

Opera, siglo XXI:  
entre una nueva mirada  
a la tradición  
y la inquietud  
ante la renovación

por **D. Juan Angel Vela del Campo**

*Conferencia pronunciada  
el 13 de enero de 2004*

Forum Deusto



## Opera, siglo XXI: Entre una nueva mirada a la tradición y la inquietud ante la renovación

Juan Angel Vela del Campo\*

Antes de cualquier otra consideración quiero manifestar mi agradecimiento a la Universidad de Deusto y, en particular, al distinguido profesor y buen amigo Javier Elzo, por la invitación a inaugurar este ciclo de arte y cultura en la sociedad del espectáculo. Veo muchas caras conocidas del mundo de la ópera y de la sociedad bilbaína, y a ellos extendiendo también mi agradecimiento. Es un privilegio conversar en esta sala cargada de historia, donde también se podrían escenificar con originalidad óperas barrocas, pero, en fin, eso es otra historia. La idea hoy, más que desarrollar unas tesis muy definidas sobre la situación actual del mundo operístico, es realizar una mirada circular tocando varios aspectos que de una u otra forma acaban siempre por interrelacionarse, aunque de inmediato no lo parezca. He elegido diez, porque hay que centrarse en un número limitado, y no en función de establecer una especie de diez mandamientos de los que no se pueda salir. En cualquier caso, si de diez mandamientos se tratara estarían en el espíritu escénico que de ellos hace el director teatral Christoph Marthaler. El juego dialéctico viene ya anunciado en el título de la charla. La ópera

---

\* JUAN ANGEL VELA DEL CAMPO (Bilbao, 1947) es crítico de Ópera y columnista cultural del diario El País desde 1987. Colabora en programas varios como comentarista de temas musicales. Ha sido el primer español en obtener el Premio Internacional de Crítica de Música, Teatro y Ópera del fondo de Cultura de Salzburgo, en 2000. Autor del libro *Música, imagínese* (1998), actualmente es director ejecutivo del proyecto «Opera digital», en el marco de colaboración entre el Liceo de Barcelona y 30 universidades. Pertenece a la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, a la Comisión artística de la Orquesta de Barcelona y Nacional de Cataluña y al Consejo Mundial de las Artes de Valencia. Es, además, Ingeniero Superior de Telecomunicación.

se está moviendo, por una parte, con una nueva mirada a los títulos del pasado, una mirada de otra manera a lo convencional, a la tradición, en el sentido de que sus grandes creadores son, hoy, nuestros contemporáneos. Así como Shakespeare es actual hoy en el teatro o Cervantes en la literatura, Verdi, Mozart o Wagner, pongamos por caso, son también hoy actuales desde el punto de vista operístico. Por otra parte existe una especie de inquietud ante las nuevas creaciones, un miedo a lo desconocido, una incomunicación y hasta rechazo de los títulos nuevos. En esa confrontación, o superación de la misma, se mueve, a grandes rasgos, la ópera en nuestros días. Pero, en fin, vayamos sin más tardanza a los diez comentarios o puntos de aproximación. Los iré numerando para facilitar su integración posterior.

1. ¿Qué ópera reclama el siglo XXI? O, dicho de otra forma, ¿cuál es el repertorio más aconsejable, desde una perspectiva moderna, de la ópera en nuestros días? Una afirmación se impone de salida: por primera vez en la historia tenemos toda la ópera a nuestro alcance a través de registros de grabación en audio y vídeo, ediciones, y, en gran medida, a través de representaciones. Todo está grabado, todo es representable. Desde Monteverdi al último estreno en, por ejemplo, la Ópera de Houston. Esto contrasta con que ya no es la ópera un espectáculo de referencia vinculado al consumo inmediato. Hoy los espectáculos de referencia son el cine y, más aún, la televisión. Ninguno de los dos existía en los primeros siglos de la ópera. Los nuevos títulos líricos tardan hoy en extenderse pero lo que es incontestable es que si nos damos un viaje imaginario por las carteleras mundiales comprobaremos que se está representando todo, desde Monteverdi y Händel hasta el último estreno de Thomas Adès, Kaija Saariaho o Daniel Catán. Se recuperan títulos desconocidos del XVII, se revisa la ópera del XX, incluso la ocultada o prohibida en períodos de guerra. La ópera exige una visión global para integrar de una manera natural en la mente de cada espectador lo que ha sido su historia. Cada espectador debe crear un «museo imaginario» de la ópera, como dijo Georges Steiner en una conferencia en Edimburgo. Un museo imaginario operístico o un museo imaginario cultural con todos los libros o las obras de teatro. Pero, en cualquier caso, un museo de la memoria.

2. Este museo imaginario se puede potenciar por la utilización eficaz de las nuevas tecnologías implicables en el desarrollo audiovisual. Los discos han posibilitado el que uno tenga en su casa tesoros insoñables hace unos años, la totalidad de las óperas de Händel, pongamos

por caso, y el acceso a períodos y autores prácticamente desconocidos. Los sistemas modernos que incorporan imagen, en concreto el DVD, suponen un paso importante en el conocimiento operístico, al llevar incorporadas las producciones teatrales correspondientes. El cine ha hecho, aunque limitadamente, sus pinitos en la difusión operística pero alguna de sus contribuciones ha sido espectacular, como aquel montaje de *Tosca*, de Puccini, filmado en los escenarios naturales y a las horas reales en que transcurre la acción, con Plácido Domingo, Malfitano y Raimondi dirigidos por Zubin Mehta, que se televisó a más de 150 países desde Canadá a Namibia, sin que entrase España en la operación. La fotografía de Vittorio Storaro sacó un extraordinario rendimiento de los espacios y sus luces y fueron muchos los espectadores que se quedaron fascinados en lo que suponía su primer acercamiento a la ópera. Las televisiones generalistas no han mostrado excesivo interés por la ópera, salvo en el período de Pilar Miró al frente de TVE. Normalmente se ha confinado a altas horas de la madrugada, como hizo Canal+ durante una década con «Música noche». Hay cadenas musicales especializadas como la francesa Mezzo que cogió el testigo de Muzzik y una programación musical limitada pero muy bien escogida en canales culturales como el franco-alemán Arte. No es mucho, desde luego. La televisión no está respondiendo, al menos de momento, a la demanda operística.

Respecto a los teatros de ópera es destacable el programa que mantiene el Teatro del Liceo de Barcelona con más de cuarenta universidades de todas las comunidades autónomas españolas más varias de Méjico, Portugal y Francia, para transmitir en vivo varios de los títulos más atractivos de su temporada vía internet de banda ancha, o de segunda generación, por la red universitaria Iris o sus equivalentes europeas y americanas, incorporando estas transmisiones a un curso universitario de libre configuración de iniciación a la ópera con sus correspondientes créditos en función del número de horas teóricas. Es una experiencia pionera en el mundo que en este curso 2004-2005 está ya en su tercera edición. La Universidad de Deusto tiene la intención de incorporarse ya en pruebas este año para en el próximo curso entrar con todos los requisitos. La Universidad del País Vasco estuvo presente los dos primeros cursos. El proyecto permite el acercamiento a la ópera de alumnos de lugares tan distantes como Monterrey, París, Braga, Lugo, Oviedo, Santiago de Compostela, León, Salamanca, Alcalá de Henares, Cádiz, Almería, Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna, La Rioja, Palma de Mallorca, y, por supuesto, Barcelona, Madrid y Valencia, entre otros campus universitarios. La mayoría de los alumnos no había asistido anteriormente

a una ópera y, según las encuestas realizadas, se quedan gratamente sorprendidos por las posibilidades estéticas y la modernidad de un espectáculo al que tenían de entrada cierta prevención.

3. Complementario al museo imaginario y a los marcos tecnológicos, un fenómeno que está ocurriendo en los últimos años es la reivindicación de nuevos espacios para la música, y a él se va a dedicar el tercer comentario. Se entiende por reivindicación de espacios no el de los nuevos auditorios, salvo que éstos sean modulares y permitan una multiplicidad de situaciones en función de las condiciones históricas de lo que se vaya a interpretar, sino más bien la recuperación de grandes marcos históricos como catedrales o ruinas de teatros griegos o romanos, naves industriales en un proceso de abandono y cualquier otro lugar que tenga resonancias poéticas para una integración de la música en el espacio que permita una experiencia diferente y enriquecedora para el espectador. Las ruinas de Selinunte, en Sicilia, con sus montones de columnas caídas, son un marco evocador porque permiten la interrelación de los restos de la historia con los ecos de la música desde una perspectiva actual. En España se han recuperado para la música iglesias como la de San Miguel en Cuenca, San Cipriano en Zamora o San Francisco en Baeza. El intento más ambicioso de nuevos espacios ha sido el de reconversión para la cultura de la zona industrial de la cuenca del Ruhr en Alemania, en su día imagen poderosa del desarrollo industrial partiendo del carbón y el hierro. En 2003, por ejemplo, en los espacios rebautizados de Bochum con el nombre de Jahrhunderthalle se pudieron ver en las viejas naves industriales acondicionadas óperas como *San Francisco de Asís*, de Messiaen, en una escenografía de Kabakov, o *La flauta mágica*, de Mozart, en la lectura de *La Fura dels Baus*, y también obras de teatro como *El zapato de raso*, de Claudel, y hasta un homenaje músico-teatral a Verdi con una escenografía familiar hecha de segmentos de antracita. Así se han producido aproximaciones a las obras de siempre con una sensibilidad diferente y con la carga afectiva añadida de ocupar unos espacios pensados para otros usos. Es decir, el efecto estético se ha visto complementado por una carga emocional. Y el diálogo entre tradición y vanguardia ha sido estimulante. Este mismo Salón de Grados, como les decía al principio, sería un atractivo espacio para la ópera barroca. Ya se pensó en la Bolsa de Barcelona para algo similar, con la idea de escenificar algún título de Cavalli, Händel y Lully, especialmente. Pero a veces las utopías no se abren paso con facilidad ante el peso de las realidades. Los espacios no convencionales ejercen un magnetismo especial para los nuevos

públicos. Se desmitifica, entre otras cosas, el formalismo de la indumentaria. O el formalismo a secas. En el teatro Real de Madrid, por ejemplo, cuando al final de su primera temporada tras la reconstrucción vino Pina Bausch muchos admiradores de la singular coreógrafa alemana no asistieron a su espectáculo porque el lugar les imponía un respeto, una incomodidad. Los nuevos espacios, resumiendo, pueden contribuir a la conquista de nuevas estéticas y a la formación de un público más desprejuiciado. Pero, en fin, el público es el tema del cuarto comentario.

4. ¿Qué clase de público va a la ópera? En este apartado surge un problema de cierta gravedad que marca, por así decirlo, todos los demás y no es otro que el envejecimiento de la edad media de los espectadores que asisten a los teatros de ópera y auditorios de música clásica. A España está llegando con cierto retraso esta tendencia, pero en Europa y en Estados Unidos se ha ido consolidando peligrosamente en los últimos años, con más incidencia, bien es verdad, en los conciertos que en las óperas, tal vez por el poder de la imagen que ésta mantiene. La alarma ha saltado con sorpresa para más de un empresario y sociólogo, lo que ha producido una reacción de los teatros y festivales más inquietos, en primer lugar en forma de intensificación de estudios para dar con un diagnóstico más certero, y a continuación ensayando una serie de medidas para rejuvenecer la audiencia.

Las encuestas sobre qué público y con qué motivaciones se han convertido en un objetivo prioritario de lugares como Salzburgo, Lucerna, la Cuenca del Ruhr o Barcelona. No es fácil acceder a sus resultados pero afortunadamente tengo un trabajo muy revelador, el realizado por la Cámara de Comercio de Salzburgo en julio de 2003 a partir de datos suministrados por los asistentes al Festival de verano de 2002 en la ciudad natal de Mozart. El enfoque del trabajo es la comprobación de la magnitud de negocio que el Festival supone para Salzburgo. En lo que nos concierne, de sus algo más de 50 páginas se puede extraer que no llega al 1 % de los espectadores los que tienen menos de 30 años, estando en un entorno de 6,6-7 % los que tienen menos de 40. La franja de edad que domina es la comprendida entre los 60 y 69 años y, desde luego, a partir de los 50 años la mayoría es abrumadora, un 86 % aproximadamente. En cuanto a los espectadores que asistían por primera vez al Festival el porcentaje era inferior al 5 %, llegando a un 80 % los que al menos habían asistido anteriormente en 10 ocasiones, dominando los que habían ido al menos 20 veces. Ello unido a estar la

media de edad por encima de los 60 años demuestra con claridad que el público no se renueva, que sigue siendo el de siempre. Salzburgo podría ser un caso aislado pero desgraciadamente no lo es. Y además es un caso significativo al ser un festival que influye sustancialmente en muchos otros.

En nuestro país el Liceo ha encargado un estudio parecido al Departamento de Sociología de la Universidad de Barcelona y ya ha tomado una serie de medidas al respecto, como el aumento del número de funciones por título, en la modalidad de fuera de abono, y, más a plazo medio, una temporada completa en paralelo y con una ubicación diferente dedicada a niños y jóvenes, además del proyecto de extensión universitario por aplicación de nuevas tecnologías ya tratado en el segundo punto. Y no es cuestión de que el Liceo se haya convertido de repente en una ONG, sino más bien es un tema de supervivencia a largo plazo, tal como están los parámetros sociales. El teatro de hecho ha bajado 8 años la edad de media desde antes del incendio hasta la actualidad. Y aún tendrá que bajar más. Campañas como la del «Liceo de todos», muy parecida por cierto a la de la ABAO en Bilbao, van en esta dirección. Son además procesos de rejuvenecimiento con el peso de un público asentado desde hace muchos años. No se empieza de cero como en Manaus en el estado de Amazonas en Brasil, donde la edad media local está por los veintitantos, lo que ha originado anécdotas tan curiosas como la de que en las localidades la dirección del teatro ha pedido cierta compostura en la vestimenta, es decir, se sugiere no ir en chanclas, camiseta y bermudas. Inútil recomendación. Claro, que el teatro ha reaccionado poniendo un sistema de aire acondicionado que casi obliga a llevar una manta si uno no quiere coger un resfriado. Bromas aparte, es un teatro pensado para un público de mayoría juvenil y está integrado en un plan de recuperación social a través de la música. Lo cual no quiere decir que se dé la espalda al turismo creciente de selva. Al contrario. En 2005 se va a escenificar íntegramente *El Anillo del Nibelungo*, de Wagner, que seguramente contará con un porcentaje notable de espectadores alemanes bajando en barco para las representaciones desde los hoteles colindantes del río Negro o del mismo Amazonas. Incluso la BBC está en gestiones avanzadas para llegar a un acuerdo y televisar tan singular evento

5. Situado el entorno operístico con el repertorio, la tecnología, los espacios y el público, vamos a comentar en los tres próximos apartados los elementos básicos del espectáculo operístico. Comenzamos por el musical. Lo primero que se observa es que hay una pérdida de protago-



nismo del canto, como base esencial de la ópera, resultado del eclipse de grandes personalidades de la voz. Existe, en algunos sectores, una añoranza de los grandes divos capaces de magnetizar la situación más nimia. Tal vez por esta situación —aunque hay más razones— la ópera se valora en la actualidad cada vez con más fuerza como un espectáculo global, total, en el que se interrelacionan los valores musicales con los escénicos. Otro aspecto que sobresale, dentro de los factores musicales, es la mayor presencia e importancia de la parte orquestal. La ABAO sigue manteniendo aquí en Bilbao, en la medida de lo posible, una gran fidelidad al mundo de la voz, incluso en repertorios no italianos y cuando se acerca a autores como Strauss, Janáček o Mozart. Pero esto no es lo normal. Lo normal es la disminución del protagonismo de los cantantes, pues aunque existen muchos de ellos de extraordinaria calidad y en diferentes tesituras vocales —Renée Fleming, Cecilia Bartoli, Juan Diego Flórez, Natalie Dessay, Vesselina Kasarova— no acaban de tener el carisma de sus equivalentes hace un par de décadas o más —Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Birgitt Nilsson, María Callas, Renata Tebaldi—. La pregunta que salta es, al margen del mayor o menor carisma, si se canta ahora mejor o peor que antes. No vamos a entrar en ello hoy, pero sí les cuento la anécdota de un estudio comparativo que se hizo recientemente en alguna universidad sobre el personaje de Ofelia de la ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas. Y tengo que decirles que la valoración de Natalie Dessay superaba a la de la propia Callas. No es, pues, cuestión de decir en plan nostálgico que todo tiempo pasado fue mejor. Cada época tiene su sensibilidad, su cultura y su orden de valores. El tenor Alfredo Kraus se lamentaba en los últimos años de su vida de que el público de la ópera tenía ahora mucho menos cultura del canto que hace 25 años. Tenía probablemente razón. El público se ha renovado con otros criterios sustituyendo, en primer lugar, esa casi exclusividad de los valores del canto por los aspectos orquestales y el nuevo «divismo» de los directores musicales. Los Carlos Kleiber, Herbert von Karajan y otros iban desplazando de la cabecera de los carteles anunciadores a los cantantes más destacados. Y aún hoy el tirón que tiene una orquesta de solera, como la de Berlín o Viena, y más si está dirigida por un Ricardo Muti, Simon Rattle, Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Kent Nagano, Lorin Maazel o Nikolaus Harnoncourt, entre otros, es difícil de superar aún con el reparto vocal más brillante. ¿Desnaturalización? Pues es posible. Pero un tratamiento orquestal con garantías es lo mínimo que debemos exigir para estar en condiciones de ese arte total al que la ópera aspira.

6. El segundo de los elementos de la ópera, tal como la estamos tratando, es el de las puestas en escena. Los directores teatrales tomaron en un momento el relevo de los protagonismos, llegando a convertirse algunos de ellos en las primeras estrellas del espectáculo. Podríamos establecer un cuarteto de referencia formado por Wieland Wagner, Giorgio Strehler, Luca Ronconi y Peter Brook, a los que quizás habría que añadir más tarde a Patrice Chereau. Wieland Wagner fue el artífice visual del Nuevo Bayreuth de después de la guerra, con unas puestas en escena sencillas, en las que las que se reivindicaban los valores plásticos de la iluminación, tratando por encima de todo de ofrecer las óperas de Wagner liberadas de toda retórica e ideología, en el estado visual más fiel a la música y el autor. Strehler luchó por un teatro humano, de personajes, con una estética de claroscuros. A Ronconi se debe la transgresión de los espacios teatrales, entre otras muchas cosas, y Brook se identificó con una estética del despojamiento, en que solamente lo fundamental debía aparecer. Señalemos como trabajos emblemáticos de ellos *Tristan e Isolda*, de Wagner, por Wieland Wagner; *Las bodas de Figaro*, de Mozart, por Strehler, recogiendo toda la tradición del teatro de Goldoni y el Piccolo de Milán; *El viaje a Reims*, de Rossini, por Ronconi, con su acción dentro y fuera del teatro en una continuación de su mítico *Orlando furioso*; y *Carmen*, de Bizet, por Brook, con su solución camerística y reducida en un espacio de elementos esenciales como la arena, que en cierto modo recordaba el espíritu teatral de su *Mahabharata*. En cuanto a Chereau hay que señalar su desmitificador *Anillo del Nibelungo*, de Wagner, en Bayreuth el año del centenario, escandaloso en su día y hoy un clásico. Entre unos y otros se formaron los pilares de una renovación escénica que sin duda enriqueció el espectáculo operístico, amplió sus perspectivas y le dio un aire de ambición integradora. En los noventa del siglo pasado los focos de influencia se desplazaron de Italia y Francia a Alemania y Estados Unidos, multiplicándose las tendencias y cometiéndose muchos excesos en tributo a la originalidad sin límites. Se han diseñado muchas puestas en escena en función de la televisión y de la presencia mediática, con imágenes poderosas y hasta escandalosas que los medios de comunicación reproducían repetidamente. Pero en la confusión de la última década también ha habido aportaciones que han permitido, una vez más, ensanchar horizontes. Es el caso de Herbert Wernicke —*Boris Godunov*—, Luc Bondy —*Salome*—, Robert Wilson —creador de una estética inconfundible basada en el gesto, el movimiento y la luz—, Christoph Marthaler —*La bella molinera* o la imaginación transgresora—, Peter Sellars —*Don Giovanni*—, Willy Decker —*Peter Grimes*—, Pier Luigi

Pizzi —*Rinaldo*—, La Fura dels Baus —*La condenación de Fausto*—, el matrimonio Herrmann —*La clemencia de Tito*— y algún otro. Dos factores más a señalar en este apartado: el ascenso irreversible de la teatralidad de los cantantes a partir de un fenómeno como la soprano María Callas, especialmente si estaba dirigida por Luchino Visconti, y el desembarco en la ópera de creadores de otros campos artísticos, desde pintores y escultores como Jorg Immerdorf, Henry Moore, Eduardo Arroyo, David Hockney, Jaume Plensa, Miquel Barceló, Ilya Kabakov, Anselm Kiefer, Bill Viola y otros muchos hasta cineastas de todo tipo y condición. Con todo ello el espectáculo operístico ha enriquecido su lenguaje visual, en bastantes ocasiones, aunque se han cometido excesos lamentables en otras por artistas menos identificados con el medio.

7. Los últimos en llegar al carro de los protagonismos son los directores artísticos y los organizadores de los teatros o festivales. Ellos son los que marcan con sus decisiones cuál es el camino por el que la ópera va a transitar en los próximos años. Nunca habían tenido tanto poder o quizás es que no habían existido personalidades tan relevantes en este campo. Es el caso, por ejemplo, de Gérard Mortier, que revolucionó en los ochenta el teatro de La Monnaie de Bruselas, cambiando el modelo de espectáculo, el repertorio y el público hasta situarlo en uno de los centros de referencia de Europa. También puso patas arriba el Festival de Salzburgo (ahora se le añora allí), creó un nuevo público para la Trienal del Ruhr y actualmente dirige la Opera Nacional de París, con los teatros de La Bastilla y Palais Garnier. No es, en cualquier caso, el único director artístico determinante en la evolución del mundo operístico. Destacan también otras primeras figuras de la organización como Stéphane Lissner, desde Aix-en-Provence, la Festwochen de Viena y el teatro Bouffes du Nord de París; Klaus Zielheim que, en los últimos cinco años ha conseguido que los críticos centroeuropeos destaquen en cuatro a la Opera de Sttugart como la mejor de Europa; Brian McMaster que ha dotado al Festival de Edimburgo de una singular personalidad y, aun no tratándose exclusivamente de ópera, Michael Haefliger que ha conseguido en unos años dar la vuelta al Festival de Lucerna y situarle como el más imaginativo del momento. El oficio de director artístico se ha elevado por sí mismo en perjuicio de los directores musicales o de escena que, en muchos casos, han ocupado, y ocupan, esos puestos fundamentales para el devenir de la ópera. La especialización en la gestión artística parece, a priori, una conquista. El protagonismo exagerado siempre será disculpable si los resultados de la planificación artística son imaginativos, coherentes y abiertos.

8. ¿Existe, aplicada a la ópera, una cultura de la cotidianeidad o una cultura de la excepcionalidad? Esta pregunta repercute de alguna forma en todos los puntos anteriores. Porque no es lo mismo seguir las temporadas locales o de donde uno viva y, en todo caso, complementarlas con alguna grabación, es decir, vivir la ópera como algo habitual, que asistir una vez al año a un festival o superproducción en busca del acontecimiento único e irrepetible, es decir, ir en busca solamente de la excepcionalidad. Es cierto que el espectador de nuestros días está abrumado por una cultura del ocio poderosísima, que la televisión lo llena todo y que el tiempo libre es cada día más escaso. Está en alza por eso la actitud del que a lo largo del año participa culturalmente en lo justito y cubre su cota cultural asistiendo cada año a un festival de postín donde se pega el atracón, y así hasta el año que viene. «Yo, escuchar a la orquesta de mi ciudad, ni como castigo. Al menos si voy a Salzburgo escucho tres óperas con la Filarmónica de Viena y en montajes interesantes. Me compensa», suelen decir los que adoptan estas posturas. Lo que es un hecho es que lo que estamos llamando aquí cultura de la excepcionalidad se extiende cada día más y en todas las direcciones. Escuché en días pasados una encuesta radiofónica entre agencias de viaje de varias modalidades para ver cuáles eran los destinos preferidos de los españoles en el período de Navidad y fin de año. Nadie, si tenía suficientes días, elegía itinerarios al alcance de la mano como la zona del Renacimiento andaluz entre Ubeda y Baeza, que es una preciosidad por cierto. Los lugares de viaje más demandados eran Jordania, Egipto, Patagonia, Chipre... Es un signo de los tiempos y no hay que darle más vueltas. Es la búsqueda de lo único, de esos instantes de belleza o esas sensaciones que luego se quedan en la memoria para siempre y a las que uno recurre en momentos de vacas flacas. Los precios exagerados de algunos festivales no son un obstáculo. Se paga lo que sea por una ópera dirigida por el director preferido, como se paga lo que sea por un viaje exótico o por una comida en un restaurante emblemático. Es lo que hay.

9. Y dado que hemos citado de pasada lo de los precios de las localidades, en este recorrido a vuelo de pájaro, al que hay que ir poniendo ya el final, hay que señalar al menos en este noveno punto que la ópera es objetivamente un espectáculo muy caro, con unos gastos económicos tan elevados, que no tiene la posibilidad de una explotación a precio de coste, sino que necesita de subvenciones públicas y privadas para ser mínimamente accesible. El porcentaje de la subvención pública en el presupuesto total es variable. En festivales tan consolidados como el de Salzburgo tienen al menos un 30 % y lo normal es que establezca

en torno al 50 %. Los porcentajes altos de subvención pública pueden influir en la libertad de los organizadores a la hora de plantear sus propuestas. Pero si es la iniciativa privada la que domina también exige sus contraprestaciones. En muchos teatros americanos, los patrocinadores quieren ver reflejada en el escenario su propia estética o, siendo más burdos, su dinero. Luego están las luchas sutiles entre diferentes administraciones que contribuyen a la subvención para alcanzar cotas de control y poder según sus aportaciones. Ello lleva a la mayor o menor politización de algunos teatros. Pero, en fin, esa es otra historia.

10. Concluimos con una mirada desde Bilbao. ¿Cómo se ve desde fuera lo que se está haciendo, operísticamente hablando, en Bilbao? Pues, créanme, con sorpresa. Bilbao tiene dos espacios donde se puede hacer ópera, una temporada de la ABAO de inusuales exigencias vocales, un proyecto ambicioso a la vuelta de la esquina con un «tutto Verdi», una orquesta y una Sociedad coral de cierta talla y una Sociedad Filarmonica centenaria que es un orgullo para los de casa y asombra a todos los visitantes por su historia. En este contexto y volviendo a la ABAO hay que reconocer que pasadas ya sus bodas de oro, o, si se prefiere sus 50 años de existencia, la veterana asociación bilbaína ha entrado en su último período en un proceso de racionalización y sentido común, abriéndose a un repertorio más amplio y a puestas en escena novedosas, aunque manteniendo impertérritas las virtudes que la han hecho famosa, es decir, la elección de las voces adecuadas para cada título. Los pasos de ampliación de criterios artísticos se están dando con prudencia y finura. También se ha iniciado, al estilo del Liceo de Barcelona, un programa divulgativo de ópera para niños. ¿Un deseo? Que se programe en Bilbao *Wozzeck*, de Alban Berg, una de las mejores óperas, si no la mejor, del siglo xx. En una encuesta a 100 personas relacionadas con la música que hizo la revista de Radio Clásica sobre cuáles eran las mejores óperas de la historia, *Wozzeck* obtuvo el primer lugar por encima de *La flauta mágica*, *Las bodas de Fígaro* o *Tristan e Isolda*. Pero, en fin, los directivos de la ABAO tienen la pelota en su tejado. No seré yo quien les presione más. Bueno, ya está bien de divagar como un diletante, a modo más o menos stendhaliano, sobre lo divino y lo humano de la ópera. Les agradezco su atención y les invito a un coloquio con chispa. Antes de ello vuelvo a manifestarles la profunda emoción que supone para mí ocupar por unas horas esta tribuna con un tema tan apasionante y lleno de contradicciones como es el de la ópera hoy.

