

# LAS NUEVAS REPRESENTACIONES DE ÓPERA

Por Emilio Bonelli García-Morente

## MUSICA

ANDABA yo pensativo sobre qué escribir para NUEVA REVISTA en torno a la música, en este caluroso verano de 1991. No había podido o no había querido asistir a los numerosos festivales musicales veraniegos dentro y fuera de España. En consecuencia, faltaba material para llevar a cabo comentarios puntuales, como se dice ahora, sobre conciertos o espectáculos musicales concretos. Verlos u oírlos por TV o por radio no parece suficiente; de otro lado, la crítica discográfica o videográfica no me corresponde. ¿Qué hacer?

La idea que se refleja en el título, escribir sobre las nuevas representaciones de ópera, me la proporcionó la conjunción de dos circunstancias. De un lado, la versión de la ópera *Madama Butterfly*, de Puccini, vista recientemente en Madrid; de otro, los comentarios sobre aquélla de Renata Tebaldi en la revista musical *Ritmo*.

### Respeto del original

La cosa es que, desde hace algunos años, estamos asistiendo con bastante asombro a una puesta al día de representaciones de óperas, y también a un enorme crecimiento del papel de los llamados «registas». Y los aficionados se están decantando en una doble dirección: los que opinan, que yo entiendo que son la mayoría, que las óperas de-

ben representarse tal como se estrenaron, y aquellos otros que creen, por el contrario, que las óperas, o ciertas de ellas, pueden representarse en la actualidad con innovaciones de todo tipo.

Éstas son enormemente variadas. Unas, las más, consisten en traducir las óperas a las lenguas vernáculas o alternativamente en subtitarlas. Los ingleses siempre han sido partidarios de escuchar las óperas, sobre todo las italianas y francesas en su idioma; si bien ahora es más frecuente la substitución que se da por doquier, por ejemplo en el Covent Garden de Londres (yo recientemente he visto *La Flauta Mágica* en Barcelona, con subtítulos en catalán). Respecto de estas dos innovaciones opina Renata Tebaldi que los sobretítulos son «una cosa bárbara», que distrae la atención en lugar de centrarla sobre todo si son del tipo de cinta que corre. En cuanto a las traducciones, las palabras tienen un valor que es musical en sí mismo y debe respetarse el original, acostumbrando a la gente a que lea el libreto antes de la función.

Tengo que confesar estar de acuerdo con ella. Poner *El Barbero de Sevilla* en francés, *Rigoletto* en inglés o *La Traviata* en ruso (todo eso lo he visto yo) me parece un disparate, que rompe obviamente la coordinación de la música y los sentimientos que expresa y que están representados por las palabras. ¿Se imaginan ustedes el dúo de *La Verbena de La Paloma*... «dónde vas con mantón de Manila...» en alemán? Pues eso.

En cuanto a los subtítulos, distraen indudablemente porque no se puede evitar prestarles

atención y sin embargo no sirven para nada, pues lo sustancial de lo que allí pasa se sabe o se debe saber por el aficionado si es que está acostumbrado a leer el libreto antes de la función.

Con todo, hay otra suerte de innovaciones mucho peores. Son aquellas que cambian la ópera de época respecto a la representación original e incluso la individualidad de los personajes.

Hay una versión norteamericana de *Rigoletto* que es impasable. El bufón de la Corte del Duque de Mantua (siglo XVI) es ahora un *barman* neoyorquino de los años de entreguerras de este siglo. El Duque es un *capo* de la Mafia, y los cortesanos, como todo el mundo sabe de gran trascendencia en la ópera, son unos mafiosos, en apariencia secueces de Al Capone. No se trata de que la ópera se cante en inglés, esto sería lo de

Giacomo Puccini (1892)



## Artes y Letras

menos relativamente, sino de todo lo demás. Este *Rigoletto* *aggiornato* absolutamente impresentable lo he visto en Londres y sé que se representa de vez en vez en Nueva York.

Y ¿por qué, se preguntarán ustedes? ¿Cuál es la razón de ver desvirtuadas de esa manera estas obras maestras de un género artístico, musical, literario, cual es la ópera, que merece cuando menos respeto?

### Vulgarización

La razón me parece evidente: un intento zafio de vulgarización del espectáculo. Después de la II Guerra Mundial, Europa fue sacudida por un ansia de desmitificación de los pretendidos símbolos de la burguesía decimonónica. A ello contribuyó el éxito, siquiera intelectual, del marxismo; un ejemplo representativo era la ópera. Había que ir por ella y en cierto modo cayó en desuso.

Y al volver, todo porque lo bueno, lo auténtico y lo de calidad vuelve más tarde o más

temprano al gusto de la nueva clase instalada, venía bien que volviera algo diferente para disimular; había que poner al día el espectáculo. Gran error que, en mi opinión, está destinado al fracaso inmediato.

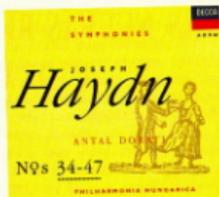
Sin llegar a estos extremos, hay una tercera tendencia que por ser más sutil está a punto de imponerse. Me refiero a las puestas en escena modernas a cargo de «registas» salidos del cine o del teatro. Ya no se cambian ni descartan a la época ni tampoco los personajes; ahora se moderniza no sólo en lo técnico, que está bien, sino fundamentalmente en lo artístico, la escenografía. A esta idea responde la versión de *Madama Butterfly* con puesta en escena de Nuria Espert a la que arriba me he referido. Cio-Cio-San sigue siendo la geisha-niña ingenua («bimba») y Pinkerton el marino norteamericano frívolo; pero ya no es una casa japonesa el entorno, sino una de vecindad que no parece propia de Nagasaki. La consecuencia es que no se entiende el aria «Un bel di vedremo». Ha cambiado la puesta en escena...

La crítica «entra al trapo» de estas representaciones y desarrollo en exceso sus comentarios sobre la puesta en escena de A o B sin llegar a analizar lo suficiente lo sustancial de una representación de ópera. Como han cantado las personas y cómo ha sonado la orquesta.

En este sentido, Renata Tebaldi, en los comentarios citados, dice que los de ahora se contentan con cualquier cosa. Antes se iba al teatro sin fijarse siquiera en quién era el director o el «regista». Indudablemente, ahora se hace mucha más ópera, pero no hay grandes voces. Entonces se iba al teatro a escuchar a otros cantantes; si además la dirección y la orquesta eran buenas, tanto mejor. Ahora se dice *La Traviata* de Zeffirelli, *La Sonnambula* de Visconti, pero ¿qué significa esa tontería? *La Sonnambula* no es de nadie más que de Bellini; si, además de la música, la puesta en escena es de Zeffirelli, mucho mejor, el éxito será más completo. Pero lo que está ocurriendo en la actualidad es inadmisiblemente. Hay poquísimos cantantes que justifiquen una producción por sí misma, y buena prueba es que cuando cantan Pavarotti o Domingo se llena inmediatamente el teatro.

También estoy de acuerdo con esta gran «diva» en todo lo anterior. Cuando los cantantes son buenos, cuando la orquesta suena bien y cuando el director consigue trasladar la sensibilidad del artista, el espectáculo resulta muy bueno y el *regista* queda en un segundo plano. Es verdad que la ópera tiene un aspecto plástico y teatral; también es legítimo aprovecharse de la técnica actual. Pero no nos engañemos: lo sustancial es lo otro, y tal vez una crisis de cantantes y directores expresamente de óperas han puesto en candelero estas nuevas representaciones, que, aunque tienen sus partidarios, podemos augurarles un éxito sólo pasajero. ■

Emilio Bonelli García-Morente es abogado del Estado.



**Autor:** Joseph Haydn (1732-1809).

**Título:** Sinfonías n.º 34-37.

**Interpretes:** Orquesta Filarmónica Húngara.

**Director:** Antal Dorati.

DECCA 425910-2. ADD. Álbum de 4 discos.

ÉSTE es uno de los volúmenes de la colección reeditada en discos compactos de la integral de *Sinfonías* de Haydn, en la ya clásica versión de Antal Dorati con la Orquesta Filarmónica Húngara. Convertido en un verdadero especialista en la interpretación de las obras de Haydn, Dorati consigue un estupendo resultado por la riqueza de matices y el justo equilibrio con ciertas dosis de flexibilidad. Como dicen los músicos, aquí todo está en su sitio, pero la música canta, danza y se recrea en todos los estados emocionales que suscita.

En este volumen de cuatro discos se recogen las *Sinfonías* de la 34 a la 47, y entre ellas, más conocidas por sus títulos, la n.º 38 *Eco*, la n.º 43 *Mercurio*, la n.º 44 *Fúnebre* y la n.º 45 *Los Adios*.

Es sabido que la máxima contribución de Haydn a la historia de la música fue la *Sinfonía* junto al *Cuarteto de cuerda*. El sobrenombre de *Padre de la sinfonía* es un tanto exagerado, pues el género contaba ya con una cierta historia que Haydn retomó e hizo evolucionar. Pero es indudable la poderosa influencia que las *Sinfonías* de Haydn tuvieron en los compositores pos-

Giuseppe Verdi (1901)

