



Escena de la primera representación de la ópera «Lulú», de Alban Berg, en su versión completa, llevada a cabo por la Ópera de París en 1979.

LA RESURRECCION DE LA OPERA

RAMON CHAO

HACE unos veinte años la dábamos por perdida y no la añorábamos; todavía nos reíamos de los tenores empolvados, ojos de purpurina, que gesticulaban romanzas en decorados de cartón piedra, y nos avergonzábamos de haber admirado repetidas veces a Mario Lanza en «El gran Caruso»: la ópera pertenecía al siglo pasado; era un vestigio rayano en lo grotesco, pero sí ridículo, del mal gusto de una época. La moda *camp* había recuperado a Machín, mas no a «Madame Butterfly» o a la «Fanciulla del West», ni tan siquiera eran lo bastante extravagantes como para entusiasmar a los intelectuales fatigados. Paul Valéry, tan fino y delicado poeta, podía escribir sin que nadie le reprochase su falta de sensibilidad: «La ópera se asemeja a un caos. Es un espectáculo, en definitiva, grosero, ya que nada rige el contraste de las fuerzas diversas ni las escenas donde nada limita la acción, y que toda la obra está en manos de diversas inspiraciones, diversas y divergentes como son el libretista, el compositor, el coreógrafo, el pintor de los decorados, el director de escena, y los intérpretes.»

Y ahora, de repente, en menos

de diez años, gracias a la irradiación de Francia, que no sólo nos va a propinar nuevos filósofos o románticos rezagados, surge de nuevo la ópera, pero como un fenómeno popular. La Ópera nacional está constantemente abarrotada, las cadenas de televisión retransmiten los festivales de Aix en Provence, que revelarán a nuestra Berganza; de Orange, la ciudad de los milagros amorosos; de Burdeos, de mayos líricos; la radio emite seriales diarios con versiones completas de las grandes óperas; películas como el «Don Juan», de Mozart-Losey son éxitos taquilleros y las casas de discos se tiran sobre este nuevo maná, mientras que las editoriales sacan a todo motor de linotipistas memorias de libretistas (como las de Lorenzo da Ponte, colaborador de Mozart, agotadas desde hace decenas de años), publican los libretos de las óperas y análisis de las nuevas

puestas en escena, como las de Lavelli.

Hay conjunción total de opiniones: de izquierda a derecha, pasando por el centro democrático, por los medios universitarios, marxistas, estructuralistas y psicoanalistas; todos vienen ahora con sus tesis sobre los orígenes y significado de la ópera, o del teatro lírico, como dicen, pues es denominación más esnobista. Tanto está de moda que una célebre divulgadora del feminismo psicoanalítico que no se pierde una, Catherine Clément, nos sale diciendo que los libretistas de ópera son misóginos inveterados. Establece en su libro una lista exhaustiva de las «grandes muertas», heroínas de óperas que no han tenido más elección que entre el veneno y el puñal: la Norma, de Bellini; Isolda, de Wagner; Melisenda, de Debussy; Carmen, de Bizet; Tosca, de Puccini (y tantas

otras que no tuvieron la oportunidad de recurrir al diván del psicoanalista, diría yo), olvidándose, sin duda inconscientemente, porque todo esto sucede así, de Poppea, coronada de forma sublime por Monteverdi; de Medea, de Cherubini, prigionera de la victoria de las mujeres; de Aricia, de Rameau; de Leonora, de Beethoven, y de todos los personajes femeninos de esa gran burla del machismo que es «Las bodas de Fígaro» de Mozart. Y no sigo enumerando, pues se me va a ver el plumero y ya bastantes líos tuve con las feministas, que en estos momentos de lucha no pueden tener sentido del humor facilón.

Un avance técnico, la aparición del disco microsuro, impulsó el renacimiento de la ópera. En época aún no muy lejana se necesitaban al menos quince discos de 78 revoluciones para poseer una ópera íntegra, y al escucharla ha-

bía que detenerse cada diez minutos y darle cuerda al manubrio. Por eso sólo se grababan las arias más conocidas, y la ópera era eso: «La donna e mobile», «Dans les remparts de Seville», «Ridi, Pagliaccio» y otras arias separadas de su contexto, en las que los tenores, sopranos, contraltos y bajos ejercitaban saltos mortales sin redes.

A partir de los años cincuenta aparecen las primeras versiones completas de las óperas; se aprecian musicalmente, desprovistas de todo el tinglado escénico anticuado.

Y sobre todo, *sobre todo*, se descubre a Mozart. Hasta entonces, Mozart era un compositor delicado, maravilloso, pero sin su genio dramático. Durante todo el siglo XIX sus óperas apenas se habían montado, y de «Don Juan» se conocían las arias de los bajos cantantes, los dúos de Zerlina; de «Las bodas de Fígaro» quedaban

las marchas militares, desprovistas de sus connotaciones irónicas. Y entonces se reveló el Mozart genial, autor de cuatro óperas esenciales en el repertorio, de las que compuso no sólo la música, sino que en ellas creó situaciones de un dramatismo eterno, pues ahora se sabe que también colaboró estrechamente con los libretistas Da Ponte y Schikaneder.

Existen también razones de civilización en este renuevo de la ópera: en nuestra época de desdiseño de una vida más natural, de empuje ecológico, volvemos a una concepción de la música pura, sin manipulaciones técnicas, a la voz humana, que es el instrumento más natural que pueda existir, al grito, primera manifestación de vida, de dolor y de alegría.

Y ya luego se descubre que la ópera, esta alianza original de la palabra, de la acción y de la música, es un elemento esencial del

La aparición del disco microsuro impulsó el renacimiento de la ópera. A partir de los años cincuenta surgen las primeras versiones íntegras de las obras y, sobre todo, se descubre a Mozart. En la foto, el director Joseph Losy, en el centro, da instrucciones a los cantantes Ruggero Raimundi, a la izquierda, y Teresa Berganza durante el rodaje de la discutida versión que ha realizado para el cine del «Don Juan».



LA OPERA

patrimonio cultural occidental. Cinco años antes de Jesucristo, la tragedia griega ya era ópera; es decir, una obra dramática en la que la música y el canto desempeñaban el papel preponderante. Los coros, elementos esenciales de la acción, intervenían cantando, y los investigadores modernos piensan que los actores, en los momentos culminantes de las obras, adoptaban formas de expresión que se aproximaban al canto. Había también instrumentos de cuerdas y metales; es decir, una especie de orquesta, y si bien nada se conserva de lo que era la música de estos espectáculos, nos han llegado los ritmos, elemento principal y original de toda música.

En la ópera se da también la celebración del rito, en un lugar cerrado, sagrado, con toda una preparación para asistir al milagro: compra de las entradas con antelación, cierta indumentaria, etcétera.

Porque, aunque esto parezca en contradicción con lo que dije y voy a decir, la ópera sigue siendo un espectáculo clasista, y para aclararlo dejo la voz de Roland Barthes, escrutador, entre otras cosas, de este género y de la voz humana: «La ópera es un espectáculo de clase; en primer lugar, porque las entradas son caras, y luego, porque para poder apreciar una ópera hay que tener ciertos reflejos culturales, de repertorio, de ambiente, mundanos, que son reflejos de clase. Y sin embargo, en la ópera hay muchos elementos progresistas: es un espectáculo total, que moviliza un gran número de sentidos, de placeres sensuales, e incluso se le ofrece al público la posibilidad de gozar en cierto modo de sí mismo, y esta totalidad del espectáculo, nuestra cultura lo ha buscado siempre, desde el teatro antiguo hasta el espectáculo "pop"».

Tal vez se pueda fechar el resurgimiento de la ópera el 30 de marzo de 1963, cuando Giorgio Strehler, director del Piccolo Teatro de Milán, montó «Las bodas de Figaro» en Versalles; era la época en que el eminente musicólogo H. H. Stuckenschmidt se ridiculizaba profetizando la resurrección de la ópera: «este género no ha muerto,

aunque lo hayamos creído en algún momento; al contrario: presenta ciertos signos de un rejuvenecimiento vigoroso».

Antes de describir la acción capital de los directores de teatro hay que evocar la figura de María Callas, cuya voz, figura y compostura ayudaron a llamar la atención sobre el *bel canto*, reencarnando la figura mítica de la *prima donna*

María Callas, cuya voz, figura y compostura han contribuido al resurgir del bel canto.



assoluta, que había desaparecido desde la Malibrán. La Callas ejerció una fascinación sobre un público ajeno a la música y a la ópera, y su papel fue importantísimo.

Pero sin duda la boga actual de la ópera se debe a la nueva concepción dramática que han impuesto una serie de grandes directores de teatro: Strehler, cómo y cuando he dicho; Luca Ronconi («Nabucodonosor»); Jorge Lavelli («Las bodas de Figaro», «Fidelio»...); Patrice Chéreau (la Tetralogía de Wagner); Losey, con su «Don Juan» cinematográfico, y otros muchos.

Todos comprendieron que lo que tanto se buscaba, el *espectáculo total* lo tenían ahí, desde hace siglos, en un género en que la puesta en escena había sido absolutamente relegada al último plano, donde sólo contaban las hazañas de los *do de pecho* de los tenores, sus rarezas, sus excentricidades. Estos directores aceptaron que la ópera es la forma más

elaborada, más completa y más delirante de teatro. Así, obras de Mozart, de Haendel, de Rameau, reaparecen después de varios siglos de olvido.

De hecho, el director escénico es el verdadero organizador del espectáculo. El concibe una nueva interpretación de la obra, su trasplante a otras épocas y lugares, si lo cree necesario, e incluso impone su visión musical al director de orquesta, sobre el ritmo, el movimiento y el color musical. La interpretación del «Don Juan» de Mozart-Losey es rápida, y muy diferente de la de Böhm, por ejemplo, porque así lo quiso Lo-

sey, para que la música se insertase en los palacios de Paladio, y al personaje de don Juan, anarquista e indomable, tal como nos los presentó.

La renovación de la dramaturgia que han emprendido estos directores de teatro de primer plano permite comprender lo que sucede en el escenario. Ya no son las óperas recitales de tenores disfrazados de Radamés o de Nabucos, o de japoneses, sino que las situaciones y los dramas operísticos son actuales. Jean Claude Fell convierte a Werther, héroe de Goethe y de Massenet, en un Edipo romántico en búsqueda de imágenes paternas. Lavelli hizo una verdadera transposición al siglo XX de «Las bodas de Figaro» para presentar al público un espectáculo sobre «la dificultad de vivir, de comunicación, de soportarse, de crear un orden sentimental emotivo». El castillo sevillano del conde de Almaviva se convierte, merced a una manipulación ideológica e histórica, en la mansión de un rico industrial italiano. Lavelli actúa como si la revolución francesa de 1789 no hubiese existido, o no hubiese servido para nada: las convenciones y los valores de la aristocracia fueron adoptados por la burguesía, y todo sigue igual.

El tema de «Fidelio», de Beethoven, que montó Jorge Lavelli en Toulouse, se transforma en el problema de los prisioneros políticos actuales. «El prisionero político es un problema de todos los tiempos, dijo, y esta transcripción visual nos recuerda lo que está pasando en muchos lugares del globo». Y así fue. En el espacio circular del mercado de los cereales de Toulouse, cada espectador se sentía amenazado por el universo concentracionario imaginado por Lavelli. Y el triunfo de la Libertad, al final de la obra, que estalla en un coro entusiasta, era vivido intensamente por toda la asistencia.

De modo que gracias a escenógrafos geniales, y a directores de indiscutible valor, la ópera, por sus múltiples dimensiones y la conjunción de todas las artes, se ha convertido en el sarampión de la vida mundana parisina, pero es también frágil, vulnerable, palpitante, como la vida misma. ■ R. Ch.

OPERA EN ESPAÑA, AMARLA ES MORIR UN POCO

MIENTRAS en otros países el interés por el Teatro Lírico crece, en el nuestro el aficionado ha de esperar las funciones ocasionales de un festival de temporada, en el que el ruido de las pieles y las joyas no permite oír música y cantantes. Un festival aquejado de divismo y con una representación escénica del siglo XIX. Pero la Administración sigue sin asimilar el hecho de que la cultura, y más la Opera, es económicamente deficitaria.

Actualmente con el planteamiento en forma de parches, el Festival de Madrid ha salido ganando, ya que disfruta de la mayor parte de la dotación disponible. En Oviedo, Las Palmas, Valencia, Málaga y Bilbao, las representaciones que tienen lugar sufren de una baja calidad notable. Y el Liceo de Barcelona, a pesar de que funciona más continuamente, padece también la falta de libertad económica. En resumen, la Opera, incluso en Madrid sobrevive a la sombra de una subvención que raramente alcanza los 150 millones de pesetas, con unos precios de taquilla que sólo bajan, en la tercera función, de los miles de pesetas. Pero es que en esta función, en la que abundan los pantalones vaqueros, el cantante no suele esforzarse demasiado. Los Amigos de la Opera de Madrid piensan en una posible cuarta función, que ayudara a difundir el amor por la Opera.

Pero el problema no se soluciona con parches. Es evidente la necesidad de establecer una Compañía Nacional de Opera, de forma permanente, con una orquesta fija y un coro igualmente estable. Pero el presupuesto de 60 millones adjudicado por Hacienda en 1979 (vaya por delante que es la primera vez que Hacienda lo incluye en su lista) es, a todas luces, insuficiente. Claro que lo importante es comenzar de alguna manera. Porque en la Opera, como en la tragedia, los problemas parecen insalvables. Recordemos sin ir más lejos la kafkiana sucesión de hechos que impidieron la construcción del Teatro de la Opera en los años sesenta, con el solar donado por el Ayuntamiento, los gastos sufragados por la Fundación March y un concurso de proyectos ya fallado. Al final, parece que la colaboración de la Fundación acabó poco menos que ayudando a la instalación de la cátedra de Severo Ochoa en Madrid. Ahora, sin embargo, se admite como válida La Zarzuela. Tiene un foso pequeño, el escenario es insuficiente y también se podría argumentar en contra de su acústica; pero hasta ahora ha dado un juego aceptable para los Festivales, e igual puede servir para la Compañía Nacional, en tanto que esta cubre un mínimo tiempo de rodaje.

Uno de los problemas endémicos de la Opera en España es la Escuela Nacional de Canto, o más bien el destino de sus estudiantestres, que cumplen a su pesar un cierto papel de fuga de voces, dado que no tienen más posibilidad que salir de España o entrar en alguno de los Coros existentes, que poco a poco van pareciéndose más en su funcionamiento al de una oficina. Pero en Italia, en Francia, en los países germanos y sajones incluso (donde las voces tienen generalmente menos calidad) habrán de enfrentarse al proteccionismo local, ejercido por los cantantes nativos. Nuestra Escuela Nacional ha tenido de siempre una técnica admirada allende nuestras fronteras y concretamente en Italia, donde se suele alabar la afición del estudiante de canto español frente al suyo propio, que no la tiene. También esto lo solucionará en su día la Compañía de Opera, ya que su coro, estable, puede ser la forma de evitar el destierro de nuestras mejores voces.

Y esa futura compañía habrá de ofrecer una actualización de las formas escénicas, para que el espectador no sólo escuche la Opera, sino que goce de su parte plástica, remozada y ajustada a las nuevas corrientes. En cuanto a los Festivales de temporada, su función de mostrar al público español el teatro lírico de otros lugares, no desaparece, sino que cobra una significación mayor, una posibilidad de intercambio, incluso. Esperemos que la Administración deje de considerar al aficionado a la Opera como un raro ejemplar minoritario, que se agolpa ante las taquillas y hace largas colas para conseguir un abono, para que en breve recuperemos esa tradición perdida que es la Opera de nuestro país. ■ C. F. R.