

El tenor canario, resfriado, dio otra lección en la representación de "Manon", anoche en el Liceu

Cantar con el interés, no con el capital

La ópera francesa del último tercio del siglo XIX se desplazó de los centros de gravitación de las tradicionales "opéra-comique" y "grand opéra" por la fuerza de arrastre de un estilo de canto que vino a sustituir el áulico fraseo y la grandilocuencia de los viejos modos en las voces masculinas y la vocalidad virtuosista de las sopranos de agilidad, tan abundantes en el teatro musical francés hasta la mitad de aquel siglo y en el repertorio de Rossini, Bellini y Donizetti. Esta nueva fórmula vocal se asociará a la "opéra-lyrique", que nace con "Faust" y significará el definitivo hallazgo de un auténtico estilo de canto francés.

De la soprano angelical a la lírica

La progresiva afirmación de las nuevas maneras líricas, basadas en un canto intimista y matizador, con expresión de sensualidad, fue arrinconando el conflicto entre el bien y el mal, que había sido la animación del melodrama romántico y argumento apropiado para el papel de ingenua —siempre interpretado por la soprano angelical de coloratura— que dominó como gran protagonista en la mayoría de óperas anteriores a este período. En su lugar nacieron personajes con pasiones vivas que presentaban el antagonismo entre la hembra y el macho y, en definitiva, el conflicto de los sexos. "Carmen" puede considerarse el punto de ruptura de la ópera francesa con la imagen de la muchacha

angelical y su canto de acrobacia, pero ya afirmada la "opéra-lyrique", quien lleva la vocalidad al plano de la voluptuosidad, de la morbidez, de la insinuación y de la sensualidad es Jules Massenet, que pone en el centro de sus óperas la lucha hombre-mujer expresada con un estilo de canto que, sin tapujos, aunque con elegancia musical, expone la libre pasión amorosa. Así nacerán las sopranos massenetianas: Manon, Thais, Safo, Cleopatra, Ariane, Herodiade..., bellas pecadoras arrepentidas tan caras a Massenet. Son genuinas sopranos líricas que asestaron el golpe mortal a las coloraturas, que tuvieron ya muy pocos papeles nuevos.

La voz de Manon debe ser voluptuosa

La soprano de Massenet trae a la escena un tipo de mujer real y realista, inmersa en un naturalismo que años más tarde, pocos, conectará con la soprano de la tendencia verista. En el caso de Manon es la fascinante seductora con poder de persuasión más allá del foso de la orquesta. Y aquí, de acuerdo con todo este preámbulo, empiezan mis dudas sobre la idoneidad de la interpretación de Ana María González, Manon liceísta estos días. La verdad es que no hace nada mal hecho, pero al personaje le falta personalidad porque la voz, interesante, sin duda, no es exactamente del tipo lírico que la textura musical de la ópera exige. Yo diría que está más

cerca de la soprano de "opéra-comique" que de los condicionamientos de la "lyrique", y el hecho de que sus mejores momentos de la interpretación coincidan con los pasajes de agilidad que todavía conserva Manon, es la mejor prueba. Para ser una auténtica Manon le falta a la voz de Ana María González un toque de terciopelo, un punto de grasa o mayor cantidad de pulpa, con los que le sería más fácil la seducción, siempre que, además, ponga algo más de voluptuosidad y picardía en su fraseo. Manon no se puede cantar con la vocalidad de la soprano ingenua, de castos amores y final trágico, que fue el patrón de la ópera anterior a Massenet.

Alfredo Kraus es una inacabable lección de bien cantar. Ya sé que lo he dicho mil veces, pero es que ahora tengo otro motivo para repetirlo: el maestro cantó enfermo, aquejado seguramente de alguna afección respiratoria y, naturalmente, mermado de posibilidades en la emisión de la voz. La maestría, en este caso, estuvo en el arte de saber cantar con el interés que da el capital con una voz puesta a juego en los puntos de mayor rendimiento acústico, operación que únicamente puede realizarse con el dominio de una técnica del canto que no sólo comprende la emisión adecuada para no empeorar el daño producido por la enfermedad, sino también la certera colocación de los sonidos en las zonas de resonancia más beneficiosas. Todo, claro, con un mecanismo de respiración terapéutica-



Alfredo Kraus y Ana María González son los protagonistas de la producción del teatro de la Ópera de Roma

mente perfecto. Hubo una inteligente cautela en el canto de Alfredo Kraus, pero la musicalidad, el refinamiento del fraseo, la belleza de la dicción y la intencionalidad del matiz forman parte de la personalidad inalterable del admirador tenor.

Con una cita especial para Enrico Serra —todavía con los ecos de sus éxitos en Italia— por su canto con soltura y seguridad su "Lescaut", digamos que María Uriz, Cecilia Fondevila, Rosa M.ª Ysás, Angels Sarroca, Jozsef Dene, Di-

dac Monjo, Vicenç Esteve, Jesús Castellón, Antoni Comas y Antoni Lluch desempeñaron con corrección sus papeles, lo mismo que el coro.

La producción escénica de esta "Manon" pertenece al Teatro de la ópera de Roma, con decorados y vestuario de Pier-Luigi Samaritani, que es al mismo tiempo el director de escena. Si en esta faceta no pasa nada de particular, con un cuadro del "Cours-la-Reine" para olvidar, en las ropas hay un buen estilo, mientras las decoraciones

cumplen su misión, sin más, aunque la última la cumpla horriblemente.

Musicalmente la versión tiene calidad, porque el maestro Jean Perisson conduce con buenos "tempi" y hace una orquesta galante, cálida, con sensualidad y voluptuosa intención. A pesar de que eran las dos menos cuarto de la madrugada cuando finalizó la representación —horario poco europeo— aplaudimos largamente.

JOAN ARNAU

Desde una perspectiva de tres decenios, sería curioso revivir la ejecución de un maestro como Alfredo Kraus y contemplar de qué diferente manera aborda ahora la "Manon" de 1986, respecto de cómo se le presentaba el "Rigoletto" de 1956 en El Cairo.

—Ha cambiado mucho todo —reconoce él mismo—, y no sólo en mí, sino en la ópera y en el público, que la considera de otra forma. Hay muchos factores cambiados aunque las obras permanezcan.

—Parece que a su estilo le van especialmente los personajes refinados y aristocráticos, como este de Des Grieux, o como Werther, el Conde Almaviva, el Duque de Mantua...

—Enta va unido a la línea belcantista, que es también una línea elegante, refinada..., y afecta directamente al carácter de los personajes románticos. Yo canto un tenor lírico, en el que no caben dramatismos de tipo épico o heroico.

—Usted ha dicho anteriormente que no se considera un aficionado a la ópera, como espectador, porque está demasiado metido en el engranaje como para poder ser un espectador neutro que disfruta con la representación; usted no podría dejar de sentirse directamente participante, aunque no intervenga, y con esto se pasa muy mal. En consecuencia, no suele ver otros tenores en escena pero sí ha visto muchas sopranos actuan-

Kraus: "La renovación de la ópera está en sí misma"

do a su lado. ¿Quiénes le han impresionado más?

—Evito mencionar colegas actuales pero de las que ya no están en carrera puedo citar a Renata Tebaldi y la Callas. La Callas era genial porque era muy ortodoxa; no era intuitiva y cada obra la asumía a fondo, cerebralmente. Es la manera de trabajar el papel en profundidad, estudiando la técnica necesaria para que la actuación parezca espontánea o, precisamente, imbuida de intuición escénica, y todo ello no sólo para el ejercicio del bel canto sino para el desenvolvimiento dramático en el escenario.

—Estas son las reglas, pero en la escena cada artista es distinto...

—Es lo interesante de la ópera. Se dice que yo mismo estoy en la línea de Tito Schipa pero soy muy diferente, por la voz y por estructuras. En Italia, gentes que escucharon mucho a Tito Schipa, dicen que yo estoy como continuando su manera peculiar de "decir", aun considerando todas las diferencias de contexto. Y creo que esto es bueno, que se nos distinga no sólo por la voz sino por la manera de emplear esta voz, como aspecto que nos define a cada cual. Con las sopranos pasa lo mismo y que estén en una línea próxima a la mía podría citar a Renata Scotti o a Mirella Freni, por ejemplo...

La Scotti de los primeros tiempos, sobre todo.

—¿Sentirse rodeado de artistas que están en su misma línea es lo que más le satisface, en el escenario? ¿Y lo que más le disgusta, a la inversa?

—Lo que más me interesa, ciertamente, es que estemos todos en la misma onda, lo cual es bastante difícil. Y en esto incluyo a la orquesta, dirigida de manera sensible, comprendiendo nuestra manera de cantar y bien identificada con ella.

—¿Y cómo influye, usted mismo, para que este entorno sea conveniente?

—Normalmente se habla a priori con la dirección del teatro, barajando nombres posibles y entre ellos se eligen los que se pueden contratar, que no siempre son los que se quisieran.

La ópera es un ciclo histórico cerrado

—¿Esto ha funcionado siempre así? ¿En qué ha cambiado?

—Hoy día se tiende más a crear un espectáculo para un público acostumbrado a ver cine y televisión. Se busca el "show" escénico sobre todo y yo, personalmente, no siempre estoy de acuerdo. Es decir, lo estoy si la producción no intenta imitar el cine, que sea fun-

cional, que no interfiera con los pasajes musicales, con respeto para la música y los cantantes, con fidelidad a la obra... Si se dan estas condiciones, yo aplaudo, porque cuanto más lujosa y mejor presentada, mejor. Pero en todo caso se pierde una parte de la ingenuidad propia del teatro, que es uno de sus principales encantos. Una cosa convencional como el teatro se debe mantener convencional, no se puede salir de su propia dimensión. Se puede dar agilidad al montaje, movilidad escénica... Se hacen cosas hoy día francamente contrarias al espíritu genuino de la ópera, y yo dudo de que esto pueda beneficiar la difusión del género por lo mucho que altera su esencia. Se puede decir que la ópera es un ciclo cerrado, que concluyó con Puccini o acaso con Menotti, y cualquier intento de innovación equivale a sustituir la ópera por otra cosa diferente, a la que habría también que llamar con otro nombre. La renovación se encuentra en sí misma, porque no es igual esta "Manon" de Kraus y Ana María González de otras que hemos visto antes o de otras que veremos después. Ni siquiera será exactamente igual una que otra de las cuatro representaciones de esta misma "Manon" de ahora, porque en todos los días hay algo que cambia, una emoción peculiar,

una vibración diferente, un público distinto, una magia nueva, impredecible. La ópera vive cada vez que se representa, por más que sea un ciclo histórico.

—Después de "Gayarre", una película con la que muchos descubrieron a Alfredo Kraus, no ha habido continuidad.

—Después de "Gayarre" hubo un período en el que no se hicieron películas musicales de este tipo. Ahora existe un interés renovado y algo se podría volver a considerar, pero yo me he vuelto muy exigente y convendría calibrar muy bien las garantías artísticas del eventual proyecto. El cine, como el disco, puede ser un documento para la posteridad y hay que tener mucho cuidado con lo que se hace.

—En cuanto a los discos, ya que usted está por las grabaciones en vivo, ¿por qué son tan raras y por qué se deja el campo libre a los discos "piratas"?

—Hace más de veinte años que voy señalando a las compañías discográficas importantes el elevado interés que coincide en las grabaciones de ópera "en directo". Pero no me escuchan, supongo que porque a ellos les gusta manejar el "cast".

—Y si el disco no ayuda, ¿cómo se puede contribuir a la popularización de la ópera, de modo que

los nuevos públicos que ahora acuden, en todas partes, recibirán una mínima información sobre lo que van a ver?

—Pueden ayudar muchísimo los medios de comunicación, divulgando información puntual sobre las obras que se representan y el teatro mismo debería promover o generar la información sobre lo que en él se va a representar, incluyendo sistemas de información publicitaria. Aunque conviene también tener presente que la educación musical ha de empezar bastante antes, en la escuela primaria.

El Liceu y las nuevas promociones

—Y, díganos, en la agenda de Alfredo Kraus, ¿qué lugar ocupa el Liceu de Barcelona?

—El Liceu es, creo, la sala mayor de Europa y una de las más bonitas. Además posee un público maravilloso, que para mí es lo más importante; un público que entiende y siente la ópera y que tiene también sus cantantes preferidos y además los demuestra, lo que es otra de sus especiales virtudes. Actualmente, le falta muy poco, y es sólo materia de organización y administración, para situarse al más alto nivel internacional. Le falta muy poco y estoy seguro de que lo puede conseguir muy pronto.

ALBERT MALLOFRE

Sala X
Plaza Urquinaona, 5 - Tel. 30170 94

HOY, matinal, 10.30

¡ESTRENO!

LAS CARICIAS DEL VICIO

Con: THIBAUT PONTHEUX
AMADINE LANOIX
ERMINE CHALONS

Director: RENAUD CHRISOLE

V.o. subtitulada. (Mayores 18 años)

PELAYO **WALDORF**
PUBLI-CINEMA
(Continua, 10 mati) (Continua, 11 mati) (Continua, 4 tarda)

L'EXIT D'«EL PRIMER TORERO PORNO»
s'escampa per CATALUNYA

Girona **Cinema COLISEO** Lleida **Cinema XENON**

UNA PEL·LÍCULA D'ANTONI RIBAS

EL PRIMER TORERO PORNO

balmes **HOY, TARDE Y NOCHE**

Humano, divertido, entrañable...
¡SIEMPRE WOODY ALLEN!

BROADWAY
DANNY
ROSE

Woody Allen
Mia Farrow
Nick Apollo Forte

UNA PRODUCCIÓN DE
Jack Rollins
Charles H. Joffe

MONTAJE
Susan E. Morse

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Mel Bourne

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA
Gordon Willis ASC

PRODUCTOR EJECUTIVO
Charles H. Joffe

PRODUCTOR
Robert Greenhut

ESCRITA Y DIRIGIDA POR
Woody Allen

ORION PICTURES