

LA ÓPERA COMO FENÓMENO SOCIOCULTURAL

Entendemos por ópera el fenómeno principalmente musical, si bien realmente hay que hablar de una conjunción de distintas artes: teatro, música, danza, e incluso literatura y pintura.

La historia de la denominada Gran Ópera se inicia a finales del s. XVI, cuando se reunían grupos de intelectuales del momento (músicos, literatos, pensadores, etc.) liderados por el conde Bardi, y llamados Camerata. Debataban sobre temas de cultura, y de ahí surgió la idea de aplicar música a textos clásicos, añadiendo además cierta representación dramática. Como resultado de esas sesiones nace la primera ópera en 1597, *Dafne*, representada con una pequeña orquesta situada tras el escenario, lo que nos da una idea de la importancia que se le daba a la orquesta.

Poco tiempo después, en 1607 se estrena *Orfeo*, de Claudio Monteverdi, que genera una de las más importantes discusiones del mundo de la ópera, aún no resuelta, sobre la importancia, la supremacía de la música sobre la letra o viceversa. En esta época la ópera aún se considera como un acontecimiento destinado únicamente a la nobleza y a grupos de intelectuales, con lo que la sociedad en general no tiene acceso a estas representaciones, caracterizadas más por ser una sucesión de números inconexos de música, que por una unidad temática.

Sin embargo, ya en 1637 Cavalli abre en Venecia el primer teatro público de ópera, y ello supone un hito importantísimo en la historia de la ópera. El teatro público facilita el acceso a la ópera de todo el mundo, con lo que cambia el público, y éste a su vez hará cambiar los cimientos de la ópera. No será público únicamente intelectual, sino de todos los estratos sociales, y no siempre reciben bien los ideales sobre los que se asentaba la ópera. Hasta aquel momento se representaban ideales y textos clásicos procedentes de la mitología griega o romana, y el nuevo público no conoce forzosamente éstos ideales de las primeras obras; prefieren espectáculo: danza, música, e historias más cercanas, con lo que la ópera evolucionará en su contenido, como veremos después. El éxito de éstas novedades hace que Cavalli sea llamado a Francia para preparar unos festejos de Luis XIV, con lo que se exportan a Francia las nuevas tendencias.

Empujados por los gustos del público, los músicos italianos reaccionan en el s. XVII contra los modelos clásicos, surgiendo un tipo de ópera que intercala entre las arias pasajes cortos cómicos, con una gran acogida por el público, cansado ya de la mitología griega o romana. Esta reacción conducirá con el tiempo al desarrollo de la ópera bufa. El modelo será introducido en Francia con gran éxito al igual que en Italia. Los compositores incluirán en sus obras sátiras sociales, o vínculos con pensadores del momento, como por ejemplo la ópera *Richard-Cœur-de-Lion*, de André Grètry que incluye ideas filosóficas de Rousseau.

Sin embargo, aún hablamos una ópera vacilante en sus comienzos, con los números musicales aún poco conexos entre sí. Será Scarlatti quien poco a poco fije normas para la estructura de la ópera, construyendo una obertura (típica del estilo italiano), siendo las principales características la artificiosidad y teatralidad, muy en la línea de la sociedad del momento (hablamos de la plenitud del Barroco). Resulta curioso cómo en éstos momentos el acceso de la mujer es todavía restringido, reservándose los papeles más agudos para los castrati, con gran éxito entre el público de esta fórmula. A pesar de que todavía no haya papeles interpretados por mujeres, éstas son público asiduo de las óperas, como demuestra *Dido y Eneas* de Purcell, compuesta en 1689 para un colegio femenino.

En Francia, los compositores gustan de alternar el canto con el ballet, anterior cronológicamente a la ópera. Lully tenía un monopolio para componer óperas otorgado por Luis XIV, y componía una ópera anual, escenificadas con la magnificencia propia de Luis XIV. Resulta interesante comprobar cómo un mismo hecho

como es la ópera en sí misma, tiene diferente éxito entre el público y muy diferente consideración (como se demuestra en los medios puestos al servicio de las representaciones, muy superiores en Francia respecto al resto de países). Quizá podría decirse que la alta sociedad francesa de la época, tremendamente artificiosa y rococó encuentra en la ópera barroca un fiel reflejo de la realidad, gustándoles la ópera por ello más que en otros países menos poderosos y menos influenciados por el barroco?

Desde este punto de vista hay que citar que un compositor de enorme fama como fue Händel especialmente en Inglaterra, no obtuvo demasiado éxito con sus óperas, siendo todas de enorme calidad.

En esta época de gran artificiosidad de la ópera, Alemania reacciona con el Singspiel, forma semioperística que toma caracteres del hombre normal en contraposición a los caracteres mitológicos de la ópera clásica. Esto le hace tener mucho éxito, pero sorprendentemente sólo durante un corto periodo de tiempo. No está muy clara la explicación de este breve éxito, cuando el público asistente se sentía muy identificado con los caracteres de los personajes, mucho más que con los temas mitológicos de óperas (en sentido estricto) anteriores.

Ya en pleno s.XVIII, (1748) Gluck compone su primera ópera vienesa en estilo italiano, con gran éxito entre la emperatriz María Teresa y el público en general. Posteriormente, en Orfeo y Eurídice afirma la supremacía de la música sobre la letra, con aceptación de la crítica, pero no tanto por el público. Ésta ha sido y es actualmente una de las grandes discusiones en torno a la ópera, y podría decirse que es paralela en cierto modo a las distintas posturas que toman muchos musicólogos sobre el objeto de la disciplina: la música como producto aislado e independiente (que en este controversia se alinearía con la supremacía de la música sobre el texto) o la música como producto sociocultural (en cuyo caso la importancia del texto es máxima por reflejar preocupaciones de la época, que trasladado a la controversia anterior correspondería a la supremacía del texto sobre la música).

Gluck en 1774 presenta su primera ópera francesa *Ifigenia en Aulide* con gran controversia entre músicos que casi impidió su representación, de no ser por la intervención de la emperatriz María Teresa a favor de la ópera. Tuvo un gran éxito entre el público, contando entre sus partidarios a Voltaire.

Posteriormente las óperas de Mozart tienen bastante éxito entre el público, con óperas como *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, o *Die Zauberflöte*, la cual nos interesa especialmente por su importancia social; cosechó un enorme éxito entre clases populares por la rica representación y el espectáculo que suponía, así como también tuvo éxito entre clases más cultivadas, dado su argumento absolutamente a favor de la francmasonería. Sin duda el concepto de francmasonería no es originario de Mozart, pero su educación y circunstancias en la vida le hacen aproximarse a ésta corriente de pensamiento, apareciendo como resultado esta famosa ópera, demostrando una vez más la innegable conexión de la música con la sociedad dentro de la que se da.

De auténtico fenómeno sociocultural se podrían calificar las óperas de Verdi, ya en el s. XIX: *Rigoletto*, *La Traviata*, *Aida* (representada con gran riqueza como en los tiempos de Luis XIV, incluso con elefantes vivos) etc., supusieron acontecimientos sociales de los que participaban por igual tanto las clases altas como las más bajas. Su música fue muy popular y jugó un papel importante en los procesos nacionalistas italianos de la época; a modo de ejemplo, citar que el pueblo italiano tomó el famoso coro de los esclavos de *Aida* casi como himno guerrero.

La evolución de la Gran Ópera tiene a finales del s. XIX y ya en el XX un esplendor en cuanto a cantidad de óperas producidas, especialmente por músicos italianos como Puccini, Rossini, Donizetti, Bellini, etc. Se puede hablar de un clima social especialmente propicio a la composición de estas músicas, que tuvieron gran aceptación entre el público. Actualmente encontramos gran predominio de óperas de ésta época entre las representaciones del repertorio actual. De ello son responsables en gran medida grandes sopranos que han elegido restaurar este repertorio, como Callas, Caballé o Sutherland.

Ya en pleno siglo XX los compositores habituales de ópera han sido Stravinski, Serguei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Arthur Honneger, Britten, etc.. Se podría asegurar que la incidencia de la sociedad en estos autores es grande, tomando todos ellos temas más actuales y en ningún caso conexos con los temas de las grandes óperas anteriores. Reflejan la importancia de las guerras mundiales (Britten) o son elegidos compositores oficiales del régimen político del momento por el contenido (supuestamente) político de sus obras (Shostakovich).

En Estados Unidos la importancia de la ópera siempre ha sido muy inferior y no ha contado con grandes compositores, salvo algunas excepciones ya en este siglo, como Gershwin o Philip Glass. Se han contentado con representar mayoritariamente obras de autores sobre todo italianos de lo que podríamos llamar época dorada. Puede que en esto tenga incidencia la prácticamente nula atención que las instituciones públicas prestan a la ópera, siendo ésta sustentada principalmente con las aportaciones de fundaciones privadas.

Por el contrario, sí tiene bastante éxito la opereta, obra musical de menores pretensiones que la ópera, más corta, y para la que se reserva el humor imperante de las antiguas óperas bufas. Así será en Estados Unidos donde la opereta tenga un mayor desarrollo, con obras tan famosas como *Porgy and Bess* (Gershwin) o *West Side Story* (Bernstein).

En los países de Europa del Este, es el Estado el que asume las cargas económicas y el que estructura los teatros, las programaciones y las compañías, con lo que se crea una escuela interpretativa a la vez que el repertorio es más fijo que en otros países, teniendo muy presente el contenido ideológico de cada ópera. Si la gran ventaja es la infraestructura estatal, la gran desventaja es que se puede caer fácilmente en el estereotipo y en el conformismo interpretativo.

Uno de los puntos más característicos de toda ópera es el comportamiento de los asistentes al acto. Desde los primeros pasos de la ópera, podemos hablar de acontecimiento, de acto con relevancia social en el que hay una serie de normas no escritas pero presentes en el ánimo de todos los presentes. No podemos hablar de creación de éstas normas por parte de una persona o grupo de personas en concreto, sino que se han ido forjando a través del tiempo, y son siempre seguidas, aceptadas tácitamente por las personas que van a la ópera. Incluso se podría hablar de un cierto orgullo entre quienes siguen esa especie de etiqueta.

Es importante el hecho de que las representaciones siempre han estado vinculadas a un ámbito urbano, al igual que ocurre actualmente. Con ello se consigue reducir el círculo de asistentes a una élite que no es representativa de toda la sociedad, fosilizando de alguna manera la ópera.

Desde un primer momento, cuando la ópera se destinaba a sectores socialmente elitistas (nobleza, realeza, grupos intelectuales) podemos observar cómo el vestuario no era el habitual, utilizando cada uno sus mejores galas para la ocasión, con ánimo de ser vistos y estar en los comentarios de otros asistentes por su elegancia. Esto perdura en nuestros días y no hay más que asistir a cualquier ópera para encontrar a un elevado número de asistentes elegantemente vestidos con lo mejor de sus guardarropas, si bien el fenómeno no es tan acentuado como en siglos anteriores.

Que esto deba ser así, no es algo escrito en ninguna parte, ni una norma vinculante por ley, pero sí es de alguna forma obligatoria para todo aquel que acude a una ópera. No es habitual encontrar andrajos entre el público de una ópera, y si ello ocurre, el individuo sería marcado como centro de atención inmediatamente por aquellos que sí siguen ese código no escrito.

Hay una cierta inflexión en lo que podríamos llamar libro de instrucciones para el asistente a una ópera, y es cuando se da el acceso masivo a la ópera por parte de clases sociales más bajas, hasta entonces vetadas en éstos actos. De alguna forma se rebaja el nivel de exigencia en el comportamiento debido, dado que los neófitos no conocen el código de conducta. Se comprueba así que en el s. XVII proliferan los teatros con representaciones divididas para las clases altas y para las bajas, siendo éstas últimas más desordenadas y

menos elegantes, dado que el público busca divertirse principalmente, y su concepto no es tanto el de acto social, sino más bien el de espectáculo, entretenimiento. Un buen ejemplo podría ser La Flauta Mágica de Mozart, ópera exitosa entre las clases elevadas por sus claras referencias masónicas, e igualmente exitosa entre las clases bajas por su teatralidad y espectáculo.

Actualmente comprobamos cómo el código de comportamiento sigue perfectamente vigente, con lógicas modificaciones.

Dentro de la sala el público debe permanecer atento y en el más absoluto silencio. Los comentarios deben dejarse para los entreactos, así como no está bien considerado cualquier aplauso dado fuera del momento en que se debe aplaudir, siempre al final de los actos, sin interrumpir la música al final de un aria. Resulta interesante comprobar cómo estos son comportamientos privativos de este tipo de música, de estos eventos, pues en otro tipo de espectáculos se espera que el público aplauda al final de cada canción, o incluso que baile si le apetece, pueda levantarse de sus asientos o cualquier otra licencia que en una representación de ópera estaría mal considerada. Es un código cerrado que apenas evoluciona con el tiempo, cuya autoría no está clara y no es atribuible a alguien en concreto, sino que se ha ido formando a través de los siglos.

El horario en que se desarrolla la ópera es igualmente otro punto de interés, dado que históricamente las representaciones siempre han sido a horas nocturnas, nunca a otras. Nuevamente no es algo que esté escrito en ningún sitio, pero es algo que se sigue a rajatabla y no es posible encontrar representaciones diurnas.

En cuanto la tipología del público asistente, en los comienzos era únicamente una minoría culta como la aristocracia o intelectuales, ampliándose el espectro cuando se inauguran los primeros teatros públicos. Dan entrada a todo tipo de gente, hecho que continúa hasta nuestros días, cuando acude a una ópera desde el melómano interesado únicamente en escuchar y disfrutar la ópera, hasta el individuo más interesado en el aspecto social del acontecimiento: la ópera como lugar de encuentro donde se es visto, como círculo de asistentes de elevada posición social, si bien esto último afortunadamente es menos frecuente cada vez.

Un dato que demuestra la relevancia social de la ópera es su pasado como forma de difusión musical. Las clases populares, a falta de otras músicas para consumir, hacían suyos los pasajes de ópera que les agradaban. Así, determinados coros e incluso arias eran del dominio común, llegando a constituir muchas veces vehículo de propagación de ideas, o utilización política de la música, como por ejemplo en los movimientos nacionalistas e independentistas italianos del s. XIX, donde jugó un importante papel la música de óperas de Verdi.

No es el mismo caso en nuestros días; actualmente la ópera es más un acto social, un espectáculo, pero no una forma de difusión de ideas. Hay más tipos de música donde elegir, y de esa tarea ya se encargan otras corrientes musicales. Además, el actual repertorio está compuesto por un predominio de clásicos invariables y recuperación de obras poco conocidas mucho más que por óperas de nueva composición, con lo que su contenido ideológico queda algo desfasado.

Los problemas que actualmente afectan a la ópera son, por una parte las acusaciones de elitismo y regresión cultural, y por otra la problemática económica. El primero de ellos se intenta solucionar con la ampliación del espectro de público asistente, pero aún queda mucho camino por recorrer. El problema económico es igualmente espinoso, dado que se representan obras antiguas en las que interviene gran cantidad de personal, con lo que los costos aumentan aritméticamente y no llegan a ser conjugados por los beneficios de las taquillas.

El gran problema para garantizar el futuro de la ópera es la creación de obras nuevas, y hay cierto divorcio entre las obras de reciente creación y la respuesta del público a ellas. Muy pocas de las óperas de más reciente creación han conseguido integrarse en el repertorio de representaciones habituales, quedando mayoritariamente reducidas a la audición por parte de especialistas y a su análisis por los mismos. Esto es

debido a que la moderna música tiene relaciones con campos tradicionalmente externos al estrictamente musical (como la filosofía, las matemáticas, etc) y el público habitual de ópera es especialmente lento en lo referente a los cambios de gustos y mentalidad. En cualquier caso, son las profesiones liberales y estudiantes los que más fácilmente se adaptan a las nuevas tendencias, aunque resulta preocupante la reacción a éstas nuevas obras por parte del público que debería ser núcleo de la renovación en el mundo de la ópera: los que nunca han tenido contacto alguno anteriormente con este tipo de música.

Quizá el futuro de la ópera pasa por un profundísimo replanteamiento en el que deberían ser tenidas en cuenta muchas circunstancias y puntos de vista sociales, sin incurrir en el viejo error de considerar la ópera como algo independiente del mundo.

Bibliografía:

- Fernando Herrero, La ópera y su estética, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura.
- Enciclopedia Carroggio.
- Diccionario New Groove.

1

11

•