

Hermes Trismegisto⁵ es el supuesto autor del *Corpus Hermeticum* (traducido del árabe al latín en el siglo VIII): el texto en que se funda la alquimia medieval –y la puesta en escena representa simbólicamente el rito alquímico de transmutar el plomo en oro en lo que se llamó “Matrimonio Químico”. Tal como señala Schafer, los alquimistas entendían los minerales como aspectos de la personalidad humana, de modo que la meta de la alquimia era la purificación espiritual.

Para elevarnos, descendemos. Para alcanzar la luz, nos movemos hacia la oscuridad y fuera de este pozo el fuego despliega personalidades provenientes de nuestro propio inconsciente... Melusina, Mercurio, Ariadna, Lobo [y] el León Verde [que luchan uno contra otro hasta la muerte], el Sol, la Luna y finalmente el Niño Divino [el resultado de un “Matrimonio Químico” exitoso]. (Schafer *Patria* 137)

El Teatro Negro... es un punto de no retorno transicional, un episodio liminal del Ciclo y despliega claramente las cualidades que Schafer deliberadamente introduce en su trabajo. Es explícitamente hermético –en otras palabras: abstruso, oscuro, mágico. Está diseñado para afectar al público a un nivel subliminal. Y también resulta conscientemente arcano: incorpora conocimientos secretos y prohibidos (uno de los ciclos de canciones de Schafer se titula “Arcana”). Además, ejemplifica el formato no convencional del arte de Schafer, desde el nivel más básico como lo es la partitura musical, lo cual se puede ver en casi cualquier página de sus partituras.

La notación musical se funde con una imagen que representa la figura de Melusina –la figura principal de la seducción sexual, imaginada (en el folclor francés) como una sirena con cola de pez. Titulada “Preguntas de Medianoche” y puntuada como “MUY DRAMÁTICA”, la orquestación incluye instrumentos extremadamente inusuales como un Árbol de Campanas Japonesas, mientras Melusina canta un texto que es puro sonido: una suerte de melodía preverbal, típica del teatro de Schafer.

Este episodio transicional es seguido por tres obras que representan diferentes versiones religiosas de la resurrección después de la muerte: *La Corona de Ariadna*, que presenta el mito original; *RA*, que vuelve a poner en

5. Siendo Hermes el nombre griego del dios egipcio Tot; y Trismegisto, “tres veces grande”.

Partitura, *Patria 4: El Teatro Negro de Hermes Trismegistos* (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

escena el paso de la puesta de sol al amanecer del dios egipcio a través de su muerte y resurrección, y *El Palacio del Fenix Bermellón*, donde un lago de dragones produce en forma milagrosa un pájaro que se alza por sobre las cenizas como “la fuente de todas las inspiraciones, de la mortalidad y la inmortalidad” (Schafer *Patria* 216).

En RA, el público está limitado a los “iniciados” (participantes consagrados en una ceremonia religiosa) –y las intenciones rituales quedan claras en la partitura musical (en página siguiente):

En la imagen, el texto de Schafer en medio de la partitura establece que “es importante que los iniciados sean incorporados en esta escena, sean devorados por ella más que se encuentren como meros observadores”. El público se convierte en un elemento integral del ritual.

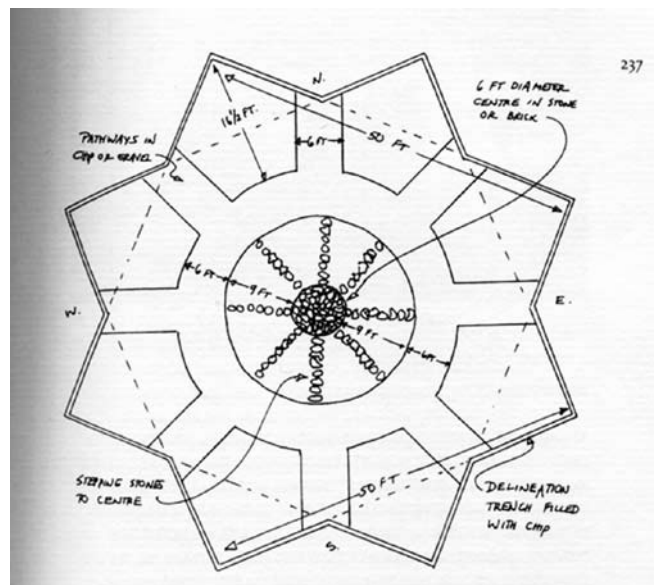
La leyenda china es presentada como una función de muñecos, mientras que el mito griego original de Ariadna es mostrado como un drama danzado acompañado por un texto en la forma más antigua del idioma griego. Schafer ve al Minotauro, como “un prototipo del demonio”, pero también como “una de las figuras ambiguas del inconsciente”, mientras que el héroe griego Teseo –que mata al Minotauro y encuentra la salida del laberinto con la ayuda de Ariadna– encarna el tema de todo el Ciclo. Según Schafer:

Para poder levantarse, el héroe debe descender primero a la oscuridad, al océano o al laberinto, allí debe encontrarse frente a frente con su antagonista mortal. Es una tarea que todos debemos enfrentar en algún punto de este milagroso viaje llamado vida. (Patria 158)

Partitura, RA: la Procesión (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

Después de estos episodios, tomados de las religiones antiguas, viene un retorno a la naturaleza y a los ciclos del año, con un par de episodios más: *El Bosque Encantado* y *El Espíritu del Jardín*. El objetivo del primero es expresar un ideal de la naturaleza en que el público / los participantes / los intérpretes (todos los cuales se encuentran estrechamente relacionados) “descubren los lazos con el ambiente natural que no habían sentido antes o que habían olvidado” (*Patria* 221). Exactamente el mismo objetivo que motiva el segundo, un doble festival estacional, donde el escenario es un verdadero jardín en forma de Mandala con un “espacio actoral” en el centro.

En este espacio, se le pide al público que prepare, plante y cuide los cultivos y flores por toda una estación desde la Plantación Primavera en abril (la primera performance ritual altamente formalizada) hasta la Fiesta



Mandala: *El Espíritu del Jardín*, reproducido de *Patria: The Complete Cycle*, p.237 (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

de la Cosecha, celebrada el día de Halloween (el 31 de octubre –en conjunción con el ritual del fuego del año nuevo celta). Todo el episodio tiene como función específica: servir de “Propaganda para la Naturaleza” y para la reintroducción de los “Biorritmos de la Naturaleza” en vez de las rutinas del “mundo mecánico” (*Patria* 236, 235). Las ceremonias del arado, la plantación y el regadío son presididas por las figuras de *RA* y *Hermes Trismegisto*, y la ceremonia de la cosecha está dada por la quema ritual de efigies de madera que representan demonios, seguida por un banquete para los participantes, hecho con los productos del jardín.

Enmarcan estos 10 episodios un *Prólogo* y un *Epílogo*. Estos no solo engloban todos los elementos temáticos, sino que también expresan el mito esencial de todo el Ciclo, que proviene de una leyenda de los indios de Norteamérica –aunque, de hecho, la leyenda no es en absoluto auténtica, ya que fue creada por el propio Schafer, sí contiene ecos de la mitología india típica– y las performances están diseñadas para propiciar la religión popular con la Naturaleza y un acontecimiento medioambiental. Subtitulados *La Princesa de las Estrellas* y *Y Lobo Heredará la Luna*, estos episodios inicial y final unen los conflictos cósmicos con las estaciones del año, en medio de los bosques canadienses –que es lo más cercano a un contexto natural, no tocado por el hombre, que uno pueda encontrar en cualquier parte del mundo moderno. Estas dos piezas-marco ofrecen un impactante ejemplo de la forma en que todos los episodios del Ciclo han sido concebidos para ambientes particulares y para momentos específicos del día.

El *Prólogo* requiere que los espectadores se reúnan a la orilla de un lago alrededor de una hora antes del amanecer; allí son guiados a través de senderos en medio del bosque y en la oscuridad por asistentes encapuchados con antorchas encendidas. Se supone que esta “iniciación” hace un traslape de la realidad del público con la línea de la historia, que empieza durante la noche, cuando la Princesa de las Estrellas cae a la Tierra en forma de cometa. La historia es cantada a los espectadores por la figura de un chamán (interpretado originalmente por el poeta canadiense B. P. Nichol), situado en una canoa y que los llama desde el lago. En la –supuesta– leyenda

india, el resplandor de la Princesa atemoriza al Lobo, cuyos aullidos a la Luna la atrajeron y causaron su caída. Al huir desfavorido, el Lobo golpea a la Princesa, quien se acerca al lago para lavar sus heridas y es arrastrada a sus profundidades por un monstruo: el Enemigo de Tres Cuernos. En la oscuridad, la voz de la Princesa se oye desde la orilla más lejana del lago. Justo antes de la primera luz de la mañana, los Pájaros del Amanecer aparecen en el lago –cantantes en canoas, con cada bote cubierto por enormes alas de pájaros y cabezas con picos–, respondiendo a la llamada del Lobo para buscar a la Princesa desaparecida. Todas las figuras corresponden a cantantes con máscaras corporales y alas, a bordo de las canoas donde reman cantantes de coro, que se suman a los otros coros. El Lobo lucha con el Enemigo –dos canoas: una cubierta por una figura de lobo, la otra con un grotesco dragón con tres picos que se asoman por su cabeza gigante– hasta que aparece el disco solar. Este les ordena a los pájaros que guarden silencio, al lago le exige que se congele hasta que la Princesa sea encontrada de nuevo y al Lobo le manda que la busque.

Mientras va cantando sus órdenes, el sol ascendente golpea la montaña tras el lago, tal como momentos antes está proyectado que los cantantes despierten a los verdaderos pájaros del bosque en el destello previo al amanecer: esta unión de la representación con el mundo natural es uno de los aspectos de su arte que Schafer etiqueta como “ambiental”. Superposiciones similares se encuentran en varios otros dramas musicales del Ciclo: en especial en *El Bosque Encantado*, donde los músicos son niños que tocan pitos imitando las canciones de los pájaros que escuchan a su alrededor (así como tambores y *didgeridoos*). Concebido para ser representado a finales del verano, en el clímax, después de la puesta de sol, la figura de la Madre Tierra es colocada en un gran claro, con la esperanza de que la aurora boreal aparezca en el cielo sobre ella –y, de hecho, en al menos una de las representaciones, el brillo fulgurante de las Luces del Norte coronaron su cabeza. Esta obra tiene por función específica constituirse en una performance comunitaria, donde el público (adulto) es guiado –y se le pide que cuide– a los intérpretes-niños; siendo llevados de la mano por un niño cada uno, se les enseña una canción para

acompañar a los niños-cantantes en el drama musical, y se los incentiva a gruñir y gritar para ayudar a derrotar al “Enemigo”, esta vez en la forma de “Thunderstone”. La formación de comunidades humanas y la comunión con la Naturaleza es específicamente un intento por “remitologizar la Tierra” y, por ende, por contrarrestar o incluso revertir el daño ecológico infligido por la sociedad industrial (Schafer *Patria* 227).

Este es el tema dominante que atraviesa todo el trío final del Ciclo: *El Bosque Encantado*, *El Espíritu Encantado* y el *Epílogo*. Y la recuperación de la ecología natural va junto con la resurrección de la humanidad de la muerte en vida de la sociedad urbana materialista contemporánea, redimida a través del ejemplo del Hombre Lobo y Ariadna. Tal como lo describe Schafer, “El motivo unificador de las obras de *Patria* es el viaje de Lobo a través de los muchos laberintos de la vida en busca del poder espiritual que pueda liberarlo y al mismo tiempo transfigurarlos” (Schafer *Patria* 103). Este poder espiritual se encarna en la Princesa, que toma la forma de Ariadna –y que es redimida en el epílogo, *Y Lobo Heredará la Luna*. A diferencia de otros episodios, esta es una creación colaborativa –bajo la dirección de Schafer–, de un grupo de artistas aficionados y profesionales que se ha expandido a través de 18 años de cinco personas a un colectivo de unas 75 personas, y que se reúne en la reserva natural de Haliburton (Canadá) cada año. Divididos en ocho “clanes” identificados por un tótem animal, pasan toda una semana juntos en la reserva. Cada clan desarrolla un drama a través de rituales diarios, basados en diferentes aspectos del tema global: la redención de Lobo, el ascenso de la Princesa

de vuelta a las Estrellas; y todos se reúnen el día final para representar juntos en una procesión comunitaria. No hay ningún espectador. Todos los participantes son efectivamente iniciados: creadores al mismo tiempo que participantes, así como espectadores del trabajo de los otros clanes –y el motivo básico para estar allí, para más del 60% de los participantes, es la integración del arte y la naturaleza con el potencial para el desarrollo espiritual. Tal como escribió elocuentemente uno de los postulantes: “Me llama participar en *Y Lobo Heredará la Luna* por su sentido de resonancia con la naturaleza y la regeneración espiritual. Me llama por su búsqueda mítica” (Crossman cit. en Waterman 148).

En última instancia el retirarse del espectáculo público implica que la única posibilidad de reintroducir la espiritualidad en el drama se da a través del efecto que se produce en los intérpretes mismos, como iniciados, actuando y creando de hecho su propia redención. Schafer también sugiere a veces que pudiera existir un elemento de magia simpática en el simbolismo, a través de la cual cada cambio individual pudiera resonar a través de todo el sistema. Y, en el Ciclo, el hilo (con el cual Ariadna guía a Teseo fuera del Laberinto en la antigua Creta) es identificado con la música: la línea de la melodía que hace avanzar a la figura de Lobo a través de los episodios. De esta manera, la religión y el arte se funden. Y si bien Schafer defiende la reafirmación del Teatro como una “Hierofanía. El retorno del drama sagrado: dioses y la naturaleza” (*Patria* 164), a fin de cuentas su obra puede verse menos como el drama de la religión que como la religión del Arte. ●

Traducción de Milena Grass.

Bibliografía

Music Dramas. Recurso electrónico, disponible en: <http://www.patria.org/arcana/arcadrama.html>
Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1997.

_____. *Patria: The Complete Cycle*. Toronto: Coach House Books, 2002.
Waterman, Ellen. “R. Murray Schafer’s *And Wolf Shall Inherit the Moon: The Nexus of Ideal and Real Wilderness*”. *Journal of Canadian Studies*, Vol. 33, No. 2, 1998. 139-151.