

Sutherland, Andrew. 2021.

Children in Opera.

New Castle upon Tyne: Cambridge

Scholars Publishing. (406 páginas).

En muchos sentidos, la ópera no es una expresión artística relacionada de manera evidente con la infancia. Basta pensar en sus argumentos casi exclusivamente contruidos desde las vivencias del mundo adulto; en la resistencia física requerida para soportar semanas de extenuantes ensayos y funciones; o bien, en la madurez y potencia vocal que demanda su interpretación. En adición, y desde una perspectiva más pragmática, podrían añadirse aquí las complejidades del entramado legal que regula al trabajo infantil. A pesar de lo anterior, niñas y niños han estado involucradas/os de diversas formas en el mundo de la ópera desde sus inicios. Ahora bien, su contribución ha sido subestimada o ignorada por la musicología. Estas son las ideas con las que el músico, pedagogo y académico australiano Andrew Sutherland¹ da inicio a su reciente publicación *Children in Opera*.

En términos generales, este es un trabajo que revisa la contribución de niñas y niños al género operático, abordando diversas problemáticas que se desprenden de dicho fenómeno. Para esto, el autor desarrolla un acercamiento a un centenar de óperas –tres de ellas de compositores latinoamericanos: *Don Rodrigo* (1964) y *Bomarzo* (1967) de Alberto Ginastera, y *La Cenicienta* (1966) de Jorge Peña Hen– concebidas a partir del siglo XVII hasta nuestros días, las cuales comprometen, de distintas formas, la participación de niñas/os.

El texto se inicia con un capítulo de carácter introductorio, el cual instala una amplia y compleja serie de problemáticas que no solo advierten las múltiples proyecciones que presenta el tópico central del texto, sino también las posibilidades que presenta para la musicología. Se trata aquí la participación de niñas y niños en las primeras producciones operáticas en ciudades como Florencia o Roma hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII, y las dificultades de acceder e interpretar en la actualidad la documentación disponible (la cual, como indica Sutherland, por lo general no detalla la edad de los participantes de estos montajes). Se alude también a las capacidades físicas y técnicas de niñas y niños, considerando aquí su desarrollo vocal y los cambios producidos en la transición a la pubertad. Se introduce además al fenómeno de los roles de niños asumidos por sopranos profesionales y las incidencias de este recurso en la credibilidad del libreto. En adición, y con un admirable distanciamiento de una mirada adultocéntrica, Sutherland instala también el fenómeno de las óperas escritas por niñas y

1. <https://hkbu.academia.edu/AndrewSutherland>.

niños, algunos de ellos compositores de gran renombre en la actualidad, siendo quizás el más emblemático Mozart, quien escribe al menos siete obras del género antes de cumplir los 16 años. Por si fuera poco –y aquí pienso en la enorme amplitud y complejidad de cada uno de los problemas incluidos y la posibilidad de distribuir su presentación en capítulos distintos–, se incluyen también dos problemas tan amplios como complejos e interesantes. Primero, el uso del género operático con un fin evangelizador –en particular por órdenes franciscanas y jesuitas– y las problemáticas de género relacionadas con la participación de niñas en este contexto. Y segundo, una reflexión en torno a la conceptualización de lo que se entiende por “niña/o” y los cambios en las percepciones, actitudes y regulaciones del trabajo artístico de estos, incluyendo el tema del estrellato infantil.

Luego de la desafiante obertura recién descrita, se inicia una secuencia de cinco capítulos que abordan diversos tópicos en torno el tema central del texto. En el primero se presenta un análisis de los casos más antiguos de involucramiento de niñas y, sobre todo, de niños en diversos contextos operáticos de la Europa de los siglos XVII y XVIII. Para este fin, Sutherland introduce dos antecedentes de suma pertinencia. Por una parte, la transformación de los cuatro conservatorios de Nápoles en instituciones de acogida y entrenamiento musical para niños en situación de calle y/o pobreza, esto como parte de las políticas adoptadas en dicha ciudad hacia la segunda mitad del siglo XVI con la finalidad de reducir la pobreza y la criminalidad y, a la vez, formar mano de obra a bajo costo. Por otra, la exclusión de la mujer de las prácticas musicales de la iglesia, hecho reglamentado por el judaísmo y, posteriormente, por el cristianismo. Acto seguido, se ofrece un acercamiento a diversas óperas producidas en el ámbito italiano, dentro del cual Sutherland destaca el caso de Francesco Cavalli (1602-1676), primer compositor que crea múltiples roles para niñas/os en sus óperas; francés, a través de dos óperas de Jean-Baptiste Lully y Marc-Antoine Charpentier; germano, desde algunas óperas de Antonio Salieri y Wolfgang Amadeus Mozart; e inglés, abordando óperas escritas por John Blow, Thomas Arne, George Frederick Handel y Samuel Arnold.

Luego, se llega a un tercer capítulo dedicado a roles solistas destinados a niñas y niños en el siglo XIX, “edad de oro para la ópera” (p. 75). Se abordan aquí –a partir de casos como *Tanhäuser*, *Boris Godunov*, *La Bohème*, *Tosca* o *Pelléas et Mellisande*– algunos de los desafíos que tuvieron que enfrentarse para adecuar la voz infantil en el contexto de obras más complejas, teatros y conformaciones instrumentales de mayor envergadura y discursos nacionalistas o de mayor carga dramática, hechos que, como es de suponerse, disminuyeron la presencia infantil en el ámbito operático. Pertinente resulta aquí la inclusión del compositor inglés John Farmer (1835-1901) y su intensa dedicación a los elencos escolares. Se aborda aquí su ópera *The Pied Piper or Rat-catcher of Hamelin*, estrenada por los niños de la escuela Harrow (Londres) en 1884.

Con respecto al cuarto capítulo, este aborda la creciente inclusión, a partir del siglo XIX, de coros con voces infantiles en la ópera, esto a través del análisis de ejemplos tan diversos como *La damnation de Faust* (Berlioz, 1845), *Parsifal* (Wagner, 1882), *Otello* (Verdi, 1887) o *Turandot* (Puccini, 1926) y la mención a casos más recientes como *Die Teufel von Loudun* (Penderecki, 1969) y otras obras como la de los estadounidenses Edward Barnes (1958-) y Andrew Norman (1979-).

El quinto capítulo se desarrolla bajo la metáfora de una “pérdida de la inocencia” producida en la transición del siglo XIX al XX. Dicha pérdida es atribuida a fuertes cambios producidos

por hitos como la depresión de los años veinte, la caída de gran parte de las casas reales europeas, dos guerras mundiales, pandemias y algunos desastres naturales, todo lo cual influyó evidentemente en la producción operística, la cual, además, tuvo que lidiar con el ascenso de la industria cinematográfica. Es en este contexto que Sutherland menciona diversos ejemplos que involucran la participación de niñas/os, abordando con mayor detalle once casos escritos durante la primera mitad del siglo por compositores tan diversos como Leoš Janáček, Engelberg Humperdinck, Giacomo Puccini, Alban Berg, Manuel de Falla, Kurt Weill, George Gershwin, Aaron Copland o Hans Krása.

El sexto y último capítulo de esta secuencia gira en torno a la diversidad y complejidad que adquiere la producción operática de posguerra, así como al crecimiento explosivo de obras que involucran de diversas formas la participación de niñas y niños. De este modo, luego de mencionar varios casos que reflejan la complejidad y diversidad en la experimentación dentro del género –destaco aquí a *Bambino* (Liam Paterson, 2017), “aventura operática” para bebés de seis a dieciocho meses de edad, quienes, durante los 45 minutos de la ejecución de la obra interactúan entre sí y con los demás miembros del elenco–, se abordan con mayor detalle quince casos. Estos fueron escritos entre 1951 y 2018 por compositores como Hans Werner Henze, Michael Tippett, Alberto Ginastera, Ned Rorem, Dominick Argento, Malcom Williamson, Aulis Sallinen, Stewart Wallace, Richard Mills, Malcom Singer, Iain Grandage o Rachel Portman y Elena Kats-Chernin, las únicas mujeres del grupo.

Una vez finalizada la que puede entenderse como una segunda sección del libro, se inicia una tercera compuesta por una secuencia de cuatro capítulos dedicados a compositores que han incorporado, de una u otra forma, a niñas/os como parte importante de su trabajo creativo. El primero de ellos es César Cui (1835-1918), cuya abundante obra operática con roles destinados a niñas y niños no ha sido, según lo planteado por Sutherland, suficientemente reconocida. Luego, se presenta el caso de Benjamin Britten (1913-1976), cuya enorme incidencia en la cultura musical inglesa abarcó también el desarrollo de música destinada a las voces infantiles, especialmente la de niños en sus últimos años previos a la pubertad, con quienes, en algunos casos, sostuvo una estrecha amistad que no siempre fue vista con buenos ojos por la opinión pública (Bridcut 2011). Un siguiente capítulo aborda el caso de Gian Carlo Menotti (1911-2007), prolífico compositor que escribe su primera ópera a los once años y cuyo aporte a la cultura musical estadounidense –país al que llega contando con tan solo 17 años– incluyó una notable producción operática para niñas/os. Finalmente, se desarrolla el caso de Peter Maxwell Davies (1934-2016) y su estrecha relación con el mundo educativo, cuya obra para niñas/os siempre estuvo abierta a distintas posibilidades estéticas y temáticas.

Ya casi terminando, se presenta uno de los capítulos a mi juicio más reveladores y remecedores del adultocentrismo predominante en la academia musical: la creación de obras destinadas a planteles de cantantes e instrumentistas compuestos exclusivamente por niñas/os. Luego de la mención de diversos y abundantes ejemplos, se abordan con mayor profundidad casos como el de *La Cenicienta* (1966) de Jorge Peña Hen –esto, vale reconocer, en un tono muy lejano al eurocentrismo–; *All the King's Men* (1968) de Sir Richard Rodney Bennett; *The Happy Prince* (1965) y las breves *Cassations* (1967-1982) del ya mencionado compositor australiano Malcom Williamson (1931-2003) y *Eloise* (1997) de Karl Jenkins.

Para finalizar, se incluye un breve y último capítulo con las conclusiones del texto, las cuales, junto con recapitular, ofrecen aún más proyecciones del tema en medios como el educacional

o el de la televisión y la cultura digital. Acto seguido, se presenta un práctico anexo que ofrece un listado con los 249 títulos referenciados en el texto.

Si bien puede argumentarse que un trabajo panorámico presenta la desventaja de no ofrecer una profundización significativa en la temática abordada, considero que dicha afirmación no resulta válida para evaluar un trabajo de esta naturaleza. *Children in Opera* es un texto único y pionero que ofrece un amplio marco, abundante en referencias y antecedentes históricos, desde el cual es posible proyectar diversas líneas de investigación. Por ejemplo, pienso en el aporte de este texto a los aún incipientes estudios sobre música e infancia, espacio donde podría desarrollarse una mayor problematización teórica sobre esta última, dimensión ampliamente abordada desde la década de los ochenta por la sociología (Jenks 2005; Qvortrup 1993) –pero presentada de manera muy sucinta en este texto–, así como las cambiantes nociones y percepciones de la misma en distintos momentos de la historia de Occidente, tópico desarrollado por historiadores de la infancia como Lloyd de Mause (1982), Phillipe Ariès (1992) o Buenaventura Delgado (1998).

Pienso también en la contribución de este texto a la musicología histórica, específicamente a las posibilidades de relectura de los grandes relatos biográficos a partir de los antecedentes relacionados con la infancia de las y los compositores y sus procesos formativos, enfoque que se conecta con el trabajo del musicólogo estadounidense Robert O. Gjerdingen (2020).

Añado aquí las posibilidades que ofrece este texto de incorporar el problema de la infancia en los estudios sobre ópera, cada vez más demandados por la necesidad de incorporar perspectivas culturales e interdisciplinarias para abordar con competencia la complejidad multimedial del género (Hutcheon 2006).

En cuarto lugar creo pertinente considerar aquí la necesidad de problematizar en torno a categorías y denominaciones como “ópera para niñas/os” u “ópera infantil” y sus alcances.

Finalmente, y atendiendo a la temprana advertencia de Sutherland sobre el énfasis en el repertorio occidental de su texto (p. 26), cabría pensar en las posibles contribuciones de este trabajo en nuestro medio, extrapolarlo problemáticas como las aquí abordadas en casos como el “cuento musicado”² de Pedro Humberto Allende *La Cenicienta* (1948) –la cual antecede a la ya mencionada *Cenicienta* de Peña Hen (1966) y, además, es tomada como referente por René Silva en *La Malén* (2018)³; *Érase un rey* (1947) de Juan Casanova Vicuña; *El retablo del rey pobre* (1952) de Juan Orrego Salas; *Chiqchinpo* (1989) de Alfonso Padilla; varios trabajos de este tipo escritos por Sergio Ortega en el exilio; o más recientemente, *Papelucho* (2015), de Sebastián Errázuriz.⁴

Juan Carlos Poveda

Instituto de Música
Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Alberto Hurtado
jpoveda@uahurtado.cl

2. Denominación expresa, a modo de subtítulo de la obra, en el manuscrito de Allende (Cuadra 2019, 427).

3. Respecto del proceso creativo de *La Malén*, se sugiere revisar Silva Ponce (2019).

4. Algunas de las obras nacionales aquí mencionadas llegaron a mi persona gracias a la investigación de Constanza Arraño Astete, estudiante del Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado.

Bibliografía

- Ariès, Philippe. 1992. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Bridcut, John. 2011. *Britten's Children*. Londres: Faber and Faber.
- Cuadra, Gonzalo. 2019. *Ópera Nacional. Así la llamaron. 1898-1950. Análisis y antología de la ópera chilena y de los compositores que la intentaron*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Delgado, Buenaventura. 1998. *Historia de la infancia*. Barcelona: Ariel.
- Gjerdingen, Robert O. 2020. *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda. 2006. "Interdisciplinary Opera Studies". *PMLA* 121 (3): 802–10.
- Jenks, Chris. 2005. *Childhood*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Mause, Lloyd de. 1982. *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza.
- Qvortrup, Jens. 1993. "Nine Theses about 'Childhood as a Social Phenomenon'". En *Childhood as a Social Phenomenon. Lessons from an International Project*, editado por Jens Qvortrup. Viena: European Centre for Social Welfare Policy and Research.
- Silva Ponce, René. 2019. "La ópera como herramienta de acción social y unión comunitaria. Reflexiones acerca del proceso creativo, montaje y estreno de La Malén". *Revista Musical Chilena* 73 (231): 147–55.

R