



"El cristal de agua fría", de M. Manchado/R. Montero. Dirección escénica: Guillermo Heras. CNTE-CDMC-T. Zarzuela, 1994. (Foto: Chicho).

Ocho óperas contemporáneas españolas

Por Guillermo Heras

Cuando en el año 1986 sostuvimos un encuentro de trabajo José Antonio Campos, por entonces sobreintendente del Teatro de la Zarzuela, Tomás Marco, Director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el autor de estas líneas para discutir el proyecto de realizar un encargo que llevaría consigo producir el estreno de una ópera actual, no podíamos imaginar del todo que ese comienzo sería el origen y desarrollo de un proceso que ha contado con la producción de ocho encargos, y por tanto, ocho estrenos absolutos. Y digo que no lo podíamos imaginar porque en España hablar de gestión cultural a largo plazo es como creer en el sexo de los ángeles. Como personalmente sí creo que todos los ángeles tienen sexo, la continuidad en el proyecto se ha realizado gracias a la obstinación de los socios del proyecto y a varios hechos que, tal vez, dejen de producirse en el futuro y desde luego pienso que no serían deseables. Entre ellos destacamos la sucesiva estabilidad en la Dirección General del INAEM que permitió una gran libertad de decisión a los directores de las unidades de producción para decidir

artísticamente las líneas a seguir, un momento de utopía socialdemócrata, que no miraba los proyectos sólo por el número de asistentes a los mismos, sino que lejos del delirio neoliberal al que parece nos acercamos, apostaba por la experimentación, la búsqueda y la renovación como valores tan sólidos como la propia tradición; unos deseos en una parte de espectadores de sacudirse la modorra cotidiana de la escena siempre vista y oída, convencional y acartonada, que mostraba un cierto interés por las aportaciones de nuevos creadores: músicos, autores teatrales, coreógrafos, actores, bailarines, etc.; los ejemplos que se producían en otros países con estrenos de nuevas óperas que acaparaban la atención de determinados sectores de público y crítica; la aparición de una generación de músicos españoles de gran calidad, y por tanto, capacitados para encarar el siempre difícil reto de componer una ópera.

Con estos mimbres y unas apasionadas ganas de enfrentarnos al reto, iniciamos la aventura con algunos condicionantes, que luego la propia práctica nos fue aconsejando modificar, por ejemplo el que el título encargado tuviera que ver con alguno de los estrena-



CURSOS INTERNACIONALES DE LAS ARTES TRADICIONALES DEL ACTOR

Arganda del Rey (Madrid)
3 a 21 de Octubre de 1994

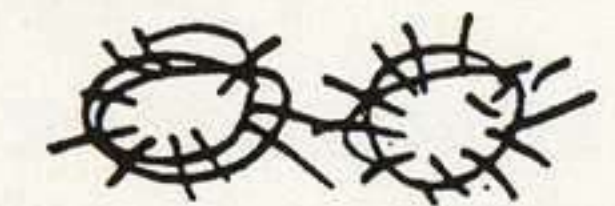
"EL ACTOR QUE DANZA"

Indagación en las raíces del hecho teatral
en Oriente y Occidente
con dos de sus más importantes maestros.

- **INDIA** - Kathakali
Karunakaran Nair.
- **GRECIA** - Drama antiguo
Aspasía Papatanassiou.

Cursos especializados dirigidos
a actores, bailarines y directores.

ORGANIZA:



BiscuteR
INTERNACIONAL, S.L.

y **TEATRO GUIRIGAI**

COLABORAN:

- COMUNIDAD DE MADRID.
- AYUNTAMIENTO DE ARGANDA DEL REY.
- R.E.S.A.D. (Real Escuela Superior de Arte Dramático).
- A.D.E. (Asociación de Directores de Escena de España).

Fermín Domínguez Ortiz 2, bajo - 28017 MADRID
Télf: (91) 367 15 45 - Fax (91) 377 23 30

dos esa temporada por la Zarzuela o que el número de cantantes y la propia orquesta estuvieran limitados dadas las posibilidades presupuestarias.

Los costes de la producción se repartirían entre el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, el C.D.M.C. y el C.N.N.T.E., si bien es cierto que el gran peso económico de las diferentes producciones ha recaído todos los años sobre el Teatro de la Zarzuela; el espíritu democrático, primero de José Antonio Campos y luego de Emilio Sagi, ha permitido que las decisiones y criterios hayan sido compartidas por partes iguales entre las tres unidades de producción.

El criterio del encargo ha tenido siempre como eje fundamental la elección del compositor, el cual una vez aceptada la propuesta escogía a su vez el autor del libreto que considerara idóneo para su composición. El único condicionante que siempre pusimos es que al igual que nuestra elección sería siempre encaminada hacia los músicos españoles, ellos a su vez trabajarán con un escritor español. También en el apartado de la puesta en escena debería suceder lo mismo. Esto no se ha debido a una cuestión chovinista o limitativa sino que pensábamos que en una primera fase del proyecto la idea primordial era ampliar el repertorio de óperas españolas del siglo XX, y que por tanto era fundamental apostar firmemente por nuestros creadores. Lógicamente si este proyecto continuara en el futuro habría que ser muy sensible a la apertura hacia la nueva Europa, ya que además de fomentar la creación intercultural, podríamos abrir los mercados a través de formas de coproducción y exhibición compartidas, lo que ayudaría a dar a conocer este repertorio contemporáneo en un mayor número de ciudades, y por tanto, a un mayor número de espectadores.

Revisando ahora, poco antes del octavo estreno de este ciclo, la experiencia y con el riesgo del apasionamiento que produce haber sido protagonista activo, creo firmemente que la travesía ha merecido la pena. Ciertamente hemos tenido muchas críticas a lo inadecuado del espacio en la Sala Olimpia. Sin embargo me sigue pareciendo idóneo para producciones del modelo que productivamente queríamos conseguir. Por otro lado recuerdo experiencias europeas que han gozado de un gran prestigio, como por ejemplo una ópera de Michael Nyman en el ICA de Londres, espacio mucho peor dotado que la Sala Olimpia y que sin embargo ni una sola de las críticas hablaba de ese condicionante sino de la calidad o deficiencias de la propia ópera. Otra cosa es que en el futuro con el funcionamiento del Teatro Real puedan plantearse otras estrategias para estas óperas contemporáneas, pero en esta década pasada ¿hay alguien que crea que esta experiencia podría haberse hecho lejos del marco de la Olimpia? Recordemos que cuando *Fígaro* dio su gran éxito en la Olimpia y luego en Lisboa fue repuesta en el Teatro de la Zarzuela, no tuvo la misma acogida, ya que el factor público, y en ese sentido especialmente el madrileño, por lo general tremendamente conservador, no entendió el sentido de la excelente propuesta de José Ramón Encinar. Así pues, y admitiendo que siempre lo ideal sería otra cosa, lo cierto es que la obstinación con que año tras año hemos mantenido el proyecto que en su inicio podría parecer efímero, ha permitido que hoy existan ocho composiciones operísticas actuales, que junto a otros encargos y estrenos en Cataluña, Mallorca, Alicante, Valencia y Madrid pueden dar un panorama sorprendente en relación a otros países con mucha más tradición, teatros y presupuestos para el género lírico que el nuestro.

Quizá una de las frustraciones más grandes que hemos tenido haya sido el no poder llevar a otras ciudades estas producciones y que excluyendo *Fígaro* no hayamos podido reponer ninguno de los otros títulos. Ciertamente una ópera si no se revisa queda como algo puntual, como algo incompleto, ya que lo deseable sería su pase al repertorio estable aunque fuera como título minoritario. Quizás la perspectiva que da el tiempo permita que todos o parte de los títulos estrenados entre 1987 y 1994 sean vueltos a contemplar sobre un escenario en otras lecturas escénicas, en otra relación con espectadores diferentes, con situaciones sociales también diferentes. Esto podría permitir analizar con más objetividad la auténtica valía de músicas y libretos y colocarían con un cierto margen de fiabilidad, la experiencia desarrollada en un punto valorativo ecuánime.

De lo que no tengo duda es de que a pesar de los cantos de sirenas de los que predicaban el fin, o al menos el ocaso del género operístico, me ha permitido comprobar que la ópera es un género artístico mágico, seductor, sin fronteras temporales y por tanto un arte futuro. Desde Monteverdi a Adams el recorrido por claves estilísticas, técnicas y productivas ha sido complejo y sobre todo polémico. La siempre conflictiva razón de que la ópera es una práctica artística burguesa tiene mucho más que ver con la desmesurada desproporción de los costes que una producción ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo, que por una cuestión de esencialidad en su concepción. La ópera como la literatura, la pintura, el teatro o el cine puede aspi-



"Luz de oscura llama", de E. Pérez Maseda/C. Janés. Dirección escénica: Juanjo Granda. CNNTE-CDMC-T. Zarzuela, 1991. (Foto: Chicho).

rar a ser una propuesta masiva o un proyecto experimental para minorías, pero el hecho de su especificidad como lenguaje de fusión de artes produce precisamente su grandeza y su miseria.

Una ópera es cara económicamente porque su único sentido se adquiere con la representación en vivo, con una orquesta, unos cantantes, un coro, un director musical, un director de escena y toda la complicada nómina de técnicos que hoy son necesarios para realizar un espectáculo. Una ópera no es sólo una partitura y un libreto, y esta obviedad es la que hace que se hayan confundido muchas veces las posibilidades populares que el género pueda tener con el precio al que hay que poner las entradas para pagar una parte del coste de producción. Pero ¿ha sido siempre así? ¿no podríamos reflexionar y hacer una política de gestión sensata y coherente entre gastos reales, ingresos y disfrute social? Porque al igual que el teatro o la danza, para mí la ópera es un bien público, una magnífica y sugerente forma de ocio y cultura, sin altisonancias ni pedanterías, y por tanto digna de ser protegida y subvencionada por el Estado y las instituciones públicas y privadas.

Eso no tiene nada que ver con dislates económicos producidos por un fomento de la política de divos, las escenografías faraónicas o los delirios de puesta en escena. La ópera hoy puede ser fascinante sin ser colosal y basta con reflexionar sobre las propuestas de Peter Brook y otros muchos para poder intuir donde se puede producir el equilibrio. Ese equilibrio que continuamente los socios de este ciclo de ocho óperas hemos buscado año tras año.

La primera ópera encargada y por tanto con la que se inició el estreno anual correspondió a Jorge Fernández Guerra, que puso música al libreto de Leopoldo Alas *Sin demonio no hay fortuna*. El estreno absoluto tuvo lugar en el año 1987, correspondiendo la dirección musical y escénica a dos creadores que posteriormente han estado muy vinculados a las sucesivas producciones, José Ramón Encinar y Simón Suárez. Posteriormente han ido estrenándose *Figaro* (1988), música y libro de José Ramón Encinar; *Francesca o el infierno de los enamorados*, (1989), de Alfredo Aracil y Luis Martínez de Merlo; *El bosque de Diana* (1990), de José García Román y Antón Muñoz Molina; *Luz de oscura llama* (1991), de Eduardo Pérez Maseda y Clara Janés; *Timón de Atenas* (1992), de Jacobo Durán-Loriga y Luis Carandell; *El secreto enamorado* (1993), de Manuel Balboa y Ana Rossetti/Jorge Díaz, y por último la propuesta de este año será *El cristal de agua fría*, de Marisa Manchado y Rosa Montero, que verá la luz escénica el 12 de abril de 1994. También han colaborado de una manera decisiva otros directores musicales y escénicos tales como José Luis Temes, Angel

Gil, María Ruiz, Juanjo Granda, José Luis Sáiz, Carlos Fernández de Castro, escenógrafos y figurinistas como Javier Carrascal, Yvonne Blake, José María Fernández Isla, Carlos Abad, Rosa García y Alvaro Aguado y numerosos y excelentes intérpretes de la talla de Luis Álvarez, Ana Ricci, Douglas Nasrawi, Miguel Sola, Miguel López Galindo, Carlos Álvarez, Joan Calero, Itxaro Menchaca, M^º José Sánchez, Lola Casariego, Paloma Pérez-Iñigo, Enrique Baquerizo, Juan Pedro García-Marqués, Francesc Garrigosa, Manuel Bermúdez, Teresa Verdura, Virginia Correa-Dupuy, Julián García León, Beatriz Lanza, Linda Miraval, Iñaki Bengoa, Pilar Jurado, Carmen González o Manuel Cid entre otros, sin olvidar la inestimable participación de los equipos técnicos de los propios teatros.

Con la próxima reorganización que se anuncia para las unidades de producción del INAEM, de momento no hay encargo para la próxima temporada. El horizonte del nuevo teatro de ópera para Madrid y el análisis sosegado del material acumulado en estos años debería abrir un nuevo horizonte para la ópera contemporánea española. Sin duda que el ciclo de óperas representadas en la Olimpia ha tenido mucho de posibilista, pero todos sabemos que en este país si no se cimentan los proyectos con resultados concretos todo queda en bonitos manifiestos de intenciones que luego se quedan sin sustancia práctica al dormitar en papeles de mucha enjundia teórica y poca realidad escénica. Todos los que impulsamos la idea de dar salida a un discurso de óperas actuales éramos y somos conscientes de que no hemos alcanzado ningún Eldorado, sino que hemos intentado sembrar las raíces para que con el tiempo se pueda hablar de un auténtico repertorio operístico de la España de finales del siglo XX.

Con frecuencia vemos como en nuestro país se arrasa la memoria histórica destruyendo cimientos para construir nuevos edificios con apariencia exterior de renovación, cuando en realidad lo único que se renuevan son los logotipos y los nombres del proyecto, para a continuación hacer lo que decía un clásico de nuestros días: «experimentos con gaseosa». Ojalá no ocurra en este caso así y en el momento adecuado, con toda la crítica y la autocrítica que sea necesaria, se convoque a una discusión global a gestores, creadores y críticos, tanto de los que hayan participado del proceso anterior o aquellos que tengan un auténtico interés por seguir manteniendo el discurso operístico como un lenguaje comprometido con nuestro tiempo y no un museo anacrónico para deleite de una sociedad vacía, en la que el oropel de las lentejuelas de la diva suele devolverle el espectro de su propia artificiosidad y no un compromiso con un arte vital y arriesgado.