

La puesta en escena de ópera, ¡menudo problema!

por Giorgio Strehler

Traducción: Susana Cantero

Muchas veces me han preguntado si me gustaba la ópera y si me gustaba hacer puesta en escena de ópera. Dos preguntas idénticas a primera vista, pero que no lo son. Más valdría preguntar si el hecho de que a uno le guste la música conduce directamente a que a uno le guste una de las formas que ésta ha adoptado: la ópera.

La música es algo muy diferente de la ópera. La ópera es un maravilloso equívoco que lleva siglos perpetuándose y que nos ha dado obras maestras que nos acompañan en nuestro andar humano, pero que siempre arrastran consigo ciertos pecados originales. A mí, hombre de teatro, la ópera siempre me ha producido un sentimiento de «insatisfacción», de aflicción ante la imposibilidad de resolverla totalmente en el plano musical y en el plano dramático. Por un lado está la abstracción «sin objeto» de la música; por otro, el aspecto concreto, el objetivo dramático, la historia del teatro. Esos dos mundos intentan fundirse en la ópera, pero casi nunca alcanzan sino resultados aproximativos, de más o menos altura. Aunque sólo sea porque el problema de la interpretación de las obras líricas es uno de los más espinosos que existen, irresoluble en el límite. Límite contra el que viene a chocar el intérprete, en nuestro caso el director de escena. Las dificultades son tanto más complejas cuanto más grande es la ópera.

En la base está ese problema al que me he referido: la relación dialéctica que existe entre la página musical y la acción dramática, entre el sonido y el personaje. Entre los grandes compositores, el problema se resuelve por virtud poética, casi mágica, y en ciertos casos con toda perfección. Mozart es para mí el ejemplo más elevado de esto. Pienso, en *Las Bodas*, en la fluidez del relato musical encarnado en personajes y situaciones, en el equilibrio inaudito entre aquello que se ha de

decir y hacer y lo que es la música. No es cuestión de jerarquías. Es cuestión de unidad: un elemento se imbrica en el otro, refuerza al otro, lo explica. Y la solución del «todo música» pasa a través de la solución del «todo teatro».

Pero, aparte unas cuantas obras maestras, sigue existiendo esa lucha invisible entre el sonido y la acción. De donde la pregunta: ¿qué se debe escoger en una puesta en escena de ópera, la letra o la música? Cuestión ociosa, errónea, pero que se presenta a menudo. Evidentemente: hay que seguir la música. Si es preciso, ¿en contra del texto? ¿En contra de la palabra? En verdad, no habría que seguir ni la música contra la palabra, o antes de la palabra, ni la palabra contra la música, o antes de la música. La síntesis (como justamente es el caso en ciertas óperas, ¡pero hay pocas!) debería estar «ya hecha» a priori. Se debe seguir la *unidad* de la palabra-música o de la música-palabra. Cuando uno se plantea el saber si hay que «atender más a una que a la otra», es que no se ha alcanzado el equilibrio artístico.

Muchas veces, en Verdi, ese gran músico y ese gran hombre de teatro, el problema se resuelve de otro modo. La unidad no se hace sobre la palabra-música, sino sobre la «situación-música». Verdi, más que la de la palabra-diálogo, la del personaje, escribe «la música de la situación». De donde el perpetuo peligro de perder la relación dialógica que a pesar de todo existe y quedarse sólo con la línea del «desarrollo dramático» en el sentido amplio. Por eso Verdi es tan difícil de montar. Pero lo que enseguida aparece, en estos problemas de interpretación (si hacemos abstracción de las malas costumbres, de las dificultades técnicas, de la ausencia de una metodología contemporánea), es el problema del «canto» y del «cantante». En ello hay algunas exigencias objetivas: respiración, posiciones del cuerpo y de la boca del cantante, contracción o no de ciertos músculos, y luego otros elementos no objetivos a los que yo llamo *vicios* o malas costumbres: énfasis

gestual, espíritu primitivo, incapacidad o imposibilidad de encarnar un personaje. ¿Qué método emplea el cantante para ser un personaje? Esto es lo que me preguntaba hace poco el barítono Schiavi durante los ensayos de *Simon Boccanegra*: «Estoy leyendo a Brecht, pero ¿cómo debe comportarse el cantante? ¿Está dentro del personaje o fuera, “detrás” del personaje?» Pregunta humana e inteligente, pero ardua. ¿En qué posición se halla el cantante? ¿En la posición realista (Stanislavski) o en la épica (crítica), o en ninguna de las dos? En general los cantantes intentan desesperadamente interpretar a sus «personajes que cantan» con una metodología de tipo stanislavskiano. Y no les sale. Porque en sí misma la ópera es «ilógica», en la medida en que el cantante canta. La *Traviata* muere tuberculosa «cantando». He ahí un ejemplo. Pero no quiero hablar de la lógica o de la falta de lógica de los libretos. Pero si el cantante está detrás de su personaje... ¿qué hace? ¿Lo guía? ¿Y cómo? ¿Cantando «exteriormente»? ¿Cómo hace uno para cantar «en el exterior» del personaje?

¿Es posible una «ejecución» crítica? Estoy pensando en Herbert Handt y en su *Lúculo* «crítico». «Interpretó-cantó» su papel en el *Lúculo* de Brecht-Dessau de manera crítica. Pero el texto estaba escrito a propósito *para eso*. Y, naturalmente, la crítica no lo entendió sino muy a medias. La crítica interpretó ciertos efectos hechos en voz de falsete, ciertas imperfecciones sonoras, como si fuesen *naturales*, consideró a Handt un mal cantante, buen músico e inteligente, al que habían contratado con toda idea para convertirlo en un general monstruoso, orgulloso como un gallo histérico y terco como un crío. O sea, que el problema de la música-texto va ligado al de los intérpretes, intérpretes «no preparados» que nada saben de los «problemas críticos» de la ópera ni de la interpretación musical y textual. Ahora bien, en la ópera, está claro que la música es el centro y el motor. La dimensión sonora lo es todo, está en la base de la acción. Pero la interpretación musical de una obra no es



"Don Giovanni", de Mozart/Da Ponte. Dirección: Giorgio Strehler. Scala de Milán. (Foto: Lelli & Masotti).

claramente «objetiva», única. Las notas, la sintaxis, las tonalidades son las mismas, pero ya con los *tempi* entramos en el campo de lo subjetivo: la búsqueda de los *tempi* justos es uno de los problemas fundamentales de la interpretación musical y de la ópera en particular. ¿Cuáles son los *tempi* exactos en Verdi? ¿Pueden sernos de alguna ayuda las indicaciones escritas: «*Più mosso, allegro, andante*», etc.? ¿O el metrónomo? ¿Ayuda la indicación del *tempo* para la comprensión estilística? Hay más: toda una manera de «ver» la obra según puntos de vista diferentes. El director de orquesta debería tener, pero no siempre la tiene, una visión musical clara de la ópera, a la que va estrechamente ligada la visión crítica del texto dramático. El problema, en lugar de reducirse, se amplifica con la presencia del director de escena. Cuanta más calidad tiene el director de escena, cuanto más calidad tiene el director de orquesta,

tanto más tiende a ahondarse el foso entre ellos. A no ser que se colme. Pero lo que entonces haría falta es un punto de vista unitario, una interpretación nacida de una *inspiración común*. La ópera necesita más que nunca un punto de encuentro unitario, tal vez *aún más* que el teatro. Y esta unión tan sólo puede realizarse a través del director de orquesta.

Pero el director de orquesta ha renunciado, si es que alguna vez la ha tenido, a su responsabilidad escénica. Ya no sabe casi nada en materia de teatro. Como, por lo demás, el director de escena no *tiene ni idea* de música. Son dos mundos que ya no coinciden en el tiempo, ni siquiera físicamente. Se reúnen cuando todo está casi acabado. ¿Y si no están de acuerdo? Hay ahí un error básico. En la *máquina contemporánea* que arrastra a música y teatro, es imposible una colaboración perdurable, apacible, profunda entre el director de escena y el director de orquesta.

No existe sino en estado embrionario un director de orquesta que pudiera pretender ser el director de escena de su ópera. Directores de escena capaces de asumir la dirección musical de la ópera, no los hay. Lo que falta, repito, es un punto de partida común. Mientras la ópera contemporánea no afronte este problema, la situación seguirá siendo la que es: encuentros milagrosos o desdichados desacuerdos, casualidades, falsas convergencias o convergencias reales cuando el director de orquesta se fía del director de escena-músico o cuando el director de escena confía en el director de orquesta-escena. Nada más.

No es fácil que le guste a uno la ópera. Ni su forma, ni sus posibilidades concretas de representación encima del escenario. No es fácil que le guste a uno hacer puesta en escena lírica. Pero existe *Fidelio*, existe *Lulú*, y *Woyzek*, *La flauta mágica*, *Don Giovanni*, *Otello*, *Tristán*, *Si-*

mon *Boccanegra*... Están ahí y están esperando algo. Algo que algunas veces se produce. Con esa esperanza sigo haciendo puesta en escena de ópera.

II'

El problema de la puesta en escena de ópera es a la vez complejo y muy sencillo. Piensen en Verdi. En *Rigoletto* se ve a Sparafucile meter en un saco a la pobre Gilda, a la que ha matado en el lugar del duque de Mantua y que, dicho sea entre paréntesis, suele ser una soprano muy gorda. Pero, ¿cómo hace él que la cosa sea creíble? Se atreve a hacerlo, y funciona. Las dificultades empiezan cuando el director de escena empieza a hacerse preguntas sobre el modo de revelar las infinitas posibilidades de las proposiciones verdianas, sin negar o contradecir su fuerza elemental, a la vez noble y popular.

También es necesario no perder de vista otro aspecto de la cuestión. La ópera del siglo XIX tenía su espacio particular, sus convenciones. Por ejemplo, había decorados pintados y bastidores en los laterales: el coro podía ocultarse en ellos y no tenía más que dar dos pasos para hacer irrupción en escena. Si se cambia la estructura del escenario, siempre se encuentra uno delante de este problema de lógica teatral. En 1947, monté *la Traviata* en la Scala; cuando Alfredo, durante la fiesta del tercer acto, lanza su invectiva contra la

pobre Violetta y llama a todo el mundo, en escena no hay nadie aparte de él y Violetta. ¡Bueno! pues en mi puesta en escena, grita: «Acudid todos», y, en dos tiempos y tres movimientos, todo el coro irrumpe en escena y le contesta. Imaginé un decorado en dos alturas con una balaustrada en el nivel superior y escondí al coro detrás de la balaustrada. A las palabras de Alfredo, se levantaban bruscamente. Alfredo gritaba: «¿Conocéis a esta mujer?»... y el coro, inmediatamente: «¿A quién, a Violetta?». También hice una cosa horrible en aquella *Traviata*: en el momento del aria de Germont Padre «Di Provenza...», le pedí a Tito Gobbi que diese largas chupadas a un puro: ¡lo más agradable para un barítono! Pero estábamos en 1947, yo tenía veintiséis años, era mi primera puesta en escena de ópera, la puesta en escena lírica estaba también en sus comienzos, todavía buscábamos cierta verosimilitud de los personajes que tomábamos prestada a la vida o al teatro. Era un camino lo que estábamos probando.

Ahora, la verosimilitud de los personajes la buscamos en la partitura, es ella la que nos enseña la verdad de aquéllos, con sus ritmos dramáticos y psicológicos que nacen de la música. Es cuestión de psicología, no sólo para el propio personaje en el interior de la situación que está viviendo, sino también por la relación que se instaura entre el compositor y el público. Piensen en la diferencia que hay entre Beethoven y Mozart. Beethoven

compone el drama y da la impresión de prepararlo, de avisar al espectador: ojo, ahora os voy a conmover, ahora aparece el mal, está la lucha con la materia, está el bien, la oscuridad y la luz. Mozart también elabora su drama, pero no avisa a nadie y todo corre con ligereza: interiormente ya puede haber un abismo, que su música se mantiene «fácil», «clara», su dolor y su alegría se quedan en la música, como escondidos en las profundidades de la partitura, que corre, casi frívola en apariencia, pero extremadamente púdica.

Un punto más: el papel interpretado por la orquesta y por el público. ¿Por qué, en un espectáculo basado en semejante relación, habría que hacer como si se tratara de tres cosas independientes entre sí? Normalmente, para el director de orquesta, ni hablar de «formar parte» de un espectáculo en tanto en cuanto instrumento escénico; él tiene su universo, su nobleza, e, incluso en *La flauta mágica*, cuando se dice en las indicaciones escénicas que hay que acompañar las apariciones y desapariciones escénicas con un «acorde orquestal fuerte y violento», el director no juzga compatible con su dignidad el encargarse él de ello y se lo confía a otros músicos que están fuera del escenario. Por regla general, la orquesta nunca se ve arrastrada al interior de la acción: incluso cuando un instrumento ejecuta un solo que tiene valor narrativo, se hace como si no estuviera y como si la verdad fuera la que se está viendo encima del escenario. El público también hay que hacer como si no existiera, aunque los cantantes acuden al proscenio para suscitar su entusiasmo; como si de la relación entre los acontecimientos escénicos y las reacciones del público no pudiera nacer cierto ritmo teatral, el mismo que se ha hallado históricamente en el origen de ciertas formas teatrales y dramáticas. En el teatro de Mozart, por ejemplo, no tanto en *Las bodas de Fígaro*, que tiene como base la obra de Beaumarchais, como en *El rapto en el serrallo* o *La flauta mágica*, esta verdad merece ser buscada y subrayada. Esto puede eventualmente turbar a los espectadores que no estén disponibles; pero más vale provocar discusiones sobre el fondo de una ópera que poner paños calientes dejándolo todo en la superficie; más vale sustituir la búsqueda del éxito por el riesgo de provocar la indignación y el amor.

NOTA

¹ Manifestaciones recogidas durante los ensayos de *Simon Boccanegra*, Milán, *Musica-viva*, febrero 1978.



"Los Hugonotes", de G. Meyerbeers. Dirección: John Dew. Deutschen Oper de Berlín. (1990). (Foto: Kranichphoto).