

Nacido en Viena en 1901, Walter Felsenstein ha trabajado como director de escena en la Opera de Colonia (1932-1932), en la de Frankfurt (1935-1937) y más tarde en el «Stadttheater» de Zurich, antes de asumir en 1947 la dirección de la Komische Oper (Opera Cómica) de Berlín Este.

Entre sus manos, la Komische Oper se convirtió rápidamente en uno de los primeros teatros de ópera del mundo —comparable, en cierta medida, al Berliner Ensemble en lo que atañe al teatro verbal. Es que, en efecto, Felsenstein no se conformó con montar brillantemente en él obras célebres, ni tampoco intentó atraer a él a figuras internacionales del canto: de hecho, su constante preocupación fue la de formar una compañía coherente y

definir con ella un nuevo estilo de interpretación lírica. Exactamente, promover aquello que él mismo llama el «Musiktheater» (término que no traduciremos y cuyo sentido tan sólo traduce muy imperfectamente la expresión «teatro musical») por oposición al teatro de ópera tradicional considerado desde un punto de vista «culinario» y como simple pretexto para la exhibición de cantantes más o menos virtuosos o para «grandes puestas en escena» decorativistas.

Algunos de los espectáculos de la Komische Oper son famosos hoy día en el mundo entero: así, El Zorrillo Inteligente de Janacek y Los Cuentos de Hoffmann de Offenbach que pudimos ver en París, en el Théâtre des Nations. Y la actividad de Walter Felsenstein

## Un camino hacia la obra

por Walter Felsenstein

Traducción: Susana Cantero

**P**ara representar una obra, la tratamos como si fuese desconocida. Innumerables experiencias nos han conducido a esta certeza. No se sospecha siquiera el daño que pueden hacer los prejuicios enraizados, los malos recuerdos y la falsa cultura. Me basta pensar en *La flauta mágica*. Llevaban presionándome para que la pusiera en escena desde la fundación de la *Komische Oper*. Yo siempre me escurría. No tenía valor para confesar a aquellos que me empujaban a ello, mis amigos y mis colaboradores, que la consideraba una obra mala —por esta razón nunca la había puesto en escena aún— e incluso que ciertos pasajes me aburrían. Estaba contaminado por la idea que nos hemos hecho de *La flauta mágica*: una obra mala de un director de teatro del arrabal vienés para la que Mozart escribió una música magnífica; una acción imposible, con una

ruptura en el centro. ¿Qué habrá podido empujar a ese Schikaneder a hacer de la Reina de la noche, de buena que era al principio, una mujer malvada, y, al contrario, de Sarastro, que era malvado en el primer acto, un ser bueno? Yo había recogido a ciegas este juicio en cuenta propia. Pero aquello no podía durar más. Me tenía que zambullir seriamente en el libreto y la partitura de la obra. La ópera se incluyó en el programa. Y en el curso de una de nuestras lecturas —aún hoy recuerdo aquel día— la sorpresa y la excitación de repente me hicieron dar un brinco. Estábamos descubriendo una nueva obra, una obra nunca interpretada y que, manifiestamente, tan sólo un hombre había vislumbrado, aquél que le había escrito la música.

Decidí entonces no volver a creer nada de lo que se encontraba en los libros, no volver a aceptar nada de la idea que yo me hacía de la obra y a empezar cada

vez por el principio, es decir, abordar un texto y una música como si nunca hubieran sido interpretados ni comprendidos. A eso le llamo: *tomar al pie de la letra*. Y por otro lado, es la música lo primero que hay que tomar al pie de la letra.

En *La flauta mágica*, por ejemplo, tomar la música al pie de la letra nos conduce inevitablemente a reconocer el aria de la Reina de la noche como la de una simuladora: esta mujer no quiere a su hija; calumnia a Sarastro, quiere convertir a Tamino en su instrumento. Manifiesta dolor maternal, pero, de hecho, utiliza a su hija como cebo para el primer hombre capaz de hacerle obtener el «disco solar», la esencia misma del poder. Una entremetida. En cuanto se da uno cuenta de eso, las dificultades en la apreciación del personaje de Sarastro se caen solas. No es el rey, sino el jefe de un orden. Su idea es casar a Tamino, el heredero del reino vecino, con Pamina, la hija del difunto rey,

se extiende a todos los ámbitos del teatro cantado: de la opereta (Offenbach, del que ya en 1948 montó Orfeo en los Infiernos y Barba Azul, es uno de sus autores predilectos) a la gran ópera (Verdi es uno de los compositores que con más frecuencia se inscriben en el repertorio: Otelo y La Traviata llevan en cartel más de cinco años) pasando por Glück, Mozart, Wagner (sólo El Buque Fantasma) y músicos más «realistas» (Smetana y Janacek).

Paralelamente a su trabajo como director de escena e intendente de la Komische Oper, Felsenstein lleva a cabo sin interrupción una tarea de teórico y pedagogo del «Musiktheater». Formando personalmente, en la mayoría de los casos, a los cantantes y a los «figuran-

tes-solistas», ha puesto a punto un «conjunto» que puede ser considerado como un teatro lírico modelo. No cabe duda ninguna de que la Komische Oper está llamada a convertirse, incluso constituye ya desde ahora, un polo de atracción para todos aquellos que ven en la ópera no un divertimento de lujo sino una de las formas, incluso la forma privilegiada, del teatro.

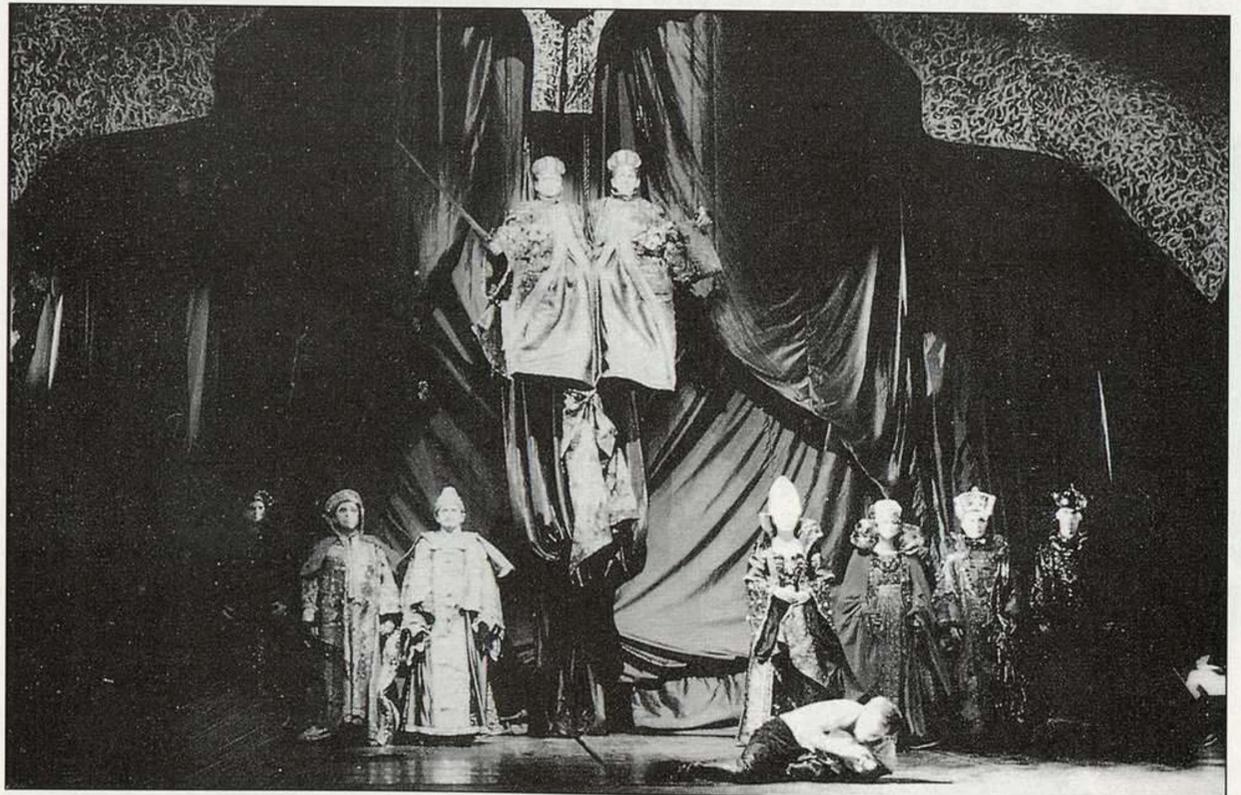
El texto del que ofrecemos aquí unos extractos está sacado de la obra de Walter Felsenstein y Siegfried Melchinger titulada precisamente Musiktheater, publicada en las ediciones Carl Schünemann (Bremen).

Bernard Dort

dar así un nuevo rey a su país y unir los dos reinos. Cumple la voluntad del viejo rey, que puso entre sus manos el disco solar para sustraerlo a la rapacidad de la reina ávida de poder, y extiende el poder del orden sobre dos reinos.

¿Qué orden es éste? Siempre nos habían dicho que Mozart y Schikaneder habían seguido la guía de las ideas masónicas. Cierto; pero en la época en que apareció la obra, cualquier vienés cultivado era francmasón. Simplemente era de buen tono serlo. Poco más o menos lo mismo que en la época wilhelminiana será de buen tono ser liberal. Cuando se examina de cerca el libreto de *La flauta mágica*, se encuentran en él menos acentos masónicos que claramente revolucionarios. La orden rechaza reconocer a los príncipes y a las cabezas coronadas. Y siguiendo el plan que ha concebido durante sus largas conversaciones con el viejo rey —un rey extraño que vivía en los bosques y tallaba flautas de los robles viejos—, Sarastro va a preparar la consagración de Tamino. No es mitología, sino política. El pretendido «cuento» se convierte en una acción muy sostenida y apasionante. ¡Una obra magnífica, un placer para la puesta en escena!

No son las malas interpretaciones lo único que desnaturaliza una obra hasta el punto de volverla irreconocible, están también, y aún en mayor medida, las malas traducciones. Muchos de los traducto-



"Ubu Rey", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Krzysztof Nazar. Opera de Cracovia. (1993). (Foto: Stefan Okolowicz).

res de nuestras óperas preferidas han sido unos perfectos irresponsables. No se molestaron en comprender el texto o el libreto (...). Tomemos *Carmen*. Ya he trabajado mucho tiempo sobre esta ópera. La he montado varias veces. En Colonia, ya había reescrito el texto en parte; en Zurich, seguí remodelándolo. Pero cuan-

do en 1948 monté *Carmen* con Klemperer como director de orquesta en la Komische Oper, me vi abocado a traducir de nuevas la obra entera. Fue la primera traducción casi literal de *Carmen* al alemán. Hacía mucho que me había dado cuenta de que el texto y la versión que se representaban por todas partes no eran precisos. Había

leído la novelita de Mérimée y me había sorprendido encontrar en ella una Carmen totalmente diferente de la Carmen de la ópera. Después me enteré por casualidad de que este papel lo estrenó en París Célestine Galli-Marié, una célebre actriz que, por su interpretación —Mignon era una de sus brillantes creaciones—, debía de estar muy cercana de la imagen que Mérimée nos da del personaje: una muchacha donairosa, caprichosa, joven, de salvaje inocencia. Pero, de Viena a Milán, quien canta el papel es la contralto o la prima-donna. Hay pocos papeles interesantes para contralto, de modo que la supuesta vamp-cigarrera constituye una tentación irresistible. Ahorabien, si se examina la partitura, se observa que el único fragmento escrito en una tesitura baja es la partida de cartas, y que va precedido de cuatro *p* y de la indicación «casi hablado». De modo que Bizet quería precisamente impedir que aquella parte fuera cantada...

Es cosa sabida que los recitativos, tal como hoy día se cantan en todos los escenarios líricos, no se introdujeron en la ópera hasta después de la muerte de Bizet. Lo que se le propuso a Bizet fue un libreto con un texto hablado y fragmentos de canto. Me hice con la versión original.

Una única razón explica que nunca se represente: los cantantes de ópera no quieren o no son capaces de decir diálogos. Para hacer de *Carmen* una «ópera culinaria» había que eliminarle los diálogos. ¡Y qué había resultado de ello! No sólo el texto se había falsificado hasta el punto de que ya no se podía hablar de drama, sino que también la partitura se había transformado hasta volverse irreconocible. Cuando se da *Carmen* en esta forma, como es el caso en el mundo entero, la música sólo se puede ejecutar y cantar de una manera errónea. En 1948, Klemperer y yo no pensábamos en otra cosa que en representar *Carmen* como Bizet la había compuesto. A mucha gente le chocó. Pero el éxito confirmó que el original podía imponerse. Hicimos más de ciento sesenta funciones de *Carmen* en la Komische Oper.

Mientras estoy trabajando de este modo en la obra «tomada al pie de la letra», descubro la necesidad de volver a colocarla en un espacio dramático determinado, es decir, hacer partícipe al espacio en el juego de mi imaginación. Por ello, el primer colaborador al que llamo a mi lado —naturalmente después del director de orquesta, que ya ha colaborado en los primeros esbozos— es al escenógrafo. No

puedo empezar a ensayar una escena si no sé exactamente cuál será su decorado. Me horroriza la escena «decorada». Entiendo por tal cosa la «imagen bonita» con su «atmósfera cautivadora». Una imagen decorativa no participa en el juego. Pertenece al orden del goce culinario. Repite la obra, mientras que por el contrario debería contenerla. El decorado debe reunir todo aquello que es necesario para el contenido y para el juego dramático de una escena. Por supuesto que la atmósfera o el «género» también pueden formar parte de él, pero sólo en la medida en que concurren a la impresión perseguida. Todo lo demás no es otra cosa que «decorativo».

Para poder trabajar con el escenógrafo, primero tengo yo que saber *qué* ocurre y *cómo* ocurre. Todavía no me he detenido en nada preciso. Lo único en lo que voy por delante de él es en el conocimiento de la obra tomada al pie de la letra. Se lo comunico. Después empezamos a discutir sobre el estilo en su conjunto. La primera pregunta que se plantea es: ¿*dónde* tiene lugar? Es éste el problema central. El drama musical debe producir un universo. Debe implantarse en el espacio determinado que se va a convertir en ese universo. Una vez más, aquí también habrá que rechazar los prejuicios y las convenciones. Por lo cual buscamos respuestas lo más claras y sencillas posible.

(...) Las soluciones nunca están preparadas. Se desprenden del trabajo en común. El escenógrafo no tiene que traerme proyectos plásticos ya bien definidos. Todo se hace poco a poco en el estudio, en la literalidad palabra por palabra de la obra. Por ejemplo, a mí me parece falso e incluso grotesco el método, particularmente caro a los franceses, de llamar a pintores de renombre para los decorados de teatro. Un pintor no sabría sacar otra cosa que una exposición de cuadros. El escenógrafo debe tener talento de pintor —primero de pintor, pienso yo, sólo más tarde de arquitecto; pero debe consagrarse totalmente al escenario si quiere experimentar y dominar sus leyes. Me aporta la ayuda de su imaginación pictórica. Yo estoy dispuesto a desnudarme de toda originalidad no sólo para prestar oídos a todas las sugerencias sino para examinarlas y someterlas a prueba sobre la marcha. Esto se reúne con mi más fuerte deseo: el de hacerme entender. Entender supone una actividad en el colaborador —esa misma actividad que deseo encontrar en el público. Así, después de haberme ocupado suficientemente de la obra más o menos yo solo, experimento la imperiosa necesidad de oír el parecer de otro, y



"Il Trittico", de G. Puccini. Dirección: Lluís Pasqual. Teatro de la Zarzuela. (1993). (Foto: Chicho).



"Rigoletto", de G. Verdi. Dirección: Hans Neuenfels. Deutschen Oper de Berlín. (1986). (Foto: Kranichphoto).

ese otro suele ser casi siempre el escenógrafo: mido mis resultados por su reacción. Por supuesto que sé muy exactamente lo que quiero, pero sostengo que todo debe permanecer abierto y puede ser corregido.

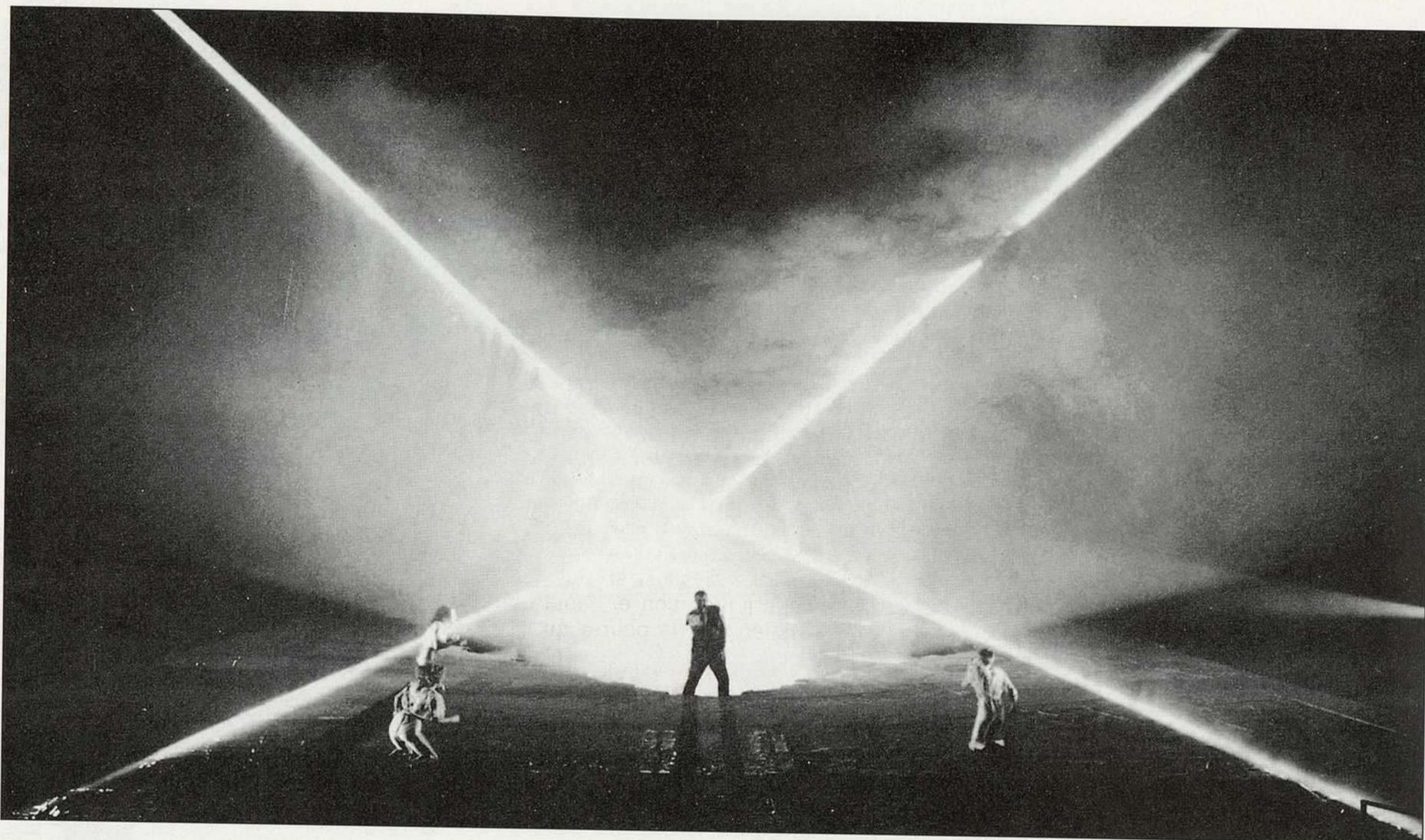
Así pues, no cierro bases antes de haberme puesto de acuerdo con el escenógrafo. Cuando dirigía de joven hacía lo contrario: el escenógrafo debía seguir las instrucciones que yo le comunicaba, relativas a un conjunto escénico preciso. Hoy día, después de tantos años de experiencias, sé que esto es un principio falso. Las bases se encuentran en la obra, en la partitura; se desprenden de sí mismas a medida que el decorado se va desarrollando. Son el resultado del proceso de elucidación.

Todo empieza con la música. Yo no toco ningún instrumento. Me tienen que

tocar la partitura. Esto ocurre incluso antes de que nos hayamos decidido a incluir una obra en el programa. Y no se vuelve algo serio hasta que no se ha tomado dicha decisión. Evidentemente, ésta también comporta la elección del director de orquesta. Cuando tengo posibilidad de elegir, me esfuerzo por encontrar un director que comparta mi concepto de la obra. Esto es tanto más necesario cuanto que mi aproximación a la obra se hace exclusivamente a partir de la música. Si quería sustraer *La flauta mágica* al estilo pirámide, es que me parecía incompatible con la música. Mientras me tocan la partitura, me vienen a la mente no eso que se llama hallazgos de director de escena — me dan horror—, sino la idea de ciertos medios de expresión que me arrastran en una dirección mímica y escénica determinada.

Hoy día lamento haberme negado a estudiar sistemáticamente la música durante mis años mozos. Experimentaba un temor insuperable ante las técnicas. Pero leo y releo la partitura o la reducción para piano; además mando que me toquen la música una y otra vez. Y por supuesto estoy presente lo más a menudo que puedo durante el trabajo del maestro de estudios o de los repetidores con los cantantes.

(...) En el escenario el canto no es posible sin cierta dosis de patetismo. Lo que hace falta es sustituir el patetismo sonoro por lo que yo llamo el «patetismo del espíritu». El canto es un medio de expresión reforzado en el que la tensión es independiente del valor dinámico, es decir que también puede residir en el silencio. En el grado más alto de concentración, este medio de expresión alcanza lo sublime. Pero tan sólo se puede acceder a seme-



"El oro del Rihn", de Richard Wagner. Dirección: Hans Kupfers. Bayreuth. (1988). (Foto: Bayreuther Festspiele GmbH/Rauh).

jante grado de concentración a partir de una situación concreta, de una frase de la acción que ha ofrecido al compositor la posibilidad expresiva inscrita en las notas.

El hombre que canta encima del escenario ha abandonado la vida cotidiana, pero no la vida. Su impulso más elemental es comparable al del pastor que se explaya en una canción tirolesa. No en una canción tirolesa determinada, que ya hubiera oído, sino por así decir en una canción tirolesa original. Lo original es lo espontáneo. Pero de sobra sé que no tenemos vocabulario para lo original. Nos encontramos sin más ante un inmenso inventario de repeticiones. Pero, como ya lo sabemos, en cierta medida nos hallamos en condiciones de evitar el carácter repetitivo. A través de este largo rodeo volvemos a lo original.

Cuando me pregunto por qué después de tantos años sigo sin dejar este trabajo que nunca desemboca en un resultado perfectamente satisfactorio, hallo una sola respuesta: lo que me impulsa y me fuerza a continuar es la irreductible esperanza de poder, un día, aunque sólo sea un instante, eliminar la banalidad de la repetición para comunicar a los espectadores

una manifestación humana, personal, en la que reconozcan su propio deseo, su propia nostalgia.

El hombre moderno ha perdido su relación con lo original. Está embutido en una civilización sin misterio. Pero pervive en él una vaga nostalgia, que puede saciarse en el arte. Cuando, en el teatro, vive la experiencia de la reproducción de lo elemental, el hombre reencuentra también ese nivel elemental en sí mismo. Esta es la única interpretación concreta de la función humanista del teatro. Lo humano no es idéntico a lo elemental, pero cuando deja de contener lo elemental ya no es humano. Brecht seguramente pensaba algo cercano a esto cuando en sus últimos años veía en la ingenuidad la categoría estética suprema.

(...) Existe un ejemplo de una obra completa que, escrita primitivamente para el teatro, pedía música: *Otelo*. El libretista Boito y Verdi renunciaron al primer acto del drama shakespeariano y de este modo dejaron a la música campo libre. De donde una nueva exposición: desencadenamiento de la violencia de la naturaleza, relámpagos y truenos, galerna, mar embravecida, caos. Afuera, la batalla hace

estrados. Todo el mundo sabe lo que está en juego. Tiembla el corazón por la flota, por Chipre, por Venecia. Boito y Verdi han alzado la situación al nivel de lo natural elemental. El patetismo cósmico de este nuevo principio *no tiene más remedio que desencadenar el furioso del canto*. Y el hombre Otelo se verá proyectado hacia fuera de este caos enfurecido. Una vez ganada la batalla, por fin se van a realizar sus sueños de paz y felicidad, quizá por vez primera. La vida de sufrimiento de Otelo y la amante comprensión de Desdémona convergen hacia un estado amoroso en el cual «por amor» dos seres *no tienen más remedio que cantar*.

Ese es el origen del canto en el escenario.

Trabajar con el cantante es, antes que nada, darle información. A veces nos pasamos dos horas hablando, sentados uno frente al otro. A veces somos tres o cuatro, el director de orquesta, un repetidor, el escenógrafo. Conozco los personajes; sé cuáles son sus actividades y cómo se comportan cuando no están en escena, en situaciones que no han sido escritas; he sondeado sus antecedentes y su vida privada. Tengo que

informar de ello a los cantantes y a mis colaboradores.

Tomemos a Tamino. He dado información al cantante. Le pido entonces que cante el aria del retrato. Tiene tendencia a cantarla como suele, poniendo el acento en la belleza y el lirismo. Me esfuerzo en mostrarle claramente que, la verdad, el que a uno le parezca hermoso algo no es razón suficiente para cantar. Ni tampoco el juicio que puede emitir sobre el retrato. ¿Qué es lo que le ha ocurrido a Tamino? La primera Dama, que le había importunado un tanto, le había obligado a coger un objeto que él tan sólo había aceptado porque venía de parte de la tan admirada Reina. O sea, que ha cogido el retrato casi a regañadientes. Y he aquí que en el momento en que, a pesar de todo, lo mira, se realiza el milagro: siente algo que nunca había sentido antes con tal fuerza y tal sentimiento de posesión: ¡por primera vez se ha enamorado! No porque la muchacha del retrato sea guapa, sino porque él está como golpeado por un relámpago del destino. La exclamación: «Este retrato es hermoso y fascinante» se le escapa inconscientemente.

Mozart lo quiso así. Esas notas no se pueden cantar de otro modo. Dos compases de orquesta con acordes en mi bemol mayor. El cantante se halla en una situación terriblemente difícil. Empieza en si bemol y tiene que subir hasta el sol. Es muy difícil. Pero si se molesta en imaginar el si bemol en la octava superior y representarse el mi bemol —no cantarlo, sino tan sólo imaginarlo mientras la orquesta toca los dos compases—, el si bemol verdadero resultará estar a mucha distancia por debajo del mi bemol agudo, y ya no tendrá más que bajar al sol. Cuando mira

el retrato y le alcanza el relámpago, se encuentra, en cierto modo, en el mi bemol agudo de la emoción.

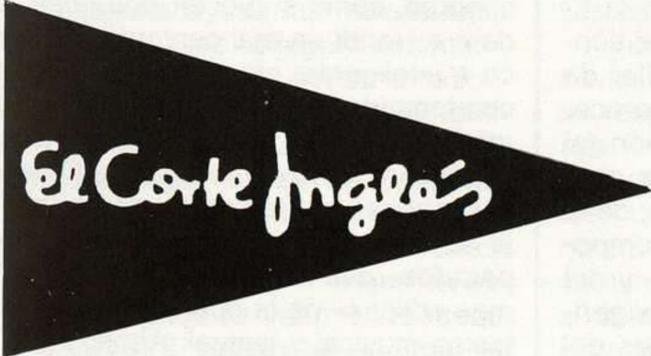
Lo que permite al cantante semejante sublimación es la concentración. Y, por retrogradación, ésta va aumentando hasta la frase siguiente. El cantante siente que el acompañamiento de la orquesta es para él por lo menos tan importante como el canto: en él está presente Tamino en su totalidad. El aria es una pintura de carácter. Tamino siente ese irresistible deseo de conocimiento (que más tarde revelan claramente las pruebas que tendrá que pasar) que aquí se expresa en su necesidad de saber lo que le está ocurriendo. No conocía el amor en su desmesura y busca una explicación. Pasan dos o tres días antes de que, tomando como base esta información, el cantante esté dispuesto a estudiar este aria no ya desde el exterior, sino desde el interior. El repetidor y yo ensayamos juntos con él hasta que le sale. Y también puede ocurrir que si, por alguna razón, no lo consigue, renunciemos a él y probemos con otro cantante.

(...) Lo que sigue siendo siempre lo más difícil, es llevar al cantante lo bastante lejos como para que la expresión a la que debe conducirlo su concentración surja de su propia vida interior. Para suprimir malentendidos, digamos que para mí tendría tan poco interés como para Brecht el que el cantante se quedase ahí. Pero, a diferencia de Brecht, por lo menos de Brecht como teórico, afirmo que los únicos medios con los que puede suscitar el actor el estado psicológico que tiene que representar son aquéllos de los que él mismo dispone, es decir, sus propias sensaciones, sus nervios, su individuali-

dad. Tiene que poner su propia naturaleza al servicio de la causa. Su emotividad más profunda está en ligazón permanente e ininterrumpida con la emotividad del ser al que tiene que crear. Si se destierra del trabajo del actor la emotividad, el poder sensible y emotivo individual, se obtendrá un actor tan impotente para expresar como para «distanciar» las emociones.

Otro momento difícil, otro momento de la verdad, es aquél en el que se despliega el gran aparato. Ensayo con orquesta. Con frecuencia los cantantes son presa del miedo de no «cantar juntos» ni a tiempo con la orquesta. Y entonces les es imposible concentrarse. Una vez más, para permitirles que se dominen, habrá que reforzar la precisión. En la Komische Oper, esta experiencia nos condujo a adoptar la costumbre siguiente: después de una serie de ensayos con orquesta, durante los cuales se tocan completos todos los actos, se vuelve una vez más a los ensayos de conjunto con piano; hasta después de esto no tienen lugar el último ensayo y por fin el ensayo general.

En todo caso, quien tiene el poder de decisión es la música. *El director de escena no hace más que provocar el acontecimiento teatral musical y éste simplemente es sostenido por los artificios de la puesta en escena. Los que lo PRODUCEN son exclusivamente la gente que toca y hace música. Cuando dirijo una puesta en escena, hago música con mis cantantes. La música y el canto deben ser reconocidos en su función dramática. El «Musiktheater» es eso. Transformar la música y el canto encima del escenario en una manifestación humana creíble, convincente, verosímil y necesaria, tal es la tarea suprema.*



El Corte Inglés

*Colabora en las actividades de la  
Asociación de Directores de Escena*