

Valens (de 17). Este filme no parte tanto de un ser humano como del signo pretérito de un desencanto presente. La nostalgia radica en la "ingenuidad perdida", no en las constantes humanas intemporales. Luis Valdez opta por estas últimas: su Ritchie Valens desconoce sus raíces mexicanas y entra en contacto con ellas gracias a Bob, su medio hermano. En una muy lúcida secuencia, aquél —aparentemente planteado como "bueno"— descubre su asentamiento en una tierra de nadie; éste —en principio descrito como "malo"— muestra el conflicto de sus dos orígenes y la conciencia de una realidad en la que no consigue insertarse. Desde la infancia, Ritchie ha sido acosado por pesadillas; buscando ayudarlo, Bob lo lleva a México —que aquél no conoce— y lo presenta con un curandero de quien el rebelde errante es amigo. Mirando a Ritchie fijamente, el anciano musita: "Vivir es soñar; morir es despertar". Extrañado, el músico pregunta quién es tan extraño personaje. Bob responde: "Es México". Más allá de los adjetivos tan caros al "imparcial" realismo hollywoodense, la escena dibuja a dos individuos en medio de la contradicción unidos por una fraternidad insobornable. Dar cabida al misterio de lo "orgánico-viviente" (a través de las frases del curandero) revela las ambiciones de la cinta: *ser contemporánea de lo intemporal*. Si hay nostalgia válida —afirman las películas que buscan el verdadero realismo— sólo podrá dirigirse a lo presente.

La "ambientación de época" en *La bamba* resulta más inmediata que si se hubiera ubicado en los ochenta: menos que un mundo sujeto a sus propias modalidades y convenciones, el de este filme refleja un ámbito humano que sobrevive a ellas, y que apenas las requiere "anecdóticamente". La utilería, los vestuarios y escenografías podrían ser otros; si son precisamente éstos, tal elección responde al gozoso deseo de buscar en ellos las esencias. Ya Valdez había demostrado en *Zoot Suit* que la realidad puede ser fielmente requerida a partir de escenarios y "sets" inverosímiles, y que la "literalidad" en la forma no garantiza más que la eficacia de las máscaras. Concentrándose en éstas, el realizador busca los rostros, a diferencia de ese realismo estratégico que no es sino comercio de caretas y actualización de fachadas de acuerdo con los dictados de una verosimilitud sólo "vigente" mientras se esfuma.

Teatro

PUESTA EN ESCENA DE "LA FLAUTA MÁGICA"

Por María Muro

Numerosos niños, se diría que más de cincuenta, cantores de la Escuela Nacional de Música, participan en la ópera fantástica, misteriosa, de Wolfgang Amadeus Mozart, *La flauta mágica*, que se estrenó en español en el Teatro de la Ciudad. La presencia de los niños, que suele ser insólita en el escenario, corresponde a sus voces agudas, naturales, cuyo timbre quebrado de sopranos resulta grato al oído, por la fresca espontaneidad con la que se distingue. Además, las voces de los niños cantores de la Escuela Nacional demuestran virtuosismo adquirido en el tiempo del estu-

dio, y organización paciente al grado de la indispensable afinación y de la armonía, cualidades debidas al gusto musical propio de los niños y a la atención de sus maestros, principalmente Alfredo Mendoza, director musical quien los preparó para cantar esta difícil y rica, exuberante ópera de Mozart.

Jennie Ostrosky llevó a cabo la puesta en escena, procurando la tarea compleja de controlar a los varios grupos y a los solistas infantiles, a fin de hallar la manera justa para que el espectáculo se centrara equilibradamente en el canto y en la actuación, sin que ninguno de estos valores prevaleciera sobre el otro. El director musical y la directora de escena retuvieron y explotaron las capacidades de los niños, dejándolos desbordarse apenas fuera de la rígida libertad operística. Tanto en los términos musicales como en los histriónicos, aparte de la relación estrecha entre estas expresiones consideradas aisladamente, se estableció una gama amplia de capacidades, las que en conjunto los niños manifestaron al crearse una obra viva tendiente al espectáculo total.

La obra mágica

Emmanuel Schikaneder escribe para Mozart el libreto de *La flauta mágica*, texto lleno de fantasía y que a un tiempo impone un rigor de carácter ritual, precisamente el que conviene a una iniciación masónica: el recorrido del libreto sigue paso a paso las pruebas a las que ha de someterse quien desea encontrar la sabiduría mediante el amor. A través de metáforas, tales como el triunfo de la luz sobre la oscuridad, se encamina al espectador a reflexionar sobre el conocimiento, y por consecuencia acerca de la vida.

Tamino y Pamina, personajes centrales, habrán de encontrarse en una suerte de nupcias misteriosas entre el resplandor y las tinieblas, de modo que la vida de la naturaleza, y de los hombres, exista en perfecto equilibrio. El silencio o la reflexión vienen a ser aquí vías para que la acción individual de cada ser humano se produzca en el reinado del orden provocado por el amor. Juegos secretos de la masonería —alusiones a la numerología egipcia, a lo cabalístico, a las tradiciones misteriosas orientales— se unen a lo popular europeo y dan un agitado mural de pluralidad libertaria.

La creatividad de Mozart se impulsó a partir de una variedad cuantiosa de



Mozart

ideas, imágenes y personajes. Para cada personaje principal el compositor da una manera musical distintiva, construyéndose un resultado acústico armónico a través de los contrastes, con resultados musicales que coinciden en lo solemne y lo ligero, en la dispersión festiva y la austeridad reflexiva, en la sutilidad y el vigor. Mozart mezcla estilos y los distribuye de acuerdo a cada personaje y a cada momento de la iniciación mágica: no se trata de una ópera uniforme en el sentido de la homogeneidad pareja, sin relieves, sino de un texto alucinante y de una música que subraya la acción viva, de juguetería de ritual religioso fantástico, así como las partes en contraste y el carácter de los acontecimientos y de los personajes.

Por lo mismo conviene repetir las consideraciones de diversos especialistas, los cuales corresponden a un deseable entendimiento de la composición: "Mozart favorece el rompimiento respecto a los esquemas operísticos de su momento, desarrollando de este modo, musicalmente, la puesta en práctica del orden, del amor, de la libertad preconizados por la iniciación mística, misteriosa, de *La flauta mágica*". Es posible que la homogeneidad de este mosaico de variedades estilísticas se logre precisamente al juxtaponer elementos en apariencia opuestos, como al descubrirse en esta ópera que las ideas (religiosas, por ejemplo) son solemnes nada menos que en la jocosidad y en el más verdadero de los regocijos.

La versión en español

No es nueva la preocupación por presentar las óperas en la lengua del lugar donde se lleva a cabo la puesta en escena. Se diría que es el mismo problema que el de presentar el teatro universal, pero la dificultad agregada tiene tal peso que invita a reflexionar si conviene o no la traducción de los parlamentos operísticos. De hecho la traducción del teatro es insalvable, puesto que se requiere traducir no sólo las palabras, sino la esencia de los textos y las atmósferas que de éstos se desprenden. Al traducir un libreto operístico, las dificultades son aún mayores, debido a una métrica musical y a un carácter prefijados que exigen adaptación plena de las palabras traducidas y de su contenido.

En general la ópera traducida suele reducir su significación, porque, por ejemplo, el carácter de esta ópera austriaca,



Mozart

masónica, escasamente tiene que ver con el carácter del público mexicano, al que más conviene ofrecer la ópera en su versión original. Los acontecimientos, la luz y las sombras, la música y el sonido de las palabras y su intensidad diversas dicen más que unas palabras traducidas, las que, además, por mucho que estén en español, son apenas entendidas por el público.

En todo caso, la traducción conviene sólo a los niños cantores, para que sepan de qué manera cantar cada palabra, entendiendo el texto absolutamente, para concebir operísticamente la expresión debida y de esa manera transmitirla al público. Por esta razón sí es meritorio que Alfredo Mendoza haya traducido *La flauta mágica*, para que los niños cantores de la Escuela Nacional dieran la mejor versión musical dentro de lo posible y así se produjera, del alemán al castellano, una repercusión real de la obra concebida originalmente, replanteada en nuestros días para el público mexicano.

"La flauta mágica" en el Teatro de la Ciudad

Si se atiende a las necesidades culturales de la población de la ciudad de Méxi-

co, carece de licitud emplear el Teatro de la Ciudad para espectáculos populares que tienen como único propósito comercial, la manipulación del gusto al estilo Televisa. Por lo mismo es apreciable que *La flauta mágica*, puesta con niños y para niños y adultos, abra de nuevo este sitio histórico espléndido y manifieste su juego cultural.

En este caso, *La flauta mágica* se presencia en un teatro amplio, para un público infantil abundante, buscando que los niños se inicien en la apreciación teatral. Ésta la quieren entender Jennie Ostrosky y Alfredo Mendoza como una experiencia que aparece ante el público. De este modo los espectadores participan activamente contemplando el espectáculo, tratando ambos directores de que la experiencia contemplada sea realidad interior para quien mira y escucha, en oposición a la experiencia de algo ajeno que ocurriera únicamente en el escenario.

Mediante el control académico de lo equilibrado y lo simétrico, característica de la puesta en escena de Jennie Ostrosky, sin ser esto un defecto, los niños cantores aprenden a moverse en el escenario, aprenden a descubrir que los ritos tienen el sentido múltiple de la fiesta y de los misterios, y a transmitir a los niños espectadores la sustancia de lo dramático. Lo que hace Jennie Ostrosky en esta ocasión es establecer un juego escénico exacto, donde todo está rigurosamente trazado. La congruencia escénica se persigue y se cumple por el texto, que no carece de características librescas; y, de la propuesta en sí difícil, se llega a la contención.

La dirección musical y la dirección de escena se conjuntan y crean la armonía deseada. El canto resulta vivo y con cierto dinamismo, a pesar de que padezca algunos altibajos el movimiento de los niños, debido sobre todo a su inexperiencia en el escenario. No obstante, en términos generales, Alfredo Mendoza y Jennie Ostrosky salvan dignamente *La flauta* fantástica, libresca, y celebran un rito en homenaje al compositor.

La flauta mágica de Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro de la Ciudad. Con los niños cantores de la Escuela Nacional de Música. Piano: Emilio Hernández, Juan Antonio Santoyo. Escenografía: José de Santiago y Enrique Torrijano. Dirección musical y versión al castellano: Alfredo Mendoza. Dirección Escénica: Jennie Ostrosky.