

La puesta en escena como reflejo de la partitura

(Reflexiones básicas para una dramaturgia operística)

por Simón Suárez

Ahí van estas notas que fueron base de la conferencia de apertura del curso y que forman parte de ese libro sobre la puesta en escena de ópera que quizás algún día me anime a publicar.

En los tiempos de confusión que nos toca vivir —tiempo de advenedizos y de intrusos— estas notas son sólo reflexiones e ideas largamente meditadas que yo comparto con vosotros pero que en ningún caso pretenden instaurarse como dogmas.

No existen, creo, demasiados maestros de la puesta en escena de ópera. Los que conozco —aunque parecen muy diferentes entre sí— pienso que responden a dos posturas esencialmente diferentes ante la partitura: Discípulos de Felsestein y discípulos de Wieland Wagner. A lo largo de este corto texto y aunque no lo cite casi en ningún momento, no niego mis simpatías por el último: Mi actitud es clara.

Sé que aquí radican las diferencias esenciales entre todos nosotros —y esto al margen de la calidad final de nuestros trabajos—.

Diferencias que me parecerán siempre enriquecedoras si tienen todas cabida y son conclusiones rotundas de una reflexión seria y no posturas frívolas debidas a la ignorancia y al desprecio.

Yo mismo, aun siguiendo los principios de Wieland Wagner con el máximo rigor —me refiero esencialmente al respeto absoluto de la partitura— puedo llegar a conclusiones formales a menudo diferentes a las del gran maestro.

Pero, eso precisamente, es el motivo de mi libro. Quizás en otra ocasión...

Mi actitud hacia el tema de la ópera es la de un director de escena, es decir, la de una persona que debe dar vida escénica a un género teatral y para quien su existencia es, simplemente, un hecho. No entraré, pues, en consideraciones estéticas de saber si la ópera es un género sensato, insensato o paradójico. Si la ópera es una paradoja, puede enorgullecerse, sin embargo, de tener una genealogía de varios siglos, y le debemos suficientes obras de arte dignas de ser consideradas a la altura de las manifestaciones más importantes del genio humano. Esta paradoja atestigua, por otra parte, una vitalidad constante... pero, ¿por qué los adversarios de la ópera hablan de paradoja? ¿Se refieren acaso a la presencia de la música? ¿O se trata, quizás, de la palabra cantada? Las dos se encuentran en las más antiguas y nobles formas de hacer teatro, aunque sólo habláramos de la tragedia griega.

Decía Boileau que no es posible hacer una buena ópera «porque la música no

sabe narrar». Sin embargo, no es sólo la **narración** el objetivo de la ópera. La esencia y el objetivo de la ópera fueron siempre la expresión de los sentimientos, de los *affetti*. Esto fue lo que buscó el drama musical desde su inicio.

Oigo decir a menudo que la ópera es **convencional**. Y yo respondo: bravo, señores, han acertado. **La ópera es convencional**. Sólo que el reproche deja de serlo porque es el elogio más maravilloso que se le pueda hacer. La convención se encuentra en la base de todas las artes. Cuando el teatro nació de las danzas que acompañaban las ceremonias primitivas de magia encantatoria, cuando de un círculo sagrado formado por los miembros de la tribu se separaba un hombre para bailar solo, revestido con la máscara de la divinidad que debía proteger la nueva cosecha, la división entre actor y espectador estaba ya definida y, como diría Gordon Craig, nació la primera convención teatral.

El número de convenciones crecerá después, a medida que el teatro se desarrolle, pero seguirán acompañando siempre este arte, fieles y escondidas en la

sombra, incluso cuando, como diría Bronislaw Horowicz, el teatro naturalista o la ópera verista ponen en peligro dicho arte (de hecho, tal denominación de *teatro naturalista* o de *ópera verista* es un contradictorio semántico).

La ópera es teatro. Si hacemos abstracción momentáneamente del término *ópera*, que no aparece hasta el siglo XVII, es el primer teatro, el más antiguo del mundo. El teatro que llamamos *dramático* es, con todas las reservas en cuanto a la definición, una deformación del género, una hipertrofia de uno de sus elementos, la palabra, en detrimento de otro, la música. Las posibilidades expresivas de la música se vuelven más amplias gracias a la participación de la palabra. Su interpenetración concretiza la expresión. La palabra constituye, por así decir, la **forma** del sentimiento. **Forma** que la música llena de un cierto contenido, dando tensión al sentimiento e intensificándolo. En ciertos casos, la palabra define el sentimiento consciente o conscientemente mentiroso, mientras que la música expresa al mismo tiempo el sentimiento inconsciente o ver-

SINFONIA
f
 (Andante mosso, in due)

PASSEGGIO
dellocamento par inerte

TESTO
 138 *fol num*
 Not.te che nel pro-fondo oscuro se - no chiu - de - - - ste e nell'o.
 (Piuttosto lento, in 4)

TESTO
 95 *fa wj*
 - blio fat - to si gran - de degno d'unchia.ro Sol degno d'un pie.no Thea - tro opre su

TESTO
 102 *Follia*
 - rian si memo - ran - de.

Fragmento musical de "Il combattimento di Tancredi et Clorinda". (1626). Texto de Torquato Tasso. Música de Claudio Monteverdi.

dadero, aunque escondido, del personaje. Un ejemplo clásico lo tenemos en Gluck, cuando Orestes, en *Iphigénie en Tauride*, canta: «le calme rentre dans mon coeur», mientras que un violento *agitato* en las violas desmiente estas palabras y da al oyente/espectador la imagen de los remordimientos que agitan el alma del matricida.

Las relaciones entre música y palabra sufren oscilaciones y cambios numerosos. Cada época, cada compositor, acentúan según el momento una de las partes del drama musical. El teatro musical no es una invención del grupo de eruditos y artistas florentinos conocidos en la historia del teatro lírico bajo el nombre de *Comerata di Bardi*. El arte no conoce inventores, sino solamente continuadores. Los cambios que sufre a lo largo del tiempo son sólo cambios culturales generales, el resultado de las influencias del nuevo clima en el cual se trasplanta y de la tierra en la que se siembra. Su esencia no ha cambiado.

Yo considero el teatro de las primeras épocas como teatro musical. De este teatro antiguo conocemos dos caras:

— el **teatro religioso**, el Nô japonés, los Misterios persas y egipcios y, sobre todo, la Tragedia griega nacida del Diti-rambo dionisiaco;

— el **teatro profano**, la Comedia ática y sus ramificaciones: las Atelanas y el Mimus romano.

Ciertos historiadores de la ópera ven el origen de ésta en la noble tragedia cuya resurrección fue el objetivo de la *Comerata di Bardi*. Otros en cambio, como Lert, en el Mimus romano, realista y popular. Las dos tesis me parecen perfectamente conciliables, siempre que no nos olvidemos de que el teatro lírico moderno presenta las dos facetas de serio y cómico.

La tragedia griega concedía a la música un lugar amplio. No solamente los coros eran cantados y bailados al son de la flauta doble (aulós), sino que además los monólogos de los protagonistas se apoyaban sobre una melopea con subidas y bajadas que constituían una especie de canto. Platón nos informa que ya la epopeya, anterior a la tragedia, se servía de este tipo de expresión. Hiparco, hijo mayor de Pisístrato, había introducido en Atenas la moda de cantar versos de Homero, y durante las Panateneas los rapsodas cantaban en diálogo. Aristóteles nos permite suponer que la música griega poseía una gran expresión. Según él, la más perfecta era aquélla que expresaba la vida psíquica. Por lo que se refiere a la relación entre música y palabra, en el mundo griego es sin duda esta última la más importante. La palabra dictaba sus leyes a la música, dándole una forma rítmica condicionada por la duración de las sílabas: alternancia de sílabas largas y breves.

El canto era igualmente conocido en la comedia griega, y desde ella acaba introduciéndose en las atelanas y el mimus, bajo forma de canciones satíricas, licenciosas o claramente obscenas. Siglos más tarde, podremos ver cómo este tipo de canciones, cantadas en los teatros populares, dará nacimiento a la ópera cómica francesa, y a su hija la opereta que, como diría Saint-Saëns, «a mal tourné».

Pero dejémosnos de historia y entremos en materia.

Los reflejos del libro

«El drama representado es no solamente la más compleja de las obras de arte, sino también la única de la que una sola de las partes constitutivas no puede ser considerada como "medio de expresión" entre las manos del artista, lo cual le disminuye sensiblemente la integridad y le asigna un rango inferior».

A. Appia, *Die Musik und die Inszenierung*.

De no ser por el escepticismo que otorgan los años, casi me atrevería a afirmar que la escenografía, la luz, el vestuario y por supuesto cómo no, el trabajo del actor sólo pueden surgir de un trabajo de



"Medea", de Cherubini. Dirección: Liliana Cavani. Opera de París. (1986). (Foto: Jacques Moatti).

dramaturgia claro y conciso. A menudo los profesionales del teatro nos vemos obligados a trabajar con directores que no son capaces de conducir su reflexión hacia esa «metáfora matemáticamente exacta» de la que hablaba Baudelaire para la poesía. Metáfora que define para mí, por analogía, la dramaturgia de la que más tarde nacerá la puesta en escena. O bien, buscando como Appia ese «principio regulador» que, derivando de la concepción primera, dicte la puesta en escena posteriormente sin pasar de nuevo por la voluntad del dramaturgo.

La dramaturgia sólo puede nacer de su primer material, es decir, del texto y de la lectura **única** que decidamos hacer de él. Que un texto tiene múltiples lecturas es evidente —permítanme que les recuerde al respecto el prefacio de Michel Foucault a la reedición de su *Histoire de la folie*: «yo quisiera que un libro, al menos

desde la frontera de aquél que lo ha escrito, no sea sino las frases de las que está hecho, que no se desdoble en ese primer simulacro de él mismo que es un prefacio y que pretende imponer su ley a todos aquellos que en el futuro se formarán con él. Yo quisiera que este objeto-evento, casi imperceptible entre tantos otros, se copie, se fragmente, se repita, se simule, se desdoble, desaparezca finalmente, sin que aquél que lo ha producido pueda nunca reivindicar el derecho de ser el dueño, de imponer lo que quería decir ni de decir lo que debería ser. En resumen, no quisiera que un libro se diera ese status de texto al que la crítica y la pedagogía sabrán reducirlo, sino que tenga la desventura de presentarse como un discurso: a la vez batalla y arma, estrategia y choque, lucha, trofeo o herida, coyunturas y vestigios, encuentro irregular y escena repetible»¹.

Sin embargo, nosotros tendremos que saber escoger una de esas múltiples posibilidades del texto aunque en su interior aceptemos su multiplicidad. Porque la modernidad o el barroquismo, el primitivismo o futurismo de la forma final serán sólo consecuencia de una conclusión. Pero en esta lectura, en este juego, hay una serie de reglas que será necesario respetar o romper, pero de ninguna manera olvidar o ignorar.

Una obra nace siempre como un testimonio humano —del tipo que sea— en un contexto y en una época determinados. Consiga el autor o no la intemporalidad o la universalidad, nada podrá camuflar las influencias, la procedencia, es decir el origen, el **porqué** de ese lenguaje. Y sería necesario conocerlo y tenerlo en cuenta, aunque sólo fuera para modificarlo o para pervertirlo mejor, si fuera necesario. En ese **porqué** se encuentra sin duda, para

mí, ese principio regulador que decidirá nuestra lectura para que más tarde no estemos narrando contra corriente; y en ese **porqué**, estoy seguro, se halla la «metáfora matemáticamente exacta» que produce el nacimiento de la dramaturgia como auténtico reflejo de la obra.

La partitura o el libro de los reflejos

Si hemos dicho que la dramaturgia sólo puede surgir del texto y de la lectura que decidamos hacer de él, cambiemos *texto* por *partitura* y el trabajo es el mismo, sólo que —y éste es el problema— **SOLAMENTE EN LA PARTITURA** se encuentra lo que el compositor ha escrito (que no forzosamente lo que ha pretendido).

El estudio que la mayoría de nuestros directores de escena llevan a cabo de una ópera se produce por medio de grabaciones encontradas en el mercado que, a fin de cuentas, sólo son **lecturas**, más o menos correctas, de la partitura. En cualquier caso, lecturas personales firmadas por directores musicales que, por propio merecimiento o por otros motivos, tienen acceso al mercado del disco. Quiero decir que el director de escena que emprenda su trabajo de esta forma tendrá obligatoriamente que fiarse de lo que oiga y carecerá, por tanto, de criterio autónomo.

Pero no importa. Sigamos adelante.

Cada vez que un director de escena acomete un trabajo operístico, surgen los mismos problemas, nacen los mismos conflictos. Si, además, el director proviene del mundo del teatro, acabará recordando con nostalgia ese proceso lento con los actores durante el cual se van definiendo, en el tiempo adecuado, el mundo interno, las raíces más profundas del personaje y sus ramificaciones exteriores (prolongaciones que desembocan en consecuencias físicas de todo tipo, como voz, gestualidad, etc.), así como la relación que producen entre sí la irradiación de cada uno de ellos y sus reflejos.

Ahora bien, creo que este proceso en ópera no es sólo difícil sino, posiblemente, inadecuado.

Digámoslo de otra manera: si el resultado formal que produce el drama musical encima del escenario no tiene nada, o bien poco, que ver con el que produce el drama no musical, ¿por qué tendrían que ser idénticos, en cambio, los procesos de trabajo para el cantante y el actor? Hay, evidentemente, similitudes, transparencias, pero también enormes diferencias esenciales, que aparecen ya en la diferencia de escritura.

Es casi banal en nuestros días oír lamentarse a los directores y a otros especímenes de la fauna teatral de la escasa ductilidad física y anímica de los cantantes a la hora de representar. Y, aunque es cierto que, salvo honrosas excepciones, la mayoría de ellos se contentan —que no es poco— con poseer una hermosa voz, creo que el problema es inherente a la propia escritura musical y a las dificultades técnicas que plantea al cantante la reproducción de dicho *texto*: respiración, continua atención rítmica, tonal, interválica, proyección de su voz sobre un volumen sonoro como el de la orquesta, etc., acaban convirtiéndose en unas dificultades físicas casi insuperables.

Tanto esfuerzo puede conducir (lógicamente, me refiero a los menos inteligentes) a un balcón de exhibición donde la vanidad y el comportamiento egocéntrico pueden dar al traste con la generosidad obligada que supone el arte de la representación.

Algo similar, aunque de forma especular, le ocurre al bailarín con la coreografía: las dificultades físicas de esta escritura *a posteriori* son su texto, que no sólo debe saber de memoria, sino también interpretar.

Partitura y coreografía tienen algo más en común que las diferencias del texto actoral: las tonalidades anímicas están ya definidas, y cantante y bailarín tendrán que asumirlas como son. Y es esto, justamente, lo que define la diferencia en su especificidad. En el teatro el actor, junto con el director, deben llegar a un resultado formal que traduzca la reflexión final fruto del análisis. El cantante y el bailarín deberán, a su vez, recorrer el camino en sentido inverso para llegar a comprender por medio del análisis el porqué de un resultado formal que se les ofrece ya definido desde el principio.

La orquesta narrador

Por otra parte, y esto es importantísimo, la orquesta, en el mejor y peor de los casos, viene a ocupar la voz del Narrador, voz con la que no cuenta el actor, que necesita darnos más información que un cantante o un bailarín, que no precisan añadir la descripción de sus estados anímicos, que se narran ya en el foso. De ahí que sea tan difícil y tan delicado el encontrar la justa medida en la **información** que un cantante debe dar al espectador sobre su personaje.

Tres comportamientos diferentes en el escenario a la hora de representar el drama, pero, aunque en los tres casos se trate de narración, no cabe la menor duda de que las tres artes, y por caminos distintos,

no sólo proporcionan lecturas múltiples a una misma obra, sino que sus diferentes formas pueden llegar a transformarla prácticamente *casi* en su totalidad.

La narración me recuerda a menudo un terreno con varios sustratos que se podrían identificar por separado para comprender mejor, así, su totalidad.

Si la *forma* en que se construye la narración, el *estilo* o la apariencia externa que define dicha narración y el *lenguaje* o la «sintaxis» empleados forman una trinidad que en sí misma, evidentemente, es un todo, ¿cuáles serían la *forma*, el *estilo* y el *lenguaje* escénicos que el director puede ofrecer al cantante para no caer en errores ya enunciados? ¿No se presenta, pues, como imprescindible un trabajo de síntesis narrativa, física y anímica, que deje al espectador la creativa libertad de recorrer él mismo ese misterioso laberinto? ¿No es, quizás, ésa una de las causas de que todos hayamos caído a menudo en patéticos pleonasmos? ¿Hay que *entrar a saco* en la partitura, como proponía Felsenstein, o por el contrario, *dejar hablar a la música*, como sostenía Wieland Wagner?²

* * *

No obstante, sería un grave error pensar que existe un único lenguaje para cada una de estas artes de narración. La ópera no es una roca única en cuyo interior, como un diamante, se hallara toda la historia de la escritura dramático-musical europea, cuando los principios teóricos, los estilos, las diferentes formas de narración han ido transformándose a lo largo de casi ya cuatro siglos. ¿A qué director de escena, por muy poca formación musical que tenga, se le puede ocurrir montar una ópera como, por ejemplo, *Tristán*, siguiendo los mismos principios que utilizó para el *Idomeneo* de Mozart?... Ni el mundo enarmónico o rítmico ni la *narration-fleuve* wagnerianos soportan dos compases el mismo esquema. En una organización temporal como la del *bel-canto*, ¿no sería un error fundamental, una traición sin nombre, formular la puesta en escena bajo un ángulo verista o naturalista?

Sin embargo, todos, grandes y pequeños, hemos caído a menudo en este tipo de errores. A veces confundimos modernidad con desatino, pero hoy más que nunca estoy convencido de que la puesta en escena —combinación de las pasiones humanas realizada en el espacio con variaciones en el tiempo— sólo puede surgir de la comprensión de la esencia propuesta por la partitura. Ella es la única fuente de la que podemos alimentarnos para conseguir un discurso coherente.

Voces supuestamente autorizadas del teatro hablan de la ópera, que muchos de ellos practican una vez al año como un lujo entre sus sesudas labores teatrales, como de un espectáculo para estetas refinados, afeminados y decadentes, donde la única solución es la de asumir la tiranía de unos neuróticos cantantes a los que hay que *camuflar* en elegantes vestuarios, *envueltos* en un decorado de buen gusto (ça va de soi) y con luces suaves y misteriosas para que no sufra el espectador con las terribles muecas a que el canto obliga. En suma: **esconder al cantante para que sólo se oiga su voz.**

Si Monteverdi o uno sólo de los compositores de la *Camerata Bardi* hubieran pensado semejante necedad, es evidente que no habría nacido la ópera en el siglo XVII.

La sinceridad y la humildad con la que aquellos hombres ofrendaron su música no sólo al servicio de un texto, sino al de un *resultado de conjunto*, nos hace pensar que imaginaron de otra manera.

Combatimento in Musica di Tancredi et Clorinda, descritto dal Tasso; il quale volendosi esser fatto in genere rappresentativo, si farà entrare alla sprovvista (dopo cantatosi alcuni Madrigali senza gesto) dalla parte de la Camera in cui si farà la Musica. Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un Cavallo Mariano, el il Testo all'ora comincerà il Canto. Faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime, et nulla di più nè meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi et passi, et gli ustrumentisti gli suoni incitati e molli; et il Testo le parole a tempo pronuntiate, in maniera, che le creationi venghino ad incontrarse in una imitatione unita; Clorinda parlerà quando gli toccherà, tacendo il Testo; così Tancredi. Gli ustrumenti, cioè quattro viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore et Basso, et contrabasso da Gamba, che continuerà con il Clavicembano, doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni dell'oratione; la voce del Testo dovrà essere chiara, ferma et di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrumenti, atìo meglio sii intesa nel oratione; Non doverà far gorghe nè trilli il altro loco, che solamente nel canto de la stanza, che incomincia Notte; il rimanente por-

terà le pronuntie a similitudine delle passioni dell'oratione.

Combate en música de Tancredo y Clorinda, descrito por Tasso, el cual deseando hacerse en género representativo se hará comenzar de improviso (después de cantarse algunos madrigales sin gesto) en la parte de la habitación en la que se interpretará la música. Clorinda a pie, armada, seguida de Tancredo, armado, sobre un caballo mariano, y el Narrador en este momento comenzará con el canto. Harán los pasos y gestos en el modo en que el texto así lo expresa, y nada de más ni de menos. Observando éstos diligentemente los tempi, golpes y pasos, y los instrumentistas los sonidos incitantes y maleables; y el Narrador pronunciará las palabras a tiempo y de forma que la creación se convierta en una imitación compacta.

Clorinda hablará cuando le corresponda, callando el Narrador; también así Tancredo. Los instrumentos, es decir cuatro violas de brazo, soprano, alto, tenor y bajo, y contrabajo de gamba que hará el continuo junto con el clavicembalo, deberán tocarse a imitación de las pasiones del texto; la voz del narrador deberá ser clara, firme y de buena pronunciación, para diferenciarse de los instrumentos y para que así sea mejor entendido el discurso. No deberá hacer gorjeos ni trillos en otro lugar que no sea la parte de la frase que comienza con Noche³. Los demás llevarán la interpretación en similitud con las pasiones del texto.

Prólogo de *Il combattimento di Tancredi et Clorinda*, de Claudio Monteverdi.

Ahora bien, ésta es la introducción al *Combate de Tancredi y Clorinda*. Evidentemente era sólo el comienzo de una aventura que siguió su camino paralelo a todas las artes. Desde entonces, y a pesar de los diferentes movimientos o modas, el significativo poco ha variado en la ópera, por lo menos hasta el siglo XX, y aun así no estoy seguro...: Eros y Thanatos... Amor y muerte con todas sus posibles combinatorias —y son muchas. El amor como único sentimiento humano que redime, pero que exige un precio fatal e inevitable, el de la muerte, el de la pérdida de sí. La búsqueda del conocimiento

por medio del amor que nos llevará a la contemplación del vacío, del silencio habitado, del éxtasis de la muerte amorosa.

En cambio, lo único que sí supone un giro determinante en la narración, no sólo externo por su repercusión interna dentro de ella, es la *forma*.

Visto así, la historia de la ópera —hasta el siglo XX, al menos— se podría considerar como una batalla entre la estructura musical formalmente organizada (el aria) y el recitativo.

No cabe la menor duda de que el ser humano transita por sentimientos muy complejos y rara vez, por no decir nunca, atraviesa su mente un solo conflicto.

Charles Rosen, en su libro *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, nos cuenta cómo la desaparición del *arioso*, propuesta ya por los compositores de la primera mitad del siglo XVIII, reduce sin lugar a dudas la posibilidad de transiciones, y obliga a desarrollar un solo conflicto dentro de cada aria. Desaparece, pues, ese tránsito, ese recorrido libre tan cercano al naturalismo que buscaba Monteverdi.

Pero si, según estos principios, al sectionar el tiempo de narración en dos formas tan primarias como el *recitativo* y el *aria* se empobrece no sólo la narración, sino la riqueza de los personajes dramáticos, habría que preguntarse si ese «empobrecimiento» no sería lógico sólo dentro del sistema narrativo monteverdiano y podría llevarnos, sin duda, a una cuestión interesante aunque viejísima, y que a mí personalmente empieza a irritarme sobremanera: ¿es posible el realismo en arte? ¿Se puede reproducir la realidad con materiales tan artificiales y abstractos como los utilizados por las artes y, en especial, por la música? ¿No es todo artificio, en suma?

Los *discípulos* que le han surgido a Stanislavsky han deformado su famoso «método» (pertinente seguramente en su época, por otra parte) hasta el punto de querer reproducir el comportamiento humano sobre el escenario mediante las emociones personales del actor, olvidándose a menudo de lo esencial, es decir de las emociones del personaje que éste representa. Creo que, al final, encima del escenario sólo se puede *evocar*. El cantante, al igual que el actor, no podría *transitar* con la misma intensidad diariamente tantas emociones que sólo le conducirían a su alienación⁴. Más que de *evocar*, se trata casi de *reflejar* encima del escenario el comportamiento humano que, al igual que el libro de Alicia en la habitación del espejo, incluso puesto del revés para leerlo al derecho, es «muy difícil de comprender».

ARTÍCULO DE ANÁLISIS

«Ciel, mes Bijoux!»

Sería muy difícil concebir una puesta en escena de teatro sin ver a los actores. En ópera, sin embargo, los días en que me encuentro deprimido, me gusta imaginarlo.

Personne, Nobody, Nessuno, Keiner, Nadie sobre el escenario...

Imagínense... No ver al coro... (¡¡¡Al coro!!!) Ni a la orquesta... Nada ni nadie... Todos en la mayor oscuridad...

En esos días me place imaginar un espectáculo en el que, sumergidos los espectadores en un agujero negro, cada cual pueda soñar lo que desee. El mejor espectáculo del mundo... ¡Imagine usted mismo!

Y es que la música tendrá siempre esta particularidad con relación al teatro: su puesta en escena comienza físicamente con la primera nota de la orquesta y adquiere cuerpo en el sonido. Es por eso posiblemente, también, por lo que las puestas en escena de ópera, incluso las

de los grandes maestros, están plagadas de pleonasmos. Razón por la cual en los días negros me atrevo a afirmar que quizás haya sido un contrasentido querer poner la ópera en escena, y esta contradicción ha llevado a esta arte a aniquilarse salvajemente a sí misma, y a nosotros, los directores de escena, a perder nuestras joyas como el famoso personaje de Hergé Bianca Castafiore.

Antes de acabar, quisiera enunciar un pensamiento en voz alta: el siglo XX, gracias al *progreso*, se dedica al culto de ese yacimiento arqueológico que es la ópera del pasado. Nunca el hombre cultivó tanto la nostalgia de los despojos. Prácticamente en todas las épocas se hizo la música del momento, aquella que traducía las inquietudes del hombre que vivía. Y aunque es cierto que trabajamos con magníficos despojos, los directores de ópera han vuelto la espalda al presente.

Los hay que obtienen placer restaurando momias de la Quinta Dinastía, y otros, con poder y desde él, programando

bel-canto y otras «patologías musicales». ¿Qué podríamos hacer los que no tenemos ni poder ni un teatro? ¿Ocupar los escenarios? ¿O quizás dedicarnos a la albañilería? Yo prefiero, sin lugar a dudas, dedicar mi esfuerzo a la construcción paciente de mi humilde testimonio. Siempre que me dejen.

Seguiría con estas reflexiones durante horas —sólo el coro merecería un largo capítulo—, pero lo haremos en otra sesión. Así daremos tiempo al diálogo.

NOTAS

¹ La traducción es mía.

² Jorge Lavelli habla de *mise à mort* de la ópera. Yo, personalmente, prefiero *mise en lumière* de la partitura.

³ Único momento de desarrollo de la reflexión íntima del Narrador. Ver fragmento musical.

⁴ Hace ya mucho tiempo que Diderot dio carpetazo a este tema en su libro *Le paradoxe du comédien*. Si los directores y actores lo leyéramos más a menudo, nos evitaríamos grandes disgustos.



"Paradise Lost", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Marek Weiss-Grzesinski. Teatro Wielki. Varsovia. (1993). (Foto: J. Mularzynski).