

Quisiera tratar en esta breve charla algunos puntos de la experiencia en mi trabajo como director de escena de una cuantas óperas.

En primer lugar, me gustaría empezar con una pregunta: ¿qué es la ópera?. Existen muchas definiciones y por muchos musicólogos. Personalmente la que más me gusta es la de un libro titulado "La experiencia de la ópera", traducido en Alianza Forma, donde dice que es "drama en música". Esta idea es muy importante; normalmente todo el mundo piensa que es música y canto simplemente, y que cuando se canta un aria no se tiene que expresar nada. Por eso me parece muy interesante el concepto de teatro cantado. Pero hay una serie de problemas que vamos a analizar.

El primero es la adecuación de la música, la partitura, con el texto. En muchas ocasiones la música acompaña al texto, porque el compositor tiene la suficiente inteligencia y formación para lograr que su composición orquestal y vocal tenga que ver con el texto en el cual se basa. Pero en otras el pobre compositor lo intenta sin conseguirlo. Este constituye uno de los principales problemas para el director de escena a la hora de plantearse la puesta en escena de una ópera. (...) Sobre todo porque estamos hablando de un género en el que la música nunca se para, tiene más poder que la palabra y logra unos ámbitos semánticos más fuertes, especialmente cuando el texto no se canta en el idioma del público. (...)

La puesta en escena de la ópera

(Extractos)

Por Emilio Sogi

La problemática de quien va hacer una puesta en escena (de "Macbeth" de Verdi) se centra en la disyuntiva entre seguir el texto o seguir la música. Yo no aconsejo optar por ninguna de las dos. Ya antes dije que la ópera es "drama en música", es decir, una cohesión de ambas, y en ello radican los momentos más difíciles del director de escena.

(...) No obstante, me parece interesante, ya que hemos citado un ejemplo negativo en Verdi, exponer un par de ejemplos positivos de este mismo compositor, también basados en una experiencia shakespeariana: el "Otello" y el "Falstaff", sus dos últimas obras. En ellas Verdi colabora para la realización del libreto con Arrigo Boito, (...) cuyas versiones son realmente fascinantes. En ambas óperas, Verdi logra que el lenguaje, digamos estrictamente musical, es decir, la orquesta y el texto cantado vayan completamente ligados al texto. O sea que no es necesario plantearse la disyuntiva: se pueden seguir perfectamente tanto el texto como la música, ya que ésta ayuda a la puesta en escena y provee muchas explicaciones de lo contenido en el texto.

Quisiera entrar ahora, como punto ligado al anterior, en el papel de la orquesta. A menudo se piensa que la orquesta es un acompañamiento, unos señores que están en el foso y simplemente acompañan. Al principio del *Primo Ottocento* se decía que la orquesta de Verdi -del joven Verdi-, o de Donizetti, no

tenían ninguna fuerza dramática, pero más tarde su evolución es importante. No sólo hace bonitas melodías y acompaña a los cantantes que están arriba sino que se convierte en otro narrador de la acción, es decir, en un personaje más, escondido, pero complementante de la historia que se desarrolla en escena (...)

Un buen ejemplo puede ser Wagner: tipifica un método que él llama "leit motiv". En cada hecho, cada anécdota importante de la acción, Wagner inventa un tema musical, que repetirá recordando acontecimientos anteriores, siempre que le interese, de acuerdo con la acción escénica. Así, por ejemplo, en su tetralogía, desarrolla constantemente una dialéctica según la cual la orquesta hace su lectura aparte de lo que está ocurriendo en el escenario. Hay un gran dúo entre Sigfrido y Grunilde en el que se recuerdan los temas de los que hablan: el dinero, la espada, la heroicidad, Sigfrido... Es muy importante para no desarrollar sobre el escenario algo que vaya en contra de lo que está diciendo la orquesta. (...) En escenas de gran espectacularidad, en momentos corales, en los que la ambientación es muy importante, la orquesta puede ser de gran ayuda para un director de escena. Uno de los ejemplos que siempre cito para hablar de este tema es "Carmen", la popular ópera de Bizet. Creo que en ella la orquesta y la ambientación musical es tan buena que no sería necesaria la realización de un decorado realista para situar la acción. Al abrirse el telón, en la Plaza de la Fábrica de Tabacos de Sevilla está todo el mundo, digamos, de "petardeo", charlando unos con otros, mirando quién viene y quién va, y el coro comenta qué divertida y extraña es la gente que pasa por la plaza... Y realmente todas las escalas cromáticas de la orquesta y su mezcla de tonalidades nos hacen sentir ese barullo de gente, en el que salen a la calle las cigarreras en enaguas a fumarse un cigarrillo. Ese momento Bizet lo compone con una gran maestría, una serie de escalas que van desde todas las octavas, con unas cadencias muy eróticas. (...) Un director de escena puede aprovechar todo este coro, no solamente con la salida de las cigarreras sino tomando en cuenta que todo lo que se oye crea una escenografía musical para el desarrollo de la acción.

Quisiera abordar también la diferencia de estilos. Hasta ahora he hablado de óperas dramáticas: "Macbeth", "Otello", "Carmen"... Casi siempre que se habla de ópera se hace referencia a estas grandes tragedias, y se olvida el llamado género "bufo", la comedia. Me referiré a él en su relación con la importancia de la orquesta. Creo que en la comedia se logra que música y texto vayan perfectamente unidos, y no de una manera conceptual; en ella, el compositor no pretende realizar ningún discurso orquestal importante, ni ninguna segunda lectura, pero sí dar chispa y brillantez a ese texto que transcurre en el escenario. Esta pretensión se logra en comedias tan banales con "L'elixir d'amore" y en otras perfectamente compuestas como "Don Pasquale"... En ellas la labor del director de escena es más sencilla, aunque no conviene dejar abandonada la parte musical. La brillantez de la partitura crea un ritmo muy particular en la función contra el que no se debe ir. En ese sentido, se debe ser un poco coreógrafo, porque los movimientos de los personajes están marcados con un ritmo musical (...)

Un personaje muy importante en la ópera es el director de la orquesta. Cuando se plantea una nueva producción en un teatro es esencial la comunicación entre ambos directores, el musical y el de escena. Desde el primer momento de concepción del espectáculo debe realizarse una labor conjunta, so pena de que surjan problemas, no sólo en los ensayos, sino en el resultado final, con la desconexión entre el foso y el escenario, hasta el punto de hacer dos versiones completamente diferentes. (...)

Siguiendo por el camino práctico, uno de los puntos conflictivos en la ópera es el cantante. Es conveniente tener en cuenta que se trata de cantantes-actores, cantantes que actúan, no actores que cantan, cosa que sí puede lograrse en la zarzuela.

He de señalar que a lo largo de mi experiencia he podido comprobar que la actitud de los cantantes va cambiando poco a poco. Se han dado cuenta de que no pueden mantener la antigua dialéctica de llegar, cantar y marchar, sino que van necesitando otros resortes que intentan rellenar, cada vez más, con la interpretación. Por otro lado es importante recordar que los cantantes tienen una idiosincrasia muy particular y han educado su voz en una vibración antinatural, alejada de la voz humana normal. Todo ello viene reforzado además por la gran leyenda operística del siglo XIX, donde se crearon los personajes de la "primma donna", el "primmo tenor", etc. El problema es que viven obsesionados por su voz, por su canto y su capacidad para terminar esas famosas arias que acaban en un "fa" sobreagudo, en un "re", en un "do de pecho" sobreagudo, y en muchas ocasiones su interpretación se ve cortada por su propio miedo o su técnica... Y es muy difícil convencerlos de que si cantan sintiéndolo, si realmente interpretan a ese personaje, les va a ser más fácil dar esa nota. (...) Pero como decía antes, los cantantes se interesan cada vez más por la interpretación, y a veces se logra un trabajo bastante serio con ellos.

Actualmente los cantantes admiten los ensayos, incluso de un mes, cuando hacen una nueva producción. Pero cuando la producción no es nueva presuponen que ya está todo hecho y que pueden llegar cinco días antes del estreno. Eso implica que el trabajo debe hacerse muy rápidamente, con los problemas que conlleva. En ocasiones podremos encontrar incluso gente que no conoce del espectáculo más que su parte, lo que ellos cantan, y desconocen el resto de la obra. (...)

Conviene tener en cuenta que ellos, como músicos, tienen a favor algo muy importante: la música, que les ayuda a entrar en el clima de la obra. La música te introduce en un ambiente tan particular que cuando empieza a sonar el primer compás de la obertura se produce un click en la cabeza, tanto en la gente que actúa como para quienes trabajamos con ellos. Son muchos los sentidos por los que entra ese mensaje, y el cantante posee esos métodos para entrar en el personaje, métodos sumamente eficaces, que cuando se unen al trabajo que hace el director de escena dan como resultado una interpretación soberbia.

Por último quisiera referirme al papel del coro. En ocasiones el coro es, como en la

zarzuela, un mero repetidor de frases. Pero en otras adquiere un papel protagonista en la acción, e influye directamente en la dialéctica y la dramaturgia de la obra.

El trabajo con el coro es, por supuesto, difícil y arduo, principalmente porque son mucha gente. Hay veces que, en la óperas wagnerianas y de Verdi, te encuentras no solamente con las 70 personas con las que cuenta el coro sino que además el director musical pide un refuerzo de coro. Esto quiere decir que el coro suena poco para lo que exige la partitura, y hay que incrementarlo hasta 90 o 110 personas. Esto significa una dificultad añadida para mover a toda esa masa de gente, que antes era tratado un poco a la baqueta, de forma bastante dictatorial, lo que lo predisponía en contra del director. Este es un elemento muy negativo para nuestra labor. Al coro, lo que se le exige es que cante, y que cante bien. Se diría que lo de la interpretación es algo que va por encima y como de propina. Ellos saben que si actúan bien, los críticos

escribirán una línea más, pero si cantan mal, los pondrán verdes, por lo que el maestro de coro se ocupa de que canten bien, sin más. La labor del director de escena estriba en conseguir que, suavemente, el coro llegue a formar parte de la puesta en escena y se implique en ella. (...)

Me gustaría terminar diciendo que la labor de puesta en escena de una ópera resulta apasionante. La inclusión de tantos elementos (el ballet, la orquesta, los cantantes —en su mayoría sin formación dramática—, etc.) plantea muchos problemas que, poco a poco, se van solucionando. Hasta hace muy pocos años, el tiempo de ensayos estimado por los propios directores o gerentes de los teatros era de cinco días. Por suerte hemos ido consiguiendo que su duración se vea incrementada, y que su calidad y seriedad se eleve. En cualquier caso lo que todo director de escena debe tener a la hora de enfrentarse a un montaje de ópera es una dosis de paciencia muy grande, dado el número de personas que pueden llegar a componer el espectáculo.



Manuela Vargas en "Fedra"; guión y dirección: Miguel Narros. (foto: Paco Ruiz)