

Oswaldo Martín del Campo

“No debemos subestimar al público”

por María Teresa Hernández



Oswaldo Martín del Campo, *clown*, titiretero, tenor y director de escena

En el anecdotario de su carrera como director de escena, Oswaldo Martín del Campo no sólo atesora recuerdos de lo que ha vivido entre músicos y cantantes, sino de todo aquello que lo llevó hasta ahí. Además de acompañar a solistas en la mejora de su interpretación operística, es miembro de una compañía de títeres, trabaja en proyectos de difusión de ópera en provincia y es profesor. Más de 14 años de compartir enseñanzas sobre literatura, música y teatro, y varias publicaciones, sólo dan cuenta de algo: la música es una de las artes más seductoras y su pasión es transmitir a otros lo que ésta puede provocar.

Los montajes que a la fecha ha realizado de Puccini, Rossini y Verdi (por mencionar algunos) no privilegian la actuación sobre la voz, sino que buscan un balance entre ambos. La carrera de Martín del Campo inició en el estudio del canto, así que el mexicano de 40 años conoce bien los límites de sus intérpretes y las estrategias para motivarlos a exigirse más. En todos los casos, el objetivo es el mismo: ampliar el alcance de la ópera y demostrar que hay diversos modos de identificarse con un libreto. Después de todo, la atemporalidad de sus historias es lo que la mantiene como una disciplina viva, que atrae al público desde teatros, plazas públicas y pantallas de cine.

El trabajo de Martín del Campo no se limita a los escenarios, y recientemente ha trabajado en proyectos de radiodifusión y adaptaciones de libretos al terreno de la cinematografía. Ópera Cinema es uno de los proyectos que más le entusiasma, y consiste en fusionar los recursos audiovisuales (tan pertinentes para estos tiempos en que los montajes cuentan con muy poco presupuesto) con interpretaciones actorales y musicales en vivo. ¿El resultado?

Un nuevo espacio para la ópera y los públicos interesados en nuevas plataformas de expresión.

Tu formación como director de escena es musical, ¿podrías hablarme un poco acerca de la influencia que eso ha tenido en tu carrera?

Yo quería cantar ópera y eso fue lo que estudié. La experiencia provocó que me volviera un poco más crítico con respecto a las escuelas, porque me di cuenta de que la mayoría de los cantantes se forman mejor con clases individuales. Yo traté de irme por el lado ortodoxo, pero con el tiempo tuve algunos problemas vocales y defectos técnicos, así que dejé de cantar por mucho tiempo. Después, mi esposa me animó a volver al canto y descubrí que mi tesitura no era la correcta, así que la cambié. Ahora canto más por amor al arte que por otra cosa, pero haber estudiado música es algo que me ha ayudado a entender cómo funciona el aparato fonador y cuáles son las necesidades de los cantantes al estar en escena. Es decir, qué pueden hacer y qué no, porque aunque los cantantes tienen ciertas limitaciones —no pueden correr o saltar— y necesitan respirar, eso no quiere decir que no tengan conciencia corporal. Entonces, creo que el hecho de que ellos sepan que mi formación proviene del canto permite que tengan más confianza en el escenario y que sepan hasta dónde podré exigirles.

Me parece importante el problema que tuviste con la tesitura. He escuchado anécdotas de otros cantantes que han sufrido a causa de algo similar. ¿Qué puede hacer un cantante joven para evitar algo así?



Con la voz en la nariz en el Centro Nacional de las Artes

Es un tema delicado, pero lo que a veces sucede es que no todos los maestros de canto son buenos. Acabo de regresar de Oaxaca y ahí estuvo Bernardo Villalobos, que actualmente es muy reconocido por haber sido el maestro del tenor rumano Ioan Hotea, ganador de Operalia 2015. Él, por ejemplo, dice que si estás unos cuantos meses con un profesor y no observas progreso, debes buscar otro maestro. Entonces, un joven debe de buscar hasta que encuentre un mentor con el que realmente vea un avance. Si vas viendo luces, eso quiere decir que vas por el camino correcto.

¿Qué tan ortodoxa es la puesta en escena o qué tanta apertura crees que hay en la ópera actual? Tú has trabajado como *clown*, por ejemplo. ¿La gente es receptiva a ello?

Operísticamente hablando, aún hay un público que siente cierta nostalgia y espera producciones como las que hacía Maria Callas en los años 50, donde la actuación era un tanto escueta y todo giraba en torno a la voz. Sin embargo, a la par también tenemos los fenómenos europeos. Allá hay producciones que llenan los teatros, pero no creo que aquí estemos listos para eso. Por ejemplo, en Alemania se están montando las óperas adaptadas a un contexto contemporáneo, pero poco a poco van avanzando más allá y algunos directores intervienen en la historia y cambian algo adicional. Por último, en Europa está ocurriendo otra cosa: allá se habla de “la dictadura del director de escena” porque él es quien manda sobre el director de orquesta, cantantes y demás. Incluso profesionales como Plácido Domingo saben que así funciona y así tienen que trabajar.

En cine es común el fenómeno de que la mayoría de los estudiantes quieren ser directores. ¿Crees que ocurre algo similar en ópera y teatro?

No soy tan cercano al ambiente del teatro, pero me parece que en la ópera sí existe ese problema. He formado parte de producciones en la Ciudad de México y otros estados y la formación del coro puede llegar a ser conflictiva, porque muchos cantantes quieren ser solistas. Cuando trabajamos en provincia, por ejemplo, el coro se tiene que formar con estudiantes. Es decir, con gente agradecida de tener una participación. En México no hay interés por hacer coro. Claro que hay excepciones, pero no como en otros países, donde ser corista también es una profesión.

¿A qué lo atribuyes? ¿Es un tema de formación?

También tiene que ver con las fuentes de trabajo. A veces puede ser complicado encontrar dónde cantar. Por eso muchos coros están conformados por solistas; es una manera de sobrevivir. Tienen buenas condiciones de trabajo aunque quizá no es lo que todos los cantantes buscaban en un inicio. Pero, claro, no somos Francia o Italia, donde hay varias ofertas de trabajo. Antes era distinto porque hace 30 años no existía este *boom* por cantar ópera. Hoy vas a cualquier estado y hay 200 estudiantes que quieren dedicarse a cantar, lo que puede llegar a ser un drama. Es decir, puede ser un poco angustiante que hay un gran número de cantantes y hay muy pocos teatros con muy pocas funciones al año. ¿Qué sucede entonces? Es muy complicado. No creo que haya culpables ni que exista una conspiración para echar a perder la ópera en México o para hacer las cosas mal. Simplemente estamos en un país en el que existen muchos problemas, y éstos también afectan a la cultura.

Tú eres maestro. ¿Cómo es que la docencia retroalimenta tu otra faceta profesional?

Ser docente me ha solucionado la vida en muchos aspectos. He dado clase tanto en kínder como a nivel profesional y me he dedicado a esto por más de dos décadas. Trabajé en la SEP seis años haciendo libros de texto, estuve en reuniones de maestros de todo el país y he aprendido mucho de didáctica. Por eso puedo comprender la labor profesional de un maestro y que la prioridad siempre debe ser que el alumno aprenda algo. Al menos en el ámbito musical hay muchos maestros que luchan por su prestigio o reciben alumnos con un nivel muy avanzado y se jactan de sus logros, pero recuerdo una lección que aprendí hace mucho tiempo: alguien me dijo que uno no debería de sentirse orgulloso de los buenos alumnos, sino de aquellos a quienes les cuesta trabajo y hay que ayudarles a salir adelante. Ahora que me ha tocado ser maestro de desenvolvimiento escénico con cantantes, no pienso en lo que yo voy a obtener, sino que siento angustia por cerciorarme de lo que ellos van a aprender. Me angustia y me aterra darles las herramientas que necesitan.



Cantando el aria de Luigi de *Il tabarro* en el Primer Festival de Ópera de SLP



Gianni Schicchi, desde las alturas



Cartel de *La boda de las farolas*, de Offenbach

Volviendo a la ópera, ¿cuál fue tu primer acercamiento a ella?

Creo que tuvo que ver con la intuición. No me acerqué por los cantantes aunque sé que el gusto por la ópera muchas veces depende de los intérpretes. Sin embargo, a mí lo que me deslumbraba era ver cómo contaban la historia. Por ejemplo, yo grababa las óperas en Betamax en los años 80 desde el Canal 11, porque en ese entonces no existían los DVDs o YouTube. Entonces, grababa y veía las escenas que me gustaban 40 o 100 veces. Si había una buena fusión entre escena y música, me parecía maravilloso. Y luego, cuando empezaron a salir los DVDs, veía ópera con elencos muy reconocidos, pero si me parecía aburrido lo que se hacía con la escena yo las rechazaba. Para mí lo primordial era ver cómo resolvían las escenas, sobre todo en las óperas bufas. Me emocionaba lo que hacían con *El barbero de Sevilla* o *La italiana en Argel* y me empezaba a imaginar muchas ideas. Fui así durante muchos años y esto es importante porque hay gente que piensa que el trabajo creativo inicia cuando empiezas un proyecto, pero en realidad implica que durante muchos años le das vueltas y vueltas —casi de manera neurótica— a un tema.

Has tenido experiencias increíbles, como haber trabajado con Fabrizio Melano. ¿Me podrías hablar sobre eso?

Él es el responsable de que yo dirija escena. Me parece que fue en un curso de Saltillo. Yo aún no me graduaba de la Ollin Yoliztli y había hecho un poco de escena. Teresa (La Beba) Rodríguez vio que tenía algo de director y me invitó al curso para dirigir una escena. Sin embargo, la persona que estaba a cargo del resto de las escenas faltó y me pidieron solucionarlas. Algo increíble de una ciudad como Saltillo es que tienes muy pocos recursos económicos, entonces te las tienes que ingeniar para trabajar. A la par, Fabrizio Melano dirigió las escenas estelares, porque era quien había trabajado en el Met con María Callas y demás. Luego inició el ensayo general. La primera escena que él vio fue de *Don Giovanni* y yo estaba muy nervioso, pero él estaba impactado. Me dijo que le había parecido precioso, se acercó a mí, me besó y las demás escenas le encantaron, así que yo me sentí muy motivado a continuar dirigiendo.

También trabajaste con Enrique Patrón de Rueda, ¿cierto?

Sí, yo estaba muy nervioso porque era un proyecto grande [*La traviata*] y por todo lo que él representa: es una institución de la dirección de orquesta. Yo había tomado un curso con él como cantante y sabía que es un hombre que impone su personalidad, así que me preocupaba cometer algún error. Pero bueno, el miedo que a veces puedo sentir como cantante no lo experimento como director de escena. En ese proyecto ya tenía varias cosas resueltas —como bocetos y presupuesto para escenografía y vestuario— y en los primeros ensayos estuve dos semanas sólo con el equipo. Cuando él llegó fue muy respetuoso; fue un caballero conmigo. Yo estaba preocupado porque algunos cantantes y gente del teatro me comentaban que Enrique podía ser complicado con los directores, pero cuando empezamos los ensayos musicales, las correcciones que hacía eran cosas mínimas y siempre del modo más respetuoso. Todos nos entendimos muy bien y trabajar en esa producción fue muy grato.



La italiana en Argel para niños, en El Lunario

Como director, ¿dónde está el límite entre imprimir tu sello en una ópera y pasarte de la raya?

La línea está en la partitura y en el libreto, pero en general hay algo de miedo por la interpretación teatral. Esto no existe como tal en la interpretación musical: si tú compras diez versiones de *La bohème*, las diez serán distintas y eso no escandaliza a nadie. Sin embargo, cuando hay interpretación teatral sí puede haber reacciones. Esto no necesariamente debería de ocurrir, ya que lo que caracteriza a un libreto es su contenido, no la época en que se ubica la historia. El tiempo sí es importante al hacer teatro, pero me parece que la prioridad debería de ser la profundidad de la historia. Por eso hay libretos que son atemporales. Por ejemplo, el abuso del poder del conde en *Las bodas de Figaro* es algo que puede trasladarse a nuestra época. Entonces me parece que lo importante es comprender la profundidad humana del libreto.



La traviata en Mazatlán

Actualmente hay óperas que se presentan en versiones más cortas o distintas a las originales. ¿Podríamos decir que —de algún modo— se vuelven accesibles a costa de que pierdan su esencia? ¿O qué piensas de esto?

Son preguntas que me hago todos los días, aunque quizá pertenecen al terreno de la sociología. Por ejemplo, a mí me parece que el concierto de Los 3 Tenores de 1990 fue un parteaguas, porque mucha gente compró el disco y se interesó por las arias y otros temas que los llevaron a entender que la ópera es una obra de teatro cantada y se enamoraron del género. Fue el primer evento operístico masivo, pero ¿qué fue lo que se presentó? Arias y fragmentos, no era una ópera *per se*. Pero claro, es importante destacar que es muy difícil saber qué es lo que provocará que una persona se interese por la ópera. Es algo difícil de determinar, así que hacer una versión corta de una obra de cuatro horas tampoco garantiza que sea el formato ideal. Yo, por ejemplo, me acerqué a las óperas porque vi *Salomé* cuando tenía ocho años. Por ello, creo que sí se pueden presentar las óperas tal cual son y no dudar del impacto que eso podría tener en la gente. No debemos subestimar al público. La audiencia sí puede asombrarse y sentir que es maravilloso lo que acaba de vivir, aunque sea *Turandot* y dure tres horas y media. ●



La violación de Lucrecia, en el Teatro Julio Castillo