

Fuentes entabla el "alegato" en favor del oficio que ejerce.

En contraposición a lo señalado por Mariano Azuela, quien desde 1908 refutaba la existencia de la crítica literaria mexicana; de cara al respaldo que a esta opinión confieren, entre otros, Monterde y Zaid —negando con ello su propia destreza exegética— y de frente al juicio radical de René Avilés Fabila en el sentido de que "en México nadie puede suponer que hay crítica literaria, a menos que sea un mentecato o un chovinista recalcitrante", Trejo Fuentes sostiene que la negación sistemática de la crítica "deriva en un erróneo concepto generalizador donde imperan las abstracciones, la subjetividad, los juicios y conclusiones apriorísticos."

Es cierto, reconoce, la crítica literaria en México es una entidad que no escapa a vicios como la improvisación, el amiguismo, la falta de objetividad, la adulación y la defensa de intereses grupales pero, por encima de éstos, la labor analítica ha ido ganando terreno al asumirse cada vez de manera más profesional y constante por quienes, antes que "francotiradores mercenarios" o simples levanta-actas, analizan, definen, explican y califican obras y autores; y, al hacerlo, crean la resonancia valorativa que necesita toda literatura para ponderar sus alcances y dimensiones.

Instalado en esa tierra de nadie —la crítica— en la que casi todo es menosprecio y vituperio, *Faros y sirenas* representa un riguroso razonamiento contra las interpretaciones subjetivas y parciales que pretenden negar los espacios conquistados por quienes, a contracorriente, se erigen en promotores del gusto y la estética literarias para, desde diferentes foros, iluminar el panorama de nuestra literatura. Este libro es, también, el voto de confianza que Trejo Fuentes otorga a la crítica literaria realizada por las más recientes generaciones: preparadas, universitarias, a sabiendas de que no hay crítico sin un vasto pasado literario, son éstas las encargadas de ensanchar ese ámbito de confrontación en que literatura y crítica interactúan, por más que los detractores gratuitos se afanan en entonar un canto de sirenas. ♦

Ignacio Trejo Fuentes, *Faros y sirenas*, México Ed. Plaza y Valdés, 1988, 183 pp.



# Discos

ROMEO Y JULIETA

## UNA OBRA REVOLUCIONARIA

Por Rafael Madrid

Hector Berlioz nació en la Côte-Saint-André, un pueblito montañoso cerca de Grenoble, el 11 de diciembre de 1803. Cuando nació, Haydn pasaba de los 60 años, Beethoven tenía casi 33, Rossini 11 y Schubert seis. Destinado a convertirse en la figura musical más grande en el movimiento romántico francés, Berlioz se relacionó en París con Liszt, Chopin, Delacroix, Victor Hugo, Balzac, Dumas y Gautier, y pronto llegó a ser uno de los más poderosos genios musicales que jamás hayan existido, puesto al servicio del más débil de los caracteres. En ese cuerpo de montañés robusto seco y sufrido, habitaba un alma ardiente y débil, cuyo sentimiento más fuerte, constante y obsesivo fue una enfermiza avidez de ternura: "La inexorable sed de ternura que me mata"... "la música y el amor son las dos alas del alma", escribe en sus *Memorias*. Amar, ser amado. Por ese sólo hecho daría todo el resto. Pero su amor es el de un adolescente, incapaz de verse a sí mismo. Carece de la energía y lúcida pasión del hombre enseñado por la vida, que juzga al objeto de su amor sin ilusiones, con sus defectos y hasta con sus vicios, amándolo por lo que es.

Es curioso observar cómo este hombre que vivió una vida tan libre, con tantas aventuras, expresó siempre la pasión castamente. ¡Qué pureza virginal en sus inmortales páginas de amor, los dúos de *Los troyanos* o la Noche serena de *Romeo y Julieta*!

El apogeo del genio de Berlioz es a los 35 años, con el *Requiem* y *Romeo*... Son éstas las dos obras capitales de su vida, dos obras que pueden suscitar los juicios más opuestos, pero ambas abren al arte dos amplios caminos nuevos que constituyen la vía triunfal de la revolución que Berlioz inicia en la música. Se trata de

emanciparla de la estrechez de los ritmos, de las formas y de las reglas tradicionales en que está encerrada y sobre todo emanciparla de la dominación de la palabra.

Berlioz escribe a la princesa de Wittgenstein el 12 de agosto de 1856: "Soy partidario de la música libre. Sí, libre y altiva, soberana y conquistadora; quiero que todo lo domine, que todo lo asimile, que no existan más para ella Alpes y Pirineos; pero para sus conquistas tiene que combatir en persona y no por medio de sus lugartenientes. Admito que tenga, si es posible, buenos versos en línea de batalla, pero es necesario que ella misma vaya a la línea de fuego como Napoleón, que luche en la primera línea de la falange como Alejandro. Es tan poderosa que en más de un caso vencería sola, y tiene mil veces el derecho de exclamar como Medea: ¡Yo sola, y es bastante!"

Para Berlioz se trata, pues, de acrecentar siempre el poder expresivo de la música pura. Berlioz, el revolucionario, llega a la sinfonía dramática cuyo modelo insuperado sigue siendo hasta hoy *Romeo y Julieta*. Cuando dirigió su estreno en el Conservatorio de París el 24 de noviembre de 1839, se encontraba en la audiencia un joven compositor de 26 años, Richard Wagner, para quien la sinfonía dramática de Berlioz fue "la revelación de un nuevo mundo musical".

La sinfonía dramática y descriptiva de Berlioz desató una gran polémica. ¿Cómo hubieran podido comprender la evolución musical más audaz del siglo XIX? Nadie mejor que el compositor, con sus propias palabras, en su célebre Prefacio, para ilustrarnos sobre su obra.

### Prefacio a la partitura

Por Hector Berlioz

"El género de esta obra sin duda no se malinterpretará. Aunque las voces se usen frecuentemente no es ni una ópera en concierto ni una cantata, sino una sinfonía con coros. Si el canto figura casi desde el principio es con el fin de preparar el espíritu del auditorio para aquellas escenas en donde los sentimientos y las pasiones deben ser expresados por la orquesta. Otro propósito es el de introducir poco a poco en el desarrollo musical a las masas corales ya que su aparición demasiado súbita hubiera dañado la unidad de la composición. Así, el prólogo, como el prólogo en el drama de Shakespeare mismo, usa un coro para explicar la ac-

## BERLIOZ

### ROMÉO ET JULIETTE

## MUTI

### THE PHILADELPHIA ORCHESTRA

### JESSYE NORMAN JOHN ALER SIMON ESTES



ción. Es cantado por un coro reducido de tan sólo 14 voces. Más tarde se oye (fuera del escenario) solamente el coro masculino de los Capuletos y después en la ceremonia fúnebre a un coro mixto de los Capuletos. Al principio del *finale* figuran los dos coros completos Montescos y Capuletos así como Fray Lorenzo, y al final los tres coros combinados.

"Esta última escena de la reconciliación de las dos familias pertenece al dominio de la ópera o del oratorio. Nunca ha sido así representada en ningún teatro desde los tiempos de Shakespeare, pero es tan bonita, tan musical y remata tan bien una obra de esta clase que no le permite al compositor pensar en tratarla de otra manera.

"Si en las famosas escenas del jardín y del cementerio el diálogo de los dos amantes, los "aparte" de Julieta y los arranques apasionados de Romeo no son cantados, si los dúos de amor y de desesperación son confiados a la orquesta, las razones son numerosas y evidentes. Antes que nada esta obra es una sinfonía y no una ópera y este solo hecho es más que suficiente en opinión del autor. Además, dado que los dúos de esta naturaleza han sido tratados vocalmente mil veces por los más grandes maestros, resultaba prudente lo mismo que curioso intentar otro medio de expresión. Todavía más, la sublimidad misma de este amor resulta tan azarosa para el músico al intentar plasmarla en su obra que debe

dar a su fantasía una libertad que el sentido limitado de las palabras cantadas no lo permitiría, y recurre al lenguaje instrumental, lengua más rica, más variada, menos impedida y, por su vaguedad misma, incomparablemente más poderosa."

La sinfonía tiene el plan general de 4 movimientos con un prólogo como introducción vocal al primero. La *escena de amor* y el *scherzo* de la reina Mab, ambas instrumentales, corresponden al movimiento lento y al *scherzo*, mientras el coro final remata la obra. La *scène-d'amour* es una prueba de que Berlioz pudo verter su corazón y usar su pericia en forma más completa y más intensa solamente con la orquesta, justamente como Wagner alcanza sus momentos culminantes con la orquesta cuando sus cantantes callan. El *Romeo*. . . es un ejemplo maravilloso de que la música puede expresar matices mil veces más sutiles y exactos que la palabra.

No solamente son dignas de admiración las páginas más célebres de esta composición, como la mencionada *escena de amor* (de todos sus trozos era el que Berlioz prefería) o como *La tristeza* de Romeo y la *fiesta de los Capuletos*, en la que una voluntad a lo Wagner desencadena y domina torbellinos de pasión y alegría, sino los menos conocidos, como el *scherzetto* cantado de la reina Mab, o el despertar de Julieta y la muerte de los dos amantes. Es un lenguaje magnífico, sobrio y de maravillosa claridad, pleno de nerviosa precisión. Libertad de ritmos ante todo.

Libertad de melodía sobre todo.

Usando un texto basado en la versión de Garrick, la más conocida en el siglo XVIII, Berlioz hizo una selección personal del material y comisionó a su amigo Émile Deschamps para darle forma versificada en francés.

Existen en el mercado dos versiones de esta obra en disco compacto y grabación digital: la de Ricardo Muti al frente de la Orquesta de Filadelfia llevando como solistas a Jessye Norman, John Aler y Simon Estes y al Coro Westminster, grabada en 1986 en el Memorial Hall de Filadelfia para la etiqueta EMI; y la de Charles Dutoit con su Orquesta Sinfónica de Montreal, para la marca Decca-London con los solistas Florence Quivar, mezzosoprano, Alberto Cupido, tenor, y el bajo Tom Krause, así como el Conjunto Vocal Tudor de Montreal, cuya grabación se hizo en la Iglesia de San Eustaquio en Montreal en 1985.

Ambas versiones son magníficas y la decisión para seleccionar una dependerá no tanto de la superioridad artística o de la calidad de grabación, sino de la cantidad de música que la compañía grabadora pone en un álbum de dos discos. En efecto, en el paquete Ángel viene solamente la sinfonía *Romeo y Julieta*, por lo que en el segundo disco sólo se aprovechan ¡36 minutos! mientras en el primero hay casi 60.

En cambio, en el álbum Decca-London viene además la Sinfonía Fúnebre y Triunfal, también de Berlioz, para un aprovechamiento máximo de ¡72'21"! en el segundo disco.

En los terrenos artístico y de grabación Ángel tiene en su haber a la incomparable Jessye Norman que canta divinamente su parte, así como la calidad superior de la Orquesta de Filadelfia, sobre todo en la cuerda, dirigida por la inspirada batuta de su titular Ricardo Muti, ahora también director artístico del Teatro La Scala de Milán. En cambio Decca-London posee en la grabación mayor brillantez y presencia, sobre todo en algunos pasajes como la Gran fiesta de los Capuletos, y el Coro Tudor de Montreal me parece superior al Westminster, más equilibrado en ambos canales.

Esperamos con ansia que Philips vuelva a grabar esta obra con Colin Davis, el mejor director de Berlioz de nuestro tiempo, o cuando menos transfiera a disco compacto su gloriosa grabación que realizó con London Symphony. ♦

*Romeo y Julieta*, Sinfonía dramática Op. 17, para solistas, coro y orquesta. Dedicada a Nicolò Paganini. Basada en la tragedia de Shakespeare.