

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...

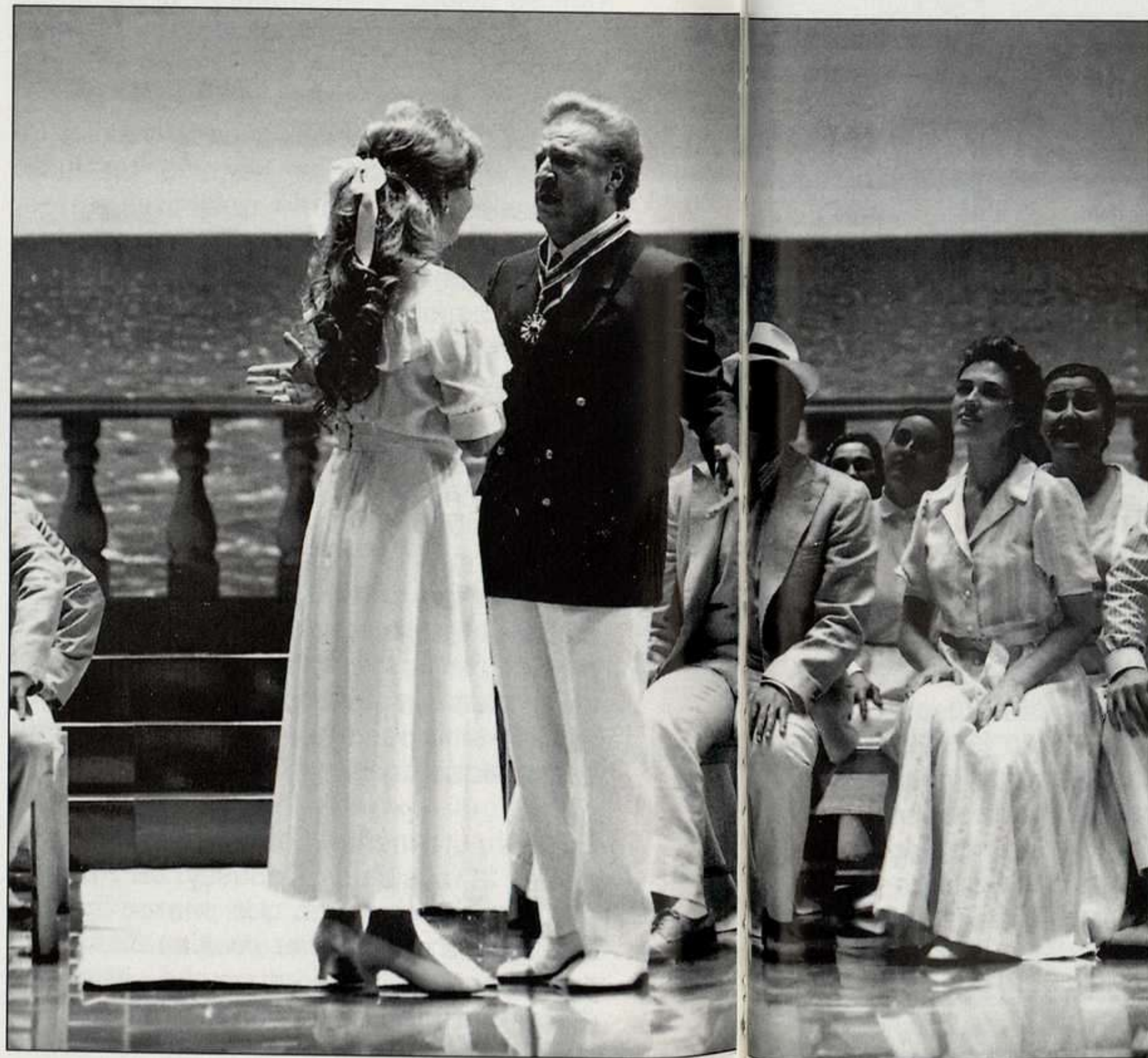
S.S.- Recuerdo la frase de Holderlin: «Los dioses castigan la soberbia con la ceguera». Yo no intento cambiar nada. Intento únicamente dar testimonio de que estuve aquí, y de que intenté aportar, en la medida de lo que pude, un puntito más a la comprensión del universo, de la vida... Y si ese dar testimonio, 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 cantador 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.