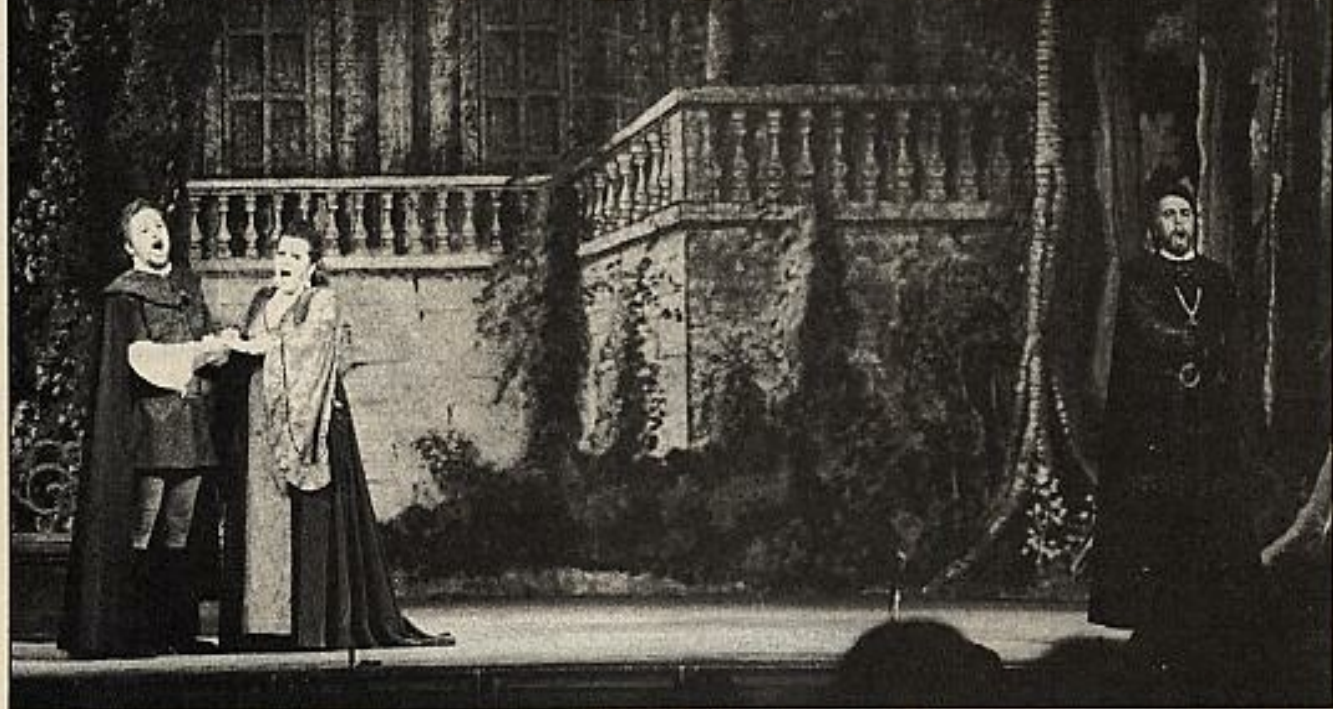


Una democratización pausada

EL FANTASMA DE LA OPERA



«El Trovador» de Verdi inauguró el XVIII Festival de la Opera.

IGNACIO DE LA VARA

Desde que en 1925 se cerró el Teatro Real, la Opera es una actividad fantasmal en Madrid. Quedaba su prestigio en el Liceo de Barcelona, pero este atraviesa también malos momentos. La Opera aparece y desaparece, se traga presupuestos, oscila entre el gran fasto social y su realidad cultural. Mientras todo esto sucede se ha ido formando una afición,

atraída en gran parte por la floración de grandes figuras españolas del *bel canto* y por un reverdecimiento del antiguo repertorio. Parece que en estos momentos el fantasma de la ópera se está conjuntando con nuevos planes, nuevos proyectos. Pero todo está aún en un terreno de vaguedades y de buenas disposiciones.

EL *smoking* no engorda; el caballero, sí. Llegan algunos a la Opera —procura omitirse, en la conversación, el nombre del teatro: la Zarzuela. Rebaja mucho el tono— así fajados, constreñidos. Los hay de pechera almidonada y botonadura de piedras, a la antigua usanza. Son pocos. Los más hacen concesiones a lo blando. Alguna fantasía: el lazo

burdeos, un chaleco de fantasía. Hay quien es, todo él, una llamarada de fantasía: Francisco Nieva llega de *velours* rojo vivo, *foulard* color marfil se acentúan sus rasgos mefistofélicos. Damas con traje largo; una, de sutiles, pero rígidas hombreras a la filipina, cosquillea simultáneamente las sota-barbas de sus vecinos de la izquierda y de la derecha. Bolsitos de retículo de oro, gemelos de teatro de nácar —heredados: estuvieron ya en el Real—; alguna se pone, en el vestíbulo, las

pequeñas joyas —no se llevan grandes— que ha dado a guardar al caballero durante la travesía de Madrid, y que volverá a confiarle al terminar la función. Se venden claveles («la voluntad»; se suele dar un billete de 100 pesetas, preparado previamente para sacarlo con displicencia y como con costumbre).

Son pocos, es verdad. Son supervivientes. Se resisten —hacen bien— a su extinción, a la de las imágenes de otros tiempos, a los relatos de los padres. En

EL FANTASMA DE LA OPERA

las butacas de la «primera de abono» —3.000 pesetas, si se consiguen sueltas; 24.000 el abono a ocho funciones, a la «primera» o la «segunda»— se ve también alguna cazadora de cuero, alguna chaqueta de «sport», trajecillos de tarde.

Parece que esta imagen antigua de la ópera es la que se trata de desterrar, y cambiarla por otra: la ópera «popular». Hay una «tercera», hay una «cuarta» fuera de abono, este año por primera vez, donde la butaca cuesta 500 pesetas; las hay hasta de 150. Para unas 200 personas. Para conseguir ese precio hay que pagar otro: pasarse a veces la noche entera esperando que abran la taquilla. Los «colistas» suelen ser alumnos del Conservatorio, de la Escuela de Canto. Gente muy joven, aunque haya a veces algún superviviente. Hay, en la fila de espera, quien recuerda los tiempos del Real: gente venida a menos. «Las «populares» del Real —recuerda— tenían la butaca a 15 pesetas. Eran los domingos por la tarde, y se podía oír cantar a la Calvé. Alguien pregunta por qué no se rehabilita el Real para la ópera. Parece imposible. El teatro se fundó sobre unos antiguos lavaderos —los del Caño del Peral—, que estaba allí precisamente porque había mucha agua subterránea, uno de los famosos «viajes» de agua bajo Madrid. El agua fue socavando los cimientos, y hubo que cerrarlo por la amenaza de ruina en 1925. Para poderlo abrir de nuevo había que rellenar los fosos; con ese relleno se ha perdido la caja de resonancia que suponía para los cantantes el vacío bajo el escenario. No hay telares, no hay foso, no hay almacén: esto es, no hay teatro de Ópera. Con los millones —y millones, y millones—, que se han gastado desde 1925 hasta hace muy poco tiempo en las míticas obras del Real —que formaban pareja en la broma pública madrileña con las de la Catedral de la Almudena—, se podrían haber construido varios teatros de ópera en Madrid. No se ha hecho ninguno.

«Madrid y Andorra son las dos únicas capitales europeas que no tienen teatro nacional de Ópera», dice el subdirector general de Música, José Antonio Campos Borrego. No parece que haya ninguna ilusión de que se construya: se trata, parece, de introducir el teatro de ópera como subrepticamente: convertir en él al que se llama de la Zarzuela. Es poco válido. Su escenario es pequeño y la gran ópera necesita un despliegue. Los directores de escena españoles que se han incorporado este año a las producciones —José Luis Alonso, en «El Trovador»; Francisco Nieva, en

«Tosca»; Claudio Segovia en «Elektra», de Strauss— se quejan de esta dificultad, se quejan de la escasez de ensayos: las primeras partes sólo pueden venir a Madrid con uno, dos, tres días máximo de tiempo, y no pueden ensayar. Mucho menos dar tiempo a que se les hagan trajes, a probarlos, a rectificarlo. Por otra parte, tienen —muchos de ellos— su propia idea de la dramaturgia de la ópera: se mueven siempre igual en un escenario, con pasos medidos y contados, canten en la Scala de Milán o en el Metropolitan de Nueva York. Están atentos a su voz, al maestro de foso, a la partitura; no pueden distraerse pensando en movimientos nuevos, ni en los que van a hacer sus compañeros o los coristas. Quieren que el reflector dé sobre ellos —hay teatros de Ópera donde a las primeras figuras se las apunta, desde que salen a escena, con el «seguidor» o «cañón»; con el reflector que forma un círculo bajo sus pies y baña la figura, dé donde dé la sombra—, pase lo que pase con el resto del escenario; algunos son actores natos, otros no. Y eso es todo.

Sin embargo, parece que la incorporación de directores de escena a la

temporada de ópera de Madrid es una de las novedades más interesantes. Se trata de hacer producciones propias, y no de alquilar decorados o cuadernos de dirección al extranjero; producciones que puedan llevarse por España, que puedan almacenarse para figurar en el repertorio. Es ya una de las maneras subrepticias de ir convirtiendo la Zarzuela en teatro de ópera: producción propia, representaciones cada vez más largas. Este año se dan ocho títulos en cuatro funciones cada uno, más dos actos de concierto: 34 funciones. El año que viene quizá haya una quinta función por ópera: la temporada puede durar, ya, cuatro meses. Tal vez llegue a haber una orquesta titular —para la ópera, la zarzuela, el ballet y algún concierto excepcional— que es el primer paso para el sueño de la compañía estable. El sueño llegó a plasmarse en un proyecto, pero los presupuestos del Estado no dieron de sí más que 70 millones de pesetas. Apenas para sostener la orquesta. Se esperaba que en el presupuesto siguiente, en el Congreso, los diputados dotaran mejor a la ópera: han repetido el mismo dinero. No hay, pues, compañía estable.

Montserrat Caballé interpretando «Norma».





RAMÓN RODRÍGUEZ

Teatro Real.

A menos que se vaya construyendo así, poco a poco, invadiendo el teatro que ahora la alberga, cambiando el nombre de «Festival» por el de «temporada», que es el que ahora figura en los programas, aunque se mantenga la numeración dinástica: «XVIII Temporada de la Ópera de Madrid». No de «Ópera en Madrid», sino de la «Ópera de Madrid».

Subrepticamente se introdujo la tercera función, cuando sólo había dos de abono. Fue una idea salvadora: se hizo pagar a la televisión, por el derecho de rodar las óperas y revenderlas por el mundo. Para que el rodaje no molestase a los abonados, se hizo una tercera función en la que el teatro se convertía en estudio. Pero hacía falta público, y las entradas se pusieron a la venta. Fue así como el Estado se enteró, con enorme sorpresa, de que

había una afición «pobre», capaz de esperar toda la noche para comprar esas entradas a precio reducido y salvadas ya del copo de las «grandes familias» que adquieren el teatro las dos primeras noches. Así, también se descubrió una persona capaz de dirigir las grabaciones de ópera con una sensibilidad especial: Pilar Miró. Pilar iba de niña a la Ópera, llevada por su padre, que le hizo aprender música en el Conservatorio. Le quedó afición, y la emplea ahora para esa difícil especialidad.

Ahora ha aparecido la «cuarta». Es una idea del equipo actual de la Dirección General de Música, y que obedece a una justicia distributiva y una preocupación descentralizadora. La ópera la están pagando todos los españoles por la vía del presupuesto, y parece que sólo pueden verla los madrileños

(que, como todo el mundo sabe, apenas existen: se trata de los habitantes de Madrid, venidos de todas partes de España). La «cuarta» está reservada en principio a Asociaciones Musicales, o de Amigos de la Ópera, de otras ciudades de España: piden sus localidades a ese precio especialísimo, y se les dá. Organizan viajes. Por ejemplo, de Elda vienen ahora autocares para ver «Boris Godunov» en la «cuarta» del 9 de mayo. Hasta ahora, esas peticiones no cubren el aforo (algunos han llegado tarde, cuando el plazo se había cumplido) y las localidades sobrantes salen a la taquilla. Reciben las mismas «colas» de jóvenes o de «venidos a menos». ¿Puede haber una «quinta» el año que viene? Puede haberla. Pero ya se sabe que estas funciones suplementarias no van a costar lo mismo que ahora. Quinientas pesetas es el precio ya normal de una butaca de comedia, y los gastos son mucho mayores —infinitamente mayores— en la ópera. Por ejemplo, la temporada de este año va a costar al Estado 82 millones de pesetas, sobre lo que se recaude por las ventas de abonos y localidades. (Dinero del presupuesto normal de la Dirección General: los otros 60 millones son los votados para la creación de una compañía estable). En la «cola» se dice que Monserrat Caballé tiene este año un «cachet» de 6 millones de pesetas por las cuatro representaciones de «Tosca»...

Aquí aparece otro problema: una temporada de grandes figuras es insostenible. Hay que programarla —para ese fin de estabilizarla, de ir la fijando en el tiempo y en la producción— con figuras menores. Incluso con quienes están todavía estudiando en la Escuela Superior de Canto —que produce, a su vez, algunas óperas en el curso— y de las que se dice que hay verdaderos descubrimientos. Es natural: las grandes figuras mundiales de la ópera son, en gran parte, españolas. Por algunas razones no bien explicadas, en las que los sabios mezclan cuestiones de genética con otras de clima y de una supuesta forma física del español, y mezclan la calidad de escuela y la tradición, España da cantantes. Pero se le marchan.

En esta cuestión hay disparidades entre los de la «primera» y la «segunda» de abono y los de «tercera» y «cuarta». Aquellos exigen grandes figuras: 3.000 pesetas butaca —que el año que viene pueden convertirse en 5.000—, abonan además de su localidad, su derecho (no exactamente. En París, en Londres, en Nueva York, hay que abonar 10.000, 12.000 ó 15.000 pesetas, por escuchar a las grandes

EL FANTASMA DE LA OPERA

figuras; nuestros ricos también se benefician del presupuesto) a que se traiga «lo mejor». Sobre todo, a los españoles, que deben cantar en su patria. Los «pobres» creen que no es necesario. Algunos de ellos dicen que las grandes figuras cantan mejor para los ricos que para los pobres: es en esas funciones donde están los críticos, los directores de los sellos de discos de todo el mundo, los empresarios. En la «cuarta» están molestos con la televisión, y los aplausos suelen ser menores (en la «cuarta» puede haber pateos) y no tiene trascendencia. Otros discuten esa probabilidad, la niegan. Creen que hay una corriente entre el cantante y el público, y que el público «pobre» es el más entendido, y el «rico» el más indiferente: la gran figura puede cantar para los «pobres» mejor que para los ricos. «Unos sí y otros no», concluye la discusión, con el ecléctico empleo del término medio.

Si seguimos la idea general de este plan, sería la siguiente: aceptar el teatro de la Zarzuela como sede definitiva de la Opera de Madrid, y habilitar o facilitar otros teatros en capitales españolas para que la temporada continúe en ellos; crear producciones propias, con directores de escena españoles, escenografías propias; aumentar el número de representaciones con a) más títulos y b) más funciones fuera de abono; inventar una orquesta titular del teatro de la Zarzuela, de la que podría encargarse el maestro García Navarro —que ya ha dirigido «Tosca» en esta temporada—; especialización y permanencia de un coro; incorporación de cantantes de la Escuela Superior de Canto, que podrían llegar a incorporar sus producciones a la temporada.

De esta forma, el fantasma de la ópera quedaría conjurado. Por vías de relativa modestia, pero que responden a un hecho que está sucediendo en España y que parece simultáneo en el mundo (Ver Triunfo, número 1): la popularización de la ópera la incorporación de un público que había salido despedido de ella por razones de precio o por disgusto del revestimiento social. Se está reflejando en la venta de discos, en el seguimiento de las retransmisiones de ópera españolas y extranjeras (esto es, producidas aquí o fuera de aquí), por Televisión, en las filas para las funciones llamadas «baratas», en la afluencia de matrículas en la Escuela Superior.

A condición, evidentemente, de que haya una continuidad en estos propósitos que encierran algo de democratización, algo de sentido nacional. ■

LA CARNE ES YERBA

(Los tres primeros folios de mi próxima novela)

MANUEL VICENT

AQUELLA mañana de primavera, Joan Albert fue arrebatado por un golpe de gloria y decidió convertirse en un héroe. El ataque le sorprendió sentado en su sillón preferido con la boca entrecabierta, el labio colgado y la mirada fija en el busto de Beethoven que tenía en la estantería. En ese momento se encontraba solo. Alrededor de las 11 de aquel lunes, 23 de marzo de 1981, Joan Albert notó primero una vibración en lo más bajo de su vientre y en seguida una oleada de calor o fiebre que le subía por las venas de los brazos y los cuatro lados del pecho hacia el cerebro directamente. Esta vez comprendió que el ataque era de verdad. Cuando la sangre ardiendo le llenó la cabeza quedó de repente ofuscado o deslumbrado hasta perder el conocimiento. Dobló el tronco contra la cornisa de la butaca y entonces sucedió algo muy raro. Bajo la bóveda del cráneo, en plena oscuridad, Joan Albert oyó voces de salmos o de mandatos proféticos que le llegaban de lejos y resonaban en los bulbos de la nuca, como si alguien de mucha autoridad le impusiera un destino con palabras lentas, sagradas e indescifrables. No entendió nada.

Cuando salía del letargo las últimas frases del mensaje comenzaron a entretenerse con el sonido del hilo musical que tocaba algo de Frank Pourcel. Abrió los ojos y al instante se sintió perfectamente bien, pero no supo decidirse si habrían pasado unos minutos o varios años aunque la raya de sol partía aún el mismo cojín del sofá y a su alrededor veía instalados los objetos mediocres de antaño, la cabeza crispada de Beethoven, el calendario con cuatro perdices ensangrentadas, las moscas ahogadas en el tintero de la mesa de estudio. Pero no era lo mismo. Ahora tenía la evidencia de que el mundo tocaba a su fin y

él había recibido órdenes muy concretas de anunciar las postrimerías. No podía percibir todavía si el cataclismo que se avecinaba era físico o estético, si realmente iba a reventar este planeta como una castaña bajo una lluvia de fuego o se trataba sólo de una revolución espiritual. Las voces de mando en el interior de la calavera que se sumaron a la lipotimia le habían señalado el camino para salir de la mediocridad y convertirse en un héroe, en un profeta e incluso en un dios. Joan Albert comenzó a actuar automáticamente desde ese momento como un predestinado.

Se levantó del sillón y se dirigió a la cocina, llenó de agua casi hasta el borde la olla-exprés y la puso a calentar en el gas. Mientras el agua hervía una melodía de violines invadía el pequeño apartamento amueblado. Joan Albert miró desde la ventana de aquella séptima planta una vez más la mediocridad de la calle que había contemplado durante una década de soledad, la frutería con cuatro piñas suspendidas de un hilo en el dintel, la pollería de azulejos blancos, furgonetas de reparto aparcadas en tercera fila, gente que iba por la acera con el pelo revuelto por un ventarrón de primavera. Nadie allí abajo sabía que faltaban cuarenta días exactos para el fin del mundo. No pensó absolutamente nada. Cuando oyó a su espalda que la olla hervía Joan Albert se acercó a la estantería y buscó la «Iliada» de Homero. Pasó una y otra vez el dedo enfriado por los lomos de la biblioteca hasta que brillaron contra su uña unas letras doradas. Cogió el volumen y soplo el polvo del canto superior. Ni siquiera lo abrió. Sabía que estaba rebosante de dioses, héroes, hazañas, pasiones, mitos, aspiraciones de belleza y sueños inasequibles. Joan Albert se fue a la cocina con el libro bajo el bailable de violines