



Michel Borne y Eveline Andréani durante una de las sesiones del curso "Puesta en escena de la ópera". (Foto: R.A.).

La ópera es un globo transparente

Una entrevista-coloquio con Eveline Andréani, Michel Borne y Simón Suárez

por Carlos Rodríguez

Carlos Rodríguez.- Eveline, durante estos días has hablado de tres compositores muy distintos, Monteverdi, Mozart y Debussy, estableciendo lo que podríamos llamar un análisis dramático y musicológico...

Eveline Andréani.- Sí, me parece un término muy justo.

C.R.- Y esos análisis deben encontrar un reflejo en el escenario a la hora de establecer una puesta en escena. Me gustaría que hablásemos de eso, y de algunos problemas concretos...

E. A.- Bueno, éste es un tema muy difícil, y más aún después de haber escuchado

la conferencia de Michel (Borne) de ayer sobre el simbolismo, porque más o menos, se vino a decir que no se pueden representar, materializar todos los temas de la música o de la poesía sin perder el sentido de las cosas. Entonces ¿cómo hacer? Creo que hay que encontrar la posibilidad de sugerir...

C.R.- Una de las primeras cuestiones que podríamos abordar es si la música y la escena son dos lenguajes parelos o complementarios. O por concretarlo más: ¿todo lo que está en la música debería estar sobre la escena?

E.A.- No soy una especialista de la puesta en escena, pero yo diría que se trata de

lenguajes complementarios. Pienso que la partitura musical tiene su estructura y posee también relaciones con el sentido del texto. Aunque esta relación no es dual, sino que establece un triángulo. ¿Por qué? Como el texto está en relación de sentido con la música, el compositor inventa, por ejemplo, un motivo o una fórmula musical que en un momento pone en relación con el sentido de una palabra, por ejemplo *Muerte*. Entonces hay un motivo musical que traduce *Muerte*. Pero hablo de triángulo porque, sobre todo en las partituras alemanas, con una construcción geométrica muy fuerte, se oye primeramente este motivo, antes de que se diga la palabra, después se encuentra la palabra y a continuación se vuelve a repetir el mismo

motivo sin la palabra. Quiere decirse que antes es una premonición, se pone en relación de sentido directo y después es el recuerdo. ¿Qué hay que hacer con eso? ¿Qué vamos a hacer con una música completamente ligada al problema del sentido del texto hasta el punto de *anticipar* y de *recordar*? No lo sé muy bien. ¿Recuerdas el momento de *Don Giovanni* en que Donna Anna llama a gritos a sus sirvientes? Dije en el Curso que lo hace sobre el motivo musical de la muerte ¿Qué hacer con eso? Contestando a tu pregunta, te diré que verdaderamente no lo sé. Creo que hay muchas soluciones, pero no se pueden dar a ver todas las intenciones de sentido que están en la partitura. En todo caso, sugerir. Y volvemos al principio. También es verdad que he hablado de partituras completamente distintas: El *Orfeo* de Monteverdi, que es una obra del barroco italiano; *Don Giovanni*, que es una ópera muy importante desde el punto de vista de la estructura; y por último *Pelléas*, que plantea otros problemas con el simbolismo... Tu pregunta es global y no sé si se puede contestar globalmente.

C.R.- Pero supongo que cuando un musicólogo se plantea el análisis de una partitura de ópera en función de una puesta en escena, elige una de las muchas posibles lecturas...

E.A.- Tienes una opinión muy simpática de los musicólogos. Generalmente, no les interesa el problema de la puesta en escena. A mí me interesa porque trabajo con el material musical, soy compositora, pero no sé si me interesaría tanto si fuera sólo musicóloga. Lo que me interesa mucho es la relación entre la estructura, el trabajo del material musical y lo que se da a ver. Y en ese sentido hay que plantear, sobre todo, un problema de temas en el interior de cada caso. Orfeo es un mito, Don Giovanni es otro... Creo que hay muchos temas en el interior del tema. Por ejemplo, la escenografía. La escenografía es el cuadro. ¿Qué vamos a hacer con la adecuación de una época en un cuadro? En el caso de *Orfeo*, ¿hay que representar un mito sin épocas, sin referencia, o la época de Monteverdi? En *Don Giovanni*, ¿qué hay que representar? ¿La época de Mozart? ¿La referencia al burlador, el surgimiento del personaje? ¿Una mezcla de todo? ¿Evocar épocas distintas?... En el caso de *Pelléas et Mélisande*, creo que sobre todo hay que sugerir, hasta el punto de que la puesta en escena de Strosser que vimos ayer, y que me gusta mucho, me parece que aunque sea muy simbólica



"Las Troyanas", de Héctor Berlioz. Dirección: Ruth Berghaus. Ópera de Frankfurt. (1993). (Foto: Eggert).

ha buscado una referencia precisa, que es la época de Debussy. Es casi demasiado. Ayer, uno de los alumnos se planteaba la relación entre las puestas en escena de Wieland Wagner, del que habló Christian Chérézy, y el *Pelléas et Mélisande*. A mí me parece muy acertado, porque Wieland Wagner sugería mucho más que daba a ver, que es de lo que se trataría en *Pelléas*... En la puesta en escena de Strosser me parece que hay todavía demasiado decorado.

Michel Borne.- Pero es muy difícil no crear una incrustación en el tiempo, desde el momento en que hay un traje, cualquier traje, que sitúa ya una acción, y por lo tanto crea una referencia a una época.

E.A.- A mí no me parece tan imposible. Pienso en la representación de los prerrafaelistas y, por ejemplo, en el concepto que poseían de la mujer: no se tenía que ver la carne. Representaban a la mujer en los cuadros como un personaje vestido de blanco que no se podía tocar. Ya un vestido blanco, si no tiene una forma precisa es neutral. Para mí, la neutralidad, en el teatro simbolista se puede encontrar a dos niveles: el primero, el traje sin forma, con un color negro o blanco; y el segundo, la luz, un juego sobre la luz y no sobre objetos del mundo.

M.B.- La solución de Strosser consiste en dar a ver objetos del mundo, pero cotidianos: un vaso, una botella de agua, para simbolizar la fuente; cierra las ventanas de madera para simbolizar la sombra en oposición a la luz. Son objetos que pierden la significación cotidiana y toman un carácter simbólico. El acierto de Strausser consiste en haber encontrado esta relación. Es similar a Debussy cuando se sirve de un acorde de la tonalidad y *lo trata como una sonoridad, eliminando su lugar jerárquico y dándole la libertad de desplazarse en el espacio*. Strausser pone un vaso con agua y lo convierte, de manera simbólica, en una fuente.

E.A.- Es cierto y eso es interesante. Pero me molesta un poco esta solución, a pesar de que la encuentro mucho mejor que otras que he visto...

C.R.- Debussy, desde mi punto de vista, plantea algunos problemas bastante distintos de los anteriores: musicalmente, ¿se trata de un discurso discontinuo?

E.A.- No, no hace un discurso discontinuo, sino una continuidad con elementos de discontinuidad. Es una construcción geométrica de estratos, dos o, más generalmente, tres: conjuntos independientes, y más que independientes, heterogéneos.



"Intolleranza 1960", de Luigi Nono. Staatstheater Stuttgart. Dirección: Christof Nel. (1993).
(Foto: Tüllmann).

Quiere decir que uno se para antes que el otro, el otro sigue, etc... Eso es la discontinuidad, pero es una continuidad compuesta de discontinuidades.

C.R.- El problema es traducir eso escénicamente. ¿Cómo desarrollar un discurso escénico por estratos?

E.A.- Si tuviera que reflexionar desde el punto de vista de la puesta en escena creo que trabajaría en una obra simbolista sobre el espacio geométrico y la profundidad. Parece algo banal, pero no lo es tanto cuando se piensa detenidamente, porque la partitura de Debussy es exactamente eso. Strausser sitúa la acción en un decorado único: una sala del castillo. Y lo que me parece erróneo de su propuesta es que se ven los límites de la cárcel. Por el contrario, la música de Debussy sale del silencio y vuelve a él. Los límites del bosque(*) no se pueden ver, porque por definición el bosque no tiene límites. No obstante, creo que Strausser también tiene aciertos: en la escena que vimos de la torre —por supuesto, no hay torre, ya lo he dicho antes—, los dos personajes están dispuestos en el espacio de tal manera que no se miran. Hay un juego sobre la mirada y la ausencia de mirada que crea una geometría...

C.R.- La misma pregunta, pero de otra forma, podríamos aplicarla al *Don Giovanni*. Cuando hablaste de esta ópera, te referías a una estructura musical de cajas chinas o de muñecas rusas. Y me pregunto cómo trasladarla a la escena, teniendo en cuenta que el libreto posee una estructura mucho más lineal...

E.A.- No, no es cierto. La estructura del libreto fue impuesta por el compositor. Se sabe muy bien que Mozart trabajaba siempre con el libretista y le imponía la forma de su música, con el punto áureo en el segundo tercio, donde se sitúa el nudo de la acción, o si se trata de una frase, la palabra más fuerte. Es muy difícil poner en escena *Don Giovanni* por dos razones. En primer lugar, porque es un mito, nacido en el siglo XVII; estamos en el XVIII, ha viajado por Italia (commedia dell'arte), por Francia... Y además estamos ante una construcción germánica, de muñecas rusas (*Risas*). ¿Qué hacer con estas estratificaciones? Hay que elegir una, no se puede decir todo a la vez.

M.B.- La diferencia esencial entre dos óperas como *Don Giovanni* y *Pelléas*, es que ésta se quiere fuera del tiempo, mientras que *Don Giovanni* está completamente ligada a la historia del libertinaje y a las

reacciones del público y la sociedad frente a este problema.

E.A.- En España, cuando se inventa este personaje, lo más importante era el problema teológico; más tarde en Francia, lo esencial es la cuestión del libertinaje, con todo lo que eso implica; por último, en Italia, lo que más interesará al público es la lucha con el muerto, y esa oposición terrible entre un hombre ligero como el aire y el muerto de piedra. Para el público alemán el libertinaje no tiene mucha importancia porque este tema llega pasado por Venecia, donde durante el Carnaval todo está permitido —y recordemos que Da Ponte era italiano—, y cuando llega, en 1787, se da como ópera ¡cuatro veces en el mismo año! Quiere decirse que el punto de interés reside en la confrontación entre el carácter impalpable de Don Giovanni, que según expuse, no existe en la ópera de Mozart —no tiene aria, no tiene tonalidad, no tiene tema..., es como de aire— y el personaje de piedra. Hasta el punto de que Mozart construye todas sus tonalidades de una manera muy simétrica, simbólica: Si bemol para Donna Anna, Mi bemol para Elvira, Fa para Leporello... y las escenas poseen la tonalidad del personaje central de cada una, excepto la escena del cementerio, que tiene una tonalidad completamente distinta, fuera de la estructura general. Eso tiene que *verse* en una puesta en escena. Es la escena más fuerte para la mentalidad del público de su época, porque el libreto llega con la mentalidad del público italiano. Creo que, en ese sentido, la puesta en escena de Strehler en la Scala de Milán que hemos visto, era bastante acertada, especialmente en toda la escena final. En cualquier caso, toda puesta en escena es una opción, y hay opciones malas y buenas. Yo creo que de cada diez opciones, hay nueve malas, y la que queda tiene cinco o seis posibilidades... Pero sobre todo hay que saber lo que no hay que hacer.

C.R.- Pero también es cierto que cada época opta por «su» lectura, desde el punto de vista de la puesta en escena. E incluso musicalmente: no es lo mismo oír el *Don Giovanni* interpretado con instrumentos originales del XVIII, que con instrumentos actuales...

E.A.- Naturalmente. La modernización de una representación de ópera se puede hacer sobre dos niveles: el que tú dices, que es muy justo, y el de la modernización de la época. Hay una moda ahora, que no me parece muy interesante, de modernizar todas las obras líricas del pasado has-

ta la época contemporánea. Cuando Chereau hace eso con la tetralogía wagneriana, actualiza, pero sólo hasta la época de Wagner, y lo encuentro bastante interesante. Es verdad que cuando ves aparecer a Sigfrido con su traje medieval frente a otros personajes vestidos como burgueses del XIX, hay algo que te choca un poco. En mi opinión, del montaje de Chereau la más conseguida era *El oro del Rhin*, porque la oposición no es tan fuerte... De todas formas no sé si estoy muy de acuerdo con eso. He visto puestas en escena de *Don Giovanni* horrorosas, sobre esta idea de la modernización: hacer de don Giovanni un punk, un drogadicto o un histérico me parece un divorcio con el personaje, un divorcio completo con todas las figuras posibles a través de las épocas, y evidentemente a partir de ahí la partitura no tiene nada que ver. Por eso digo que hay algunas opciones posibles y muchísimas imposibles.

Simón Suárez.- En el inicio del curso, yo comenté que la puesta en escena supone una opción. Y hay muchas posibles, pero nosotros tenemos que escoger y esa opción sólo puede surgir de la partitura, de la misma forma que la dramaturgia de un texto teatral está en el propio texto.

E.A.- Le decía a Carlos hace un momento que un libreto que fuese completamente paralelo a la música, que no tuviese nada que ver con la estructura de la partitura, sería un texto imposible. Creo que una obra lírica es siempre indisociable en música y texto, y lo que tú planteas reduce la opción a la música sola.

S.S.- No, no. Hablo de *la partitura* porque texto y música son indisociables. Que el libreto sea malo o bueno, que la conjunción entre texto y música sea correcta o incorrecta, siempre obligará al director de escena a tener en cuenta esa partitura. Porque, como digo siempre, me da igual que en el libreto ponga «Addio» si luego eso se traduce en veinte compases diciendo «Addio» con melismas que no acaban nunca. Como director de escena, tengo que tenerlo presente, no puedo hacer una obra doble y tener el libreto por un lado y la partitura por otro. La partitura es un todo que *engulle* el texto en su estructura.

E.A.- Me parece que hablamos de dos dimensiones un poco diferentes. Cuando hablábamos de opción, me estaba refiriendo a la opción global, y en ese sentido claro que creo que la diferencia entre libreto y partitura tiene que desaparecer

encima del escenario. Y ahora estamos hablando, dentro de la opción global, de los momentos que hay que poner en escena y que sólo existen en la partitura, en la arquitectura interior. Es decir, de una forma de gesto musical, y de las secuencias internas que constituyen este gesto general con el mismo dispositivo, el mismo material del principio.

S.S.- Lo que sucede es que cuando un compositor —como es el caso de los grandes— tiene sentido dramático y conoce los problemas del escenario, esa unión entre texto y música, aunque el texto no sea excelente, está resuelta. Y yo diría incluso que la puesta en escena está también casi resuelta ya en la partitura. El problema se da cuando te encuentras con obras mediocres donde texto y música están en conflicto, o donde —como ocurre en ciertas obras de Haendel— hay música de relleno, de ornamento, de función social.

E.A.- Repito que yo no soy directora de escena, pero para mí, igual que al componer una partitura, hay una opción, una energía global, una dinámica global de la puesta en escena. Y en el interior surgen energías secundarias...

S.S.- Pero eso es un problema de arquitectura. Cuando te encuentras con una obra de teatro de Samuel Beckett, tu dramaturgia debe tener en cuenta las opciones de Samuel Beckett; por lo menos comprenderlas y tenerlas en cuenta. Eso no quiere decir que tu lectura no pueda ir por otro camino... Tampoco puedo hacer una obra de Ionesco sin reflexionar un mínimo sobre esta época, el teatro del absurdo, lo que él propone... La opción general. Cuando me encuentro con una partitura, la partitura define ya el resultado formal final. Repito que no es lo mismo un «Addio» corto, sencillo, quasi parlato, que los «Addio» de *Popea* en *L'incoronazione di Popea*, que son muchísimos compases, ornamentados, donde ella envuelve completamente al personaje de Nerón. El resultado formal está definido ya en la partitura.

E.A.- Naturalmente, esa es la energía del interior del gesto

S.S.- Y como director de escena no me queda más remedio que someterme a ese resultado formal. Por ejemplo, en una escena de seducción, como la de don Giovanni con Zerlina, donde toda esa escritura tiene un legato continuo, es una escritura envolvente, casi como de ser-

piente que gira alrededor de ella, plantear una puesta en escena con aristas sería, bajo mi punto de vista, una equivocación.

C.R.- ¿Y no corremos el riesgo de terminar ilustrando la música?

S.S.- El problema de la ópera es que muy a menudo, incluso los grandes maestros, acaban cometiendo pleonasmos sobre el escenario. Yo insisto mucho en algunos temas: en el mejor y el peor de los casos la orquesta es el narrador, que continuamente nos está informando, como espectadores o como personajes encima de la escena, de las tonalidades anímicas, del color interno, de las emociones, los afectos y las situaciones dramáticas de los personajes...

E.A.- O el destino, que anuncia lo que va a pasar. Eso está en la música pero no en el texto.

S.S.- He comentado estos días el caso de Gluck. En *Iphigénie en Tauride*, el momento en que Orestes está diciendo «Le calme entre dans mon coeur» y en la orquesta todas la cuerdas están con un obstinado absolutamente violento. La orquesta nos está contando el conflicto interno del personaje: acaba de matar a su madre, mientras él nos dice «la calma entra en mi corazón».

C.R.- La cuestión es cómo se traduce eso sobre la escena.

S.S.- Lógicamente, tendré que ayudar al espectador a comprender ese conflicto. El cómo se hace, dependerá de cuál sea mi opción general de puesta en escena.

E.A.- Una de las propiedades más interesantes de la música, que el texto no tiene y que tampoco puede tener verdaderamente la puesta en escena, es la capacidad de decir dos o tres cosas a la vez, con el sistema de estratos de que hablaba antes. Una estratificación puede dar el sentimiento de un personaje que no dice nada, otra puede anunciar lo que va a ocurrir, y la tercera puede traducir solamente lo que pasa en ese momento en la escena. Así que, cuando montas un fragmento de ópera en el que pasan estas cosas tan complejas, tienes que elegir. Hay que tener en cuenta que en nuestra época, desde el principio del siglo XX se multiplican estos ejemplos, porque la música alemana, pongo por caso, trabaja mucho los sentidos de las cosas. Y ahí tienes que elegir, o todo lo más decir dos o tres cosas...

S.S.- Hay que contar todas. Estoy convencido de que hay que contar todo. Pero sin cometer pleonasmos. Y cuanto más compleja, cuanto más rica es la obra, el conflicto es mucho mayor. Por ejemplo, en el caso del *Moisés y Aarón*, de Schoenberg, nos encontramos con dos personajes, los dos principales, fundamentalmente opuestos, pero que al mismo tiempo son como dos caras de la misma moneda. Posiblemente Moisés y Aarón sean el mismo personaje, pero en cualquier caso, cuando Aarón se expresa por medio del «bel canto» —evidentemente, entre comillas, esto de «bel canto»— es una escritura absolutamente envolvente, sinuosa, seductora, mientras que en el caso de Moisés es una escritura, no voy a decir abrupta, pero sí estricta, ascética. Todo su recorrido es prácticamente ascético, como una continua disciplina para

conseguir la visión de Dios. A la hora de poner eso en escena, obligaría a traducirlo en el escenario con comportamientos tan fundamentalmente opuestos que habría peligro incluso de unidad estilística. Y resolver esa unidad estilística supondría resolver ese conflicto entre los dos.

E.A.- Insistir demasiado en esta oposición sería una solución muy mala, que daría un golpe fatal a la unidad de la obra. Hay que encontrar también la posibilidad de traducir la conexión entre los dos personajes.

C.R.- Pienso que planteáis problemas sobre los que, mentalmente al menos, ya veis una solución escénica. O al menos la intuís. Pero me pregunto qué pasa ante ciertas estructuras intrínsecas a determinadas óperas. Por ejemplo, en el caso de

Don Giovanni, como señaló Eveline, que es un personaje que musicalmente no existe... Y ahí aparece un problema escénico ¿Qué hacer con un personaje que no existe musicalmente?

E.A.- Es un problema de ritmo. Esto es algo que quisiera añadir: lo que sobre todo debe traducir el director de escena de una obra lírica es el ritmo de la partitura, porque es, posiblemente, lo más simbólico de una ópera. Cuando tú hablas de *Moisés y Aarón*, hay que tener en cuenta no sólo el comportamiento de la voz en el espacio, sino el ritmo propio de la voz. En el caso de don Giovanni, es un personaje que no se para nunca, no se detiene un instante para cantar un aria, por ejemplo. Y esta rapidez es una característica del personaje que hay que traducir. Cómo traducir la transparencia del personaje, eso



"Undine", de Albert Lortzing. Dirección: Dietrich Hilsdorf. Hessisches Staatstheater Wiesbaden. (1993). (Foto: Gandras).



"Los cuentos de Hoffmann", de Jacques Offenbach. Dirección: Herbert Wernicke. Opera de Frankfurt. (1993). (Foto: Eggert).

ya no lo sé, pero me parece muy interesante y creo que nadie lo ha hecho.

S.S.- Es que, no es que el personaje no exista musicalmente, sino que va adoptando las tonalidades de las mujeres con las que está...

E.A.- Efectivamente

S.S.- Por lo tanto existe, pero no está definido con una tonalidad determinada. Es su manera de no existir. Pero claro que hay una manera de traducirlo.

E.A.- Eso lo hace aún más complicado, porque también se confunde con Leporello. Es la otra cara de la moneda de Leporello...

C.R.- Me vais a permitir que introduzca una pregunta un tanto espinosa, pero que siempre ronda a la hora de hablar de ópera. ¿Hasta qué punto la ópera hoy no es un elemento arqueológico, un arte del pasado, que no tiene conexión real con el momento y la forma de vida actual?

E.A.- Yo creo que depende del comporta-

miento del compositor frente a este problema. Cuando pienso en Berio, que compone un *Rei nascolto*, diciendo «he compuesto la muerte de la ópera»... Es una obra que cuenta el sueño de un hombre viejo que está muriendo, y que sueña que la ópera muere con él. Pero no puede ser más que una ópera. Cuando escuchas la *Medea* de Schoenberg, es un poco también la muerte de la ópera porque el personaje está solo en escena y mata a todo el mundo a su alrededor. Simbólicamente es la muerte de la ópera. La ópera no sé si ha muerto, pero su muerte mata a los compositores, porque no pueden vivir sin ella, aunque no compongan ópera; no pueden vivir sin la idea de la ópera. Creo que es imposible.

S.S.- Me parece muy interesante lo que tú comentas. Y para completarlo te diría que, desde el principio de la ópera, se está hablando siempre de decadencia, de imposibilidad... Al fin y al cabo nace en el siglo XVII, y desde entonces estamos oyendo hablar de decadencia y resurgimiento. Pienso que hay un problema general hoy, pero que concierne a todo el arte, y que quizás también lo es de len-

guaje. Hablábamos de los simbolistas que se planteaban la decadencia del lenguaje y la imposibilidad de seguir hacia adelante. Creo que estamos viviendo otro fin de siglo difícil, donde todos esos valores están en crisis violenta. Hay muchos compositores —el mismo José Ramón Encinar y su ópera *Figaro*— que también vienen a decir que hoy no se puede ya escribir ópera. Sin embargo, a pesar de todo, a pesar de Berio, de Encinar, de las películas de Godard —que dice que no se puede ya hacer cine, pero que hace una película para contarlo—, el problema sigue ahí. Es la pelea de los escritores, de los músicos, de los pintores por renovar un lenguaje y empujar, dar una patada en el culo de la creación, para ver si es posible encontrar nuevas fórmulas. Son llamadas de atención ante el aburrimiento de un lenguaje caduco...

E.A.- Durante diez años más o menos, entre 1965 y 1975, no se ha hecho nada de ópera. El texto había explotado; era una moda y los compositores tenían un miedo terrible al texto, al sentido del texto... Pero un compositor, como dice Berio, no puede vivir sin un texto detrás. Así que

se ha producido un paréntesis. Desde sus orígenes, la ópera ha sido un reflejo del poder, de la sociedad, del público de su época... No un reflejo del compositor, porque éste existe en el interior de una sociedad, una política, una geografía... La ópera no ha muerto, es la forma de la ópera desde el 65 lo que ha cambiado. ¿Por qué tenemos ahora esta forma de ópera que se construye a base de fragmentos? Porque vivimos una época de explosión mental, entre el yo y los otros. Y la ópera no puede hacer otra cosa que traducir...

S.S.- Fíjate que cosa tan curiosa: cuando, por ejemplo, el atonalismo lleva a una libertad supuestamente máxima, definitiva, a partir de ese momento la angustia de los compositores es tan grande que necesitan volver a unas leyes, aún más estrictas y casi más duras que las anteriores, como puede ser el serialismo, al menos ciertos compositores...

E.A.- ...Que se adaptan muy mal a la ópera...

S.S.- Efectivamente. Por otra parte, en el jazz, cuando lo vemos en ciertos años viajar hacia el *free jazz*, aparentemente la libertad es máxima, se puede hacer lo que se quiera, y sin embargo el resultado es tan caótico que obliga a esos mismos compositores de jazz a encontrar un nuevo lenguaje, una nueva estructura. Quiere decirse que si el compositor, el escritor, el artista en general, no tiene un lenguaje donde situarse, como tú decías antes, acaba en una esquizofrenia múltiple y absolutamente destructiva.

E.A.- Estamos en una esquizofrenia, pero hay que componer. En la ópera pasa eso...

S.S.- Y habrá que encontrar cuál es el lenguaje. El problema es que hoy día contamos con multiplicidad de lenguajes. O deberíamos poder utilizar un lenguaje múltiple. Es decir, si un compositor necesita utilizar la tonalidad, debería hacerlo, igual que si un pintor necesita usar la figuración, debe poder hacerlo, sin necesidad de conflictos de culpabilidad.

E.A.- Naturalmente. Lo que encuentro genial en la música de Debussy, en *Pelléas*, es que consigue esto que parece imposible, que es superponer escalas diferentes y estilos diversos. Y no se oye como una discontinuidad insoportable, porque la época no lo permite.

C.R.- Perdonadme un momento. Puedo

entender, más o menos, todo lo que estáis hablando desde el plano musical, pero me planteo que en la puesta en escena no se ha dado el mismo fenómeno...

S.S.- Sí, sí ha ocurrido. Ayer, precisamente comentaba Michel, hablando de los simbolistas, como ellos decían que el teatro era siempre el arte más antiguo, el que iba siempre detrás de todas las demás artes. Y es curioso que ya los simbolistas planteasen, en una obra como la de Lugné Poe, que hubiese actores encima del escenario que no hablaban, sino que simplemente se desplazaban detrás de velos y tules, mientras que en el foso estaban los actores que hablaban como si fueran la orquesta. Me parece que en el siglo XX

atro, de obras donde danza, música... todo está junto; y conseguir que todas esas artes tengan una unidad de lenguaje es muy difícil. Yo lo que veo encima de los escenarios, no sólo en España —empezando posiblemente por mí mismo— sino en el extranjero, es una gran confusión. Son muy pocos los que consiguen encontrar un diálogo, coherente entre todas las artes.

E.A.- Voy a decir algo un tanto incómodo, pero creo que el único arte que puede organizar a los otros, cuando se trata naturalmente de una voluntad de hacer juntos una obra total, el único arte que puede servir de ligadura es la música. Porque es el único arte que no tiene pro-



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

no ha tenido lugar una experiencia tan atrevida, tan moderna, por decirlo así. Creo ha habido una especie de confusión general. Porque no podemos hablar sólo del teatro español, sino hacerlo de una forma más universal, y hay que contar con todas las búsquedas que han realizado personajes como Heiner Müller, Lucinda Child y Bob Wilson... donde ya el teatro se vuelve múltiple, donde quizás, por esa especie de mezcla de estilos y lenguajes, se llega no a un lenguaje total sino a un galimatías. Y creo que el gran conflicto del teatro ha sido el mismo que el de todas las artes, que han entrado en un terreno peligroso por deseo de unificar distintas artes y se han perdido en una gran confusión. Y hablamos de danza-te-

blemas de relación, de referentes, con la realidad.

S.S.- Estoy totalmente de acuerdo, hasta el punto de que yo comentaba en la primera conferencia del curso que, si para mí es imposible imaginar teatro sin actores, puedo perfectamente imaginar una puesta en escena de ópera en la oscuridad más absoluta. Con el disco —y de ahí el éxito tan brutal que ha tenido el disco en el siglo XX, y su desarrollo y perfeccionamiento técnico— podemos perfectamente soñar lo que queremos cada uno en nuestra intimidad. En ese sentido yo me siento muy unido a los principios del simbolismo...

E.A.- Pero no es tu época, Simón...

S.S.- Lo sé. Pero de esa época recojo, no de forma nostálgica, sino alimentándome de ella para continuar hoy, en el punto en que yo me encuentro...

E.A.- Creo que no estoy muy de acuerdo con lo que acabas de decir. A mí no me gusta sacrificar un placer de la vida: Y cuando dices que puedes imaginar una puesta en escena en el negro absoluto, pienso que estás amputándote la vista. En la ópera, también necesito ver...

S.S.- Yo no veo el negro como ausencia de imagen. El negro en el escenario, y eso Wieland Wagner lo sabía muy bien, es la página en blanco de Mallarmé...

E.A.- ...Según las pinturas negras de Goya. Es el negro en ese sentido, pero está lleno de personajes y posibilidades...

C.R.- ¿Pero me estáis hablando de un renacimiento del simbolismo? (Risas)

S.S.- Yo no he dicho que haya un renacimiento del simbolismo. Mi actitud es similar quizás. Pero, en cualquier caso, esa actitud no es nostálgica. Yo no pretendo la vuelta del simbolismo. Como calculo que Stravinsky no esperaba la vuelta del clasicismo. En la actitud de Stravinsky no hay nostalgia del pasado, sino síntesis del pasado para ir más adelante. Una ópera como *Edipo rey* no es una obra nostálgica, y sin embargo dentro de ella hay una reflexión y un aprendizaje de todo lo anterior. Cada personaje responde a una época determinada, y prácticamente toda la historia de la ópera está resumida en *Edipo rey*. Pero sin nostalgia. Lo que hay es aprendizaje y, a partir de ahí, caminos nuevos. Eso es lo único que yo pretendo.

E.A.- La única ventaja del postmodernismo es que, gracias a Dios, no se condena todo lo que se pueda hacer bajo una etiqueta. Tenemos el derecho de componer con elementos que podemos elegir de manera libre en el mundo de la expresión. Lo único que no tenemos el derecho de hacer es una obra vacía, sin unidad, sin energía interior, una construcción sobre el papel. Hemos visto mucho eso entre los años 60 y 75. No hablo de las obras compuestas para ser leídas, sino de las que dicen que son para los oídos y que en realidad sólo están escritas, que no pasan la frontera del oído.

S.S.- Yo diría algo más. Hablábamos antes del *Don Giovanni* y el ritmo frenético que llevan obras como ésa; a mí hoy me gustaría encontrar un ritmo menos acele-

rado, por oposición a este ritmo demencial que llevamos en la vida cotidiana, porque para poder pensar, necesito reducir la marcha, para que en la comunicación que yo establezco a través de mi trabajo, haya una reflexión más serena.

E.A.- Planteas otro problema que no hemos tocado de ninguna manera, que es el de la influencia que pudiera tener la obra de arte sobre la vida, porque hemos hablado de la obra como reflejo, pero no al contrario.

C.R.- Eso es muy interesante. Pero ¿qué influencia puede tener la ópera, y no hablo sólo de la ópera contemporánea, sino en general, en nuestro mundo?

E.A.- Creo, sin estar segura de nada, que cuando se estudia un poco la relación entre la historia de las mentalidades y la obra artística, se descubre que en cierta medida sí es un reflejo, pero no creo que sea muy importante. Pero en una pequeña parte, que es el genio del artista, se puede modificar la mentalidad, aunque en una esfera muy pequeña. No creo que sea posible intervenir sobre el mundo. Cuando Monteverdi hacía sus obras, en un país un poco especial, porque Italia era un puzzle de pequeños estados, su influencia tuvo algo de fuerza sobre el ambiente de la corte de Mantua, después Venecia... Yo diría que a lo mejor pudo haber una mínima influencia...

S.S.- Recuerdo la frase de Holderlin: «Los dioses castigan la soberbia con la ceguera». Yo no intento cambiar nada. Intento únicamente dar testimonio de que estuve aquí, y de que intenté aportar, en la medida de lo que pude, un puntito más a la comprensión del universo, de la vida... Y si ese dar testimonio, puedo compartirlo con los que me rodean, que es un pequeño núcleo, muy pequeño, pues... tanto mejor.

E.A.- Hablamos de cambiar la sociedad, y yo no creo mucho en eso. Tú hablas de testimoniar. Pero hay una tercera posibilidad, que fue explotada por ciertos artistas: la de luchar, mostrar a la sociedad una imagen contraria, opuesta. Pienso en Kurt Weil, en Brecht... Y la pregunta que podemos hacernos es en qué casos la ópera ha jugado este papel de lucha. Yo no sabría contestar. Y creo que es porque para mí la ópera es un mundo aparte. Reflejo, pero aparte. De todas formas, siempre es aparte, porque poner en escena a unas personas que cantan en vez de hablar ya es un problema, y lo es aún mayor

cuando generalmente se comprende una cuarta parte de lo que se dice. No podemos ignorar todo esto. Y para mí es un mundo dentro del mundo, un mundo de seres un poco especiales. El cantante es un monstruo, simpático o antipático, pero un monstruo, porque no vive normalmente, sino totalmente concentrado en la voz. Y eso es monstruoso. Creo que la ópera es un globo transparente, y el público mira lo que pasa dentro sin poder tocarlo. Desde este punto de vista, no sé si dentro del globo se pueden representar cosas que se oponen al orden del mundo, aunque me gustaría mucho. No para cambiar nada, sino para enseñar otro modo de pensar, aunque parezca un sueño, un mundo extraño. Eso pienso que es posible. Como las pinturas que he vuelto a ver hoy en el Prado, donde se muestra un mundo mítico pero que representa una realidad horrorosa que es verdaderamente la realidad...

Mayo 1994

(*) El término francés *Fôret* puede ser traducido como *bosque* o *selva*, puesto que designa un concepto del que no existe equivalencia castellana exacta.



"Marina", de E. Arrieta. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

Declaraciones de Alfredo Kraus

«**Q**uiero buscar un cantaor para que me acompañe en las clases magistrales. Siempre me ha gustado mucho el cante jondo y tengo amigos que lo practican, desde Perejil, que tiene un bar en Sevilla, y al que conocí en televisión cuando vino a cantar unas saetas, hasta el torero José Antonio Campuzano que además de tener la voz aguda canta muy bien. Los flamencos, muchas veces sin saberlo, utilizan de una manera natural la técnica de la voz en máscara, que es la que yo uso, con los resonadores y cavidades nasales y frontales en vez de los tejidos opacos de la garganta. Y además son más listos, y exageran la expresión, aun a veces nasalizando un poquito. Por ejemplo, cuando van a terminar una frase o una nota, la culminan con la nariz y no se les rompe la voz, ¿se da cuenta? No cortan para abajo sino para arriba que es lo que se debe hacer y lo que menos se hace».

tegridad vocal, que les mantiene a salvo de la agudización que supone la necesidad de cantar horas y horas seguidas, incluso bebiendo. (...)

— Si hubiese cantado exclusivamente para sí mismo, sin estar pendiente del reconocimiento del público, ¿habría cultivado el mismo repertorio?

— Habría cantado los mismos títulos y otros más. Lo que usted quizá no sepa es que antes de dedicarme a la ópera hice mucho barroco y *lied*. Le puede parecer exagerado pero tengo grabado un disco muy bueno de barroco, no porque lo haya hecho yo, sino porque pocos cantantes de ópera cantan de esa manera. Además, es un período que me gusta. En cuanto a la canción de concierto he frecuentado a Mussorgski, Chaikovski, Fauré, Schubert, Schumann y Wolf, entre otros. No me cuesta ningún trabajo este tipo de repertorio, pero lo que no puedo hacer son tres carreras a la vez, si quiero hacerlas medianamente bien.

— ¿Cuáles son las óperas con que más ha disfrutado y se ha identificado en su vida?

— Muchas y todas ellas del repertorio lírico: *Los pescadores de perlas*, *Rigoletto*, *La favorita*, *Los puritanos* (tan inhumana: cuando los instrumentos vocales están calientes al final, en vez de naturales hay mi bemoles), *Werther*, *Romeo y Julieta*, *Lucía de Lamermoor*... El repertorio dramático no va a mi estilo. El belcanto es más difícil porque la voz lo hace todo, estás solo ante el peligro. No es como en el verismo, en que tienes el apoyo de la orquesta o de la dirección teatral. Desde el punto de vista personal es muy satisfactorio, pero una parte de la crítica y el público valoran lo mismo el verismo que el belcanto, cuando las diferencias de dificultad vocal son abismales.

— ¿Qué es lo que más ha cambiado en las últimas décadas, la forma de cantar o el público de ópera?

— La forma de cantar puede que no haya cambiado mucho, el estilo tal vez, pero los cantantes de épocas anteriores tenían una preparación más cuidadosa y detallada, pues los maestros de canto exigían y enseñaban mucho más, no sólo desde el punto de vista canoro, sino estilístico. Ahora, sin embargo, ya casi no hay buenos maestros de canto.

En cuanto al público, antes acudía menos que ahora, pero era más conocedor y cultivado. Actualmente es más numeroso, pero exige y entiende muchísimo menos. Es una paradoja. Nos encontramos ante una situación de mayor interés y hay crisis en los teatros, probablemente influida por el momento económico y porque la política lo ha invadido todo, sustituyendo a expertos y entendidos por administrativos y funcionarios a dedo. Esto no es bueno para la causa de la ópera, pero las cosas están así. (...)

— Hoy se venden más discos, se ven las óperas en televisión...

— Ya, pero no es lo mismo. No nos engañemos. La ópera ha nacido para el teatro. Su emoción, su grandeza, su pasión, se produce únicamente en el teatro, un mundo donde todo es convencional y en el que todo es creíble, y yo mismo con 66 años puedo encarnar a un *Werther* que en la novela de Goethe tenía 18 o 19 años. El teatro tiene un encanto que no tienen las otras artes, algo que nunca conseguirán el cine o la televisión. Bienvenido sea que se vendan discos compactos, si contribuyen a animar a la gente a venir a las representaciones. Pero, por sí solos, no dejan de ser más que sucedáneos.

— ¿Cómo convive con los personajes que representa?

— Lo primero que tienes que hacer con un personaje es comprenderlo, quererlo. Con el paso del tiempo se proyecta en ellos la propia experiencia, pero los conceptos de base son los mismos. A veces me dicen «tú con tu edad no puedes hacer ya de galán» y yo pienso que siempre se puede gracias a la ilusión del teatro y el canto. Evidentemente uno se mira al espejo y ve que los años pasan, que se envejece, pero mientras se pueda mantener la fe en lo que uno está haciendo, lo demás es secundario. (...)

— ¿Qué importancia da a los directores de escena?

— Muy grande. Son los responsables de sacar a flote la emoción del cantante. El verdadero director de escena es el que trabaja la psicología del personaje, la acción que corresponde a cada sentimiento, la interpretación de cada frase. (...)

El País, 14 de Mayo de 1994.