

Luego, está la mezcla entre melodías y ritmos folclóricos, con una interpretación absolutamente depurada tradicionalmente asociada a la música de concierto. En este sentido, lo que escuchamos es un folclor llevado al plano de la música de cámara, un folclor no sólo estilística y timbrísticamente modificado, sino que estilizado en su forma de ejecución, un “folclor afinado” y refinado, interpretado según nuestros cánones occidentales, por músicos de formación clásica, alejados de la expresión popular espontánea.

Por último, sin pretensiones de llegar a la reinención de un folclor imaginario, el conjunto nos ofrece un folclor de concierto, hecho de armonías sencillas, construido en base al diálogo melódico, sin mayores complejidades rítmicas, que alcanza la mezcla precisa para un amplio público receptor.

Daniela Banderas G.
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
danielabanderas@gmail.com

Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855), *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*. CD. Dimitri Korchak, Wojtek Gierlach, Annamaria Dell’Oste, Juan Luque Carmona, Enrica Fabbri, José Julián Frontal, Coro y Orquesta Sinfónica de Galicia, Alberto Zedda (dir). Producción del Festival Mozart de A Coruña. Fundación Autor, 2006.

Ramón Carnicer y Batlle es un compositor español –o más precisamente catalán– que gozó de gran reputación en su época pero que actualmente es poco conocido, o más bien, poco escuchado. Por esta razón este fonograma debiera suscitar el interés en su España –y Cataluña– natal, pero hay otra nación donde probablemente se comparta este interés: Chile. Porque hace casi 180 años que en este país circula una pieza musical de Carnicer que todos los chilenos y chilenas conocen y han entonado más de alguna vez en su vida: la música del Himno Nacional, escrita cuatro años después del *Don Giovanni Tenorio*. Desde que la música de Carnicer sustituyó –de un modo más conflictivo de lo que habitualmente se dice– a la música original que el chileno Manuel Robles compuso para la Canción Nacional, han surgido críticas y propuestas en torno a la factibilidad de ejecutarla correctamente. Y esto debido a que Carnicer era ante todo un compositor de óperas, muy afín al estilo de su amigo Rossini, y su música parece concebida más bien para la interpretación de cantantes profesionales o de buena formación vocal –de hecho de esa forma se estrenó en Chile a fines de la década de 1820– que para la ejecución colectiva de una comunidad con educación vocal altamente dispar. Este fonograma nos permite corroborar precisamente esta afirmación al apreciar el estilo vocal que Carnicer cultivaba.

Tal como indican las notas del folleto del CD, escritas por María Encina Cortizo y Ramón Sobrino –musicólogos que realizaron la edición crítica de esta obra–, el libreto de esta tercera ópera de Carnicer, estrenada el 20 de junio de 1822 en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, es posible que haya sido escrito por el propio compositor, quien ante todo adaptó el libreto que Lorenzo Daponte realizó para el *Don Giovanni* de Mozart –Carnicer había conocido hacia 1810 a un discípulo de Mozart en las Baleares, quizás entonces tuvo acceso a la obra–. Y aquí se manifiesta un hecho crucial: para quienes conocemos la obra de Mozart es muy difícil escuchar este *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer sin rememorar oblicuamente, casi como una “escucha doble” como diría Peter Szendy, el *Don Giovanni* del maestro de Salzburgo. El propio Carnicer se encargó de subrayar esta posibilidad de escucha oblicua al citar y usar material claramente procedente de la obra de Mozart en algunos números –y no sólo del *Don Giovanni* sino de *Las bodas de Figaro*. Como señalan Cortizo y Sobrino, aunque el modelo fundamental, estilístico y formal, es de Rossini –cuyos típicos *crescendi* abundan–, aquí emerge el universo mozartiano, especialmente en los puntos de mayor tensión dramática.

Dos líneas de interpretación complementarias se pueden plantear. La primera es considerar la obra parcialmente como un homenaje a Mozart. Aquí, sin embargo, como he dicho en otro lugar, debemos recordar que el término “homenaje” remite al juramento de fidelidad que un hombre realizaba a su señor en la época medieval. En otras palabras, un “homenaje” en la mentalidad medieval no implicaba tan sólo un reconocimiento a los méritos o logros *pasados* o *presentes* como ocurre hoy, sino un compromiso que se proyectaba hacia el *futuro* y eventualmente hacia toda la vida tanto de los involucrados como de sus descendientes. Considerado así, este “homenaje” de Carnicer a Mozart tiene un sesgo de clarividencia –o “clariaudiencia”– importante. Cortizo y Sobrino acotan que el *Don Giovanni* de Mozart se estrenó en España recién en 1834 y “con escasa fortuna”. Yo me atrevo a sugerir

que Carnicer, plenamente consciente de los gustos imperantes en su país y en su época, sabía que algún día la obra de Mozart se impondría y sería reconocido como un clásico de alcance universal. Él sabía que algún día el *Don Giovanni* de Mozart sería un punto de referencia para todo aquel que quisiera proyectar en drama o en música una nueva encarnación del gran seductor. Por lo tanto, su *Don Giovanni Tenorio* fue concebido para un público inmediato que lo recibiría mucho mejor que al *Don Giovanni* de Mozart, pero a sabiendas que, en caso de conservarse, públicos futuros lo escucharían de otro modo: bajo la sombra mozartiana.

La segunda línea de interpretación es que con este “drama semiserio” Carnicer realizó un gesto para hacer retornar al protagonista de la obra a su España natal, no en términos solamente de trama interna sino de “retorno cultural”. Don Juan, aunque tiene antecedentes en la literatura medieval y arábica antes de la aparición de *El burlador de Sevilla* a comienzos del siglo XVII, es un personaje de origen español. Desde España cruzó las fronteras y es así como Molière, Goldoni, Bertati con Gazzaniga y Daponte con Mozart —entre otros— plasmaron sus versiones del personaje. De este modo, tal como el protagonista roda tierras en su incansable carrera de seducciones, el *Don Giovanni Tenorio* es el retorno a su tierra de un personaje que porta el equipaje estilístico e idiomático de su periplo internacional e intertextual: don Giovanni canta en italiano, en un estilo rossiniano y mozartiano, pero interpreta seguidillas, un bolero y hace ejecutar *La Cachucha* —una pieza popular en España y Latinoamérica en aquella época— en su última cena.

A propósito de intertextualidad musical, hay un par de detalles que indicar. El primero es que al comienzo de la escena con doña Ana y su padre en el primer acto, el acorde inicial de la orquesta evoca el arranque de la Canción Nacional de Chile. Hay quien ha escrito que, de hecho, Carnicer habría adaptado la música de una obertura suya para la Canción Nacional, pero no del *Don Giovanni Tenorio* sino de *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Aquel acorde, sin embargo, aun siendo meramente un gesto de inicio común a otras obras de otros compositores, no deja de sugerir —seguramente para oídos chilenos— esta otra escucha oblicua. Y el segundo detalle es que el comienzo del aria de Octavio “Non temer mio caro bene” en el segundo acto, es muy similar, por no decir idéntico, a uno de los temas del poema sinfónico *Don Juan*, de Richard Strauss —basado a su vez en un poema de Lenau—. Es casi imposible que Strauss haya conocido la obra de Carnicer, la que después de 1822 al parecer no volvió a reponerse —Cortiza y Sobrino nada dicen al respecto en el folleto del CD—, por lo que se trataría de un caso sorprendente de “intertextualidad inconsciente” entre dos obras de géneros diferentes que remiten —lo que deviene doblemente sorprendente— a una fuente de inspiración común: el personaje de Don Juan.

Finalmente, la interpretación de los cantantes y músicos en la grabación resulta muy efectiva, aunque se aprecian algunos defectos derivados de la grabación en directo. Concretamente, hay pasajes donde el protagonista se escucha con menor nivel sonoro que los demás personajes. Por otro lado, las fotografías en el CD permiten apreciar una puesta en escena muy contemporánea, lo que genera la expectativa de algún día disfrutar de esta propuesta en forma integral, en vivo o en DVD. En este sentido, en el tenor de lo dicho al comienzo de esta reseña, si hay algún país donde el *Don Giovanni Tenorio*, de Carnicer, pudiera presentarse o conocerse más allá de las fronteras de España, debiera ser Chile.

Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
cristianguerrar@gmail.com

Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta. DVD. Libreto de Pablo Neruda. Música de Sergio Ortega. Un filme de Manuel Basoalto. Santiago. Sello La Oreja, 2006.

Después de bastante tiempo está disponible una grabación de esta importante obra del teatro musical chileno. Se trata de la versión definitiva de *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, adaptada como ópera por el compositor Sergio Ortega, y que tuvo su estreno mundial en 1998 en la temporada del Teatro Municipal, se volvió a presentar en 2003, algo sin precedentes tratándose de una obra de un compositor chileno.

La histórica colaboración entre Ortega y el poeta Pablo Neruda siempre ha desafiado la calificación genérica. El propio Neruda indica en el prefacio al libreto que esta es una obra que “quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima”. Sobre esto mismo, hubo varios escépticos que critica-