

Sobre el abuso a los cantantes en Europa

Escribí un artículo sobre el movimiento presidido por la destacada mezzo-soprano austriaca Elisabeth Kulman contra las injusticias laborales enfrentadas aún por los cantantes de trayectoria internacional en foros internacionales. Este movimiento está generando una gran polémica y está siendo objeto de gran atención en la prensa escrita e incluso en la televisión en los países de habla alemana. Movimientos similares están comenzando a surgir en otros países, como España e Italia, cuyo movimiento, tratándose de Italia, está encabezado por el célebre barítono italiano Pietro Spagnoli.

Soy un tenor mexicano-alemán con trayectoria internacional. He cantado en el teatro Mariinsky de San Petersburgo, el Gran Teatro de Ginebra, la Ópera Flamenca (Vlaamse Opera) en Bélgica, el Teatro Municipal de Santiago de Chile, en la Deutsche Oper am Rhein en Düsseldorf, etcétera, y tengo un profundo conocimiento de la manera en que funciona el sistema de la lírica en Europa puesto que trabajé además como agente (entre otros, para el destacado tenor dramático ruso Vladimir Galouzine). Tengo un doctorado en música por la prestigiada Universidad de Indiana, Bloomington, en Estados Unidos, una licenciatura como pianista concertista por el Conservatorio Nacional de Música de México, así como una licenciatura en derecho por la Universidad Iberoamericana de México. Soy, además, miembro del Parlamento Cultural Europeo.

Decidí contribuir mi tiempo y mis habilidades al movimiento encabezado por mi colega Kulman puesto que estoy convencido de que la situación que actualmente prevalece en muchos festivales y teatros simplemente ya no puede ni debe ser tolerada. El abuso rutinario de poder por parte de muchos administradores artísticos empobrece no sólo nuestra calidad de vida como artistas, sino también la calidad de nuestro trabajo, poniendo así en riesgo el futuro del género lírico.

El artículo, originalmente en inglés (mi segunda lengua madre), traducido también al alemán, ha recibido una gran acogida entre mis colegas, no sólo denunciando estas prácticas, sino explicándolas y proponiendo soluciones prácticas. Estoy convencido de que la publicación oficial del artículo en su prestigiosa revista sería de gran ayuda a nuestra causa, y de gran interés para vuestros lectores, puesto que trata de temas que normalmente jamás son ni expuestos ni mucho menos debatidos en forma pública.

Dr. Emilio Pons
www.emiliopons.com

Nota del editor

El artículo de Emilio Pons aparece en la sección *Voces* de esta edición.

Precisiones a *Una cena macabra*

Siempre disfruto los artículos de Otto Cázares, pero en esta ocasión necesito hacer algunos comentarios al mismo, referentes a afirmaciones objetivas que creo es importante comentar.

Don Giovanni es una ópera en dos actos, no en tres.

Don Otto omite la que es probablemente la más importante de las fuentes de Lorenzo Da Ponte en la composición del libreto; me refiero al escrito por Giovanni Bertati para la ópera de Giuseppe Gazzaniga *Don Giovanni, o sia il convitato di pietra* (*Don Juan, o el convidado de piedra*), estrenada en Venecia el 5 de febrero de 1787 con Antoni Baglioni cantando el papel epónimo. Baglioni sería Don Ottavio en el



estreno de *Don Giovanni* en octubre de ese año. El libreto de Da Ponte es “muy similar” al de Bertati hasta antes del Finale del acto 1, y desde la escena del cementerio del acto 2. En nuestros días, Da Ponte perdería muy fácilmente un litigio por plagio.

Mozart regresó de Praga —a donde había ido a estrenar *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Figaro*)— a Viena el 8 de febrero de 1787 con la comisión de Domenico Guardasoni para componer *Don Giovanni* y presentarla en octubre de ese año. Aunque no existe evidencia documental, es muy probable que Guardasoni contase con una copia del libreto de Bertati, misma que pudo haber dado a Mozart. Da Ponte, que era acérrimo enemigo de Bertati, nunca aceptaría el hecho; es más, en sus memorias escribe que él fue quien propuso el tema a Mozart.

Don Giovanni es una ópera maravillosa a la que se le ha dado infinidad de lecturas, algunas de ellas con el pretexto del título que Lorenzo Da Ponte usa en el libreto, *dramma giocoso*, aunque Mozart la denomina *opera buffa* al introducirla en su catálogo personal.

Analicemos lo que significa *dramma giocoso*, que de ninguna forma es un drama con características bufas o cómicas, con el significado que le atribuimos al sustantivo drama en español. El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española define: **drama** “... 2. Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas”.

El *Vocabolario della Lingua Italiana* de Nicola Zingarelli define: **dramma** “1 Qualsiasi componimento letterario scritto per la rappresentazione scenica” [Cualquier composición literaria escrita para ser representada escénicamente]; es decir, no incluye la prevalencia de las acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas. En adición, define “*D. giocoso*, l’opera comica del s. XVIII” [libreto para la ópera cómica del siglo XVIII].

Carlo Goldoni, el gran escritor y libretista veneciano, fue quien acuñó el término *dramma giocoso* al titular de esta forma el libreto de *La Cecchina o sia la buona figliuola* (*La Cecchina, o la buena muchacha*) de Niccolò Piccinni, obra cómica que puede considerarse el antecedente de la *opera buffa* que ganaría terreno en el mundo de la ópera italiana durante la segunda mitad del siglo XVIII, y cuyas convenciones estructurales y musicales tendrían su exponente máximo en las tres óperas compuestas por Mozart con libretos de Da Ponte. Como ejemplo de otros libretos llamados también *dramma giocoso* destacan el de *Così fan tutte* (*Así hacen todas*) de Mozart–Da Ponte y el de *Il matrimonio segreto* (*El matrimonio secreto*) de Domenico Cimarosa y Giovanni Bertati.

Como conclusión, el título *dramma giocoso* de *Don Giovanni* se refiere al libreto, como era la costumbre de los usados en la *opera buffa*, y de ninguna forma tiene las implicaciones de dualidad drama–comedia con el que algunos directores de escena justifican los atentados a los que someten a *Don Giovanni*, una de las cumbres de esta amada forma artística, la ópera.

Luis Gutiérrez Ruvalcaba

Respuesta del autor

Agradezco mucho los comentarios de Luis Gutiérrez Ruvalcaba con respecto a mi artículo *Una cena macabra* aparecido en el número de mayo-junio. Su lectura es atenta y, qué duda cabe, erudita. La primera tarjeta de amonestación la acepto con estoicismo: en efecto, *Don Giovanni ossia il disoluto punito* de W. A. Mozart es una ópera en 2 actos, no en 3 como escribí en mi artículo. Distracción, *foul*, *strike*, ligereza. Ofrezco un disculpa por esta [ponga aquí el adjetivo de su preferencia] a todos mis lectores. Por lo demás, con alegría constato que me hallo en la situación de Don Giovanni recibiendo al Comendador para reprenderme, y puesto que mi artículo lleva por título *Una cena macabra*, he de decir: ¡Cenemos, pues; ya que tan largo me lo fiáis!

Como todo mundo sabe, la industria del libreto operístico no es un género literario que deba tenerse en alta estima. Alessandro Striggio era un poeta de segundo o tercer orden; lo mismo puede decirse de ese grupo de poetastros venecianos que se hacían llamar “Los incógnitos” y que facturaban libretos a dos cequíes la palabra. Metastasio llevaba la metástasis artística en el propio nombre. Lorenzo Da Ponte no es la excepción. Si hoy leemos sus *Memorias* no es debido a su altura artística; lo leemos por ser-el-poeta-que-tuvo-la-fortuna-de-realizar-tres-libretos-para-Mozart. Empezamos a hablar con respeto de libreto para la ópera a partir de Richard Wagner. Antes de la aparición de Wagner (y con la honrosa excepción de Ranieri de’ Calzabigi) los libretistas eran poco menos que ganapanes, mercenarios de la métrica, trotacalles muy listos pero ninguno de ellos poseedor de una pluma digna de tenerse en consideración. Sólo mucho tiempo más tarde llegarán los Hoffmannsthal, los Zweig, los Auden.



Lorenzo Da Ponte

Llegamos a tener cierta estima por libretos de medio pelo sólo a partir de la música. En mi artículo me centro casi con exclusividad en ésta. Muestra de ello es que sólo dedico algunas pocas líneas al asunto de las fuentes literarias del argumento y después vaya directamente al momento que más me interesa: el final del Acto II ‘*Don Giovanni a cenar teo m’invitasti*’. Trato de imbuirme en la terrible “tragicidad” de esta escena. Sí: *tragicidad*, dije, que no drama. Y esa *tragicidad* es sólo de Mozart y de Da Ponte: he visto resucitadas de entre los muertos esas mediocres versiones de Gazzaniga y Carnicer. Carecen de fuerza. Es como ver el *Falstaff* de Salieri: una mera curiosidad para el gabinete del coleccionista. Podemos acusar de plagio a Da Ponte—cosa que sin duda podemos hacer con una buena cantidad de artistas de su siglo— pero su libreto no puede dejar indiferente a nadie. Da Ponte, en lo que respecta a la escena final, debe mucho menos al texto del oscuro personaje que es Bertati que a la *tragicidad* de Molière. Pero hay que saber que a través de Molière leemos a Tirso, y a través de Tirso habla el folclor español con el tema de la “cena macabra”, variante gastronómica y peninsular de la “danza macabra” del norte de Europa. En suma, que a través de la escena de la “cena macabra” del libreto de Da Ponte, *habla* la insondable historia cultural, pozo mucho más profundo que el referente inmediato de la mediana producción de Gazzaniga-Bertati.

Con respecto al tema del *dramma giocoso*, dudo mucho que la cuestión se resuelva yendo a los diccionarios, habida cuenta de que hablamos de un género en que lo cómico no debe confundirse —¡No, por Zeus!— con la ópera cómica. A mí me parece —y lo sostendré hasta el fin presionada mi mano por la de Gutiérrez Ruvalcaba— que en *Don Giovanni* sí hay una transición que lleva de lo cómico a lo trágico (que no dramático, insisto). En ese sentido sí existe indudablemente una dualidad de la que directores de escena capaces o ineptos han sabido sacar partido.

Cuando escribo no me interesa trabajar con definiciones porque busco desarrollar mis propias tesis. Ensayo caminos. Ardo y no me retracto. Creo que *Don Giovanni* expresa la pulsión de dos polos: lo cómico y lo trágico. A veces somos trágicamente cómicos y otras cómicamente trágicos. Da Ponte lo sabía cuando hizo que su Don Juan intercambiara sus vestimentas con su lacayo Leporello... y ese ardid sí que sólo se encuentra en el libreto de Lorenzo Da Ponte.

Otto Cázares

Notas del editor

Entre las “precisiones” que hace Luis Gutiérrez Ruvalcaba (LGR) al escudriñar el breve artículo *Una cena macabra* de Otto Cázares [Pro Ópera mayo-junio, página 60], dice que Carlo Goldoni “...fue quien acuñó el término *dramma giocoso*...” En realidad, quien acuñó el término fue Giovanni Cosimo Villifranchi, “el más productivo y creativo libretista cómico de Italia en la segunda mitad del siglo XVII”, a decir de Robert Lamar y Norma Wright Weaver, autores de los volúmenes *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750, and 1751-1800* (Detroit Studies in Music Bibliography, Harmonie Park, 1993). *

Los autores de *A Short History of Opera* (Donald Jay Grout y Hermine Weigel Williams, Columbia University Press, cuarta edición, 2003), si bien reconocen a Goldoni como “la figura principal en la reforma del drama italiano en el siglo dieciocho”, también son cuidadosos de señalar, en una nota al pie de página, que: “Una temprana aparición del término *dramma giocoso* puede encontrarse en el prefacio al libreto de G. C. Villifranchi de 1695, *L'ipocondriaco*”. Y añaden: “*Dramma giocoso* se empleaba indistintamente con *commedia per musica* hasta mediados del siglo dieciocho”. *

A decir de Daniel Hertz, autor de *Mozart's Operas*, capítulo 11, (Goldoni, *Don Giovanni, and the dramma giocoso*; University of California Press, 1992), Goldoni empezó a usar el término 54 años después que Villifranchi, a partir de 1749 (varios años antes que *La buona figliuola*), y sólo clasificó una docena de sus 40 libretos cómicos como *drammi giocosi*.

Ello porque usó el término únicamente para referirse a una obra que combinaba arquetipos “de personajes de ópera seria (*parti serie*), usualmente una pareja de amantes de la nobleza, con la gentuza —sirvientes, campesinos y otros (*parti buffi*) que poblaban sus libretos cómicos puros. A veces también añadía roles que estaban a medio camino entre los dos caracteres (*di mezzo carattere*)”. *

Finalmente, LGR menciona a *Così fan tutte* (de 1790) como otra ópera mozartiana cuyo libreto, también de Da Ponte, es un *dramma giocoso*. Pero Mozart ya había trabajado con un libreto basado en las convenciones estructurales y musicales de este subgénero 21 años antes que *Così*, en *La finta semplice* (1769), cuyo texto, si bien fue revisado y adaptado por el poeta de la corte imperial en Viena Marco Coltellini, fue tomado del *dramma giocoso* original de Goldoni; y en 1774 Mozart compuso *La finta giardiniera*, otra ópera basada en un *dramma giocoso*, atribuido a Giuseppe Petrosellini, autor a su vez del *dramma giocoso Il barbiere di Siviglia* de 1782, que musicalizó Giovanni Paisiello.

* Las traducciones del inglés de los libros citados son del Editor.



Carlo Goldoni

¿Bellas Artes o el Colón?

Recién estoy entrando a su edición en línea [Teatros: *El Colón de Buenos Aires*, por Hugo Roca Joglar, www.proopera.org.mx mayo-junio, sección *Otras voces*] y tengo una pregunta que ojalá y se dignen responder. ¿Por qué leo, escucho y veo en TV que el Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina, es por decirlo así la Meca de la ópera en Latinoamérica? Me enoja un tanto este hecho, ya que nosotros en México tenemos a nuestro Palacio de las Bellas Artes también con mucha tradición operística. ¿Cuál es en verdad la más importante de Latinoamérica?

Enrique Velázquez C.
Culiacán, Sinaloa

Respuesta del autor

Estoy completamente de acuerdo con el señor Enrique Velázquez: Bellas Artes y el Teatro Colón son catedrales de la ópera en América Latina. De hecho, mi artículo acerca del teatro porteño se inspiró en el largo artículo “La remodelación de Bellas Artes” que Xavier Torresarpi publicó en esta misma revista (edición marzo/abril 2011). Aquí puede encontrarse en línea: <http://www.proopera.org.mx/pasadas/marabr2/revista/26debatemzo2011.pdf>

Hugo Roca Joglar

Las cartas de nuestros lectores son bienvenidas en *Pro Ópera*. Podrán ser editadas por motivos de claridad y espacio. Envíanos tus comentarios por email a choppenheim@proopera.org.mx, al fax 5254-4822 solicitando tono, o a nuestro domicilio: Thiers 273-A, Col. Anzures, 11590 México, DF