

Jan Latham-Koenig: Un vistazo al siglo XX

por Marcela Figueroa

Si bien el arte por sí solo no puede provocar revoluciones sociales, el ambiente político de un momento histórico sí puede influir determinadamente en la obra de un artista. Si bien una melodía por sí sola no iniciará una guerra, una batalla o una ciudad en los escombros bien han valido decenas de obras artísticas.

A veces esta misma atmósfera social provoca un rechazo tal a lo establecido, que obliga a generar y construir nuevas formas de expresión. Eso es lo que une a las tres piezas de ópera de cámara que se presentaron en agosto pasado en el Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tres óperas del siglo XX: *Les malheurs d'Orphée*, de Darius Milhaud, *Mahagonny Songspiel* de Kurt Weill y selecciones de *Façade* de William Walton. Tres óperas, pero sobre todo tres compositores, un francés, un alemán y un inglés que vivieron en su entorno más cercano las secuelas sociales, económicas y políticas de la Primera Guerra Mundial y que en su momento rompieron con la tradición operística clásica.

Pero, ¿por qué presentar estas obras? La primera razón sería continuar con la tradición de producir óperas de cámara durante el verano en la Universidad Nacional Autónoma de México. La segunda, rescatar piezas poco conocidas del repertorio operístico del siglo XX. Al respecto, pudimos hablar con el director concertador de esta puesta, a la vez director titular de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, el británico Jan Latham-Koenig.

Jazz y pop versus Wagner

La misma atmósfera que dio luz al Expresionismo es la de la generación de artistas de la posguerra, cuya obra se explica como reacción a la tragedia de la Primera Guerra Mundial y sobre todo en contra del conservadurismo. Ritmos latinos y populares, así como el jazz, dejaron de ser puramente experimentales y se convirtieron en influencia para la obra musical de algunos compositores de breves óperas de cámara, como es el caso del inglés Walton, el francés Milhaud y el alemán Weill.

A decir del maestro Latham-Koenig, lo que es estas obras tienen en común “es una creatividad moderna y *avant-garde*, reacción directa de los horrores causados por la Primera Guerra Mundial”. No es casualidad que este movimiento artístico se diera principalmente en Berlín, París y Londres, capitales de los tres principales protagonistas de la guerra. Walton, Milhaud y Weill eran muy jóvenes para haber peleado en la guerra, pero los tres vivieron conscientemente su etapa final. “Eran exactamente la generación que reaccionó violentamente a las voces del conservadurismo que, sintieron, habían causado la primera guerra, así que no querían tener nada que ver con las actitudes que ellos consideraban conservadoras como lo significaba por ejemplo, la obra de Wagner.”

En una sociedad en la que no sólo las faldas se acortaban y el baile



Natasha Day e Yvonne Fontane en *Mahagonny Songspiel* de Weill

y la música evolucionaban, en la que “había gente rica pero había muchos pobres por la inflación, en la que el desempleo era terrible, (...) había este movimiento artístico que peleaba en contra de estos problemas y daba estímulo para todos”.

De esta manera es como Milhaud escribe su versión de un Orfeo francés, enamorado de una gitana, que tan solo necesita de 15 ejecutantes, ocho cantantes y una escenografía. Es el mismo ambiente que une a Weill con el escritor Bertolt Brecht para conjuntar en la ópera su visión de las injusticias sociales, acompañada por música accesible y popular de mediados de los años 20 que tiene como único escenario un *ring* de boxeo donde interactúan seis cantantes. El mismo en donde Walton crea *Façade* y musicaliza con sólo seis instrumentos nueve poemas surrealistas de la poeta inglesa Edith Sitwell.

“Lo que une a estos tres compositores —asegura Latham-Koenig— es por encima de todo esta reacción de querer crear un *shock*, de querer llevar la atención hacia ellos en la forma más salvaje posible.” Un momento sin duda revolucionario para el arte y que, a decir del director de la OFUNAM, “no es coincidencia que este periodo coincida con el fin del cine mudo y con el inicio del cine hablado”.

Tecnología versus concentración

Al preguntarle al ex director de la Filarmónica de Londres qué había cambiado en la ópera desde esos años revolucionarios, afirma que “para ser completamente sincero, no ha habido muchas grandes composiciones operísticas después de la década de los 20 y 30; la gran excepción es Benjamin Britten”.

La razón principal es, asegura, el surgimiento del cine. “El rol de la ópera en el siglo XIX para la gente educada —e incluso para el público no tan educado— fue muy similar al rol que tiene hoy el



Jan Latham-Koenig: “La tecnología ha hecho que la ópera sea más difícil de escuchar que hace 50 años”

Fotos: Difusión Cultural UNAM

cine. Esta combinación de lo visual, el texto y la música fue lo que cautivó al público, y si lo piensas, cuando todo funciona, la ópera es la síntesis ideal de todos estos elementos juntos.

“El problema que tenemos —añade— es que las audiencias, particularmente las audiencias jóvenes, no vienen con un conocimiento básico de la música clásica, y sentarse en una ópera demanda más concentración, particularmente en una época en la que la total disponibilidad de aparatos electrónicos, con los que podemos encontrar todo instantáneamente, hace más difícil estar concentrado en algo por una hora completa sin estar viendo tus emails o pensando en lo que va a pasar. La gente está tan concentrada en el futuro o en el pasado que no se pueden concentrar en el presente y cuando vas a una ópera tienes que apagar tu celular y ver algo sin distracciones... Por eso la ópera es más difícil de escuchar hoy que hace 50 años, cuando no teníamos estos aparatos.”

Pero no todo es negativo, dice Latham-Koenig. En algunos aspectos los montajes actuales tienen mejor contenido visual, lo que hace que las producciones dependan menos de las “estrellas”. “Ahora la ópera es mucho más un trabajo de equipo; ahora es una experiencia más colectiva. El trabajo del director, del director de escena y de los cantantes producen un todo que no depende de una persona únicamente.”

En este sentido, tal como él mismo concluye, “hemos ganado y hemos perdido”. Sin duda, tal y como Walton, Weill y Milhaud encontraron una forma distinta de expresarse ante la realidad del momento histórico que vivían, en la actualidad las artes se enfrentarán a los desafíos propios del presente y tendrán que encontrar nuevas maneras de recrearse, subsistir y trascender. ○



Andrew Ashwin en
Les malheurs d'Orphée
Foto: Difusión Cultural UNAM

Tres óperas en la UNAM

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fue otra institución que presentó ópera el verano pasado. En la Sala Miguel Covarrubias, los pasados 18 y 19 de agosto, se realizó un triángulo operístico atractivo no únicamente por salirse de la programación trillada con la que suelen contentarse cierto tipo de funcionarios y un sector lírico de los aficionados en nuestro país y en el mundo, sino por la concreción de primer nivel con la que se llevó al cabo.

Como principio, el espectáculo diseñado y puesto en escena por **Nicola Raab** ofreció 9 selecciones de *Façade* de William Walton sobre poemas de Edith Sitwell, que dan relieve a una pirotecnia oral de significados sin demasiado sentido pero de gracia musical y melódico sentido expresivo. La soprano **Natasha Day**, el barítono **Andrew Ashwin**, el tenor **Andrew Rees** y el bajo **Richard Wiegold**, quienes reaparecerían en los otros dos títulos, fueron los encargados de abrir este tríptico que en el primer inciso incluyó también la presentación de la obra poética de Sitwell que hiciera **Wojciech Drag**.

Una versión agitanada del mito órfico, *Les malheurs d'Orphée*, Op. 85 de Darius Milhaud, con libreto de Amand Lunel, fue el segundo inciso de la presentación y, si en el primero una gasa, la oscuridad y un reflector fueron el recurso escénico, en éste se mostró un trazo y un *timing* preciso, de maquinaria de relojería, para plantear y desenvolver una trama con pocos elementos escenográficos —un árbol, unas cuantas puertas— de manera elocuente.

Entre las voces nacionales invitadas, que en lo general no fueron de gran volumen ni virtuosismo pero cumplieron en todo momento, estuvo la presencia de tres cantantes mexicanos de indiscutible solvencia: la soprano **Irasema Terrazas**, encantadora, tierna y musicalmente expresiva Eurydice, el experimentado y correcto barítono **Josué Cerón** como el Fabricante de carretas y la técnicamente encomiable soprano **Lourdes Ambriz** en los roles de El zorro y la Hermana gemela.

Como último título ofrecido, luego de un intermedio que marcó no sólo una pausa sino todo un sentido y humor artístico, subió a escena *Mahagonny Songspiel* de Kurt Weill, con libreto de Bertold Brecht. En esta obra, cuyo contexto del mundo que vivieron sus autores determina una visión desencantada, dramática, llena de ansiedad, pero igual burlona, participaron nuevamente Natasha Day, la mezzosoprano **Yvonne Fontane**, Andrew Rees, Andrew Ashwin, el bajo barítono **Andreas Mattersberger** y Richard Wiegold. Acá un *ring* de box, una maleta de viaje, fueron elementos significativos para simbolizar la mítica Mahagonny y probablemente sus alrededores.

La iluminación del espectáculo correspondió a **Víctor Zapatero**, el vestuario al National Theatre of England y, al frente del Ensamble Filarmonía, **Jan Latham-Koenig** brindó un trabajo cuidadoso, correctamente entramado que hizo lucir a sus instrumentistas, a los cantantes y, con ello, a él mismo.

por José Noé Mercado