

# Los luciferos del teatro

Reflexiones sobre las reformas del espectáculo lírico

por René Leibowitz

Traducción: Susana Cantero

A Georges Limbour, mi compañero — en más de un sentido— en el mundo de la ópera.

Decir que en nuestra época la mayoría de los teatros líricos se encuentran en mala situación es enunciar un lugar común. Analizar las diferentes causas y los efectos de este estado de cosas no deja de ser una banalidad. Se ha hablado mucho de ello, aún se sigue hablando constantemente, y se deplora la falta de subvenciones, una administración burocrática, conservadora y poco eficaz, un repertorio limitado a las obras más trilladas, un número insuficiente de ensayos, el hundimiento en la rutina, el sistema de las figuras (lo que en los EEUU se llama el *star system*) y la falta de compañías estables de calidad, las puestas en escena anticuadas y los decorados polvorientos, complicaciones sindicales, condiciones difíciles de trabajo, la deserción de gran parte del público más seducido por espectáculos más «populares», la competencia más que insidiosa de la televisión y qué sé yo qué más. Lo que se suele olvidar, sin embargo, es el simple hecho de que, por así decir, siempre ha sido así, y basta —sin ir muy lejos— con leer ciertas cartas o escritos de Verdi, de Wagner, de Richard Strauss o de Puccini para darse cuenta de que un teatro lírico totalmente conseguido era cosa tan rara hace cincuenta o cien años como lo es hoy.

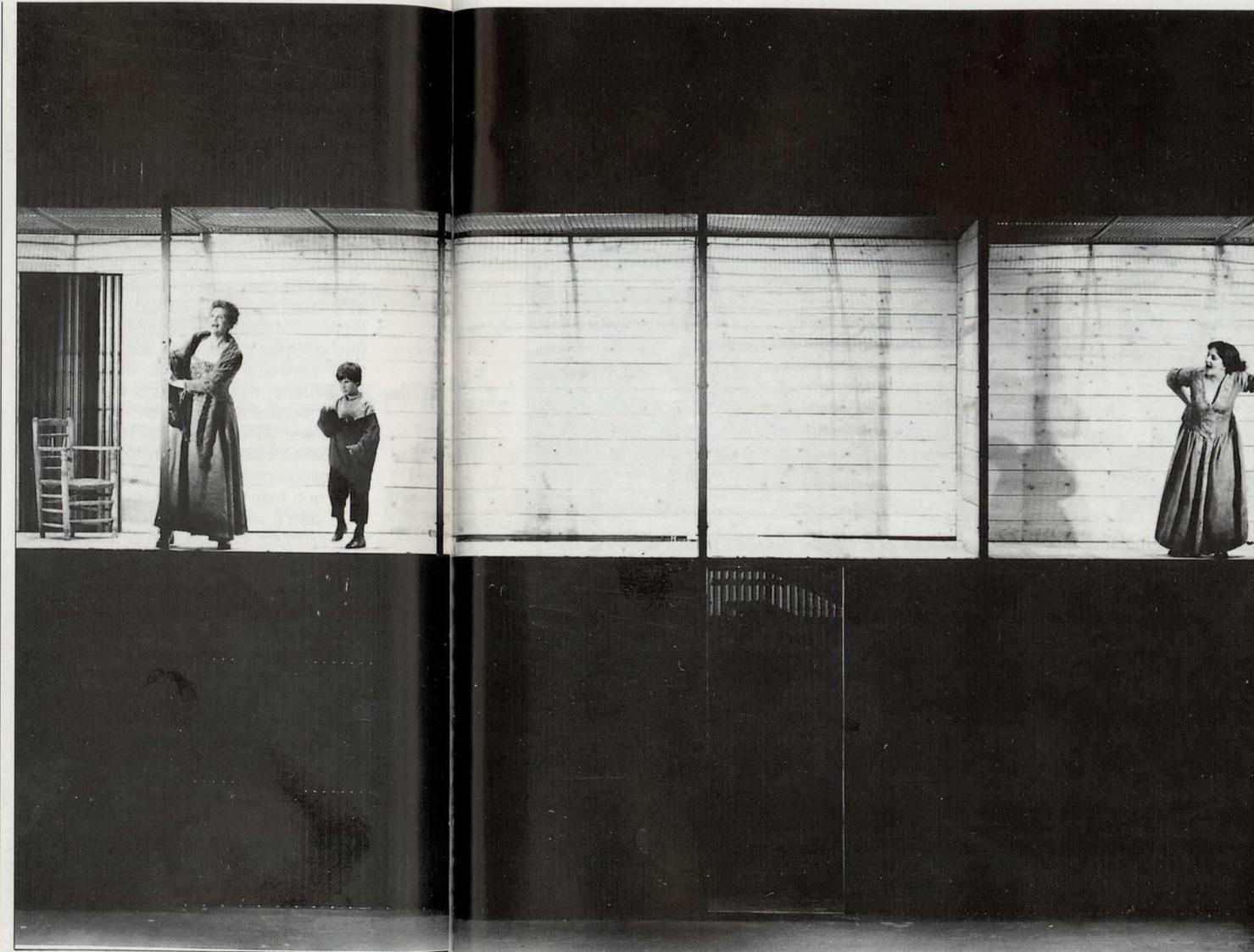
Tampoco es nada original advertir —y esto se desprende con toda naturalidad de lo que precede— que el espectáculo lírico constituye una forma híbrida, una enrucijada de géneros diversos, así como un conglomerado de condiciones a la vez artísticas y comerciales. Y a esto también se deben las dificultades para su logro.

En efecto, ¿cómo esperar que un teatro, sea el que sea, reúna él solo todas las condiciones requeridas para la elaboración de una temporada lírica ideal? Si pensamos una vez más en los obstáculos de todas clases con los que seguramente se tropieza semejante elaboración a cada momento, ¿no se vuelve una vana quimera la idea de un teatro lírico de calidad superior?

Y, sin embargo, cierto número de músicos del pasado se consagraron a esa tarea imposible, y aún hoy se ven perfilarse esfuerzos de este tipo.

Gustav Mahler fue sin duda el primer gran director de orquesta que decidió luchar contra lo que él llamaba *el infierno del teatro*. No hay que olvidar que antes de la llegada de Mahler, la ópera de Viena tenía por función la de presentar una especie de «divertimientos artísticos» a una sociedad elegante, a «entendidos» refinados, superficiales y hastiados en materia de música en general y en materia de ópera en particular. A partir de ahí, no es de extrañar que el nuevo director, todavía joven, ardiente y apasionado, poseído en esa materia por el demonio de la perfección, tuviese que hacer altivos esfuerzos para sacar a su teatro del carril en el que se había encajonado. Empezó por el principio, es decir por ir reclutando poco a poco una compañía estable de cantantes de gran valía. Al mismo tiempo, reorganizó el grupo coral, así como el efectivo de la orquesta, que, tanto uno como otro, habían de alcanzar rápidamente, propiamente hablando, un nivel hasta entonces inaudito.

El esfuerzo de Mahler no se detuvo en estas reformas, y una de sus preocupa-



"Wozzeck", de Alban Berg. Dirección: José Carlos Plaza. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

ciones fundamentales fue la constitución de un repertorio particularmente amplio y representativo. Esta nueva reforma presentaba una doble cara. Por un lado, se trataba de revalorizar las obras del pasado: la ópera de Viena no interpretaba, por ejemplo, sino un pequeño número de óperas de Mozart, y éstas eran consideradas como puros «divertimientos». Mahler incorporó a su repertorio la totalidad de las grandes obras líricas de Mozart (desde el *Rapto en el serrallo* hasta *La flauta mágica*, y también ciertas obras menos conocidas, como *Zaide* y *El empresario*), y confirió a su interpretación la dignidad que el

siglo XIX les había hecho perder. Hizo lo mismo con *Fidelio* y con las tres obras principales de Weber (*Freischütz*, *Eurynthe* y *Oberón*), a las que, con toda justicia, consideraba como el cimiento mismo de la ópera romántica. Por fin, en lo tocante a las óperas de Wagner, tuvo que librar una encarnizada batalla para restituirles en sus «versiones originales», si se me permite la expresión, ya que, antes de él, se había adoptado la costumbre de practicar cortes sustanciales en todas ellas. Por otro lado, la constitución del repertorio había de implicar la introducción de obras nuevas. Aquí también fue ejem-

plar el esfuerzo de Mahler. Montó las últimas óperas de Verdi, así como las primeras óperas de Puccini, ciertas obras de Richard Strauss y cantidad de otras que vieron la luz en aquella época. De este modo, la Opera de Viena se convirtió en el primer teatro del mundo que podía vanagloriarse de tener un repertorio universal que incluía un inmenso abanico de obras situadas entre las más importantes que el arte lírico había producido hasta entonces.

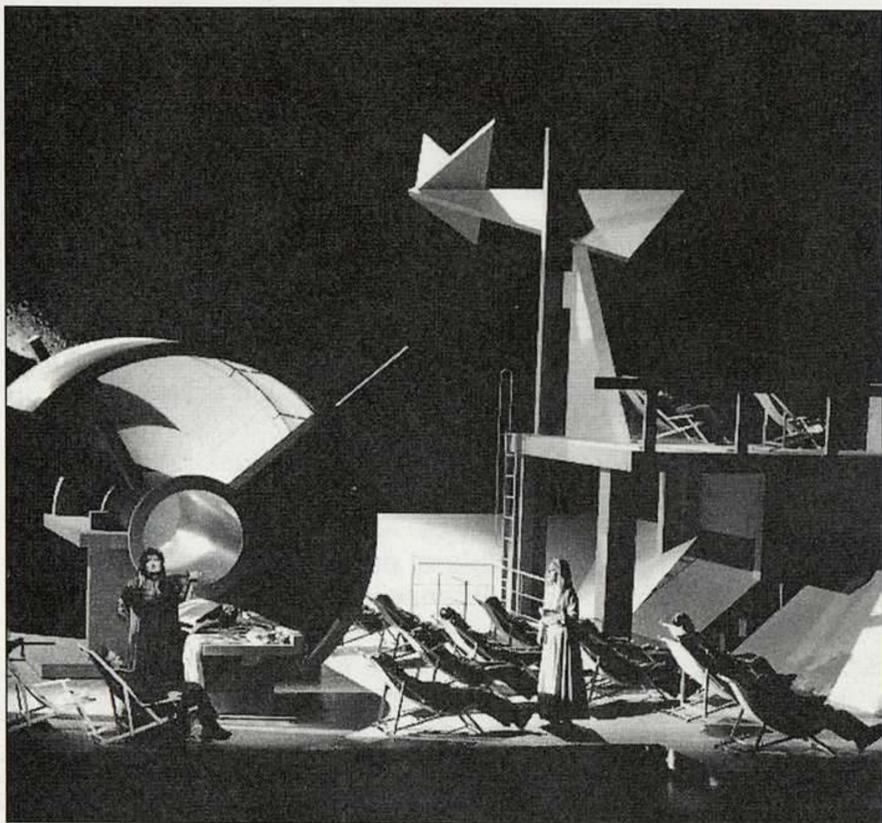
La actividad directorial de Mahler iba, por otro lado, a abarcar los más diversos ámbitos. Para empezar, instituyó un régi-

men draconiano de ensayos, de manera que musicalmente la preparación de las diferentes obras iba siempre lo más cuidada posible. Pero también fue el primer director de orquesta que se interesó de modo muy particular por las cuestiones de 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 iluminación, de trajes, de decorados o de la interpretación de los actores, y se dice que se pasó días o noches enteras arreglando todas esas cuestiones con los responsables de cada una de dichas especialidades. Así nació, entre el foso de la orquesta y el escenario, una colaboración hasta entonces desconocida, que ya no iba a dejar de desarrollarse. Y, si bien es cierto que todos los esfuerzos del primer Lucifer del teatro se saldaron con un agotamiento absoluto de sus fuerzas, si bien es cierto también que al final tuvo que abandonar la partida y que después de su marcha la ópera de Viena volvió a caer —por lo menos durante un tiempo— en la incuria de la que había salido, no deja de ser innegable que, a lo largo de su reinado, este Lucifer se había metamorfoseado en una especie de Prometeo que había hecho ofrenda al teatro lírico de una llama que aún hoy alumbraba cuanto de mejor se hace en materia de espectáculo de ópera.

\*\*\*

Richard Strauss, que en su juventud ya había hecho en Munich parecidos esfuerzos (por lo menos en lo que concierne a las óperas de Mozart), fue más tarde digno sucesor de Mahler en la Opera de Viena, a la que supo devolver una parte de su antiguo brillo. Ciertamente es que este excepcional director de orquesta estaba muy lejos de poseer el infatigable ahínco de Mahler: sus realizaciones se situaban a un nivel ciertamente elevado, pero un tanto superficial, sin que nunca se pusiera realmente en tela de juicio la *totalidad* del espectáculo.

En este sentido, el caso de Arturo Toscanini se revela como más significativo. Su reinado en la Scala constituye, cronológicamente, la segunda gran época del teatro lírico de este siglo, y ya se sabe a qué alturas hizo que se elevara ese teatro que, aún en nuestros días, conserva algo de la imborrable impronta del gran *maestro*. Hemos hablado a propósito de Mahler de pasión y de ahínco, y podemos decir que estas cualidades Toscanini también las poseía, en el más alto grado. Al igual que su gran predecesor, Toscanini hizo tabla rasa, cogiendo las riendas de



"Tristán e Isolda", de R. Wagner. Dirección: Ruth Berghaus. Staatsoper de Hamburgo. (1988). (Foto: Thode).



"El Holandés errante", de R. Wagner. Dirección: Herbert Wernickes. Munich. (1984). (Foto: Rabanus).

un teatro que se había sepultado en una especie de elegante somnolencia. Empezó él también por instituir una compañía estable y cuidadosamente seleccionada en la que se hicieron ilustres gran número de cantantes<sup>2</sup>. También él estaba llamado a enriquecer considerablemente el repertorio de su teatro, y aún tuvo, con toda evidencia, que luchar contra toda clase de incurias que mancillaban el repertorio ya existente. Fue la ópera italiana del siglo XIX —deformada por toda clase de falsas tradiciones— la que se convirtió en su caballo de batalla, y ha quedado como algo proverbial su intransigencia en esta materia. «Tradition ist Schlamperei»<sup>3</sup> decía Mahler; Toscanini hubiese podido anotarse esta fórmula en cuenta propia. Por encima de todo, la semejanza con Mahler reside en que Toscanini fue el primer director de teatro de Italia que se empeñó en la renovación radical del problema de la interpretación de las obras líricas consideradas en su totalidad; y él tampoco era avaro de su tiempo cuando se trataba de cuidar en sus mínimos detalles la revolución escénica y dramática. De este modo, aquí también podemos hablar de colaboración estrecha entre el escenario y el foso.

Con todo, Toscanini también tuvo que abandonar la partida. Ciertamente, las razones que le hicieron dimitir de su cargo fueron de naturaleza diferente que las que determinaron la marcha de Mahler de la Ópera de Viena. Es verosímil que Tosca-

nini, que no era un artista creador, como lo era Mahler, fuese menos sensible a ciertas dificultades y, por fin, creo también que estaba menos «comprometido» de manera total y, por lo mismo, menos consumido por ese fuego ardiente que había acabado por agotar la salud y los recursos espirituales de Gustav Mahler. Sin embargo, es muy probable —y existen algunos testimonios para confirmar esta tesis— que incluso sin su famosa «desavenencia» con el fascismo, Toscanini también hubiera abandonado, más pronto o más tarde, «el infierno del teatro».

Entre los años 1925 y 1933, se ven perfilarse en Berlín notables esfuerzos. 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 Kleiber (en la que se estrenó *Wozzeck*) y —tal vez la más interesante— la Kroll-Oper, dirigida por Otto Klemperer, con su repertorio extraordinariamente amplio que incluía numerosas obras contemporáneas, con frecuencia estrenadas en ese mismo teatro. Dichas casas se convirtieron, bajo el impulso de sus respectivos directores, en auténticos semilleros de artistas de gran talla y sobre todo en instituciones en las que el trabajo era realizado con la mayor seriedad. Otto Klemperer (que, junto con Bruno Walter, es uno de los principales discípulos de Mahler) se hizo notable por el modo totalmente nuevo y radical con el que acometió el concepto del espectáculo

total. Dotado de una fuerza y una energía prodigiosas, sin duda fue el primer director de orquesta que hizo sus propias puestas en escena<sup>4</sup>. Así, bajo el impulso de Klemperer, el espectáculo lírico en su doble cara, esto es el foso y el escenario, entraba en una nueva fase de la dialéctica que le es propia.

Desde entonces —y para situarnos en la época posterior a la segunda guerra mundial— el esfuerzo más radical en este ámbito es sin duda el de Herbert von Karajan, que durante los últimos años ha presidido los destinos de la Ópera de Viena. Desde ciertos puntos de vista, ese esfuerzo no ha sido tan total como el de los grandes directores a los que hemos evocado aquí. Demasiado absorbido por una carrera de ramificaciones muy dispares, Karajan no ha podido dedicarse a la formación de una compañía estable, ni a algunos otros problemas de igual naturaleza e importancia. Además, Karajan parece ser un inveterado adepto del *star-system*, quizá simplemente porque no tiene tiempo de buscar, descubrir y llevar a la perfección a artistas nuevos. Fuerza es decir, no obstante, que ha sabido ganarse los servicios de la mayoría de las «figuras» de nuestro tiempo, a las que contrata de modo tan regular que, a fin de cuentas, el resultado es casi el mismo que el de una compañía fija. Por otro lado, Karajan encarna hoy en día el propio tipo del director de orquesta director de teatro que, a la manera de Mahler o de Toscanini,

acomete la totalidad del espectáculo lírico, y ha heredado de Klemperer la voluntad de dar cuenta de sus propias puestas en escena.

Pero él tampoco ha podido mantenerse en el puesto de dirección del teatro que le fue confiado. Es cosa sabida que tras un agitado reinado de más de diez años, interrumpido por una primera dimisión seguida de un regreso triunfal, Karajan acabó, el año pasado, por abandonar definitivamente la Ópera de Viena, en la que seguramente él también ha recogido su personal experiencia del infierno.

## II

En la primera parte de este ensayo hemos intentado mostrar de qué manera los grandes directores de orquesta y reformadores de los teatros de ópera han procedido en su tarea, y cuáles fueron la naturaleza misma y el sentido exacto de sus esfuerzos. Hemos pronunciado varias veces la palabra *totalidad* a propósito del espectáculo lírico, y así hemos definido, aunque no sea más que implícitamente, la finalidad suprema de cualquier trabajo tocante a esta materia. Y también hemos dado a entender que el ejemplo de nuestros grandes reformadores ha influido y fecundado a otras personalidades que ahora se esfuerzan por actuar en el mismo sentido. En este momento, necesitamos intentar comprender de manera precisa cuál es la deuda que se nos ha legado, cuáles son exactamente los progresos logrados, cuáles son las ventajas y los peligros de la situación tal como se presenta en este momento, en fin, cuál es la lección que podemos y debemos extraer de las reformas que conmocionaron el arte del espectáculo lírico durante la primera mitad de este siglo.

En cuanto se estudian con un poco de seriedad estos problemas, se ve claramente que la situación es de lo más ambigua. Sin siquiera querer hablar de los innumerables espectáculos líricos mediocres (o francamente malos) que, al igual que en el pasado, siguen constituyendo la mayor parte de lo que en este ámbito se hace, es evidente que incluso los mejores teatros del momento, y también los más célebres y más «cuidados» festivales, presentan tantos defectos como buenas cualidades. Para poder asir esta ambigüedad, recojamos una a una las diferentes componentes del espectáculo.

1. *Repertorio*.- El indudable legado está compuesto por la consideración en serio de un gran número de obras que se

cuentan entre las más prestigiosas del arte lírico, y algunas de las cuales deben su revalorización a los esfuerzos de los grandes directores que conocemos. Al lado de esto, se puede apreciar asimismo un recrudescimiento de interés por cierto número de óperas más o menos descuidadas hasta ahora, sobre todo en el repertorio lírico italiano (Rossini, Bellini, Donizetti). Está claro también que hoy día (salvo excepciones de las que nos ocuparemos más tarde) ya nadie se atreve a mutilar las obras con cortes, interpolaciones de fragmentos «ajenos» y otros procedimientos del mismo estilo que eran «moneda corriente» durante todo el siglo XIX. Este repertorio «renovado» aún dista mucho de presentar un cuadro satisfactorio. Demasiadas de las obras más importantes, incluso de las del pasado, por así decir no figuran en ellos en absoluto<sup>5</sup>. *Fidelio* aún se considera en numerosos teatros como una ópera «fallida», que apenas puede «hacer taquilla»; muchas de las óperas de Wagner se interpretan aún con cortes (en

Bayreuth) y el repertorio contemporáneo aún se representa muy mal<sup>6</sup>.

2. *Cantantes*.- Los hay muy buenos e incluso excepcionales, tal vez en número superior a las épocas pasadas. Además, raros son los que se atreven a permitirse con el texto las «libertades» contra las que felizmente Mahler y Toscanini supieron librar batalla sin cuartel. En cambio, si bien no se pueden poner en duda ni las dotes naturales ni cierta «cultura» de esos artistas, no siempre ocurre lo mismo con lo que concierne a su preparación vocal y su educación musical propiamente dicha. Demasiados cantan aún «de oído» sin conocer una nota de solfeo (lo que a veces acarrea auténticos desastres) y la mayoría están lejos de poseer una técnica vocal completa. Esto se observa sobre todo en ciertos papeles mozartianos y en *Fidelio*, en cuyo cometido fracasan casi por completo cantantes (incluso de los más famosos) que saben salir más que airosos de ciertos papeles de Verdi o de Wagner. En este sentido, por así decir es imposible



"Un ballo in maschera", de G. Verdi. Dirección: Alfred Kirchner. Ópera de Frankfurt. (1993). (Foto: Eggert).

actualmente encontrar una intérprete verdaderamente completa para papeles tales como Dona Anna o Leonora (de *Fidelio*). La situación es idéntica con muy pocas variantes para los grandes papeles dramáticos de Wagner, y enseguida se echa la cuenta de los intérpretes capaces de encarnar de manera convincente una Isolda o una Brunilda, un Tristán o un Sigfrido.

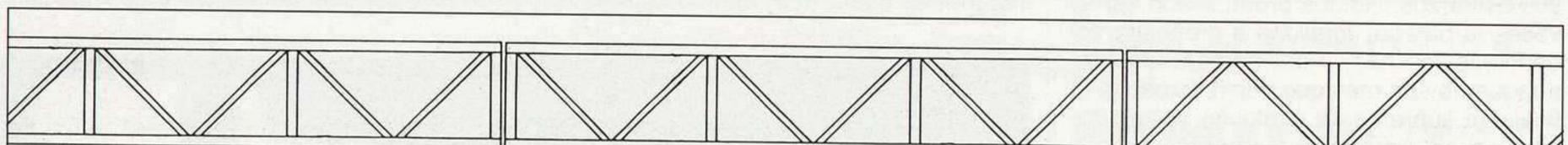
Pero el defecto fundamental del que adolecen la mayoría de los teatros líricos es la falta de compañías estables de cantantes de nivel elevado. Cuando un Mahler o un Toscanini emprendieron su reforma de la Opera de Viena y de la Scala, dichos teatros poseían aún compañías estables, pero éstas habían caído hasta un nivel extremadamente bajo. La batalla que libraron se afanaba contra aquel deterioro sin que hubiese necesidad de poner en tela de juicio el propio sistema de la organización de dichos teatros.

Ahora bien, hoy día, algunos de los teatros de más renombre dependen por así decir totalmente de los artistas de paso, a los que se llama artistas «de representación». El resultado —no hay necesidad alguna de ser experto para darse cuenta— suele estar muy lejos de ser satisfactorio. Una compañía que procede de las cuatro esquinas del mundo, incluso reclutada entre los mejores cantantes del momento, carece forzosamente de homogeneidad. Además, la existencia nómada de esos cantantes les hace imposible realizar un trabajo esmerado de ensayos, y ello por dos razones: obligados a estar «en todas partes a la vez», apenas tienen tiempo de llegar con suficiente antelación para una preparación, por poco profunda que sea; al saberse indispensables, y al haber cantado ya los mismos papeles innumerables veces en condiciones similares, algunos de esos cantantes (naturalmente, aquellos que han alcanzado el rango de figu-

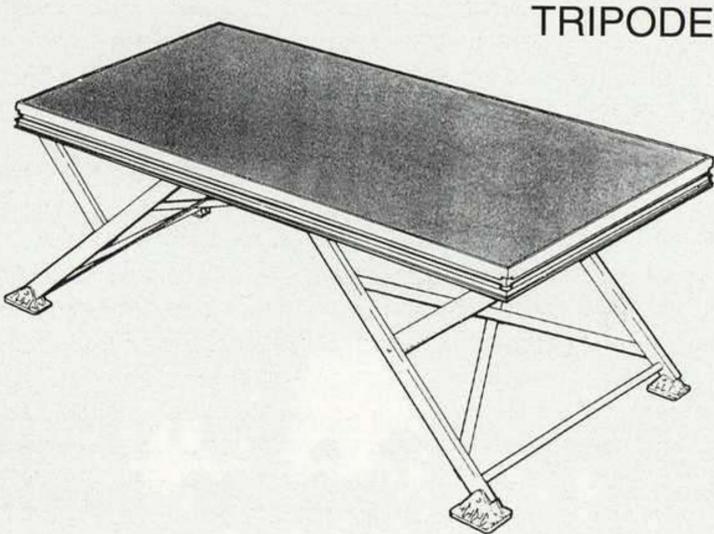
ras) consideran los ensayos como «indignos» de ellos, cuando no como «deshonrosos».

3. *Orquestas y coros.*- Aquí el esfuerzo de los grandes directores de orquesta del pasado elevó sensiblemente el nivel general. La mayoría de los grandes teatros y festivales de hoy nos hacen oír agrupaciones orquestales y coros bien seleccionados, en cuyo seno la mayoría de los participantes son artistas seguros y sólidos, algunos de los cuales incluso manifiestan a menudo condiciones excepcionales. Es raro, por consiguiente, que tengamos que padecer en esas instituciones las notas desafinadas, los ataques imprecisos y los desajustes que, al parecer, plagaban las ejecuciones de antaño.

Sin embargo, si bien nos es posible hablar de progreso en este plano, raramente ocurre lo mismo en un plano más elevado que es el de la interpretación musical propiamente dicha. Aquí padecemos



ESTRUCTURAS DE ALUMINIO  
PLATAFORMAS - ESCENARIOS  
MOTORES - SISTEMAS DE ELEVACION  
TRIPODES - TORRES  
GROUND SUPPORT  
CUBIERTA PARA ESCENARIO  
CON CAPACIDAD DE CARGA



FABRICACION  
VENTA - ALQUILER

EQUIPAMIENTO PARA EL ESPECTACULO

**MAXLITE**

**POWER DRIVE**  
ENGLAND

**KLEU**

**CM**

**LODESTAR®**

**ANY**  
tronics

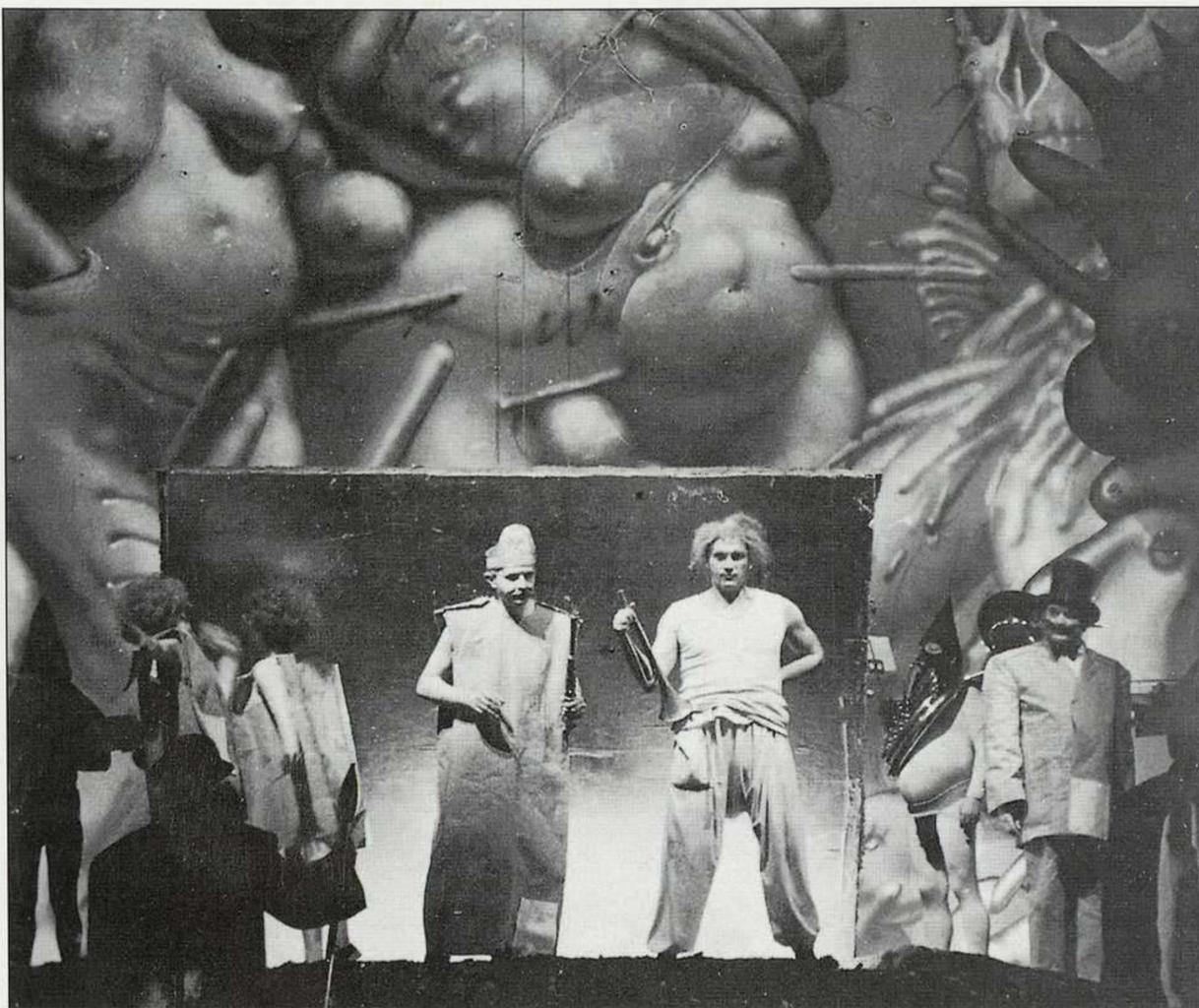
**S<sub>y</sub>E**

Polea, 12 • Pol. Ind. Sta. Ana • 28529 Madrid • Tfno: 91-666 53 23 • Fax: 91-666 84 82

una vez más la falta de la preparación necesaria, y cuántos son los músicos de orquesta e incluso los coristas a los que he oído quejarse de los pocos ensayos que se les concedían. Añadamos a ello que los grandes festivales —que tienen un papel cada vez más importante en la presentación de obras líricas— llaman a agrupaciones orquestales y corales que a veces cambian de un año para otro o que tan sólo se reúnen para una única ocasión.

4. *La puesta en escena.*— Llegamos ahora al examen de la última y tal vez la más importante de las componentes del espectáculo lírico en sus manifestaciones actuales. Hemos insistido en aquello que constituye el radicalismo de los esfuerzos de los grandes directores de antaño, a saber la concepción del espectáculo total, que se realiza mediante una relación íntima entre el foso y el escenario.

Está fuera de toda duda que en ello reside el punto crucial del espectáculo lírico, y no hay un solo aficionado a la ópera que no se haya hecho alguna pregunta relativa a esto. Por otra parte, ¿acaso no se oye aún hoy a cantidad de gente expresar opiniones y sentimientos peyorativos a propósito del arte lírico en general? Opiniones y sentimientos que tienen su fuente en esa antipatía profundamente arraigada (y muy comprensible) relativa a puestas en escena cargadas de años, a decorados «polvorientos» y de mal gusto, a gestos y movimientos convencionales y ridículos de cantantes y coristas, defectos que para algunos parecen constituir la propia esencia del arte lírico. Luchar contra semejante estado de hecho, intentar sustituir el tipo convencional del director de escena clásico (que se reclutaba sobre todo y a veces todavía se recluta entre los viejos cantantes «jubilados») por directores de escena de un tipo nuevo (con frecuencia procedentes del teatro verbal e incluso del cine), intentar cambiar los decoradores «profesionales» (enfangados en la rutina del teatro) por pintores de calidad con visiones nuevas y originales... todas estas nuevas tentativas que se van abriendo paso en este campo demuestran que, una vez más, aquí tampoco ha sido totalmente vana la lección de nuestros grandes directores de antaño. Sólo que, ¿en qué medida la hemos entendido? Simplemente hemos pasado de un extremo al otro; hemos conseguido sustituir un concepto del espectáculo lírico que se conformaba con ciertas indicaciones escénicas esquemáticas y estereotipadas (que, al final, no tenían gran importancia) por una idea de la puesta en escena *predominante* en la que cada elemento escé-



"Ubu Rex", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Lech Majewski. Teatro Wielki, Łódz. (1993). (Foto: C. Zieliński).

nico adopta tales proporciones que el desequilibrio entre el foso y el escenario, si bien ha cambiado de lado, sigue siendo igual de pronunciado y tal vez se vuelve aún más nocivo que lo que antaño fue el caso para el conjunto del espectáculo. Un amigo italiano, entendido en este tema, me decía el otro día que la nueva puesta en escena de una de las mayores obras maestras del repertorio lírico a la que acababa de asistir le había confirmado una triste verdad, a saber, que, en nuestros días, una representación «moderna» de una ópera «no era más que una puesta en escena acompañada de música». Mi amigo decía verdad, y es fácil darse cuenta de que la puesta en escena se ha convertido en la preocupación principal de un gran número de directores de salas teatrales, porque ya el anuncio del próximo espectáculo pone el acento antes que nada en el nombre del director de escena. Se habla de la «*Salomé* de Wieland Wagner», de la «*Traviata* de Visconti» o «de *Felsenstein*», de la «*Lucia* de Zeffirelli», o de los «*Cuentos de Hoffmann* de Béjart», descuidando a menudo mencionar los nombres del director de orquesta y de los principales cantantes cuyo talento, papel y funciones no dejan de ser, con todo,

más esenciales para el éxito del espectáculo que la pura realización escénica.

Además, nos podemos preguntar si dichas realizaciones están siempre realmente logradas, o incluso —admitiendo que lo estén en tanto en cuanto tales— si sirven de manera auténtica a la realización total de la obra. Las respuestas a estas preguntas no pueden ser sino muy ambiguas. No nos detengamos a hablar de ciertos directores de escena «modernos» que no tienen del arte lírico sino un conocimiento de lo más aproximado, cuando no inexistente, y examinemos solamente el caso de aquéllos que se consagran a este arte con pasión y manifiestan tener conocimientos reales de la materia. Observamos entonces que el director de escena, en lugar de intentar penetrar y servir realmente al sentido de la obra, con demasiada frecuencia se ha dejado arrastrar por una especie de «voluntad de poder» escénica que no puede sino perjudicar a la totalidad del espectáculo, o por una opción inicial ajena a la obra, que procede de una interpretación más que primaria y errónea de ciertas adquisiciones estéticas de nuestro tiempo: opción de «modernismo», esquematización excesiva de decorados y tra-

jes, apariencia, estatismo del juego escénico (Wieland Wagner), realizaciones «filológicas» de las obras nacidas de tal o tal otro periodo histórico (Visconti, Zeffirelli), o incluso voluntad ingenua y un poco simplista de erotismo (Béjart)...

De manera general y salvo muy pocas excepciones, la tendencia escénica actual tiende a absorber para sí el interés del espectador en lugar de ayudarlo a tomar conciencia de aquello que debería interesarle por encima de todo, esto es, la *partitura* de la ópera representada. Observemos, pues, que el gigantesco esfuerzo de reforma emprendido por aquéllos a los que hemos llamado los Luciferes del teatro no se ha rematado todavía plenamente, y que, por consiguiente, todavía no hemos salido de ese infierno que tanto les dio que padecer.

## Conclusión: la esencia dialéctica del espectáculo total

Dado que hemos suscrito, cuando menos implícitamente, el esfuerzo de un espectáculo lírico total; dado también que nos hemos declarado poco satisfechos por la mayoría de las tentativas recientes realizadas en este campo, aún tenemos que intentar precisar de qué modo nos parece realizable semejante esfuerzo, e intentar definir de modo más preciso y concreto la relación exacta entre el foso y el escenario tal y como la concebimos.

Si bien nos declaramos plenamente de acuerdo con la propia idea de una puesta en escena renovada; si bien, por consiguiente, no subestimamos en ningún modo esta componente del espectáculo, se nos aparece como un axioma, como un dogma inatacable en materia de realización del espectáculo lírico, la *sumisión absoluta* de sus componentes (incluida la puesta en escena) al sentido de la partitura. Muchas veces hemos intentado, en muchos otros escritos, mostrar de qué modo el sentido total de una ópera —cosa que implica tanto la acción dramática como los caracteres de los personajes, los conflictos psicológicos y las situaciones que de ellos se desprenden— se constituye, en la acepción más fuerte del término, gracias a la sola virtud musical, esto es, la escritura vocal y la trama orquestal de la partitura. Así, nos es posible afirmar que una auténtica puesta en escena debe desprenderse enteramente de la lectura de la partitura; que cada gesto, cada movimiento escénico, deben ser como engendrados por la propia música, con el fin de alcanzar el significado exacto que deben expresar. En este sentido, lo mismo

nos da que sea el director de orquesta el que da cuenta personalmente de su propia puesta en escena o que recurra a un director de escena «especialista» en espectáculos líricos. Lo esencial es que ambos, director de orquesta y director de escena, procedan a realizar una misma lectura auténtica de la partitura. Sin este esfuerzo inicial común, que debe conocer prolongaciones y ramificaciones infinitas a lo largo de todo el trabajo de preparación, se corre el riesgo de estar chocando a cada instante con obstáculos ridículos, algunos de los cuales se sitúan a veces en un nivel totalmente elemental. Así, por ejemplo, ciertos movimientos prescritos a los cantantes por la puesta en escena pueden impedirles ver al director de orquesta en un momento particularmente delicado de la ejecución, lo que no deja de correr el riesgo de provocar un desajuste entre el canto y la orquesta.

Por otra parte, existen numerosas situaciones en las que el juego escénico está indicado de manera muy precisa por el compositor. A partir de ahí, cualquier relación no dialéctica entre el foso y el escenario con frecuencia crea una interpretación falsa, así como un auténtico hiato entre los dos componentes esenciales del drama. Una vez dirigí *Fidelio* en una puesta en escena preparada antes de mi llegada, y en ella pude observar, ya en mi primer contacto con el escenario, ciertos fallos graves que, si los hubiera dejado correr, hubiesen falseado por completo el sentido de varias situaciones musicales y dramáticas. Dichos fallos concernían principalmente al movimiento de las diferentes masas de gente encarnadas por el coro. He aquí dos ejemplos.

*Primer ejemplo.*— El primer final (Nº 10) empieza con un «ritornello» de dieciséis compases en valores largos. Son estos valores los que hacen que —a pesar de la indicación expresa de Beethoven: *Allegro, ma non troppo*— este pasaje se suela tocar en un tempo muy lento (que más parece un *Adagio* que un *Allegro*). De ahí el aspecto «rampante» que casi siempre caracteriza la entrada del coro de prisioneros, que contrasta singularmente con el sentimiento de alegría que debe manifestarse en este momento («¡Ah, qué alegría!», cantan los prisioneros, felices de estar «al aire libre»). Con toda evidencia, no se trata de hacer saltar de alegría a esos hombres maltratados en sus calabozos desde hace años, pero su marcha rampante se revela igual de absurda e incongruente. Al contrario, el juego escénico adquiere su significación auténtica en cuanto la música se toca a su tempo real (tomo aquí la negra igual a 88), lo cual da

tiempo de sobra al director de escena para hacer entrar a su masa de gente sin que se arrastren, sobre todo si atiende rigurosamente a que el coro aparezca en el orden de las entradas cantadas, es decir, primero los segundos bajos, detrás los primeros bajos, seguidos de los segundos y primeros tenores, porque cada uno de dichos grupos necesita la señal del director de orquesta para iniciar sus respectivas frases con toda seguridad.

*Segundo ejemplo.*— El último final (Nº 16) deja oír en primer lugar una larga introducción de treinta y tres compases, música de marcha rápida, caracterizada por repeticiones constantes de un único motivo rítmico. Incluso cuando se toma este allegro vivace al tempo rápido que implica (la negra igual a 188-192, incluso la blanca a 84-86), es claro que esta introducción resulta demasiado larga y demasiado poco variada para escucharla como tal, pero que debe servir (así como, por otro lado, lo especificó Beethoven) para acompañar el juego escénico del movimiento de la masa<sup>7</sup>. Aquí también mi director de escena se reconocía perplejo y confuso. Primero había intentado dejar echado el telón durante toda la introducción y no levantarlo hasta justo antes de las primeras notas cantadas de la gente, lo que es absurdo, y tanto más cuanto que nuestra introducción se sitúa a continuación de la ejecución de la obertura de *Leonora III*. De ello resulta una enojosa «caída de temperatura», dramática y musicalmente, ya de entrada porque la música que estamos oyendo ahora es mucho menos incisiva que la de la *Leonora III*, y también porque el telón, así, permanece cerrado demasiado tiempo, privándonos de ese modo del extraordinario efecto de contraste —paso de la oscuridad a la luz— que Beethoven imaginó.

A continuación se adoptó una segunda solución: el telón debía levantarse inmediatamente después del último acorde de *Leonora III* (lo que, en efecto, crea el contraste del que acabamos de tratar), pero desgraciadamente el director de escena se las había arreglado para hacer entrar «a toda su gente» durante la ejecución de *Leonora III*, y entonces el escenario presentaba el cuadro de una masa muy bien situada, todos muy colocaditos mientras esperaban el permiso para cantar. Inútil es decir que de este modo la relación entre aquella música, dinámica donde las haya, y el aspecto estático del cuadro produjo un efecto de absoluta incongruencia. Felizmente, conseguí que se aceptara una tercera solución —la que se encuentra indicada por el propio Beethoven—, a saber, que dieran orden de le-



"Lucia di Lamermoor", de G. Donizetti. Dirección: Juanjo Granda. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho). (1994).

vantar el telón ya en el tercer compás de la introducción (que atacó inmediatamente después del último acorde de *Leonora III*) y que hicieran que toda la masa fuera entrando —los soldados marcando el paso, el pueblo corriendo para marcar el entusiasmo— mientras durasen los treinta y tres compases. La música subraya admirablemente un movimiento seme-

jante, ya que está realmente concebida con ese espíritu, y me las arreglé para que no estuviera «colocado» todo el mundo hasta el preciso momento en que la gente se pone a cantar.

He citado estos ejemplos para mostrar de qué modo la dialéctica del foso y el escenario podía y debía realizarse durante la elaboración de un espectáculo lírico.

Me sería fácil citar cantidad de ejemplos análogos a propósito de cualquier otra de las óperas que conozco. Antes que nada, se trata de tomar conciencia del hecho siguiente: un gran compositor lírico siempre es a la vez un gran músico y un gran hombre de teatro. Su inspiración musical es inseparable de su visión escénica. Por consiguiente, hay que saber leer sus par-

tituras en su sentido total, en el que cada elemento y cada componente se subordinan al concepto global de la música y del drama. De ello se sigue que esta dialéctica que hemos intentado definir nos viene dada de antemano; que, si se me permite la expresión, nos es proporcionada de un solo envite por esa síntesis latente del espectáculo que constituye la partitura. Deformar ésta del modo que sea, o incluso descuidar sus mínimos aspectos, insitir demasiado en tal elemento, ya sea musical o de otro tipo, todo eso no puede sino deformar el espectáculo en cuanto tal, y conducir irremediabilmente al desequilibrio del que hemos tratado más arriba.

Por supuesto que nada nos impide estudiar, por ejemplo, la época histórica en la que se sitúa el drama de la obra que se nos ha encargado preparar, e incluso es nuestro deber intentar sacar partido de las adquisiciones estéticas más recientes y más radicales (sobre todo de las artes plásticas), ya que ello no podría ser sino provechoso para el cuadro escénico y, con él, para el espectáculo en general. Pero antes que nada, digámoslo una vez más, ha de revelárenos la esencia misma de la dialéctica lírica, y ello no es posi-

ble más que si intentamos escrupulosamente penetrar en el sentido de todas y cada una de las figuras de la partitura. Tal esfuerzo, conducido con el radicalismo del que somos capaces, tiene posibilidades de alcanzar la síntesis final que es el espectáculo lírico concebido en su sentido total. Esto antes que nada es lo que nos enseñaron los grandes directores de ópera que hemos evocado aquí y que eran principalmente —conviene recordarlo— grandes músicos.

## NOTAS

<sup>1</sup> «Otros se cuidan la salud y destrozan el teatro, yo cuido el teatro y me destrozó la salud», solía decir.

<sup>2</sup> Al lado de ciertos artistas ya ilustres en la época, como Caruso o Titta Ruffo, a los que Toscanini recurrió desde el principio, se pueden citar otros que -igual que los cantantes «malherianos»- fueron formados por el maestro y más tarde se hicieron famosos: la soprano Maria Caniglia, la mezzo Ee Stignani, el tenor Aureliano Pertile, etc.

<sup>3</sup> «La tradición es negligencia».

<sup>4</sup> En su conjunto estaban poderosamente influidas por el expresionismo alemán, pero al mismo tiempo daban muestras de gran novedad y originalidad. La mayoría fueron consideradas como auténticos «acontecimientos».

<sup>5</sup> Esto es cierto sobre todo en lo que respecta a la ópera romántica alemana: por ejemplo, no figura en el repertorio de los teatros o los festivales ninguna obra de Weber (salvo como mucho el *Freischütz*, y sólo en Alemania), *Parsifal* se pone en pocos teatros, y lo mismo ocurre con ciertas óperas de Verdi, tales como *Falstaff*, por no hablar de *Simon Boccanegra*. Por fin, se puede deplorar la escasez de ejecuciones de las óperas de Monteverdi, de *Pelléas et Mélisande*, el olvido total en lo que concierne a *Béatrice et Bénédicte* o a *Benvenuto Cellini* de Berlioz, e incluso a esa obra maestra de la ópera bufa que es el *Barbier de Bagdad* de Peter Cornelius.

<sup>6</sup> Que yo sepa, no hay más que un único teatro de ópera, el de Hamburgo, que pueda librarse de estas críticas.

<sup>7</sup> Cuando Beethoven intenta crear en la orquesta una atmósfera específica, y ello a telón echado, compone una música muy distinta, por ejemplo la de la introducción al segundo acto, que sin duda constituye una de las cimas de la partitura.

<sup>8</sup> Idea genial introducida por Mahler que permite el cambio de decorado sin la más mínima ruptura dramática.

**Suscripción a  
la Revista ADE**

D. ....

DIRECCION .....

CIUDAD .....

TELEFONO .....

C. P. .... PAIS .....

### SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

- 5 números (2.000 pts. - 22 \$)  
 10 números (4.000 pts. - 42 \$)

### RESTO DEL MUNDO

- 5 números (25 \$)  
 10 números (47 \$)

### FORMA DE PAGO

- Talón nominal  
 Giro Postal

A partir del número .....