

Las pasiones desenfrenadas o el eterno secuestro de la ópera

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL

Decir que la ópera es “pasiones desenfrenadas” fue uno de los tópicos a los que se aludió en la penosa celebración por el 150 Aniversario del Teatro Real de Madrid. Lo peligroso, cuando ya iniciamos la andadura en un nuevo siglo, no es tanto que este concepto del teatro musical esté anclado en buena parte de sus públicos potenciales, sino que su propio funcionamiento como modelo cultural y como negocio siga impregnado de este calificativo espurio.

Esa visión unívoca y distorsionadora del género que, adelantémoslo, implica una identificación del mismo con el melodrama romántico y postromántico italiano, se ha convertido en una suerte de piedra angular que determina por completo el modo en que es percibido, y que impulsa todas las estructuras y engranajes que en torno al mismo se mueven. Si algunos creemos que las instituciones oficiales en el campo de la música culta constituyen el sector más reaccionario de todo el mundo cultural occidental contemporáneo, muchos más convendrán en que el mundo de la ópera lo es por partida doble. Es un monstruo prehistórico que por un extraño proceso de generación espontánea, casi de reproducción asexual, se perpetúa ajeno a cualquier contacto con los cambios en los modos de percibir y entender el fenómeno musical, sólo se deja acariciar lascivamente por contaminaciones de signo icónico y publicitario (maestros de escena), y se perpetúa más allá de las condiciones estéticas y sociológicas que le hicieron nacer, como un horrendo híbrido entre fosilizado y mutante.

Como el también conservador pero algo más adaptable campo de la música instrumental, la ópera actual es heredera del historicismo decimonónico, muy en concreto, de la segunda mitad del siglo XIX, cuando fueron cristalizando los repertorios petrificados que se han venido repitiendo hasta la náusea desde entonces. Fue en esa centuria (o como mucho a fines del siglo XVIII) cuando se construyeron buena parte de los más importantes coliseos operísticos del mundo: Real de Madrid, Liceo de Barcelona, San Carlos de Lisboa, Fenice de Venecia, Óperas de Corte —ahora Estatales— de Viena, Berlín, Munich, Dresde y Budapest, Óperas Reales de Copenhague, Estocolmo, La Monnaie de Bruselas y Covent Garden de Londres, Teatro Mariinski en San Petersburgo, Bolshoi en Moscú, Academia Nacional de Música y Danza (Ópera Garnier) en París, o incluso, para acercarnos a lo más cercano, Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife y Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, no concebidos exclusiva o únicamente para la ópera, pero sede privilegiada de la misma.

Fue también en esa época cuando se constituyeron para sus fosos, o bajaron al mismo desde las Sociedades Filarmónicas, muchas orquestas que tienen aún la titularidad de sus teatros, buques insignias de la cultura musical de sus países respectivos, voraces consumidores de presupuestos públicos y celosas defensoras de sus más rancias tradiciones culturales.

“Por último, pero no menos”, fue también en ese periodo cuando acabó por cristalizar un determinado tipo de crítico, y sobre todo de público, cuya característica esencial no es tanto el apasionamiento irracional (una cualidad también muy presente en el XVIII), sino más bien su empeñamiento en escuchar por días sin término un grupo de unos cincuenta títulos de ese mismo periodo, su inmovible cerrazón a escuchar, o tan siquiera, pensar como “ópera” nada que no sea ese puñado de dramones románticos, entre los que también hay que decirlo, contamos con obras maestras y auténticos ladrillos musicales en pie de igualdad cuantitativa y valorativa. A quien esto escribe continúa hirviéndole la sangre con la lectura de críticas que

La pretensión de que la ópera no sigue constituyendo un espectáculo cultural (¿o más bien social?) elitista es sólo una verdad a medias. En muchos lugares de Europa las fuerzas más inmovilistas en gestores, políticos, crítica y sectores de audiencia han comprendido que el mantenimiento invariable de esa situación de estancamiento pasa por ciertas concesiones a la galería, que por lo general, no pasan de ser más que eso. Un lavado de imagen democrático burgués ha eliminado de casi todo el continente las antaño esplendorosas sesiones de gala, pero buena parte de los públicos de abono han pasado a sustituir fracs, esmoquins, vestidos de noche y joyas excesivas por su equivalente contemporáneo, trajes de diseño, corbatas de diseño, joyas de diseño, menos ostentosos, pero igualmente “discriminatorios y elitistas”, si es que estas variables no constituyen una constante de la naturaleza humana. (Personalmente, y especialmente puestos a aguantar una enésima versión de *Lucia o Cavalleria*, prefiero los palcos en blanco y negro, satenes y reflejos centelleantes). En el flanco exclusivamente artístico, el lavado de cara pasa por la inclusión de un título del siglo XX (no contamos aquí a R. Strauss ni a G. Puccini), un barroco (casi siempre Monteverdi o Handel) y en el mejor de los casos un estreno exculpatorio y con efectos tranquilizadores sobre las conciencias musicales. El engaño no escapa a nadie que no quiera ser engañado. En la presente temporada del Teatro Real de Madrid, de ocho producciones escenificadas, cinco corresponden a títulos plenamente románticos. El resto se completa con un Mozart y dos impresionistas (Debussy y Ravel), lo cual es espléndido, pero no obsta para que el Barroco, prácticamente todo el siglo XX y la creación actual, los estrenos en el primera temporada completa del siglo, brillen por su ausencia. Con trece óperas programadas el Liceo desbanca al Real en pretensión modernizadora: sólo cinco óperas del repertorio romántico y postromántico, frente a dos Mozart, un Barroco (Monteverdi) y cinco del XX. Ello no significa que en una futura temporada la real o supuesta frialdad del público no devenga en una opulenta ración “belcantista” de reinas locas. Como balance global para el siglo XXI resulta bien triste.

Puestos en este punto convendría indagar en las causas de este estado de cosas, lo cual exige un análisis relativamente complejo, considerando la cantidad de variables que definen lo que venimos en denominar “paradigma operístico caduco”, o más literariamente “el secuestro de la ópera”, y la diversidad de causas que inciden en aquellas. Tal vez deberíamos optar por el segundo de esos términos, pues la bendita especie de los directores de escena, radicalmente contemporánea, son sin que quepa muchas dudas una de las más eficaces legiones dentro de ese escuadrón de secuestradores operísticos. Así pues, seis puntos vendrían a definir el perfil de la oferta operística occidental, especialmente europea, en este momento de tránsito:

- Sobredosis de repertorio romántico y postromántico, no sólo, pero preferentemente italiano.
- Extremada escasez de estrenos.
- Escasez variable de títulos de los dos últimos tercios del siglo XX.
- Bastante escasez de títulos barrocos, y ausencia casi total del repertorio clásico y preclásico con la excepción de Mozart y algún Gluck caritativo.
- Para estos últimos, versiones a cargo de las orquestas sinfónicas residentes y cantantes de adecuación dudosa en versiones de resultados estilísticos escalofriantes.
- Imperio sin ley de los directores de escena.

Sobredosis de repertorio romántico y postromántico, no sólo, pero preferentemente italiano

El porcentaje sobredimensionado que el periodo romántico y postromántico ocupan en los repertorios de los teatros de ópera es un problema hasta hace bien poco compartido con las programaciones de los auditorios y grandes orquestas sinfónicas. Puesto que las formaciones sinfónicas son por definición, y cada vez se reconoce más, si no en la teoría, sí en la práctica, “instrumentos” para un tipo de repertorio muy concreto, el problema está siendo subsanado

con los respectivos intercambios que en casi todas las temporadas serias se producen con grupos de cámara, orquestas barroco-clásicas y otras formaciones alternativas. Este fenómeno de cambio afecta a los teatros de ópera de forma muy inferior. El gran repertorio romántico cristalizado en la segunda mitad del siglo XIX ha encontrado en un público de procedencia social alta o medio-alta y modesta sofisticación cultural un baluarte inexpugnable. Corresponde con ese periodo de “democratización” estética del género que coincide con la asociación de ópera con dramón, con “pasiones desbordadas” y con la desaparición del bel-canto en pos de un canto más desaforado y rudo, fin de un largo periodo que se inicia precisamente con Donizetti y sus otros colegas de inicios del siglo XIX.

Se ha producido una identificación del concepto “ópera” con la de drama musical romántico en lengua italiana, la cual es sólo una de las múltiples realizaciones del drama musical, (seguramente ni la más dramáticamente refinada ni la más musicalmente sustanciosa). Pero además de la identificación, y de la subsecuente monopolización, se han generado dos fenómenos coadyacentes igualmente perniciosos.

Uno es la relativa marginación del drama musical romántico no italiano, con la elocuente y feliz excepción en situación casi coprotagonista de la prestigiosa escuela germana (básicamente R. Wagner y R. Strauss). La creación francesa decimonónica mantiene un muy discreto tercer plano.

El segundo fenómeno ha redundado en el ingreso en ese grupúsculo de folletines melódicos privilegiados de un nada desdeñable número de obras cuyo valor musical y dramático debería ser puesto en una seria cuarentena. El valor artístico de la mayor parte de la escuela verista (con la excepción de Puccini, un “verista” bien singular, todo hay que decirlo) es objeto de un saludable escepticismo, si no de un abierto rechazo, en casi todo ámbito musical que no sean los propios teatros de ópera. Y quien esto escribe también consideraría con agrado una reconsideración ponderada de buena parte de la obra de las Tres Áureas Parcas del primer Romanticismo.

Así, todavía tenemos que ver una vigésimo tercera representación de *Cavalleria y Pagliaci*, en teatros donde tal vez no se haya estrenado el muy considerable *E. Onegin* o *Rusalka*. Mientras, los mismos críticos y la misma audiencia del público que han aullado de placer con ladrillos tan considerables como *La Gioconda*, *Andrea Chenier*, o *L'Africaine* pretenden languidecer ante obras maestras como *Medée*, *Giulio Cesare* o *Wozzeck*.

Está claro que sobre gustos no hay nada escrito, y que cualquier pasión inofensiva es por definición legítima (aunque hay pasiones legítimas especialmente onerosas). Aun así, de la misma forma que los oyentes de música culta podemos a veces despotricar de las infernales agresiones acústicas o de la simpleza de ciertas manifestaciones de música popular, también podríamos plantearnos qué extraños mecanismos socio-psicológicos y hábitos de “escucha” heredados han desembocado en un grado tan preocupante de abotargamiento estético.

*Extremada escasez
de estrenos. Escasez variable
de títulos de los dos últimos
tercios del siglo XX*

La alarmante escasez de estrenos es un sujeto de debate recurrente, y con razón, pues tal vez constituya el principal problema ante el que la ópera como proyecto

cultural se confronta en su presente y en su futuro inmediato. Es un tema sobre cuya consideración podríamos hacer infinidad de consideraciones, una de las cuales y la primera, es que este fenómeno no está sólo ni tal vez principalmente en conexión con el paradigma de asimilación “ópera=drama musical romántico italiano”. La primera razón es el tan controvertido y largamente discutido divorcio entre los gustos de la audiencia y las tendencias musicales de la segunda y tercera década de lo que ya es la pasada centuria, lo cual aconseja valorar de forma conjunta la escasez de estrenos junto con la de títulos de la del segundo y último tercio del siglo. En último término podemos encuadrar ambos epígrafes en uno: la ópera y la creación de nuestro tiempo.

Reflexionar sobre este tema que afecta también a los otros campos de consumo musical podría llevarnos



Vincenzo Bellini

muy lejos de aquellos que consideramos como la problemática específicamente operística. Sin embargo cabe decir que este divorcio presenta por supuesto matices importantes según nos movamos desde el más cívico y civilizado mundo de las salas de concierto hasta los ardientes y aristocrático-populares coliseos operísticos. Si en el primero de los casos podríamos hablar de un divorcio en buenos términos personales y legales, con custodia compartida, pensión a los hijos y planes conjuntos de educación para los mismos, en la ópera este divorcio puede manifestarse de forma más mediterránea y temperamental, con escándalos en los juzgados, inhibición de costes y vástagos “secuestrados”. El divorcio puede llegar a la más budista de las “nadas” como demuestra un teatro del rango del Real de Madrid planteando la primera temporada completa de la centuria sin un único estreno. Es la apología del estancamiento, el reconocimiento (o más bien presunción) sin traumas ni sentido de culpabilidad de que la ópera es un género fallecido y sin conexiones con el presente, que hay que exhumar o exorcizar como el espíritu de una civilización envuelta en las brumas de la historia (en este caso la bastante brumosa civilización romántica).

La creación de todo el siglo XX desde la muerte de G. Puccini (1924) y R. Strauss (1949) es casi tan escasa como los estrenos, aunque en este terreno parece haber habido un feliz rescate de los secuestrados B. Britten y L. Janacek. Con todo, esta presencia suele ser forzada y muchas veces con el valor de lo testimonial. La selección de repertorios en el siglo XX da fe con todo, de que el mundo operístico es aún dentro de su irreductible arcaísmo sentimental, profundamente ilógico y rutinario. Si al menos hubiese lógica y consecuencia con un modelo de lo que se quiere que sea, no se hubiese incluido dentro de su repertorio la casi consagrada *Lady Macbeth de Mtsensk* (al menos, el diario *Pravda* sí fue lógico y consecuente con el ideario estético de realismo socialista cuando la “bombardeó”). En su lugar o junto a ella contaríamos con las tres deliciosas e intensamente dramáticas minióperas del impenitentemente postromántico S. Rachmaninov (*Aleko*, *The miserly knight*, *Francesca da Rimini*), o a ese otro interesante y presunto trasnochado E. W. Korngold (*Die tote Stadt*, apenas un poco más representada). Pero el Shostakovich sinfonista es un nombre consagrado y aplaudido (¿?) en las salas de concierto y el prestigio, junto con la influencia de los directores, operan un trasvase a todas luces recomendable, por mucho que intrínsecamente ilógico. Tal vez sea tan ilógico pedir lógica al mundo operístico, como esperar de un gerente que programe óperas de Hindemith pensando en una audiencia que aún se resiste a los encantos de Vivaldi.

Algunos, como A. Baricco parecen achacar la responsabilidad en este proceso a los propios compositores, y a un nuevo concepto dramático-musical que apunta hacia el espectáculo y demanda amplias dosis de espectacularidad. Ciertos de sus planteamientos, que no podemos repasar pormenorizadamente, tienen visos de contar con fundamentos razonables. Con todo, ya no estamos en los “años duros de la represión” serialista. Razones sociológicas (“a la fuerza ahorcan”) o la propia evolución natural del lenguaje musical han conducido a una multitud de manifestaciones que se mueven en el terreno de la tonalidad ampliada, que hacen un uso amplio, pero sabio y discriminado, de la disonancia, que beben, asimilando y mezclando, de infinidad de fuentes musicales cultas y populares, del presente y del pasado cercano y lejano, que incluso hacen amplias concesiones a ese contemporáneo sentido de la “espectacularidad”, el “Sincretismo expresivo” [Nota: Término acuñado por Rosario Álvarez Martínez y Lothar Siemens Hernández, a fines de la década de 1990]. Tal vez pudiéramos enclavar ahí el *Corvo Branco* de Philip Glass, estrenado en el mismo Teatro Real de Madrid en 1999; hubo dificultades para encontrar entradas y la respuesta no fue de absoluta frialdad, como también fue el caso de *Die Habassariden* (no estreno) de H. W. Henze, un año más tarde.

En este estadio de desarrollo del lenguaje musical, cuando la aparente agresión auditiva a ese sector de oídos autoindulgentes ya no lo es tanto, este divorcio con la realidad creativa de nuestros tiempos parece especialmente reprochable y genera disfunciones en el proceso de creación y recepción artísticas, ancladas en productos del pasado. Que éstos no bastan por sí solos para lanzar lazos con la realidad se manifiesta en intentos “bastardos” por “acercar” el espectáculo operístico a las audiencias e incluso más allá de ellas. En la incapacidad por renovar el género desde su médula esencial, desde la materia puramente dramático-musical, el elemento creativo, fertilizador, actualizador se traslada a puestas en escena distorsionadoras, que más renovar el género, desvirtúan a la obra de arte, suscitando escándalo; un fenómeno que analizaremos más adelante.

*Bastante escasez de títulos barrocos
y ausencia casi total del repertorio
clásico y preclásico,
con la excepción de Mozart y algún
Gluck caritativo. Para estos últimos,
versiones a cargo de las orquestas
sinfónicas residentes y cantantes
de adecuación dudosa en versiones
de resultados estilísticos escalofriantes*

El paradigma de identificación “ópera=drama musical decimonónico en italiano”, unos hábitos de “escucha” formados en el autocomplaciente conocimiento y reconocimiento de un puñado de títulos no son las únicas razones para la circunscripción del repertorio a un periodo o escuela, aunque tal vez sí sean las más importantes. Llegados a este punto cabría con todo pararnos a reflexionar sobre el modo en que este proceso de fosilización de los repertorios programados ha ido desembocando de forma progresiva en un fenómeno por el cual el centro de la atención y del interés del público se desplaza de la propia música al intérprete, y de forma más concreta, al intérprete estrella. No es una novedad, pues los intérpretes estrellas son altamente valorados y requeridos desde el siglo XVIII al menos, y hay que reconocer que el éxito, la perfecta traducción sonora del

inmaterial pensamiento musical depende en no poca medida de su labor. Este basculamiento del centro de atención tampoco es un fenómeno exclusivo del mundo operístico, aunque pocos negarían que en este se manifiesta por partido doble y alcanza sus más burda manifestación. Desde el momento en que desaparece el interés por “lo nuevo en música” (y entendemos por nuevo lo no conocido, lo no escuchado, sea de la época de la que sea) está claro que el interés se focaliza en el siempre cambiante traductor sonoro de lo conocido, y en la siempre nueva y cambiante traducción de lo conocido. De ahí la gravitación de la atención pública y periodística (“crítica”) en el director, escenógrafo y divos en vez de en el compositor o la obra. El medio (por mucho que sea un medio *esencial* y relevante) se convierte en fin, y este hábito socio-psicológico se materializa en hábitos de “pensar” y por tanto programar la ópera que convierten en centro de atención de una temporada la contratación de este o aquel cantante, en vez de en el encargo de un estreno o en la representación de una obra desconocida. (En ausencia de estrenos, y aún si los hubiese, la estrella de la presente programación del Teatro Real de Madrid es la presencia de Edita Gruberova en uno de los títulos más reiterados de todo el repertorio, *Lucia de Lamermoor*). Y a quien recuerde el apasionado interés de los públicos dieciochescos por el castrado o la *prima donna* de turno, cabría recordarles por un lado que esos cantantes estrellas interpretaban en buena medida música nueva especialmente compuesta para ellos, y que esta música nueva constituía un foco de interés, como mínimo subsidiario. Además, ya no estamos en el siglo XVIII.

Esta concentración es tanto más devastadora cuando una vez impuesto el hábito, este dicta su imperio sin consideración a las necesidades intrínsecas del arte al que presuntamente sirve. Así, al programar se piensa en directores y cantantes, y luego se considera en qué repertorio estos lucirán lo mejor de sus capacidades. El círculo eterno, la serpiente que se muerde la cola ya está constituida y no hay posibilidad de escapatoria, pues al invertir los términos del proceso, las estructuras han sido precondicionadas en sentido contrario; evidentemente tras décadas y décadas iluminadas por una visión semejante se desprende que los cantantes y directores estrellas se han formado, acostumbrado y triunfado precisamente en aquellas piezas que forman parte del repertorio *mainstream*. La propia técnica y tipología vocal o escuela directorial de las luminarias operísticas ha estado y sigue estando preferentemente determinada por el tipo de obras que una y otra vez se escuchan y demandan. Los directores estrellas suelen ser los directores todo terreno, con especial habilidad para los movimientos de masas humanas y sonoras; y entre los cantantes, no es casualidad que las estrellas sean preferentemente las sopranos líricas y dramáticas, y los tenores de igual tipología, dejando en relativa marginación a sopranos lírico-ligeras, mezzos, contraltos, contratenores, tenores agudos, barítonos y bajos, necesarios pero irrelevantes comprimarios.

La suprema violentación a la que es sometido el arte “lírico” y en general musical, tiene lugar cuando a instancias de algún director, cantante o gestor que se ha levantado imaginativo, se programa un título inusual pero encajando en el mismo, intérpretes musicales perfectamente inadecuados. Esta es la parte lógica del ilógico proceso de funcionamiento en el ilógico mundo operístico. Si la atención no reside en la música sino en su traductor, hay que adaptar la música a éstos, y no al revés.

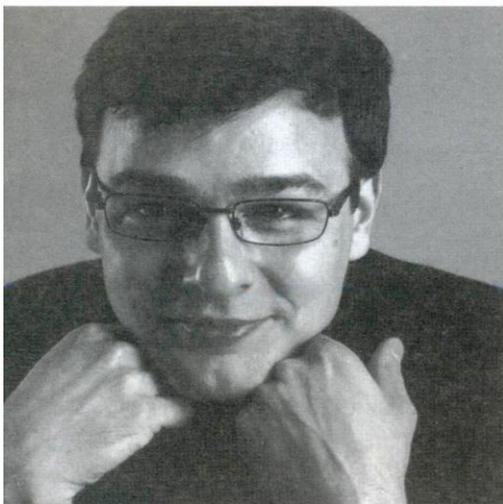
Esta perversión afecta de forma profunda al repertorio clásico y especialmente al barroco, bastante alejado de los actuales hábitos sonoros en cuestión de ideal estético, dramático y



sonoro, de formas musicales, de texturas, de colores vocales e instrumentales, de técnicas de fonación... Y de nuevo entroncamos con lo planteado a comienzos de este apartado. Los títulos barrocos y clásicos apenas tienen representación en la programación de los coliseos operísticos, privándose y privándonos de las dos iniciales y gloriosas centurias de andadura del género. Y aquí no incluimos a un Mozart domesticado por la tradición romántica, convertido en un delicioso iniciador de una tradición (en vez de en un culmen de la misma), reducido a un puñado de cinco obras, servido por voces que harían las delicias de Verdi y orquestas mastodónticas con criterios de la “guerra fría”. Pero las causas del fenómeno no están solamente en el paradigma de identificación “ópera=drama musical decimonónico en italiano” o en los momificados hábitos de “escucha”, por mucho que estos sean determinantes y están en la raíz misma del problema.

Más aún, el montaje serio y convincente de una ópera barroca o clásica se convierte hoy por hoy en un problema casi irresoluble. Los fosos están ocupados normalmente por formaciones sinfónicas residenciales, con contratos acorazados y un arraigado sentido de determinadas tradiciones interpretativas. Con la revolución interpretativa que se ha producido en los últimos cuarenta años, abordar el repertorio preclásico con instrumentos modernos es algo que cada vez pone más la piel de gallina a directores y gestores. Ricardo Mutti se atrevió a programar *L'incoronazione di Poppea* con efectivos de la propia Orquesta della Scala y renunció la dirección en un delegado poco antes del estreno, suponemos que tras un ataque de cordura. También es cierto que este estado de *impasse* ha llevado a más de un director barroco-clásico a dirigir formaciones sinfónicas con resultados sorprendentemente buenos: William Christie, John Elliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, Robert King, Frans Brüggen, Fabio Biondi, o el propio Giovanni Antonini a nuestra Sinfónica de Tenerife –minisinfónica cabría decir tras la feroz y feliz poda en los atriles—. Con todo, estos experimentos se presentan cada vez más como experiencias insatisfactorias, en mayor medida a la luz de grabaciones resplandecientes que se ofrecen al aficionado medio en el mercado o a los triunfantes experimentos de algún teatro con sentido, como la Monnaie y la Staatsoper unter den Linden de Berlín con René Jacobs. Éstos últimos casos siguen entrando en general en lo excepcional, como los flirteos barrocos del Real y el Liceu con *La favola d'Orfeo* de J. Savall.

La normalidad es otra; con estructuras desfasadas que se basan en la presencia de orquestas sinfónicas residenciales, una mayor inclusión de estos repertorios se encuentran con barreras formidables. Como dice Frans Brüggen respecto a su Orquesta del Siglo XVIII en la entrevista citada previamente:



Andreas Scholl



Cecilia Bartoli

“Nos encantaría hacer [una ópera de] Rameau o Mozart. Pero cuesta un montón de dinero. Es sólo posible dentro de planes de algún gran festival. Los teatros de ópera no querían hacerlo ya que deberían mandar a su orquesta a casa o de vacaciones durante un tiempo...”

Así, el repertorio operístico de los siglos XVII y XVIII se ve condenado a una de estas tres opciones nada deseables: “la nada budista”, las versiones tardorrománticas o mixtas o bien la presencia de estas obras, a veces en versiones idóneas, en un escenario tan inconveniente y extrateatral como los auditorios o salas de concierto. Tal fue el caso de la gira española de René Jacobs con *Giulio Cesare* y *La Calisto* tras dos grabaciones de éxito mundial. Ningún coliseo operístico quiso o pudo pagar, y estos eventos excepcionales se tuvieron que conformar con sendos auditorios de Valencia y Barcelona respectivamente.

Lo más lamentable del problema es que este tipo de estructuras desfasadas se perpetúan en teatros de la más reciente creación, como es el caso del Real de Madrid, quien ha contratado a la Sinfónica de esa ciudad como orquesta residencial sin molestarse en plantearse si una orquesta sinfónica fija es la solución ideal para la demanda de la ópera en el momento actual. Pero el desaguisado ya está hecho, de forma que si no se invita a Savall y la Capella Reial de Catalunya hay que conformarse con Handels, Glucks y Mozarts servidos por la Sinfónica de Madrid, la cual no nos da, por cierto, el consuelo de parecerse a la Orquesta Filarmónica de Viena.

En último término subsiste el problema de los cantantes. Tras décadas y décadas de repertorios románticos y postrománticos las técnicas de canto y las tipologías vocales se han concentrado lógicamente en servir a las obras demandadas. El buen momento estilístico en lo que se refiere a estilo barroco (habría que decir barroco-clásico), no es tanto como pretenden algunos. Siguen siendo muy pocos, contados de hecho, los cantantes que alcanzan un constante nivel de perfección técnica acorde con las exigencias del bel-canto (término que, por cierto, designa el tipo de canto predominante en el Barroco, Clasicismo y hasta Rossini, y no a toda la ópera o al protorromanticismo que comenzó su destrucción). Entre las estrellas sólo podríamos mencionar a Cecilia Bartoli, Natalie Dessay y

Andreas Scholl y, tal vez a Magdalena Kozena y David Daniels (voces no muy grandes, todo hay que decirlo, lo cual es relevante cuando se les confronta con una orquesta sinfónica en un teatro de grandes dimensiones). Muchos otros como Anne Sofie von Otter o María Bayo cambian demasiado imprudentemente de repertorios como para poder garantizar la perfección fuera de los estudios de grabación. Por último los representantes de la antigua escuela inglesa tipo Emma Kirkby están definitivamente desterrados de los teatros de ópera y relegados a iglesias, salas de cámara y grabación, en función de sus voces supuestamente “blanquecinas” y del gusto del aficionado operístico medio por voces contundentes, como un buen plato de lacón con grelos.

Estas consideraciones son relevantes, puesto que independientemente de las razones base tantas veces mencionadas, un género tan refinado, virtuosístico y estilizado como la ópera de los siglos XVII y XVIII sólo puede funcionar y ser por tanto definitivamente aceptada como una alternativa más (y especialmente disfrutable) si se la sirve con los medios adecuados y la propia perfección que le es indispensable en mayor medida que otros repertorios más pasionales, pero tal vez menos sutiles. Hasta el mayor conocedor y amante del género sentiría sopor (u horror) ante una ópera de Handel, Vivaldi o Scarlatti sometida a infinitos cortes y trasposiciones (como los pasados *Alcina* y *Giulio Cesare* del Liceo), orquestas wagnerianas y un regimiento de *prime donne* atronadoras que más que reinas y hechiceras recuerdan walkirias furibundas y antes que emperadores de la Antigüedad parecen unos espantapájaros con problemas hormonales.

En último término podemos sintetizar estas reflexiones constatando que simultáneamente a los propios hábitos de escucha se han desarrollado unas infraestructuras musicales acordes con aquellos, y tanto el hábito como los medios musicales son reacios por limitación estética e inadecuación técnica a una amplia y estilísticamente adecuada inclusión de repertorios prerrománticos. Pero, si la situación para el drama musical barroco-clásico es la presente, pocas esperanzas hay de someter a revisión interpretativa el primer romanticismo dentro de un contexto teatral. Este proceso está afectando de forma creciente los repertorios puramente instrumentales, pero actúa lentamente, como rayos de sol que se infiltran poco a poco a través de esas junglas inamovibles que son las redes de orquestas sinfónicas. Tal proceso, que está obteniendo resultados espectaculares, se muestre como radicalmente inviable. Nuevamente, haremos un ejercicio de historia ficción imaginando una representación de *Lucia* o *Norma* con Annick Massis, Juan Diego Flórez y Jennifer Larmore con L'Orchestre Revolutionnaire et Romantique y Sir John Elliot Gardiner: instrumentos románticos, diapason a la altura del momento, partitura expurgada... A la altura de los acontecimientos, un sueño para el siglo XXII...

Imperio sin ley de los directores de escena

El imperio sin ley de los directores de escena es un fenómeno extraordinariamente controvertido, y cuyas causas son múltiples y complejas. Quien esto escribe podría atreverse a apuntar por un lado a una cultura mediática saturada de postmodernidad, a unos públicos "barbarizados", que nada reconocen ni se reconocen en el tardohumanismo protobarroco, en el drama romántico, en las equívocas frivolidades de la ilustración, en las pasiones racionalizadas del altobarroco, en el contaminado tardorromanticismo germano... En fin, unos públicos, que eventualmente no se reconocerían más que en los guiños a anecdóticas contingencias del presente y del cercano pasado políticamente correcto. "Hay que renovar y revitalizar el género" se escucha con frecuencia... "Las situaciones humanas son perfectamente transferibles". Las situaciones humanas pueden serlo a veces, el enfoque ideológico y el revestimiento estético-musical no lo son tanto. Es una falacia y un implícito reconocimiento de analfabetismo y miopía cultural pretender que un drama musical no puede tener plena validez universal atemporal (la primera es la del propio lenguaje musical), si se la traduce, plantea, y lee a través de sus propias claves y contingencias sociales, estéticas e intelectuales. Supone de hecho un radical empobrecimiento de la experiencia artística, tanto dramática como musical. El cliché de que los públicos presentes son diferentes de los de los siglos XIX, XVIII, XVII y no lo olvidemos, del propio siglo XX, es como declaración de principios una certeza incontrovertible, pero el uso que se le da es tendencioso. Se trata de la misma manipulación ideológica que ha pretendido y sigue pretendiendo lecturas tardorrománticas de todo el repertorio culto occidental, pues aun si este proceso de "recreación adaptada" fuese necesario, no es cierto que los públicos de la segunda mitad de la pasada centuria y del momento actual estemos aún viviendo anclados en la cultura postromántica. Pero aún la pretensión de la "recreación adaptada" es un tema bien controvertido y debatible, pues de ser cierta, habría de tener valor artístico universal, y anularía la capacidad de lectura, disfrute y reinterpretación de las artes del espacio. ¿Por qué no podemos acercarnos sin "recreación" a una obra musical pasada, por ejemplo, el *Orfeo ed Euridice*, de Ch. W. Gluck y sí a *Las Meninas*, El Panteón de Agripa o el *Beau Dieu* de la Catedral de Amiens? ¿Cómo "readaptar" las artes que por su naturaleza no requieren de la variable temporal de la "interpretación"? La posibilidad de construir un móvil de acero y metacrilato bajo la bóveda del Panteón o vestir con un modelo de Agatha Ruiz de la Prada el ángel gótico de Amiens se puede presentar bajo esta lectura, más que como un sarcasmo, como una real consecuencia del mismo planteamiento epistemológico.

Pero nos movemos dentro del campo musical y teatral, en el campo operístico, controlado por factores y gestores y consumido por públicos muy poco proclives a la especulación estética y filosófica. ¿A qué vienen pues estas preocupaciones abstractas por parte de quienes llevan cien años programando y escuchando con deleite el mismo puñado de óperas y sinfonías decimonónicas? Con algo de malicia podemos observar en el proceso diferentes tipos de motivaciones, y en nuestra opinión, igualmente espurias.

El paradigma de la "recreación adaptada" es con frecuencia una excusa útil, aunque evidente, para muchas soluciones interpretativas dictadas por el capricho o la necesidad. La "recreación adaptada" es la última y más socorrida baza a la que se puede recurrir para justificar lo que no es tan fácilmente justificable desde un punto de vista artístico. A este respecto viene a nuestra mente la integral de la música sacra de W. A. Mozart efectuada por Concentus musicus Wien y Nikolaus Harnoncourt. Junto a un puñado de voces solistas donde sobran más de un

instrumento de color crepuscular y vibrato generoso, encontramos las difícilmente soportables aportaciones del muy correcto y “tradicional” Coro Arnold Schönberg de Viena. En las bastante pobres notas explicativas al cartucho de trece discos compactos, Harnoncourt justifica esta elección por su búsqueda de un “sonido más moderno” para los públicos actuales, lo que no se entiende en un director pionero en la interpretación histórica con instrumentos originales, que utiliza precisamente, en esta integral. Esta explicación puede ser cierta, en el sentido de buscar un sonido más fácilmente digerible para ciertos sectores de público aún resistentes a cualquier color no wagneriano, ampliando así el campo de compradores potenciales. Puede entenderse, puede compartirse o no, pero no debe justificarse con el socorrido recurso al paradigma del “público cambiante”. También es posible que ante la perspectiva de un proyecto de tan largo alcance temporal, Harnoncourt se resistiese a lidiar con niños de madurez musical y precisión de afinación dudosas, “a punto de caramelo...”. Pero esta decisión es también puramente logística, e imperfecta desde los presupuestos desde que el propio Harnoncourt partió. Al menos, antes de convertirse en un director estrella.

Este planteamiento de la “recreación adaptada” se ha impuesto pues en el mundo de las puestas en escena. La “dictadura de los directores de escena” se ha convertido así, en el margen de dos o tres décadas, en una práctica generalizada, y en un sujeto de debate interminable. La repulsa que sigue generando entre amplios sectores de público y un buen número de sufridos cantantes ha sido galantemente desatendida, y se siguen sucediendo los fiascos, y más de un escándalo, como el reciente y sonado que tuvo lugar en El Liceo, con la visión de Calixto Bieito de *Un ballo in maschera*. Son muchos, y no necesariamente mentalidades reaccionarias, quienes han denunciado no sólo el desfase e incoherencia entre lo que se ve y se hace, frente a lo que se dice y se escucha, o las dificultades añadidas al trabajo de los cantantes, convertidos en una especie de “Rambos” expertos en gorgoritos. En último término, partitura y libreto, la obra de arte en sí misma, ha sido violentada hasta un punto en que se pierde coherencia, equilibrio, belleza y verdad dramática.

No son muchos los montajes revisionistas que funcionan, y en todo caso cabría plantearse si la misma inteligencia aplicada a una escenografía “estéticamente contextualizada” no hubiese redundado en resultados iguales o mejores. En la mayor parte de los casos asistimos a una sangrienta carnicería en la que la música y el libreto son víctimas propiciatorias. El director de escena aplica sobre los mismos un marco visual y pseudointelectual preconcebido, que con frecuencia no tiene nada que ver con aquello que la música y el texto indican o expresan, con la estética que le es consubstancial, con la imagen que un sonido suscita, sugiere y requiere, y por qué no también, a un a riesgo de resultar sospechoso de “purismo”, con las prácticas teatrales en las que esa obra nació y para las que fue creada. Mientras no se demuestre lo contrario, y aún rara vez se ha hecho, las traducciones que mejor funcionan son aquellas que tienen a la obra en sí misma y a sus factores culturales coadyacentes como núcleo. Este mecanismo de trabajo, que tiene que partir de la propia partitura, del sonido puro, del texto que anima, y del proyecto estético narrativo que sustentan, ofrece un abanico de posibilidades dramáticas sin término. Nadie ha dicho que los resultados de este proceso tengan que degenerar en monotonía, a no ser que el escenógrafo o la obra sean en sí mismos mediocres. En la mente de muchos está la filmación que de la trilogía de Claudio Monteverdi efectuaron en la Ópera de Zurich N. Harnoncourt y el desgraciadamente fallecido Jean-Pierre Ponnelle, cuyo trabajo excede con mucho el nada despreciable efectuado por su colega en el campo estrictamente musical. Es difícil encontrar un dirección escénica que saque más jugo y juego dramáticos, que combine con tanto efecto lo patético y lo humorístico, tan rico en alusiones de la cultura humanista y tan plena de guiños a un público de cualquier época, todo presentado bajo un manto suntuosa y refinadamente barroco, incluso en toda su cargada atmósfera de ambigua y muy “contemporánea” perversidad sexual. Está claro que hay pocas obras tan magistrales musicalmente y ricas dramáticamente como la bastante “antigua” trilogía del genio cremonés, pero también es evidente que unos resultados tan magistrales partieron de un trabajo sobre y desde la partitura, el libreto y la cultura barroca, para lanzarlos a un público del siglo XX (y XXI) con una actualidad y frescura que se mantienen incólumes pese a los treinta años pasados desde su realización. Curiosamente, en este mismo lapso temporal, a medida que las investigaciones y la práctica historicista se concretan en elevadísimas cotas de calidad interpretativa, los directores, incluyendo nombres como René Jacobs y William Christie, han mostrado una sorprendente maleabilidad ante los desatinos de los escenógrafos. “El arte es algo siempre vivo y el público del siglo XXI diferente al del XVIII” es la excusa repetida, bastante dudosa e incoherente para quienes defien-



Producción de F. Zeffirelli para *Aida*

sinfín de escenógrafos de frecuente ideología radical empeñados en dar a la visión dramático-musical de tres siglos y medio de cultura europea un barniz aperturista, uniformizador, políticamente correcto. Es una apología del absurdo, pues de la misma forma que no tenemos que solidarizarnos con el medio de producción presuntamente semiesclavista del antiguo Egipto al visitar Luxor, o con la de la monarquía autoritaria contrarreformista en El Escorial, tampoco hay por que asumir una determinada adhesión ante los nacionalismos en *Die Meistersinger* o *Nabucco*, o ante una sensibilidad sexual turbia en *Salome* y *Billy Budd*. La obra refleja un contexto cultural, si se lanza desde el mismo, y al recibirlo en el nuestro, y contrastarlo con nuestra propia experiencia estética y social, enriquecemos nuestra visión de los dos mundos, del pasado y del presente. La actualización “didáctica” y “comprometida” suele resultar tan empobrecedora como condescendiente, y a la postre, nuestro aprendizaje y experiencia del mundo resulta tergiversada cara al presente y nula respecto al pasado.

La causa más habitual puede ser la falta de medios económicos, sumada a la falta de inteligencia. Un montaje de casi cualquier pieza desde los inicios del género hasta por lo menos la década de 1930 presume un grado de realismo e incluso suntuosidad que grava aún más sobre los atribulados presupuestos de los coliseos operísticos. Esto constituye un mal endémico e irremediable con el que hay que contar, pero no puede tolerarse que se encubra esta realidad sobradamente conocida y se la convierta en virtud ocultando la penuria con escenografías de dudoso gusto y escasa viabilidad dramático-musical. Ante la ausencia de medios económicos e intelectuales un sencillo decorado y movimiento que se atenga en lo posible a las indicaciones del libreto y la estética de la obra son el medio más seguro y satisfactorio. El minimalismo se puede dejar perfectamente para las óperas minimalistas... ...si es que alguna vez las programan... Pero sigamos por partes. Esta solución pedestre pero razonable se puede aplicar, por igual, a cada uno según sus talentos, según se trate de un teatro de provincias o uno de capitales. Lo

den y practican que los medios y técnicas instrumentales y vocales históricos son los más adecuados para presentar esas obras a los públicos actuales, y suponemos que de cualquier época. ¿Más excusas de nuevo, o un prurito de modernidad para dar un lustre postmoderno al incómodo epíteto de “purista”?

¿Cómo se renuncia a un trabajo de esta naturaleza con tanta facilidad? ¿Cómo se juega con la obra de arte de forma tan burda, manipuladora y tendenciosa? Creemos que existen tres “últimas razones” que están en el origen de esta práctica desatinada.

Una de ellas es la limpieza ideológica. Uno de los teatros pioneros en la loca carrera hacia el absurdo fue Bayreuth, quien se apresuró a librarse de trenzas, cascos y dragones, enarbolando el estandarte de la libertad y la modernidad, cuando es más probable que pretendiese pasar una mano de aguarrás sobre una gestión familiar lastrada por dos décadas de efectivo y culpable idilio con el régimen nazi. Descubrimos si este caso concreto fue la primera puerta por la que se colaron en el mundo operístico un

que se ha visto recientemente en el Real o el Liceu no se ha escrito en los anales de la vulgaridad o la mediocridad, y algunos cantantes han declarado ante ello su negativa a actuar en los mismos. De forma colateral, la “innovación-provocación escénica” a ultranza, es un medio de asegurar atención, publicidad y debate ante la frecuente ausencia de directores y cantantes solventes. Este fenómeno es a veces consecuencia de las limitaciones presupuestarias, pero también de fenómenos colaterales parcial pero brillantemente analizados por Norman Engelbrecht en sus dos libros *El mito del maestro* y *¿Quién mató a la música clásica?*.

Pero nadie piense que este discurso es una apología del inmovilismo y de la reacción anti creación, pues una de las razones de este imperio aberrante de los directores de escena es precisamente el inmovilismo y reacción contra la creación que son una constante del mundo operístico. En cierta ocasión leímos la excusa que cierto cantante o escenógrafo habían dado a la manipulación escénica: “Estamos cansados de ver siempre el mismo torreón de *Il Trovatore*”. Puede que muchos estén y estemos cansados del mismo castillo de *Macbeth*, *Il Trovatore*, *Lucia*, *Lohengrin*, y tantos otros. Pero nadie obliga a nadie a repetir *Macbeth*, *Il Trovatore*, *Lucia*, y *Lohengrin* todas las temporadas hasta la consumación de los siglos. Es un fenómeno curioso, del que ni gestores ni público parecen haber hecho lectura de conciencia. En el caso de que cundiese el aburrimiento ante las mismas historias, ¿por qué no se cambian por otras? Ya se sabe lo que el corpus de tópicos románticos da de sí; si aburre, cambiemos el registro. Hay aburrimiento ante historias y tópicos visuales, pero no ante la propia música, aprendida de memoria, de tantas veces escuchada, asimilada hasta el punto que su escucha es sólo un duermevela ensoñador en donde detectar vagamente un desafíe o despertar con los bravos del agudo de pecho.

Si hay que innovar no impongamos marcos forzados a lo que ya tienen los suyos. Si queremos innovación, rescatemos repertorios barrocos, rescatemos la creación del XX, y sobre todo, impulsemos y hagamos hueco a los estrenos. Parafraseando a Wagner, a propósito del libreto de *Così fan tutte*, el insostenible conservadurismo del género operístico ha encontrado en los directores de escena su propia Némesis. Ningún arte vivo puede vivir única y exclusivamente del pasado, y mucho menos de una parte tan sesgada del mismo. El afán creativo, repetidamente reprimido y ahogado antes de nacer, ha encontrado en la escenografía una necesaria y antinatural vía de escape, pero nace del mismo ambiente originalmente viciado, y no puede más que devenir en una sucia alteración de aquello que pretende enaltecer y vivificar.

Un puñado de títulos manidos, frecuentemente violentados a la luz de un siglo ulterior y en pos del escándalo gratuito, criterios interpretativos cada vez más desfasados es lo que la ópera continúa ofreciendo. Es un mundo que vive de espaldas a la realidad, si no a la realidad del siglo, sí a la pequeña parcela de realidad cultural y artística de quienes hemos elegido continuar transitando los senderos conocidos y por conocer de una forma de entender el arte y el pensamiento.

Pero, ¿por qué un espectáculo cuyo patronazgo público se basa en su prestigio artístico y se autopresenta como servicio cultural antes que en su muy minoritaria audiencia potencial, ha de basar su política de programaciones y hacer artístico en los gustos de una mayoría sólo relativa de ese público, en vez de en un proyecto general de educación artística? Y ¿hasta qué punto la no regeneración del público y la fuga de sectores cualitativamente importantes hacia otros ámbitos de la música culta no se debe en buena medida a su hastío con una situación de cosas que antes que ser demandada por la totalidad de las audiencias, es mantenida por las propias instituciones musicales y gestoras? Estas se escudan en una supuesta demanda pública inconvertible, pero la absoluta incapacidad para el cambio de estos sectores de audiencias es algo que requiere una demostración tan sólida como esa abrumadora y presunta superioridad numérica. La superioridad numérica sólo constata que el mundo operístico es un pequeño club privado que mantiene su supuesta cohesión con la fuerza del hábito y con reglamentos sólo soportables para esos socios. Sin embargo, el club no se mantiene siquiera significativamente con las cotas de esos socios, sus clubes son entidades sufragadas en Europa con dinero público, y el rótulo que los denomina, “ópera”, ni corresponde a esa peculiar concepción, ni es prerrogativa de los socios del club: es patrimonio de todos cuantos aman la música culta occidental.

Desde el momento en que esa mayoría del público obstinada en la sempiterna reiteración de repertorios “podridos” es cada vez menos una mayoría absoluta, y desde el momento en que no corre principalmente de sus bolsillos el mantenimiento de esa programación, desaparece tanto la excusa para el mantenimiento de un concepto operístico a su medida, como la renuencia a emprender una política cultural fructífera y de largo alcance que salve a un género tan apasionante de la segura existencia momificada en el que se encuentra.