

De la partitura al espectáculo. Puesta en escena, teatralidad y ópera

Enrique Herreras
Crítico de artes escénicas. Profesor de Filosofía (Área de Estética)
(Universitat de València)

Todos los elementos de las óperas combinados convenientemente producen una de las emociones más intensas a las que tiene acceso el hombre.

Manuel Lagos

La ópera es esa señora tan gorda y tan llena de collares y de solemnidad, y ya va siendo hora de que le pequemos un tiro en la barriga a todo lo que sea solemne, procurando no fallar el tiro.

Miguel Mihura

Resumen. No ha pasado todavía mucho tiempo desde que se empezara a valorar en su justa medida la importancia de la puesta en escena en la ópera representada. Un hecho que sorprende, ya que, desde sus inicios, la ópera se definió como teatro. Valorado, pero aún hay muchos cabos sueltos en este tema, dada la dimensión y complejidad del mismo, y la preeminencia musical que sigue persistiendo. Todavía hay quien protesta diciendo que el director de escena ha pasado a gozar de un mayor protagonismo que los propios cantantes y hasta del propio compositor o el libretista. A este respecto habría que advertir que el centro de la ópera, su origen, es la necesidad, el impulso o el capricho de expresar emociones y transmitir ideas. A partir de esta perspectiva, el presente trabajo quiere reflexionar sobre la teatralidad de la ópera, los dilemas de su puesta en escena (los mismos que los del teatro, aunque con sus evidentes particularidades), la interpretación de los cantantes, y el papel del director teatral. El motor vital es poner luz a esta cuestión, desde mi experiencia de crítico de artes escénicas que se ha acercado a la ópera, y encontrar caminos y soluciones tanto en la investigación como en la práctica concreta.

Palabras Clave. Ópera representada, puesta en escena, partitura, dramaturgia, dirección teatral, interpretación.

Abstract. It hasn't been long since people began to appreciate the importance of the stage performance of the operas. A surprising fact, since, from its beginning, the opera was defined as theater. Although valued, there are still many loose ends in this issue, given the size and complexity, and musical preeminence that persists. There are those that still protest saying that the stage manager has come to enjoy greater prominence than that of the singers themselves and even more than the composer or the librettist. At this regard it should be noted that the center of the opera, its origin, is the need, the impulse

or whim of expressing emotions and conveying ideas. From this perspective, this paper seeks to examine the theatricality of the opera, the dilemmas of staging it (just like those of theater, although with its obvious peculiarities), the interpretation of the singers, and the role of theater director. The important thing is to shed light on this issue, from my experience of a performing arts critic who has come across the opera and try to find ways and solutions for both research and specific practice.

Keywords. Performed Opera, staging, sheet music, drama, theatrical direction, interpretation.

1. El quid de la cuestión

Una cantante lírica, de cuyo nombre no logro acordarme, reivindicaba, hace algún tiempo, en una entrevista, la música en la ópera por encima de la moda actual, según sus palabras, de dar relevancia al aspecto escénico. Está claro que se refería a los excesos de algunos directores de escena que exigen demasiado a los cantantes, haciéndoles cantar en situaciones comprometidas que dificultan el canto.

Pero, hagámosle caso, porque, al fin y al cabo, en la tradición ha dominado este modo de pensar. Incluso, en la actualidad se oyen voces en ese sentido. Es el caso del historiador de ópera Jesús Trujillo Sevilla¹, quien, después de hablar de parabienes de los últimos tiempos de la ópera, llega a señalar que hay nuevas sendas que no se pueden juzgar de manera tan positiva. Se refiere, según sus propias palabras, al «tirano protagonismo que ha cobrado en tiempos recientes la figura de director de escena». Para rematar esta afirmación, Trujillo rememora los tiempos de Verdi, cuando en la Scala de Milán “se despachaba la escenografía de sus producciones con unas telas rudamente pintadas y cuatro muebles”. Luego recuerda a Wagner como pionero en reclamar los servicios de los directores teatrales y de las vanguardias más creativas. Sin embargo, sigue opinando Trujillo, de aquel desparpajo decimonónico, y de aquella necesaria y audaz renovación, media un mundo con la actual costumbre de arreglarlo todo con paneles móviles, espacios abiertos, figuras geométricas y colores puros.

Y no se queda ahí, según el autor de *Breve historia de la ópera*, en las últimas décadas hemos tenido que padecer las “interpretaciones” y las actualizaciones más disparatadas de los argumentos.

Es evidente que lo que molesta a Trujillo es pensar que el *régisseur* ha pasado a gozar de un mayor protagonismo que los propios cantantes y hasta del propio compositor o el libretista. “Este dislate ha convertido el hecho teatral de la ópera en un auténtico sainete”, llega a subrayar el teórico. También es evidente que este historiador tiene una visión bastante limitada del significado de la puesta en escena, confundiendo este trabajo con el de simple decoración de la composición musical y del libreto.

¹ TRUJILLO SEVILLA, Jesús: *Breve historia de la ópera*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

Y puede que en casos concretos tenga razón, incluso en muchos casos, pero no en su planteamiento general. En primer lugar, porque determinadas representaciones, nunca pueden servir para dar lugar a pensamientos genéricos. En todo caso sólo pueden llegar a ser dichos pensamientos sintomáticos. En segundo lugar, se olvida Trujillo de que si se apuesta por la realización de la ópera escénica, hay que hacer ésta con todas sus consecuencias, con conocimiento de causa, de lo contrario mejor quedarse en la ópera concierto. Mejor.

La cuestión, por tanto, no es poner en un podium los diferentes campos que se unen en lo que se denomina ópera representada, sino calibrar el papel de cada uno. Y en una disciplina artística que tienen como apellido “representada”, parece axiomático que quien realiza la actividad que tiene como fin dicha representación pueda tener un notable protagonismo. Un tema que habrá que analizar en su justa medida.

Porque los problemas, los dilemas, y hasta las precauciones que surgen hoy en día ante la puesta en escena de la ópera no son muy diferentes de los del teatro, aún con sus particularidades. También en el campo teatral (recordemos que un texto puede tomarse como una partitura) se producen excesos en este asunto. Ciertamente, hoy, muchas veces, se confunde pluralismo de opciones (por ejemplo, en una escenificación de una obra de Shakespeare) con el nefasto y gratuito “todo vale”. Pero, que ello ocurra con cierta frecuencia no quiere decir que dejemos de buscar los límites y sentido de lo que se denomina puesta en escena.

Así, según Juan Antonio Hormigón,

[...] toda representación implica un proceso de ordenación de los elementos escénicos, sistematizándolos en una determinada secuencia de ostensibilidad e intensidades a la que denominamos puesta en escena [...] Es evidente a todas luces que el concepto contemporáneo de puesta en escena [...] desarrolla aspectos de una profundidad y calado tanto estético como dramático y técnico artesanal que explicitan como una creación artística en la plena extensión de la palabra.²

Los posibles excesos y desatinos son sólo una parte de todo un mundo de posibilidades estéticas que han brotado en el siglo XX gracias al desarrollo del papel de la dirección de escena. Tal vez uno de los aspectos más determinantes del teatro contemporáneo, y que más personalidad y especificidad le confiere, sea la aparición y configuración del director de escena como creador e inductor de las escenificaciones.

A partir de estas premisas ya se puede dar un paso. Si la ópera precisaba de una revolución (entre otras cosas para romper con el estilo romántico, tomado con demasiada asiduidad como modelo convencional), ésta ha sido posible gracias a algunos directores de escena.

² HORMIGÓN, J. A.: *Trabajo dramático y puesta en escena*, ADE-Teatro, Madrid, p. 16.

Y es que a la ópera le ha ocurrido un fenómeno curioso. Como en general el aspecto escénico ha sido secundario (meramente ilustrativo³), el modelo de escenificación, que tenía lugar en el momento en que la obra se estrenaba, se mantenía como intrínsecamente unido a dicha ópera. Si en la época de Verdi reinaba en los escenarios un estilo romántico, pues este se cosía a sus obras y parecía que siempre había que representarlas de la misma manera. Ésa es la mentalidad que ha prevalecido durante muchos años, y lo que se ha denominado “convención”. Esto es, si había que guardar las esencias musicales, también las escénicas, no comprendiendo por tanto que este último elemento debe de evolucionar en consonancia con los tiempos. Porque si la partitura no cambia, sí que cambian los públicos, las épocas, las estéticas y ritmos de representación, algo que ha costado a este género reconocer. De ahí que haya predominado durante buena parte del siglo XX, convencionalmente, el modo romántico de plantear un entramado escénico, es decir, del siglo XIX. Un modo que en ámbitos teatrales se denomina coloquialmente de cartón-piedra, por la forma de confeccionar los decorados y las exageraciones gestuales de los cantantes (también acartonados).

Algo, bastante, ha cambiado de todo esto, pero todavía quedan ciertas nostalgias en el ambiente.

Hace ya 40 años, en la presentación de un monográfico de la revista *L'Arc* dedicado a la ópera, escribía Bernard Dort:

Poco a poco las grandes salas de ópera dejan de ser lugares en que turistas y gentes de mundo se encuentran con ocasión de las proezas vocales de éste o aquél cantante de renombre y se convierten en teatros cuyo objetivo, más que las competiciones entre el tenor y la soprano o las fastuosas fantasías decorativas, es la representación escénica de una obra literaria o musical (habría que decir: literaria y musical).⁴

Puede que en determinados países europeos, como Francia, esta cuestión se vea con mayor claridad, pero en España ha costado más clarificar la situación, dado que, en el propio campo teatral, el concepto de dirección de escena ha sido, tradicionalmente, muy secundario.

En fin, hay ya certidumbres de que la situación está mudando, y a ello ha ayudado, claro, la revolución de la dirección escénica que comenzó a mascarse en los las décadas de los setenta y ochenta. De todos modos, en el ambiente general, y no sólo en el español, todavía quedan por despejar muchas dudas y confusiones.

De ahí la necesidad de hacer algo de historia, para abrir boca. Y uno de los descubrimientos en la misma es que, desde sus inicios, la ópera se define como

³ En esto tampoco se aleja demasiado del teatro, porque durante siglos y en España hasta hace bien poco, tan poco que todavía hay quienes lo siguen considerando así) se había considerado a la puesta en escena como una simple traslación de las acotaciones y diálogos escritos por el autor.

⁴ DORT, B.: «Le général et le particulier», en *L'ARC*, Aix-en-Provence, nº 55, 1973, pp. 3-8.

teatro, y los esfuerzos para que esto fuera así, provino del propio mundo de la música. En concreto, habrá que advertir, para apuntalar todavía más la tesis que se defiende en este trabajo, que muchas veces fueron músicos a los que les preocuparon la reformar el modo de escenificación.

2. Del nacimiento de la ópera a la percepción de la escena

Parece que fue en Florencia, producto de una búsqueda de nuevas vías para el arte musical, donde nació la ópera, entre los últimos años del Cinquecento y los primeros del Seicento. A alguien llamado Giovanni Bardi (1534-1612), Conde de Vernio, se le ocurrió fusionar el mundo literario con el mundo musical, quizá, como señala Manuel Lagos⁵, para amansar a los nobles. Muchos investigadores sitúan la *Dafne* de Jacopo Peri como la primera ópera de la historia. Pero lo importante para nuestro tema es que a la música y al canto, se le fueron añadiendo todas las manifestaciones pertinentes del mundo de la escena. Es decir, una parte de la música quiso ser teatro. Desde entonces cantantes-divos, espectaculares telones, y mucho cartón piedra ha ido calentando este *soufflé*, aunque sólo en los últimos años, tal vez desde María Callas, la faceta de la dirección escénica no ha cobrado el protagonismo razonable, llegándose a polemizar al menos al mismo nivel que hasta ahora ocurría con los músicos y los libretistas.

Pero si hacemos abstracción del término ópera, y aunque no aparezca hasta el siglo XVII, descubriremos que es el primer teatro, el más antiguo del mundo. Porque si en muchos años cuando hablamos de arte dramático se le ha dado más valor a la palabra no hay que perder nunca de vista que la música ha sido un elemento fundamental y fundacional del mismo. La tragedia griega concedía a la música un lugar amplio. Nietzsche llega a plantear la tesis, en su reconocida obra *El nacimiento de la tragedia*, de que la música estaba en los orígenes del drama.

¿Qué es verdadero teatro? Cuando todavía era joven, Bernard Shaw escribió: «Antiguamente el teatro nació de la unión de dos tendencias: el deseo de bailar y el deseo de escuchar un relato. El baile se convirtió en un alboroto, el relato en una situación». Platón nos informa de que ya en la epopeya, anterior a la tragedia, se servía de este tipo de expresión. El canto era conocido en la comedia griega, y desde ella acaba introduciéndose en las *atalanas* el *mimus* latino. Los romanos festejaron los espectáculos musicales.

El caso es que el nacimiento de la ópera representó un paso adelante, pero también una recuperación de dicho pasado. Lo único es que, imaginamos, el acercamiento al teatro se haría desde las coordenadas de su tiempo, y siempre como un modo de ilustrar la partitura.

No fue hasta Wagner cuando se produjo una percepción clara de la importancia de la puesta en escena, no sólo a partir de su consideración de la “obra de arte total” (la teoría del *Gesamtkunstwerk*), sino también en su modo de construir el libreto, en el que se nota la búsqueda de teatralidad tanto en la creación de los

⁵ LAGOS, M.: “Nueva casta de divas”, en *ADE-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 29.

personajes como en las acciones. Y ello a pesar de que en sus obras predomine el elemento psicológico frente a la acción, ya que el drama de las mismas es principalmente interior, referido más a las emociones que a los sucesos. Pero hay, en ellos, una clara consciencia el elemento teatral como parte fundamental de la ópera como arte total. La orquesta en el compositor alemán ya no funciona sólo como un acompañamiento de los despliegues vocales de los cantantes en escena, sino que se fusiona con el drama como parte esencial de las expresiones, acciones e incluso procesos de pensamiento de los personajes.

Lo substancial es reconocer que fue Wagner uno de los más reconocidos reformadores del teatro⁶, al poner las bases de una comprensión mucho más dramática de la escena, frente al escenario operístico existente hasta entonces. El compositor era consecuente al señalar que el aspecto escénico era algo incompleto, pues pese a las indicaciones claras en las partituras que publicaba, comprendía que éstas eran insuficientes para una representación dramática completa y global. Por eso también escribió en algunas de sus obras, de forma posterior e independiente a la publicación y estreno de la obra, ensayos manuscritos sobre puesta en escena, en los que el autor estudiaba los métodos para la misma, ensayaba, y, ante todo, buscaba llevar la escena a la misma altura de perfección del resto de su obra.

A esta tarea se lanzaron también determinados directores de orquesta, como Mahler, uno de los más significativos. Mahler decidió luchar contra lo que él llamaba el *infierno del teatro*. No hay que olvidar que, a pesar de Wagner, a finales del XIX predominaba en la ópera unas convenciones, asimiladas por un público refinado, que parecían infranqueables. Mahler se enfrentó a esa inamovible situación desde su siempre perseguida perfección, y lo primero que hizo fue reclutar una compañía estable de cantantes, al mismo tiempo que reorganizó un grupo coral y una orquesta. Sólo desde una perspectiva de trabajo común podía pensarse cualquier reforma. Su actividad directoral propulsó un régimen draconiano en los ensayos dado su gran interés por la puesta en escena, con todo lo que eso implica desde el punto de vista de la realización escénica total. Su vigilancia no pasaba por alto ningún detalle, ya se tratase de la iluminación, de los trajes, de decorados o de la interpretación de los actores, y se dice que se pasó días o noches enteras arreglando todas estas cuestiones con los responsables de cada una de dichas especialidades.

Richard Strauss fue un digno sucesor de Mahler en la Ópera de Viena, pero, es Arturo Toscanini, quien en la Scala consigue otra gran época de grandes resultados escénicos en esa búsqueda de la totalidad. Igualmente, entre los años

⁶ A Wagner también se le atribuye haber reformado la arquitectura teatral y la presentación dramática con su Teatro del Festival en Bayreuth terminado en 1876. El escenario de este teatro era similar a otros del siglo XIX, incluyendo a aquellos mejor equipados, pero Wagner sustituyó los palcos y las plateas y puso en su lugar una zona de asientos en forma de abanicos sobre un suelo en pendiente, dando así igual visión del escenario a todos los espectadores. Un poco antes de empezar la función, las luces del auditorio reducían su intensidad hasta la oscuridad total, una innovación radical para la época.

1925 y 1933 se ven perfilarse en Berlín notables esfuerzos en este sentido. Esta ciudad nos ofrece a la sazón tres teatros líricos de primer orden: la ópera municipal dirigida por Bruno Walter; la ópera estatal dirigida por Erich Kleibell (en la que se estrenó *Wozzeck*) y –tal vez la más interesante– la Kroll-Oper, dirigida por Otto Klemperer (que, junto con Bruno Walter, es uno de los principales discípulos de Mahler), con un repertorio extraordinariamente amplio que incluía obras contemporáneas y hasta estrenos absolutos.

Desde entonces –y para situarnos en la época posterior a la segunda guerra mundial– nos encontramos con Herbert Von Karajan como prototipo del director de orquesta director de teatro, y también con la invitación, cada vez más asidua, de directores de teatro en el ámbito operístico. No hay que olvidar que en este tiempo se revaloriza en el campo teatral la puesta en escena y aparecen las teorías más importantes de una disciplina que se llena de posibilidades infinitas.

En cualquier caso, la puesta en escena operística se ha transformado radicalmente en las últimas décadas. Nuevas propuestas de sentido, concepciones especiales no ilustrativas, profundización en la *dramaticidad* de la música, han sido probablemente los casos en que la escenificación ha sufrido su mayor desarrollo.

Volviendo a lo dicho anteriormente, es cierto que han habido (y los habrán) excesos, pero, ante todo, la puesta en escena de las óperas sigue siendo una aventura, un territorio a explorar. O imenudo problema!, como dijera el gran Giorgio Strehler⁷, al reflejar su insatisfacción ante la imposibilidad de resolver el plano musical y el plano dramático a la vez. Ahí está la aventura señalada.

A este respecto habría que advertir que el centro de la ópera, su origen, es la necesidad, el impulso o el capricho de expresar emociones y transmitir ideas. Y si aceptamos como punto de partida que la ópera es teatro, resulta evidente que se deben de vislumbrar los mismos asuntos que acontecen en el hecho teatral. Lo cual no quiere decir que se iguale, porque no es lo mismo acercarse a un libreto y partitura operística que a una pieza teatral; pero aun así, habrá que divagar de manera parecida a la que lo hacemos en teatro, y encarrilar la puesta en escena de la ópera a territorios similares. A decir verdad, la manera de llevar a escena una ópera es un punto crucial, no sólo por la elaboración rigurosa del trabajo en sí, sino también para cambiar una imagen que todavía se tiene de la ópera, una antipatía muchas veces provocada por la imagen tópica de puestas en escena cargadas de años, por la utilización de decorados polvorientos, vestuarios de guardarropía, y gestos y movimientos convencionales y hasta ridículos de cantantes y coristas, defectos que para algunos parecen constituir la propia esencia del arte lírico.

⁷ STREHLER, G.: “La puesta en escena de ópera, imenudo problema!”, en *ADE-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 80.

Seguir luchado contra esa imagen sigue siendo la tarea principal de estos momentos, es decir, sustituir, como dice René Leibowitz⁸, un concepto de espectáculo lírico que se conformaba con ciertas indicaciones escénicas esquemáticas y estereotipadas (que, al final, todo hay que decirlo, no tenían gran importancia), por una idea de puesta en escena *predominante* en la que cada elemento escénico adopta tales proporciones que el desequilibrio entre el foso y el escenario, si bien ha cambiado de lado, sigue siendo igual de pronunciado.

Un paso que ha sido preciso dar, aún a costa de los excesos señalados anteriormente; aún a costa también del "todo vale", y, sobre todo, de un nuevo peligro abierto en los últimos años, esto es, la concepción de una representación "moderna" de una ópera como una puesta en escena acompañada de música. Y por ahí anda el verdadero peligro actual, la no comprensión del justo papel de la puesta en escena, y la tentación de trascenderlo, al pervertir el auténtico sentido de la puesta en escena, o lo que es lo mismo, penetrar y servir realmente al sentido de la obra, y no actuar ante ella a modo de una, como dice Leibowitz⁹, "voluntad de poder" escénica que puede sino perjudicar a la totalidad del espectáculo, o por una opción inicial alejada, o al margen de la obra, o bien subsumir esa obra a algunas modas escénicas que van teniendo lugar.

Nos encontramos, pues, ante una situación muy parecida a la del teatro, por lo que las disquisiciones deben hacerse conjuntamente. Y la primera de ellas es replanear el propio concepto de puesta en escena y sus principios estéticos. Porque ya lo subrayó Antonin Artaud: "Digo que la escena es un lugar físico y concreto que exige que se le llene y que se le haga hablar su lenguaje concreto"¹⁰.

3. Principios estéticos de la puesta en escena

Como es bien sabido, en nuestro país ha predominado un concepto de puesta en escena teatral como simple traslación de un texto a un escenario. Hasta hace relativamente pocos años no se tuvo en cuenta como hecho creativo y autónomo, el que se refiere a la representación como una situación diferente a la literaria. El caso es que en España hemos sufrido un gran atraso en estas cuestiones, situación que sigue pesando en la conciencia colectiva, a pesar de la, digamos, normalidad lograda en las últimas décadas.

Normalidad que proviene de principios del siglo XX (¡Menudo atraso –repito-, el vivido por estos lares!), cuando se comenzó a teorizar¹¹ de forma sistemática y explícita la autonomía estético-lingüística de la puesta en escena. Gracias a ello, como señala Marco de Marinis, "lo que en los siglos precedentes había sido

⁸ LEIBOWITZ, René: "Los luciferos del teatro. Reflexiones sobre las reformas del espectáculo lírico", en *Ade-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 69.

⁹ *Ibid*, p. 69.

¹⁰ ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1999, p. 42.

¹¹ Por ahí aparecen nombres como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Graig o Appia...

solamente una *praxis empírica* se convierte, de hecho, en un principio estético, el principio regulador del espectáculo concebido como obra de arte”¹².

En este sentido, tendríamos que percatarnos, como hace De Marinis, de un hecho paradójico, ya que si por primera vez se define la puesta en escena teatral como obra de arte y –al definirla- se la considera como autónoma, al mismo tiempo se especifica su subordinación al texto. El propio Strehler, al ser muy creativo en sus propuestas en escena a partir de obras de Brecht, está dando un nuevo valor a dichas obras, y nunca quedan éstas en segundo plano. Texto y escena resplandecen. Otro asunto es la puesta en escena que no parte de un texto previo¹³, como sería el estilo creado por Robert Wilson.

Pero en nuestro caso estamos hablando de una puesta en escena que tiene como eje una partitura y una acción preestablecidas, a las que hay que dar vida escénica. Jorge Lavelli habla de *mise à mort* de la ópera. Prefiero hablar de *mise en lumière* de la partitura.

En este caso, en la *mise en scène*, en *lumière*, se logra que prevalezca en el *teatro material* la idea de partitura escénica ya no como una entidad unitaria e indivisible, ya que se abre a la libre interpretación escénica, o mejor, a la libre recreación. Pensemos por ejemplo en la concepción del texto como “pretexto” de Meyerhold, frente a los partidarios de la interpretación obligada o fiel. Esto tiene que ver con los *modos* (teóricamente infinitos) de entender la representación escénica tanto del teatro como de la ópera. No por casualidad, ya en los años 20, el señalado Meyerhold, había sostenido que el director ideal es el director-músico y que la música tendría que convertirse en una materia fundamental en la formación directo. Por ello en estos momentos muchos directores subrayan que a la hora de dirigir se enfrentan con lo que denominan partitura escénica.

En última, y en primera, instancia, el papel de un director de escena en una ópera es muy similar al que sube en escena un texto teatral, como nos recuerda Simón Suárez¹⁴. No se trata de ilustrar, sino de recrear el material con que se parte. Se puede atender a lo psicológico, a un realismo más o menos trascendido, a lo metafórico, a lo ceremonial, o buscar implicaciones con otros lenguajes. En este sentido la escenografía (lejos ya del concepto de decorado) y la iluminación adquieren un papel relevante.

¹² MARINIS, M.: “La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX”, en J. G. LÓPEZ ANTUÑANO (Coord.): *Del texto al espectáculo*, Junta de Castilla-León, 2001, p. 18.

¹³ No obstante, habría que advertir que hoy no enfrentamos a un concepto amplio de texto, ya que texto puede ser todo lo que sirva de base, o propiciador, para realizar un espectáculo, y ya no se precisa de una calidad literaria. Éste pues estar convenientemente estructurado y contar con elementos propios del género literario dramático, pero puede no poseer ninguna codificación literaria, incluso ni siquiera estar formalmente escrito. También existe el director que va construyendo el texto escénico a partir de los ensayos e improvisaciones de los actores, como es el caso de Albert Boadella. Aunque en este caso, al final se logra un espectáculo teatral pero también un texto que puede publicarse, como de hecho se hace.

¹⁴ SUÁREZ, Simón: “La puesta en escena como reflejo de la partitura”, en *ADE-Tatero*, nº 37-38, 1994.

En todo caso, el director de ópera también debe vérselas con el concepto de dramaturgia ya que la puesta en escena, como subraya Juan Antonio Hormigón¹⁵, consiste en la coordinada articulación de trabajo dramático y práctica técnico-artesanal. Todo espectáculo teatral tiene un texto (en sentido amplio) como antecedente. Y la composición operística puede considerarse también un texto, como sus particularidades, como se ha dicho en varias ocasiones.

Por ello, si bien a lo largo del siglo XX se ha ido imponiendo y definiendo las diferencias claras entre texto y representación, lo mismo debiera acontecer en el campo operístico. Porque si una ópera entra en el campo de la representación, se convierte en un espectáculo teatral, y por tanto, en una creación artística que se inscribe en el conjunto de las artes espacio-visuales.

Toda composición operística, por serlo, posee unas condiciones intrínsecas potenciales tendentes a la generación motivadora de un espectáculo, y la ubicación en un campo semántico-expresivo concreto.

Como dice A. Ubersfeld¹⁶, la tarea del director de escena sería pues “traducir a otro lenguaje” un texto respecto al cual su primer deber sería permanecer “fíel”.

He ahí el reto dramático. Un reto que, como se recordará, planteó por primera vez de forma sistemática Lessing en su publicación de los fascículos que dieron lugar a la *Dramaturgia de Hamburgo*. Este autor, filósofo y profesor de estética, trazó la necesidad de un análisis riguroso de los textos dramáticos a la luz de la revisión de las teorías de Aristóteles. Lo importante es que una representación está formada, o debiera, por un conjunto de propuestas prácticas y teóricas, pero también de elementos estéticos y hasta ideológicos. Por su parte, Patrice Pavis en su *Diccionario*, nos propone una definición de la práctica dramática bastante completa:

La dramaturgia [...] consiste en colocar en su lugar los materiales textuales y escénicos, en descubrir los significados complejos del texto escogiendo una interpretación particular y en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha ido estableciendo. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, el juego del actor, la representación ilusionista o distancia del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo se disponen los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica.¹⁷

¹⁵ HORMIGÓN, J. A.: “Del texto al espectáculo: metodología del trabajo dramático”, en J. G. LÓPEZ ANTUÑANO (Coord.): *Del texto al espectáculo*, Junta de Castilla-León, 2001, p. 59.

¹⁶ UBERSFELD, A.: *Lire la Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978, pp. 15-16. Traducción castellana con el título de “Semiótica teatral”, Madrid, 1989.

¹⁷ PAVIS, P.: *Diccionario del teatro*, Ariel, Barcelona, pp. 136-137.

En sí, todo trabajo dramático se inicia con una toma de decisión¹⁸. Y las decisiones pueden ser plurales, pero no aleatorias, porque, como dijo una vez Peter Brook,

[...] las razones por las que una obra se lleva a escena pueden ser oscuras. Se dice: es porque nuestros gustos, o nuestros valores culturales¹⁹ exigen que llevemos esa obra al escenario. Pero, ¿por qué razón? Si no planteamos esta pregunta concreta, pueden surgir miles de razones, miles de explicaciones imaginables, pero secundarias en comparación con la cuestión esencial: ¿puede este tema llegar a tocar una preocupación o una necesidad esenciales del público?²⁰

Esta pregunta debiera permanecer en todo concepto dramático, incluso desde un planteamiento de modernizar la estética, como puede ocurrir muchas veces en la ópera al verse el director con obras compuestas en tiempos pretéritos, y el peso de lo musical frente al libreto. Aún así, debe de visualizarse una nueva interpretación de los conflictos que se heredan del pasado. El hecho es romper con la tendencia actual de muchas puestas en escena que tienden a absolver para sí el interés del espectador (a veces en competencia y no en compenetración de la partitura y del libreto), en lugar de ayudarle a tomar conciencia de aquello que debería interesarle por encima de todo, esto es, la partitura de la ópera representada (o el texto si hablamos en el ámbito teatral).

Porque, como subraya R. Jacobi,

Toda actividad escenificadora no es sólo fruto de técnica o intuición. Presupone un trasfondo cultural riquísimo; una verdadera puesta en escena tiene dentro de sí una suma de nítidas nociones y convicciones sobre la evolución del teatro, pero aún más sobre la propia evolución de la literatura y el sentido general de la historia humana. El director debe saber siempre situar texto y personaje en el lugar que les compete dentro de un marco global que interesa todos los aspectos de la vida. Acá emergen aspectos fundamentales de etnología, antropología y sociología. Sin un *back-ground* cultural (pero sobre todo literario e histórico), y sin un cierto espíritu de universalidad, es imposible que un director pueda obrar con seguridad: se arriesgará siempre a confundir tragedia con melodrama, comedia sutil con farsa gruesa. Tal confusión se comunicará de forma incurable a los actores y de estos al público [...] Como en toda forma de creación artística, también la escenificación excelente es fruto de la conjunción de tres factores al menos: experiencia, técnica y sensibilidad.²¹

¹⁸ Para una mayor profundización y exhaustividad de este tema ver el ya señalado artículo de Juan Antonio Hormigón, en la nota 2.

¹⁹ A ello habría que añadir una realidad, ya que frecuentemente un director de escena llega a dirigir una ópera por encargo. No obstante, aún en este caso es válida la reflexión que hace Brook.

²⁰ BROOK, P.: *La puerta abierta*, Ed. Alba, Barcelona, 1999, p. 50.

²¹ JACOBI, R.: *Guida per lo spettatore di teatro*, G. D'Anna, Firenze-Messina, 1973, pp. 43-47.

4. Un paréntesis para la interpretación

En cualquier consideración de puesta en escena, el papel de la interpretación es fundamental. De ahí que se abra este paréntesis para hablar de la interpretación del cantante de ópera.

No cabe duda de que encontrarse en una representación operística con una maravillosa voz, lo demás puede quedar en un lugar secundario. Comprendo en este sentido al aficionado musical. Incluso que, en dicho intérprete portador de una portentosa voz, se le perdonen otros asuntos como la interpretación, o el ajuste físico con el personaje. O más que se le perdone que no se le tenga en cuenta. No obstante, aun así, siempre hay una valoración sobre la credibilidad del personaje, aunque ésta sea secundaria. Ocurre algo parecido con el intérprete de ballet clásico, cuando el espectador percibe, aunque a veces no sea de forma consciente, un algo más en la perfecta técnica.

Otro asunto, es el funcionamiento normal de la ópera. A veces es imposible, desde el punto de vista del presupuesto y las agendas de algunos cantantes, contar con más tiempo para los ensayos. Por ello es habitual oír decir a los directores dos cosas, la escasa ductilidad física y anímica de los cantantes a la hora de representar y de la falta de tiempo material para hallar los personajes. ¿Es un problema inherente a la propia estructura operística o a la tradición? A las dos cosas. Por un lado, lograr una voz magnífica ya es un trabajo laborioso de por sí y a la vez una ostentación de talento, y si tradicionalmente el público sólo pide eso, o lo pide sobre todo, pues perfilar más la interpretación pudiera ser, muchas veces, sólo complicar las cosas. Démosle un margen de realidad, incluso admitamos que en la ópera no siempre es posible unificar el casting de la voz, con el físico del personaje, pero no tiremos la toalla.

Ahí están las declaraciones de uno de los grandes, Alfredo Kraus, para quien la ópera ha nacido para el teatro, Su emoción, su grandeza y su pasión, sólo se produce en el teatro. “Y los directores de escena –subrayaba en su momento– son los responsables de sacar a flote la emoción del cantante, el verdadero director de escena es el que trabaja la psicológica del personaje, la acción que corresponde a cada sentimiento, la interpretación de cada frase...”²².

También Kraus tenía una respuesta al señalado tema del *casting*, que si bien no termina de zanjar la cuestión, sí que al menos es coherente y contundente. Ahí está lo que contesta ante la afirmación del entrevistador de que a su edad ya no se puede hacer de Galán. Kraus responde: “yo pienso que siempre se puede hacer de galán gracias a la ilusión del teatro y el canto. Evidentemente, uno se mira al espejo y ve que los años pasan, que se envejece, pero mientras se pueda mantener la fe en lo que uno está haciendo, lo demás es secundario”²³.

De todos modos, y aun admitiendo (a regañadientes, pero admitiendo) esta respuesta, comprender la situación no significa que se abandone la búsqueda de una definición, o de un ideal si se quiere, del intérprete de ópera. Un ideal que

²² Declaraciones de Alfredo Kraus, *El País*, 14 de mayo de 1994.

²³ *Ibid.*

pasa por vislumbrar que un cantante, cuando entre en el juego escénico, sólo se diferencia de un actor en que expresa emociones fundamentalmente mediante el canto. Fundamentalmente, pero no sólo. Porque quedarse ahí es algo parecido a admitir que el actor es un simple declamador. Así se veía hasta hace poco en España, cuando predominaba un sentido convencional, llegando a denominarse, durante muchos años, “Declamación” a la materia relativa a la interpretación.

A partir de aquí ya podemos decir que el cantante no se diferencia del actor que no canta más que en eso, en el cantar. O, como subraya el profesor de RESAD, Juan José Granda, “si para cualquier cantante es imprescindible que interprete la partitura propuesta, condición ésta indispensable para ser artista comunicador, podemos suponer cuáles son las condiciones inherentes al teatro lírico, sea éste de cualquier estilo”²⁴. Granda llega a afirmar que es una aberración que los gorgoritos de una soprano, así como la firmeza de un barítono, o la proeza de un fa en octava baja, justifiquen la asistencia a un espectáculo.

No llego a tanto, porque si bien hay similitudes en la construcción de un personaje entre un actor y un actor-cantante, también hay enormes diferencias, que aparecen en la diferencia de escritura. Pero sí que veo fundamental aclarar algunos aspectos relativos a este siempre atractivo tema. El teatro es un acto creativo, no reproductivo, por esa razón el intérprete de ópera no puede actuar como mero vehículo de una música ya existente, sino como quien le da forma de manera original. Y tampoco se puede cantar por el mero hecho de tener una bella voz y haber aprendido canto, sino porque su situación dramática le obliga a cantar. Esto es: desde el punto de vista emocional tiene que hacer creíble que el canto es su *único* medio de expresión.

El intérprete debiera crear personajes auténticos. Sin embargo algunos especialistas no comparten esta opinión, arguyendo que el cantante se siente desbordado por el hecho de tener que concentrarse a la vez en el canto y la representación. Aunque no le falten razones reales, como señala Walter Felsenstein, “el fin último hacia el que deben encaminarse todos los esfuerzos dentro de la ópera es el no separar el concepto de canto y representación. Las dificultades de las que hablan algunos especialistas radican en la falsa creencia de que sobre el escenario hay que representar algo para lo que luego hay que cantar. Pero canto y representación son la misma cosa”²⁵.

A ello habría que añadir, y reconocer, que si la acción física dificulta el canto, entonces su finalidad y su expresión no son las adecuadas. Pero el propio Felsenstein aclara esta situación: “El canto no es eminentemente una producción técnico-vocal de tonos, sino sobre todo una manifestación humana más: una manifestación provocada por un proceso interno, irreprimible e

²⁴ GRANDA, J. J.: “El actor cantante. La historia de un desencuentro”, en *ADE-Teatro*, nº 92, 2002, p. 227.

²⁵ FELSENSTEIN, W.: “Sobre el actor cantante”, en *ADE-Teatro*, nº 92, 2002, p. 222.

indispensable, que va más allá de la lengua, porque expresa lo que ya no se puede abarcar en palabras”²⁶.

Evidentemente en el canto tiene que haber un dominio de la técnica, pero no es éste lo único que necesita un cantante ya que una parte del arte del canto tiene que ver también con concepción correcta de la situación del personaje. Esto repercute, claramente, en la transformación del aparato vocal, dando un nuevo matiz a la voz. El canto se vuelve más expresivo.

Igualmente, en el tema concreto de la interpretación, una de las cuestiones más relevantes consiste en hacer de música y canto sobre el escenario una expresión humana convincente y auténtica. Verídica. La ópera representada es una acción musical convertida en una realidad teatral creíble. El intérprete no sólo es un instrumento de una música preexistente, sino también quien le da una forma original. Ahí interviene la calidad y preparación actoral del cantante. Para que la acción musicalizada resulte auténtica, hay que demostrar que lo que se expresa sólo se podría realizar cantando. Se trata, por lo tanto, antes y ahora, de la humanización de la ópera, la fusión entre el ser humano y el canto. Es desde ahí, donde suele surgir una discrepancia entre la naturalidad humana y la artificialidad del canto. Es desde ahí, donde se debe de solucionar este conflicto.

Es ya primordial que en los cantantes adquieran ambas técnica, la vocal y la interpretativa, y que los espectáculos se ópera requieran de un tiempo de ensayos donde ambos directores, el de escena y el musical, puedan ensayar ambas cuestiones. En este sentido habría que recordar una experiencia que tuvo lugar en Valencia hace algunos años, desde la iniciativa del Palau de la Música, y que llamó bastante la atención. Me refiero a lo que se conoció como Taller de ópera, proyecto que surgió en 1993 y ya desaparecido en la actualidad. Lo más significativo del mismo es que se tuvo muy en cuenta en la formación de los cantantes el aspecto actoral. Tarea que le encomendó al director valenciano Antonio Díaz Zamora, quien también firmó buena parte de las escenificaciones²⁷ que los alumnos del taller presentaron en público. Se notaba en todos ellos que los intérpretes habían dedicado un buen número de horas a los ensayos, algo no siempre habitual en la ópera profesional. No sólo eso, buena parte de ese tiempo había estado dedicada lo que Stanislavski señalaba como “construcción del personaje”.

El intérprete de ópera, según mi opinión, tiene que conseguir hacer creer al espectador que cada una de sus intervenciones tiene un motivo y que ese motivo provoca la emoción, la credibilidad que a su vez impulsa cantar, justo en la forma que marca el compositor. Es desde dicho encuentro desde el que el intérprete termina por conducir la necesaria dirección musical. La voz es sólo una parte de la expresión musical. Y la emoción, como subraya Felsenstein²⁸ no es algo autónomo, sino el resultado de todo un proceso, psíquico y físico.

²⁶ *Ibid*, p. 222.

²⁷ *Don Pasquale, Los cuentos de Hoffmann, Madama Butterfly o Der Kaiser von Atlantis*, son algunos espectáculos presentados y todavía hoy recordados.

²⁸ FELSENSTEIN, W.: “Sobre el actor cantante”, *Op. Cit.*

Consecuentemente, esta situación obliga al intérprete a hacer suyos los intereses del personaje, y a que todas las convenciones musicales –ritmo, metro, armonía, tempo y dinámica– no le parezcan al público, o incluso a él mismo, dictadas por la partitura o por el director, sino a partir de sus propios propósitos y lógica de la acción. Esto no quiere decir que no se guarde una absoluta fidelidad a la partitura, porque cualquier arbitrariedad en la interpretación vocal está reñida con lo que acabamos de señalar.

El proceso mental, sí, está condicionado por el dominio técnico, pero no hablamos de un proceso mental del intérprete, sino del personaje. Esto lo aclara Felsenstein²⁹, al afirmar que todos los factores técnicos asociados al canto dramático –respiración, entonación, comportamiento rítmico– no son parte de la preparación del papel (y por tanto contrarios a la inmediatez de la expresión), sino que forman parte de la acción física condicionada por las emociones. De ahí que sea fundamental llegar a vislumbrar esta jerarquía para superar la dualidad canto-interpretación.

Así, pues, el estudio nemotécnico del papel y la técnica vocal son ante todo fases de trabajo que deben conjuntarse. Porque ocurre muchas veces que un cantante tiene dominio de la parte vocal adquirida independientemente de la interpretación, o en un planteamiento determinado de un papel, pero esto se debe revisar porque un nuevo estudio del papel, o una nueva visión de la dirección escénica, puede exigir, por ejemplo, otra actitud física. Es cierto que con su talento un cantante puede adaptarse, pero esta nueva situación puede ocasionarle dificultades vocales, porque la parte vocal se preparó técnicamente en unas circunstancias que ya han cambiado.

La cuestión sigue siendo que cualquier sucesión de sonidos instrumental y vocal es acción dramática, y la dinámica o el tempo, no son sólo técnica, sino también material expresivo. Por ello, Felsenstein³⁰ llega a decir que sobran los términos “musical” y “escénico”, tan frecuentes en la jerga de los ensayos, ya que todo lo visible es música y todo lo audible es acción.

El cantante debiera trabajar lo antes posible sobre el planteamiento de la puesta en escena. Porque su objetivo principal en un escenario es comunicar, plasmar la verdad (escénica) al unificar, dar coherencia en la unificación de la acción cantada y la representada. En suma, un intérprete no debe cantar sólo por el mero hecho de tener una voz virtuosa, sino porque su situación dramática le obliga.

5. La Fura domada por Wagner

Aunque el tono del presente trabajo quiere ser ante todo teórico, siempre he creído que los planteamientos teóricos en la reflexión estética no debieran estar muy alejados de la realidad artística. En este caso, habría que determinar que estas elucubraciones han surgido a partir de mi experiencia como crítico de artes escénicas que se interesa por la ópera como totalidad pero también, y

²⁹ *Ibid*, p. 224.

³⁰ *Ibid*, p. 226.

especialmente, como teatro. Dentro de esta perspectiva ha cobrado gran relevancia la creación del Palau de les Arts Reina Sofía, cuyo diseño de programación y modo de producir me ha alentado claramente a estas conclusiones. Hay que tener en cuenta que el auditorio valenciano es de nueva planta, por lo que su diseño artístico ha partido de la percepción de la importancia de la puesta en escena, y no ha tenido que pasar por un reconocimiento paulatino de ésta función. En este sentido siempre ha prevalecido en su presentación de los espectáculos un similar protagonismo del director de escena y del musical.

Vistas y vividas las cuatro temporadas transcurridas hasta ahora, es justo decir que no sólo se van asumiendo en la producción actual muchas ideas propuestas aquí, sino que también podemos valorar muy positivamente, en cuanto a la calidad teatral, el tono general que ha proporcionado su cartelera. En conjunto he percibido una valiosa teatralidad.

Y los pocos desaciertos han solido provenir de la elección de directores de cine. A veces se han buscado cineastas, me da la sensación, por marketing, ya que los nombres de éstos suelen sonar más que el de los directores de teatro. Prefiero pensar así que deducir que la dirección de ese teatro cree que es fácil pasar del lenguaje cinematográfico al teatral, con lo que ello significa de menosprecio por este último, porque no lo es. Otra cuestión es que, en las últimas décadas, el mundo del cine tiene un problema, al predominar más la preparación de técnica pura cinematográfica que la teatral, cosa esta última que nunca ha faltado en los grandes directores como que se percibe en sus películas y, sobre todo, en la dirección de actores. He ahí el caso de John Ford, Willy Wilder, Igmarr Begman o Luchino Visconti, por citar algunos.

En fin, son muchos los momentos que se podrían destacar con sólo hacer uso de las primeas imágenes que resurgen en la mente, pero habría que decir que, en general, se puede recalcar, a partir de lo visto, que la ópera actual ha evolucionado mucho, y bien, en los campos de escenografía, iluminación y vestuario, y algo menos en el movimiento escénico y en la interpretación. Y ello lo puedo decir porque sí han habido determinados espectáculos a los que podemos considerar que han alcanzado un pleno.

Antes de mencionar algunos, quiera realizar un paréntesis para deliberar sobre un acontecimiento importante acaecido en cuanto a la comunión de teatro y ópera. Me refiero, claro, a la *Tetralogía* de Wagner dirigida por La Fura dels Baus.

Durante varias temporadas pudimos ir viendo cómo buena parte del lenguaje *furero*³¹ se iba inyectado en esta fascinante y polémica obra que compuso el músico alemán entre 1848 y 1874. El hecho es que si Wagner es un peligro, un animal salvaje suelto para todo director de escena, ya que el propio compositor señalaba que su obra tenía que herir la imaginación y el sentimiento a través de

³¹ Aunque algo ya diluido porque esta compañía ya no rompe coches y se ha convertido en una especie de museo (de objetos e ideas).

la representación, lo es por eso mismo como reto. Todo un reto para un director, porque, como hemos podido comprobar en nuestra piel y hasta en el hígado, órgano que siempre se las ve para filtrar todo este entramado mítico, al lado del mundo fantástico creado por el compositor alemán, teatralmente domina el estatismo.

El imaginativo Wagner más que hallar una estructura teatral, la sugiere. He ahí la dificultad de llenar el escenario de vida escénica.

Visto lo visto, parece como si Wagner hubiera escrito la escena de las hijas del Rin (*El oro del Rin*) para que la Fura, comandada en esta ocasión por Carlus Padrissa, uno de los siete miembros de esta compañía desde los tiempos (1979) en que hacían teatro en una carreta por los pueblos, utilizara sus ya conocidos cubos de agua. Cantando bajo el agua. Un vitamínico comienzo que fue la tónica a seguir de estos cuatro montajes donde la artillería imaginativa estuvo presente en todo momento. Tanto en el ámbito de las asombrosas imágenes multimedia, cargadas de emoción atávica, como en la resolución escénica a base de grúas dignas de dioses, así como los elementos (agua, fuego), los equilibrios por los aires, y en oscuros mataderos y demás referencias al una sociedad industrial posapocalíptica (*El ocaso*), por los suelos. Sin olvidar el maravilloso Dragón y el bosque de móviles (*Siedfried*) o el viaje por un Rin contaminado (*El ocaso de los dioses*). Y las grúas alcanzaron mayor sentido en la escena de *Las valquirias*.

Recuerdo que la persuasión, el hechizo de los detalles, se fue imponiendo frente a la narrativa convencional. El montaje escénico, en general, fue efectivo, lleno de desvelos por situar la acción abstracta de las escenas. Un camino, pues, ideal en esa teatralidad que he estado mencionando en todo momento. Buen camino, pero no completo. Porque es discutible que en determinados parajes, predominara un exceso de imágenes que, a veces, no venían a cuento. Es lo que señalaba sobre el peligro de que el espectáculo vaya por un lado y la música y el libreto por otro.

Pero el problema fue, sobre todo, el poco cuidado en los asuntos interpretativos (una falla habitual de la Fura). Los intérpretes se mostraron fríos, lejanos, sin saber qué hacer (el verismo que decíamos) aunque, eso sí, siempre muy bien acompañados de artilugios, de imágenes y de vida escénica.

En este sentido (ahora ya comienzo a hablar de una selección más afinada) es *Fidelio*, el espectáculo elegido para abrir las puertas del edificio diseñado por Calatrava, uno de los más completos vistos hasta ahora. La puesta en escena de Pier'Alli me pareció fascinante y equilibrada. Este director de escena no irrumpió de forma revolucionaria sino como gran reformista. Pier'Alli evidenció respecto por la música y en ningún momento ofreció una lectura que violentase las situaciones. Al contrario, le sacó todos los colores dramáticos a la partitura.

Nunca he valorado bien la utilización del ordenador en los espectáculos teatrales, pero, esta vez, más parecía una necesidad vital que un mero juego

decorativo (lo que sí parecía en ocasiones en *La Fura*). Así, en el segundo acto se plantearon unos inusitados efectos virtuales que amplifican el concepto psicológico de prisión.

Lo más logrado fue la sensitiva mezcla de imágenes virtuales (simbólicas) con las reales. Y es en esa realidad donde se posicionó el movimiento escénico. Perfecto en los momentos corales: seductor el ambiente creado con la salida de los prisioneros, y no estuvo mal la escena de los soldados, un momento de ruptura de la emoción que se agradece, del mismo modo que la luminosidad del final. También el director se mostró pulcro en los instantes íntimos, ya que supo colocar a los intérpretes en el punto justo, para que pudieran realizar su tarea. Y su tarea no era otra que cantar con autenticidad. Porque cantar, repito, no consiste sólo en tener una buena voz, es la situación dramática la que obliga a cantar. Y más aún en *Fidelio*, que si bien no admite florituras en las acciones, sí que Beethoven avisa al espectador: ojo, ahora os voy a conmovier, ahora aparece el mal, el bien, la oscuridad, la luz...

Con el elenco elegido³², se produjo claramente un *big bang* entre interpretación y canto.

Otro pleno se produjo en abril de 2001, con la fascinante puesta en escena de Giancarlo del Monaco de un programa compuesto por *La vida breve* de Manuel de Falla, y *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni. Fue palmariamente la presencia del director italiano lo que le dio mayor identidad a esta buena idea de unir las señaladas óperas. Identidad y una gran lección escénica: Di Mónaco se preocupó, sobremanera, de las interpretaciones. Superó, con matrícula de honor, la gran asignatura pendiente de los directores de escena que se acercan a la ópera. Porque dirigir ópera no es sólo preocuparse de los efectos, hay, ante todo, que resolver, como se ha dicho anteriormente el plano musical y el plano dramático a la vez. Ahí está la magia que señalaba.

En *La vida breve*, al ir al fondo de sus entrañas, con su alto componente conceptual y psicológico, el director superó las evidentes deficiencias dramáticas de esta ópera. Las superó con escenas tan centrifugadoras como la salida de Paco mientras Salud (excelente, interiorizada, pasional interpretación de Cristina Gallardo-Domâs) no lo dejaba ir, siguiendo su movimiento de lenta huida, de rodillas. La psicológica escenografía, vestida de ardiente rojo, y la viva iluminación fue a dar a otro mar, al de la coralidad, desde un cuidadísimo movimiento escénico (baile incluido). Cada personaje tenía su pose, su ritmo, y el conjunto alcanzó una plasticidad desbordante. Y si la música de Falla siempre llena de gallina la carne, la carnalidad escénica la acentuó todavía más. Como la mano de salud que sobresalía al fondo en la boda.

Carnalidad también para otro ejemplo de movimiento coral, el que aconteció en *Cavalleria rusticana* ante un escenario blanco, repleto de espacios y de

³² Waltraud Meier (Leonore) creó mágicamente su personaje (o estados de ánimo) además de hipnotizarnos con su voz; y para hipnosis, la de Matti Salminen (Rocco).

maravillosa vida teatral. La interpretación actoral de los protagonistas impactó, y los coros labraron una teatralidad altisonante.

Otra lección la dio Jonathan Miller con su *Don Giovanni*. Paradójicamente estoy hablando de aquella puesta en escena que tuvo que improvisarse por la ruptura de la maquinaria del escenario del Palau que tuvo lugar al poco de iniciarse su primera temporada. Pues bien, Miller demostró, en esas condiciones, que es fundamental en una ópera escénica saber mover a los intérpretes, darles acciones claras y precisas. Recuerdo, sobre todo, a Edwin Schrott, un Don Giovanni de verdadera envergadura teatral y musical. ¡Ojalá se pudiera siempre perfilar lo físico y lo vocal en los personajes!

El caso es que si hay que aplaudir la magnitud de la maquinaria escénica, no es por la grandiosidad, sino por la buena letra teatral. Porque la síntesis, el lenguaje teatral moderno, debiera ser también de recibo en las óperas, y no sólo con grandes medios.

Podríamos mentar otros muchos instantes, trabajos concretos, pero los ejemplos señalados bastan para dar cuenta de que las óperas viven momentos viales gracias en buena medida a los logros escénicos. Ello dicho sin restar un ápice del necesario y siempre buscado virtuosismo musical. Virtuosismo que resplandece más si se presenta bien en escena.

6. Conclusión: la esencia dialéctica del espectáculo total

En esta hora de recapitular nos encontramos en primer lugar con la respiración un tanto acelerada dado el esfuerzo por encontrar algunas bases del espectáculo lírico total e intentar definir de modo más preciso y exacto la relación entre foso y escenario. Igualmente, por habernos declarados radicalmente contrarios a la convención, pero no abiertos, sin sentido crítico y precavido, a muchas de las tentativas recientes de ruptura de dicha convención, sobre todo cuando la puesta en escena quiere ser plenamente autónoma de la obra que se escenifica. Tan es así que estar a favor de una escena renovada, y de la defensa de un pluralismo, no lo es estar a favor del “todo vale”. Al contrario, habría que estarlo del “todo es posible” para transmitir la partitura. Todo es posible teniendo en cuenta la totalidad, lo que implica tanto la acción dramática como los caracteres de los personajes, los conflictos psicológicos y las situaciones que de ellos se desprenden. Todo ello está prefigurado por la escritura vocal y la trama orquestal de la partitura. Estoy de acuerdo con Leibowitz³³ en que cada gesto, cada movimiento escénico debe ser como engendrado por la propia música, con el fin de alcanzar el sentido exacto de expresión. O un sentido, elegido, dentro de los muchos posibles. Si la ópera escénica sólo sirve para que se valoren las voces, la orquesta y el tamaño de los decorados, o que en los catálogos únicamente se hable de música, mejor que deje de ser escénica y se haga sólo en concierto. Problema resuelto. O no, porque se siguen las representaciones como parte ineludible del concepto ópera. La ópera es teatro. Esto dicho en palabras

³³ LEIBOWITZ, René: “Los lucíferos del teatro. Reflexiones sobre las reformas del espectáculo lírico”, en *Ade-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 70.

de Bernard Dort, suena así: “El teatro lírico es por esencia, indisoluble de su realización escénica”.

La ópera tienen mucho de coto cerrado, pero también un buen campo abierto en el sentido de “obra abierta”³⁴ de Umberto Eco.

Lo importante es que música y escena deben de llegar a un sentido común, porque, como hemos visto, la mejor inspiración musical (en el campo operístico, claro) es inseparable de su visión escénica (y si no, ésta hay que crearla). Por tanto, habría que saber leer las partituras en su sentido total, en el que cada elemento y cada componente se subordinen al concepto global de música y de drama. Ya lo dijimos, el fin último hacia el que deben encaminarse todos los esfuerzos de una ópera escénica es el de no separar los conceptos de canto y representación, ya que es la acción dramática lo único que condiciona todas las manifestaciones corporales, vocales e instrumentales.

Y esto nos reconduce no a un camino lleno de rosas, sino a un camino todavía muy abierto, ese problema al que se refería Strehler, para quien la base del mismo se encuentra en la relación dialéctica que existe entre la página musical y la acción dramática, entre el sonido y el personaje. Pero el tema no se resuelve en virtud de jerarquías, sino por virtud poética. El director aparece, o debiera, como el “poeta de la representación”³⁵.

Un poeta que debe dar con la unidad la palabra-música, de la situación-música. Si bien, dice Strehler³⁶, en la ópera la música es el centro y motor, y la base de la acción es la dimensión sonora, ni siquiera la interpretación musical es “objetiva”, única. Las notas, la sintaxis, las tonalidades son las mismas, pero ya en los *tempi* entramos en el campo de lo subjetivo.

“La búsqueda de los *tempi* justos –subraya Strehler- es uno de los problemas fundamentales de la interpretación musical y de la ópera en particular”. Una puntualización que le lleva al director italiano a concluir que la ópera necesita más que nunca un punto de encuentro unitario, tal vez aún más que el teatro. Y ocurre que hoy, a menudo, ni el director musical sabe de teatro, ni el de teatro sabe de música, y sólo se reúnen cuando todo está casi acabado. ¿Y si no están de acuerdo?

Por ahí ve Strehler un error básico. La solución sólo puede ser un punto de partida conjunto, y no de llegada. De lo contrario estamos supeditados a los encuentros milagrosos. Pero el resultado escénico, en el que se incluye la escenografía, la luz, el vestuario y el trabajo de actor-cantante, sólo puede surgir de un trabajo de dramaturgia claro y conciso. Ya no es admisible la ilustración pomposa de la música, porque la ópera, como teatro total, es lo contrario: no

³⁴ No cuando habla Eco de lenguaje contemporáneo, a no ser que nos refiramos a una ópera contemporánea, sino más bien en su referencia a los clásicos.

³⁵ En definición de Henri Gouhier, en su ensayo *L'escène du théâtre*, Plom, París, 1943, p. 76.

³⁶ STREHLER, G.: “La puesta en escena de ópera, ¡menudo problema!”, en *ADE-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 80.

una confusión de varias artes (la del compositor, la del libretista, la de los cantantes y la del director de escena) sino su combinación, un juego de conjunto. Michel Leiris lo precisó de forma excelente: “una conjugación de contrarios que puede llevar al espectáculo a su grado de tensión más extrema”.