

tejados rondando sueños y vigili-  
as, para colarse subrepticamente por la  
ventana en el momento menos pensa-  
do, formular las palabras propiciatorias  
y poner las cosas en su lugar: entonces  
sabemos, por fin, que todo lo que creía-  
mos real es imaginario y que todo lo  
que habíamos supuesto imaginario es  
lo verdaderamente real.

**Julieta Campos**

## DE MÚSICA

### OPERA Y OPERITA

O de cómo las más altas expectativas  
en el terreno del drama musical pueden  
venirse abajo estrepitosamente. En me-  
dio de temporadas de ópera que van y  
vienen con mayor pena que gloria en el  
Palacio de Bellas Artes, encontré un par  
de representaciones que en su momen-  
to resultaron verdaderas (y agradables)  
sorpresas. No me atrevería a decir que  
el arte operístico mexicano alcanzó allí  
cimas insospechadas. No. Se trata sim-  
plemente de que se lograron funciones  
de ópera coherentes, redondas y que  
dejaron un sabor de algo hecho con in-  
terés, dedicación y decoro. Me refiero  
concretamente a las representaciones  
de *Tristán e Isolda* (de julio de 1979) y  
a las de *El buque fantasma* (de agosto  
de 1980). Estas dos óperas de Richard  
Wagner fueron las que salvaron del ol-  
vido a las respectivas temporadas en  
las que tuvieron lugar. Así, cuando se  
anunció otra ópera de Wagner para la  
más reciente temporada en Bellas Ar-  
tes, me pareció casi obligatorio asistir a  
lo que quizá sería la continuación de un  
esfuerzo serio. Además, se dio la coin-  
cidencia añadida de que el director mu-  
sical anunciado fue el austríaco Kurt  
Klippstatter, que fue el responsable de  
la buena dirección musical de las dos ó-  
peras wagnerianas anteriores. ¡Oh, de-  
cepción! En las representaciones de  
*Lohengrin* que tuvieron lugar en el mes  
de julio, más que una ópera bien reali-  
zada, el público pudo ver algo similar a  
un catálogo pormenorizado y bastante  
completo de los males que suelen  
aquejar al género en nuestro país. Estos

males fueron evidentes tanto en el pla-  
no musical como en el escénico, y para  
evitar cualquier posible asomo de chau-  
vinismo justo es decir que se dieron por  
igual en la parte nacional y en la parte  
extranjera de la empresa operística. Pa-  
so, pues, a una breve descripción de  
esos males. Los problemas comenza-  
ron aún antes de ser levantado el telón.  
En efecto, el preludio al acto primero de  
*Lohengrin*, una de las más brillantes pá-  
ginas orquestales de Wagner, describe  
con admirable intensidad el tono místi-  
co que ha de permear el resto de la  
obra. El recurso orquestal más notable  
es allí el de la múltiple división de los  
violines en el registro agudo; la orques-  
ta de la ópera no supo, o no pudo, guar-  
dar la muy precisa afinación que se re-  
quiere para estos pasajes, de modo  
que, en el espacio auditivo, ese tono  
místico se devaluó desde muy tempra-  
no. En cuanto el telón subió y comenzó  
la ópera en cuestión, de inmediato des-  
tacó la escenografía plana y poco ima-  
ginativa y la totalmente estática y acar-  
tonada acción escénica de los persona-  
jes, que aún resultaron más aplanados  
por una horrible iluminación que apa-  
rentemente era necesaria para la gra-  
bación televisiva que se estaba reali-  
zando.

El primer clímax de la obra sucede  
con la llegada de Lohengrin en un cisne  
fabuloso. Los medios escénicos em-  
pleados para ese momento fueron deci-  
didamente poco convincentes y anti-

climáticos, y aquí establezco de nuevo  
la comparación con aquellas dos ópe-  
ras anteriores: por ejemplo, el momen-  
to de la aparición del buque fantasma  
en la ópera del mismo título había re-  
sultado, un año antes, un auténtico  
acierto escénico, lleno de intensidad y  
presencia dramática, es decir, la antí-  
tesis total del cisne de Lohengrin. A me-  
dida que la ópera transcurría, la carac-  
terización de los personajes resultaba  
tan poco convincente que el público no  
pudo menos que cambiar su afiliación  
al lado de los malos (que resultaron, es-  
cénicamente, menos malos que los  
buenos), ya que los buenos parecían  
personajes salidos del Teatro Fantásti-  
co. Mientras tanto, los músicos seguían  
haciendo de las suyas: las trompetas  
fuera de la escena, que anunciaban  
toda clase de acontecimientos, invaria-  
blemente equivocaron la afinación y el  
registro. Varios filtros de colores caye-  
ron de la tramoya al escenario en mo-  
mentos claves, y al final de cada acto  
las caídas del telón fueron extemporá-  
neas y equivocadas, para mayor des-  
gracia de la continuidad dramática. Tal  
continuidad, por otra parte, fue con-  
stantemente agredida por el irrespetuo-  
so público. Me refiero al hecho de que  
una ópera de Wagner se distingue de  
una ópera italiana tradicional (entre  
muchas otras cosas) en que en vez de  
ser una sucesión interrumpida de arias,  
duetos y coros, es una obra unitaria,  
monolítica, en la que música y palabra



Richard Wagner por Gill

fluyen sin cortes para comunicar una idea dramática bastante más interesante y compleja que las comedias (o tragedias) de enredo de la ópera convencional. De ahí que resulte fuera de lugar que una ópera de Wagner sea interrumpida una docena de veces por destemplados gritos e irreverentes aplausos, cuando la música sigue sin interrupción hacia su consecuencia lógica.

En fin, que después de todo esto sería injusto no mencionar lo que tuvo de rescatable aquel *Lohengrin*. Primeramente, la presencia de Mignon Dunn, que tiene la ventaja de que además de cantar actúa. El personaje de Ortrud que interpretó no abre la boca prácticamente en todo el primer acto, y sin embargo su presencia escénica borró a los demás (personajes), débilmente caracterizados. De entre todos ellos, el único que parecía estar en su adecuado nivel fue el Heraldito interpretado por Carlos Fulladosa. ¿Por qué? Por el tono neutro, equilibrado y sin exageraciones teatrales que el intérprete dió a su personaje; ese tono, por otra parte, se antoja más convincente para este tipo de historias mitológicas que la afectación dramática mal lograda. Como posible prueba, me remito al film *Lancelot du lac* de Robert Bresson. Conclusión: si en la siguiente temporada de ópera aparece Wagner será necesario asomarse para ver si se vuelve al decoro o si la decadencia aumenta.

Gran expectación (y grandes entradas en la Sala Nezahualcóyotl) causó la visita a México de los Niños Cantores de Viena. Esto no es para extrañar a nadie, si consideramos la peculiar afición que el mexicano suele tener por los enanos, ya sea que canten o no. Y digo esto sin afán peyorativo, al menos hacia los Niños Cantores, porque ante una manifestación como ésta el público suele admirar más la falta de edad que las cualidades musicales, lo que genera una rara admiración por el niño grande o adulto chiquito, según sea la visión de cada quien. Por lo demás, después de oír al grupo austriaco uno se imagina que la edad ideal para oír a estos jóvenes cantantes es la de los quince, a más tardar dieciocho años. Oírlos muchos años después de tal edad permite un cierto distanciamiento, que quizá sea lo conveniente ante un fenómeno musical tan *sui géneris*.



Richard Wagner por Levine

El contenido de uno de los programas ofrecidos por los Niños Cantores de Viena fue una muestra más o menos variada del repertorio del grupo: Galuppi, Victoria, Mozart, Schubert, Britten, Kodaly. Y, por supuesto, no faltaron varios números de Johann Strauss. Uno de ellos es precisamente la operita a la que me refiero en el título de marras, y que resultó lo más curioso del programa. Se trató, en efecto, de la puesta en escena (con vestuario, sin escenografía, con acción escénica, sin iluminación especial) de un sencillo cuento infantil. Buen canto, algunos divertidos gags visuales, un par de caracterizaciones interesantes y ciertos momentos que rayaron en lo surrealista, como la versión militar de la *Marcha Radetzky* hecha por soldaditos tiesos dirigidos por un mini-capitán bastante borracho, todo con un ambiente parecido al de un grupo de bastoneras. Finalmente, la verdad es que lo que muestran estos Niños Cantores de Viena es una gran disciplina, una técnica que ya quisieran muchos cantantes de más edad, y cierta soltura, envidiable sin duda, en sus presentaciones. Respecto a la disciplina y la musicalidad no hay que olvidar que estos niños provienen de Austria, cuna del linaje musical más noble de la música occidental. Remitiéndome un poco a

la historia añeja de este grupo, y al hecho de que grandes compositores pertenecieron al conjunto o colaboraron con él, no pude dejar de imaginar una curiosa imagen el día de la presentación de los Niños Cantores de Viena. Imaginé a los Niños Cantores de otra época, indefinida en el tiempo pasado, siguiendo las indicaciones de su director; el niño Haydn con su nariz aguileña, soñando en cómo hacer surgir una nueva orquesta de la nada; el niño Mozart con su peluca empolvada, frágil y un poco asustado por su omnipresente padre; el niño Beethoven de descuidada melena, luchando por oír y por ser oído por sobre los otros niños; el niño Schubert, regordete y bonachón, cantando mejor que todos ellos; el niño Liszt de lánguida mirada, deseando que el coro fuera mixto; el niño Bruckner, con sus pantalones demasiado grandes, maquinando monumentales obras en su cabeza casi rapada; y, tomando alguna licencia histórica, imaginé también al niño Mahler, nervioso e impaciente, angustiado por los demás niños muertos, y finalmente, al niño Schoenberg, de enormes ojos, planeando con toda certidumbre la futura desaparición de todo aquello.

Juan Arturo Brennan