

-¿Cómo influyen en ello los adelantos tecnológicos?

-Hay que considerar los problemas conceptuales que se derivan de los adelantos tecnológicos. Hasta hace poco la obra era una hoja de papel, un lienzo; ahora los medios han cambiado y hay que pensar en términos de ondas magnéticas, de flujos electrónicos. Antes se entendía que hacer pública una obra implicaba reunir muchas personas en un lugar; hoy, con internet se puede ver una obra simultáneamente en México y en China, con millones de espectadores en tiempo real. Hay definiciones técnicas que deben cambiar y debemos estar atentos a esos cambios. Sin embargo, hay principios generales en la ley que sirven para solucionar conflictos ante cualquier avance tecnológico, independientemente de que correspondan con fidelidad en el derecho de autor; un buen abogado debe conocer los principios generales del derecho y las instituciones supletorias del derecho civil y del derecho mercantil.

-Mantenerse actualizado es uno de los grandes retos del derecho autor.

-No sólo eso, es necesario comprender los fenómenos políticos y económicos, algunos de ellos muy graves. Por ejemplo, las sociedades autorales se convirtieron en grupos de presión en busca de beneficios que no siempre concordaban con el buen funcionamiento del ciclo comercial de los derechos de autor. Hablemos de la música en un restaurante: los autores buscaban obtener un pago por ello, pero también los intérpretes y los editores, por lo que algunos dueños de restaurantes tenían que pagar varias veces por lo mismo, y eso significa desorden y desprestigio para el derecho de autor.

Otro problema serio es la injerencia de las normas de aplicación internacional en nuestra legislación, pues es un área de ejercicio de derechos tanto nacionales como del exterior.

-De hecho el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá de alguna manera repercutió en la Ley, ¿cierto?

-En realidad, el TLCAN tiene sus propias normas en materia de propiedad intelectual que no se contraponen con las leyes mexicanas, sobre todo en materia de trato nacional. Hubo algunos temas, como los derechos morales, que Estados Unidos desconoce y ha tratado de abolir, en los que fuimos firmes y los conservamos. En Estados Unidos el comprador de una obra puede deformarla y hasta destruirla con el pretext-



to de que pagó por ella; ahí está el famoso caso de Diego Rivera y el Rockefeller Center, entre otros. Para nosotros existe una relación personalísima entre el autor y su obra, el derecho moral, y hay que respetarlo.

Por último, tras relatarnos cómo se gestó su llegada a la UNAM, primero como abogado general y luego como director de la Facultad de Derecho, nos habla entusiasmado de sus principales proyectos al frente de esta dependencia universitaria.

-Tenemos tres grandes proyectos en realización. El primero, continuar instrumentando el nuevo Plan de Estudios, que ya aprobó el Consejo Universitario, en el cual cambia la estructura de la currícula, se moderniza el contenido de las materias y se aprovecha mejor el tiempo; el Plan de Estudios ya va en su segundo semestre y está funcionando bien. El segundo es la construcción de un nuevo edificio de Seminarios, para albergarlos con bibliotecas y áreas de trabajo; hemos trabajado muy duro para lograr su financiamiento y confío en que pronto estemos ya realizando las obras de construcción. El tercero consiste en obtener la certificación de la Facultad a nivel nacional, lo que ya han logrado otras carreras y estamos en proceso de conseguirlo.

El exabogado general de la UNAM y director de la Facultad de Derecho se despide con una recomendación para los creadores, quienes con frecuencia ignoran que tienen derechos de autor.

-Acualquiera que firme un documento donde se hable de cualquier forma de sus obras o derechos, le doy un consejo general: hable antes con un abogado ■

HA DEDICADO SU FRUCTÍFERA VIDA ACADÉMICA Y PROFESIONAL AL ESTUDIO, DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN DEL DERECHO DE AUTOR. EXDIRECTOR GENERAL DEL INDAUTOR. DURANTE SU GESTIÓN, ESTA ENTIDAD SE ELEVÓ DE DIRECCIÓN GENERAL AL RANGO DE INSTITUTO NACIONAL, DOTÁNDOLO DE LA IMPORTANCIA ESTRATÉGICA QUE REVISTE EL DERECHO DE AUTOR. REPRESENTANTE DE MÉXICO EN FOROS INTERNACIONALES EN LA MATERIA. HA CONTRIBUIDO DE MANERA NOTABLE, CON SUS MÚLTIPLES APORTACIONES, AL DESARROLLO DE LA CULTURA AUTORAL EN NUESTRO PAÍS.

Wagner en América

Las versiones de *Tannhäuser*

MITOS Y REALIDADES SOBRE
LAS ÓPERAS DE WAGNER:
EN EL 146 ANIVERSARIO DEL
ESTRENO DE *Tannhäuser*
EN LAS AMÉRICAS, SE SIGUE
ESCUCHANDO TODO TIPO
DE OPINIONES A PROPÓSITO
DE LAS ÓPERAS DE WAGNER,
COMO LAS QUE SUGIEREN
QUE ANTES DE INTENTAR
DISFRUTAR LAS OBRAS
DEL COMPOSITOR ALEMÁN,
HAY QUE FAMILIARIZARSE
CON LAS ÓPERAS DE
PUCCINI, VERDI, DONIZETI,
BELLINI O MOZART.

Contra lo que pudiera suponerse, esto no ahuyenta al espectador, pues todas las salas del mundo donde se presenta una ópera de Wagner están invariablemente repletas, y las entradas agotadas, trátese de Bellas Artes, el Colón, el Comunal, el Teatro Real, el Palais Garnier o el Met.

De tiempo en tiempo se escuchan juicios según los que las óperas de Richard Wagner son muy largas, como si esto fuera la norma y escuchar *Tristán e Isolda* o *Tannhäuser* fuera una tortura, y no todo lo contrario. En efecto, *El anillo*

de los nibelungos -Tetralogía- se compone de cuatro obras monumentales (*El oro del Rhin*, *La Valkiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*) y tiene una duración de dieciocho horas, que en opinión de su compositor sólo debieran ser interpretadas juntas siempre, en cuatro días consecutivos, como lo ha hecho por varios años la Ópera de Seattle en sus temporadas de verano: una *hazaña wagneriana*, en palabras del maestro Eduardo Lizalde. Las demás óperas wagnerianas se interpretan en una sesión cuya duración excede la del promedio sólo en

HORACIO RANGEL ORTIZ

ciertos casos. Como sea, poner en práctica algunas recomendaciones elementales contribuye a disfrutar el espectáculo, como no desvelarse la noche anterior, leer como mínimo una sinopsis previamente a la presentación de la obra e invertir el tiempo indispensable para ubicar un buen lugar en la sala (por fortuna cada espectador tiene una concepción diferente de lo que es un *buen lugar*). En el mundo de los aficionados informales como yo, sólo unos cuantos –como mi amigo de la adolescencia, el distinguido abogado Pepe Mier– leen el texto íntegro del libreto horas antes de la función.

En fin, la reverencia hacia la operística wagneriana es obligada, el miedo no. La profundidad conceptual y la belleza musical de las óperas de Wagner permiten que sus obras sean disfrutadas con independencia del tiempo que dura su interpretación, especialmente cuando se siguen estas recomendaciones básicas dictadas por el sentido común.

Tema aparte es el de las dificultades e implicaciones en torno a la interpretación de los papeles creados por Wagner para los so-

listas, quienes tienen reverencia, respeto y temor por los mismos. Para los tenores que interpretan papeles de Wagner –que como regla se especializan en este compositor–, el fin de la grandeza y esplendor de sus voces suele llegar prematuramente cuando los interpretan en sus mejores años.

Con independencia del lugar donde se sitúe para acercarse a las óperas de Wagner, o apartarse de ellas, el hecho es que la complejidad de la mente, la vida y la obra del autor de *Tannhäuser* justifican plenamente la existencia de todo tipo de juicios y opiniones sobre el fenómeno wagneriano.

ESTRENO MUNDIAL

El estreno mundial de *Tannhäuser* tuvo lugar en Dresden, en 1845, bajo la dirección del propio compositor. Como ocurría con frecuencia en los estrenos mundiales de otras obras del siglo XIX, quienes asistieron al de esta ópera de Wagner se resistieron –incomprensiblemente– a manifestar públicamente su aprecio por la obra. Sin embargo, con el paso de los años el público ter-

minó por valorar esta obra y por dispensar esas muestras de complacencia y aprobación que, quién sabe qué, le impidió conceder al autor, así como a los intérpretes, ejecutantes y productores, luego del estreno. Para 1850, la obra se incluía como un programa exitoso en Dresden y el resto de Alemania.

De todas las óperas del compositor alemán, *Tannhäuser* fue la primera que se presentó en el continente americano: Nueva York, 1859. En México, la primera ópera de Wagner que se escuchó fue *Lohengrin*, en 1890; un año más tarde llegaron *Tannhäuser*, *El holandés errante* (*El buque fantasma*) y *La Valquiria* (primer miembro de la *Tetralogía El anillo del nibelungo*). Así comenzó lo que el maestro Ernesto de la Peña llama *una tradición de representaciones wagnerianas* que, pese a no ser muy frecuentes, orientan el gusto del público de la capital mexicana hacia otras dimensiones de la música.

VERSIÓN DE PARÍS, 1861

En ejercicio de los derechos morales que la incipiente juris-



prudencia francesa y alemana comenzaba a reconocer en el siglo XIX, el autor de *Tannhäuser* instrumenta una serie de modificaciones a la obra estrenada en Dresden, en lo que hoy se conoce como la versión de París de 1861.

No todos los cambios de la versión de 1861 se originaron por iniciativa del compositor. La versión de 1845 no incluía el ballet que los parisinos esperaban en el primer acto de toda ópera, así que en la de 1861 Wagner incorporó un brevísimo ballet –totalmente prescindible–, justo al principio del acto inicial sólo para cubrir el expediente, no por que creyese que su obra original debía contenerlo.

El derecho moral, específicamente el derecho a la integridad de la obra,



comenzaba a reconocerse por los tribunales franceses; de este modo, para estar del lado seguro, el añadir el ballet requería del consentimiento del autor, en este caso un autor ansioso por presentar una de sus óperas por vez primera en París, justo el mismo año en que el empresario había cancelado un proyecto para montar *Tristán e Isolda* en la Ciudad Luz. El cambio de idioma del alemán al francés fue otra modificación diseñada ex profeso para la producción de París y aprobada por el autor. Otros cambios, como la reaparición de Venus al final del tercer acto, fueron de la cosecha del autor y no del empresario.¹

Téngase presente que en su estreno, la versión de 1861 no fue dirigida por Wagner,



Grabación de *Tannhäuser* en Bayreuth, realizada en 1930.

sino por un director mediocre: la aplicación de las reglas de la Ópera de París de aquel tiempo no permitieron la intervención del autor en el estreno de su obra.

La verdad sobre las modificaciones que efectuó en *Tannhäuser* es que, a partir del día siguiente de su estreno en Dresden en 1845, el compositor sometió la obra a un proceso permanente de revisión, como no lo hizo con otras de sus óperas. De hecho, después de la versión de París –realizada para dar gusto al público parisino que no supo apreciarla en toda su extensión, aunque después lo haría, igual que el resto del mundo–, el autor publicó otras dos versiones: la de Munich, en 1865, y la de Viena, en 1875. A pesar de esta multiplicidad de versiones, en los programas de mano y la literatura sobre *Tannhäuser* suelen distinguirse únicamente la versión de Dresden, de 1845, y la de París, de 1861.

La versión que generalmente se escucha en las salas –así se presentó en Nueva York, en diciembre de 2004– es la de París, pero traducida de regreso al alemán, incluyendo los ajustes de lenguaje necesarios para hacer compatible el texto en alemán traducido del francés, con la parte musical, tanto vocal como orquestal. Sin embargo, en tiempos recientes (2001), hay quienes

¹ Un estudio comparativo de las dos versiones aparece en el tratado *The Wagner Operas*, de Ernest Newman, seguramente el más importante de los estudiosos de las óperas de Wagner. Mi edición es de 1991, pero la obra circula desde 1949. Newman, Ernest, "Tannhäuser", en: *The Wagner Operas*, Universidad de Princeton, Princeton, Nueva Jersey, Alfred A. Knopf, Inc. 1949, First Princeton Paperback Printing, Estados Unidos, 1991, pp. 50-104.

han interpretado y grabado la versión de Dresden de 1845, como la *Staatskapelle Berlin* bajo la dirección del director y pianista Daniel Barenboim, nacido en Buenos Aires, hijo de padres ruso-judíos, de nacionalidad israelí, quien además es considerado uno de los grandes directores de Wagner de nuestro tiempo. Sus grabaciones con la casa TELDEC abarcan prácticamente toda la producción operística de Wagner:

<i>El holandés errante</i> (<i>El buque fantasma</i>)	2 CD
<i>Lohengrin</i>	3 CD
<i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	4 CD
<i>Parsifal</i>	4 CD
<i>El anillo de los nibelungos</i>	14 CD
<i>El oro del Rhin</i>	2 CD
<i>La Valkiria</i>	4 CD
<i>Sigfrido</i>	4 CD
<i>El ocaso de los dioses</i>	4 CD
<i>Tannhäuser</i>	3 CD
<i>Tristán e Isolda</i>	4 CD

TRAMA Y PERSONAJES

En la obra destacan los siguientes personajes:

Tannhäuser. Poeta y cantor del amor. Papel para tenor, interpretado por Peter Seiffert.

Elisabeth. Dama enamorada de Tannhäuser. Papel para soprano interpretado por Deborah Voigt.

Wolfram. Compañero de canto con quien Tannhäuser debate su amor por Elisabeth. Papel para barítono interpretado por Thomas Hampson.

Venus. Diosa del amor, que ha fascinado a Tannhäuser. Papel para soprano o mezzosoprano interpretado por la mezzo Michelle DeYoung.

Hermann. *Landgrave* de Turingia, señor del *Wartburg*, casti-

llo donde se celebran los “combates musicales” de los cantores del amor (*Minnesänger*). Papel para bajo interpretado por Kart Moll.

En el *Acto I*, Tannhäuser, seducido y cautivado por Venus, vive con ella los placeres del amor carnal. Fastidiado de esa vida, Tannhäuser pide su libertad a Venus, quien después de hacer todo lo posible para retenerlo, finalmente accede a la petición de Tannhäuser, pero le advierte que si decide partir no debe volver a *Venusberg*, la montaña del mal que ella habita. Recobrada su libertad, Tannhäuser se halla en el campo, donde se encuentra con sus antiguos compañeros de caza, también poetas y cantores de la corte de Hermann, *landgrave* de Turingia. Wolfram, quien forma parte de ese grupo, lo convence de regresar con ellos al castillo donde está Elisabeth, sobrina de Hermann. Wolfram sabe que Tannhäuser estuvo enamorado de ella, pero en realidad aquél también está enamorado de Elisabeth, aunque no se lo dice a Tannhäuser.

En el *Acto II* se realiza un concurso entre los poetas cantores Tannhäuser y Wolfram. Hermann ha ofrecido la mano de su sobrina al vencedor, y Elisabeth confía en que sea Tannhäuser, de quien sigue enamorada. El pri-

mer turno corresponde a Wolfram, quien realiza una actuación magistral a propósito del amor puro. Tannhäuser, en vez de competir conforme a lo acordado, arremete verbalmente contra Wolfram, acusándolo de falso e hipócrita por todas sus aseveraciones a propósito del amor puro y espiritual. Tannhäuser habla de los encantos del amor sensual y de sus experiencias en *Venusberg*. Elisabeth –y sólo ella– da muestras de simpatía por las palabras de Tannhäuser, que son consideradas como un agravio por el resto de los presentes. Tannhäuser es expulsado del castillo y condenado a partir a Roma para obtener el perdón de su pastor (el Papa). Podrá regresar al castillo cuando obtenga la absolución de Roma. Tannhäuser parte con un grupo de peregrinos que llevan esa ruta con el mismo propósito.

Ya en el *Acto III*, el final, los peregrinos retornan confortados por el perdón que fueron a buscar, pero Tannhäuser no regresa con ellos. Esto provoca que Elisabeth se retire con tristeza a morir de dolor. Más adelante, Wolfram se topa con un Tannhäuser fatigado y maltratado, quien confiesa no haber obtenido el perdón del Papa. En respuesta a la petición, el Papa dijo que antes de otorgarle el perdón sería más factible que brotaran flores de una pieza de madera como su báculo papal. Tannhäuser ahora va en busca de Venus, quien lo espera con los brazos abiertos. El regreso con la diosa traería consigo la eterna condenación de Tannhäuser, quien jamás podría librarse de ella. Wolfram consigue disuadir a Tannhäuser, quien, arrepentido, emprende el camino al cielo, donde se encontrará con su amada Elisabeth, quien ofreció su vida a Dios a cambio de la salvación de su amado. Aparece un grupo de peregrinos jóvenes que vienen de Roma con el báculo papal, del que han brotado flo-

LA VERDAD SOBRE LAS MODIFICACIONES QUE EFECTUÓ EN TANNHÄUSER ES QUE, A PARTIR DEL DÍA SIGUIENTE DE SU ESTRENO EN DRESDEN EN 1845, EL COMPOSITOR SOMETIÓ LA OBRA A UN PROCESO PERMANENTE DE REVISIÓN, COMO NO LO HIZO CON OTRAS DE SUS ÓPERAS.

res como símbolo de la redención de Tannhäuser, a quien el Papa envía su absolución.

LIBRETO Y FUENTES DE INSPIRACIÓN

A diferencia de otros compositores de óperas que son autores únicamente de la música, pero no de los textos literarios, cuya autoría corresponde a otra persona, en el caso de Wagner, él mismo era el creador de música y texto.

Estudiosos de esta obra de Wagner han mostrado que los textos del libreto de *Tannhäuser* no tienen exclusivamente como fuente a la imaginación del autor, sino que son resultado de las lecturas del compositor en las que aparecen personajes y escenas similares a los de *Tannhäuser*; en más de un aspecto.

Una de esas fuentes es la colección de historietas de Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann (Alemania, 1776-1822) denominada *The Serapion Brethren* (*Die Serapionsbrüder* o *Los hermanos Serapion*), que incluye una titulada *The Singers' Contest*, lectura común entre los niños alemanes durante la infancia de Wagner. En esa historia, aunque no aparece Tannhäuser, se habla de un concurso entre cantores.

En cambio, este personaje se menciona en un cuento publicado por Jacob y Wilhelm Grima en la obra *Deutsche Sagen* (1816-18), donde aparece “el noble Tannhäuser”, un gran viajero que se ha involucrado con Venus, quien habita una montaña de mala reputación. Igual que en la ópera, cuando el Tannhäuser del cuento quiere partir, Venus hace todo lo posible para retenerlo, pero aquél finalmente consigue su libertad invocando a la Virgen. Arrepentido, Tannhäuser también viaja a Roma en busca del perdón papal. Asimismo, el Papa niega el perdón argumentando que sería más fácil que brotaran hojas ver-

des de su báculo de madera, antes de que Tannhäuser pudiera ser perdonado. En el cuento, Tannhäuser se aleja de Roma y vuelve con Venus, quien lo acoge de regreso, pero al tercer día milagrosamente salen hojas verdes del báculo papal. Cuando el Papa envía a sus mensajeros en busca de Tannhäuser, ya es muy tarde, pues como consecuencia de haber regresado a la montaña encantada, deberá permanecer ahí hasta el Día del Juicio, cuando Dios lo enviará a otro sitio.

Seguramente impactado por el final de este cuento, que con toda probabilidad leyó en su in-



fancia –o en cualquier otro momento de su vida, antes de escribir *Tannhäuser*–, Wagner quiso modificar el desenlace fatal del relato de Jacob y Wilhelm Grima, en el cual Tannhäuser no se beneficia de la absolución. De este modo, el compositor diseña una versión que permita a Tannhäuser alcanzar de manera oportuna el perdón, y así se lo *concede* en condiciones que no le obsequiaron Jacob y Wilhelm Grima. En su libreto, Wagner quiso ver la vida de otra forma, creer en la redención, así como en la oportunidad y puntualidad del perdón, siempre que haya arrepentimiento sincero de

quien ha de ser absuelto de una falta. El perdón en otras circunstancias, e.g., las de los autores Jacob y Wilhelm Grima, en realidad no alcanza a serlo. Wagner cambia, a su manera, el destino que Jacob y Wilhelm Grima asignaron años atrás al “noble Tannhäuser”.

En su libreto, Wagner combinó la historia de Hoffmann, por un lado, con la de Jacob y Wilhelm Grima, por otro, evidentemente modificadas al gusto del compositor, además de todo lo que introdujo con independencia de los textos de los autores mencionados, a partir de la propia inspiración de este excepcional músico, cuyo origen no pudo ser otro que su compleja y fascinante imaginación.

MENSAJES DEL LIBRETO

Los mensajes y pensamientos contenidos en el libreto de la obra han dado origen a reflexiones tan sugestivas como entretenidas, materia de interesantísimas discusiones encabezadas por Ernest Newman, en su obra antes citada. Aquí aludo sólo a una observación a propósito de una referencia muy propagada en torno a lo que simbolizan Venus y Elisabeth.

Muy difundida es la interpretación según la cual, en el drama, Tannhäuser se halla *entre dos polos*: el amor carnal, representado por Venus, y el amor espiritual, por Elisabeth. Admitido que Venus personifica únicamente el amor sensual, la realidad es que Elisabeth simboliza mucho más que el amor espiritual, en oposición al sensual. Ella encarna el amor integral: el amor espiritual no es integral. Lejos de repudiar el amor carnal, Elisabeth expresa abiertamente comprender las circunstancias en las cuales Tannhäuser vive el amor sensual, víctima de la magia de Venus. En definitiva, Elisabeth acoge comprensivamente, y hasta con simpatía, las palabras de Tannhäuser que censuran el res-