

LIBRO: *Dramaturgia de una pasión*

AUTOR: Gerard Mortier



Editorial: Akal
Traductor: Santiago Salaverri
Edición de Lujo. Tapa dura.
Año de edición: 2010
Páginas: 157

Gerard Mortier ha sido siempre un personaje polémico. Desde que comenzó su labor como director de teatros de ópera hace más de cuarenta años, sus decisiones artísticas han ido siempre acompañadas por respuestas mordaces y críticas poco halagüeñas. Aunque vale más esto que un silencio absoluto sobre su labor, resulta innegable, sin embargo, que tras las polémicas se ha escondido muchas veces un cierto conformismo y una ridícula necesidad de provocación. Muy reconfortante, parece ser, tanto como inútil: pues también está claro que las decisiones de Mortier no buscan alagar a la clase media, ni mucho menos entretener a nadie, y que las críticas inútiles –ese conformismo disfrazado de rebeldía– perjudican siempre la labor de quienes trabajan con seriedad; que sus provocaciones –muy distintas de las que recibe en ocasiones– no tienen fines retóricos, sino que en ellas se plasma toda una carrera profesional y un conocimiento riguroso sobre su trabajo.

Mortier es una persona que acepta su responsabilidad y que sabe lo que significa tenerla. Entre otras cosas, no acepta el romanticismo barato del arte apolítico, puramente lúdico, porque cree en la función social del arte y en los incontables beneficios que su comprensión puede reportarnos: por eso aboga, como veremos, por una puesta en escena responsable, la cual debe abandonar la simple decoración en aras de conseguir una escenificación “contemporánea” y un compromiso ético con el *presente*. Pero esta no es la obsesión o la manía de un viejo director; no se trata de una opinión más o menos aceptable que pretenda privilegiar una de tantas acciones posibles, sino más bien de una perspectiva en muchos sentidos indiscutible. En realidad, Mortier defiende un tipo de escenificación, frente a otro también existente, no porque se trate de una cuestión “de gusto”, sino porque dicha posición es el resultado de una seria reflexión estética sobre la naturaleza de la ópera, la función social del arte y aquello que determina su valor de forma ineludible. Consciente de que un



un arte inútil es un arte absurdo, una contradicción, y de que la ópera es algo más que un puro entretenimiento de hombres pudientes, comienza su reflexión remontándose a los orígenes de la ópera, para comprender la clave de su *éxito artístico*. Como veremos, hay muy pocas razones para convertirse en un detractor de *Dramaturgia de una pasión*. Otra cosa muy distinta sería valorar las decisiones concretas de su trabajo cotidiano, por el que sin embargo también resulta sencillo sentir un razonable aprecio.

Dicho esto, no podrá resultarnos extraño que el primer capítulo de la obra esté dedicado a la figura de Claudio Monteverdi.

En aras de esclarecer, desde la óptica de su producción y su momento histórico, *la naturaleza de la ópera*, Gerard Mortier nos obsequia una pequeña reflexión estética –más que propiamente musicológica– sobre quien ha sido considerado el padre de la ópera. Este tipo de perspectivas resultan fundamentales por cuanto parece imposible pensar la Historia de la Ópera sin hablar de Monteverdi. Sin su figura, la ópera habría sido quizás un simple experimento, un género destinado a una muerte prematura o, en todo caso, algo completamente distinto de lo que hoy llamamos ópera y por lo cual creemos en el valor de las obras creadas desde entonces. Esto hace tomarse muy en serio la producción de Monteverdi, pues ella tendría, al menos en parte, la clave del éxito artístico de la ópera y las razones por las cuales consideramos la ópera como algo valioso. Por supuesto, hay algo en la simple consideración ahistórica de la ópera que la hace atractiva: la idea de que canto, palabra y danza constituyen tres movimientos plenamente humanos; acaso aquellas formas de expresión artística más tempranas, que no requieren de ningún factor externo al propio hombre, pues bastan para su desarrollo la voz, el cuerpo y la inteligencia. La propia obra *Orfeo*, de Monteverdi, es una reflexión sobre esta parte “antropológica” de la ópera y sería el foco apropiado para comprender su importancia. Ahora bien, la obra del músico cremonés estableció otro patrón no menos importante, iniciando así un proceso histórico que llega hasta nuestros días: la ópera es también política, como demuestran el resto de sus obras. *L'incoronazione di Poppea* y *Il ritorno di Ulises in patria*, por no hablar del *Comattimento* (madrigal), son una muestra de ello. Mortier

compara estas obras con la producción de William Shakespeare y subraya el papel de la ópera como un género aplaudido, ante todo, en ciudades republicanas. De hecho, el nacimiento de la ópera está íntimamente ligado a un espíritu renacentista que emula, al menos en espíritu, a la tragedia griega, y nadie está dispuesto a negar que gran parte del valor esencial de la tragedia está determinado por su carácter político o su necesidad de provocar un cambio ético en los espectadores. Por su parte, es cierto que la ópera constituye un hecho plenamente moderno – como el teatro de Shakespeare– y es el resultado de llevar a cabo un íntimo entrelazamiento entre la tragedia y la vida cotidiana. Desde esta óptica, renunciar al carácter político de la ópera supone una traición al género, pero no porque uno se convierta de pronto en un retrógrado amante del pasado, sino porque ha sido ese carácter político lo que le ha dado su fuerza y su valor. La idea de Mortier es que una ópera sin política es una ópera muerta: no se trata de que la ópera no pueda servir para otros fines, sino de que la política es tan íntima al hecho operístico como un destornillador sirve para atornillar y desatornillar. Por otra parte, se añade a ello que desde una perspectiva filosófica resulta ya contradictorio mantener una ópera que carezca de motivaciones políticas. El teatro o la ópera se definen ante todo por su carácter público: ambos tienen una utilidad social (incluso aunque eso pueda significar ir contra la propia sociedad, e. g., para mejorarla). De ahí que Mortier hable de “la necesidad para el teatro público de ser un motor del humanismo” y afirme en la introducción, en otro orden de cosas, que el “cómo” de la ópera determina ya su “por qué”. En efecto, de ello se deriva una idea muy relevante en toda su obra: que el trabajo de director artístico ha de asumir riesgos. La ópera, según “cómo” la llevemos a cabo, estará respondiendo a un u otro “por qué”, y desde luego una ópera que no responda a una motivación política, en el sentido más amplio de entender esta palabra, estará cometiendo un grave error de incomprensión. El propio Mortier es un ejemplo de cómo una buena comprensión de lo que la ópera significa puede influir en el trabajo del director de teatro en la actualidad. En su opinión, la ópera hoy debería servir como un instrumento para romper la rutina de la sociedad mediática e ir más allá de la moda y los convencionalismos enajenantes. Como veremos, esto significa en la

actualidad, sobre todo, introducir en el repertorio operístico creaciones del siglo XX.

El segundo capítulo nos lleva a una pregunta que tiene mucho que ver con todo esto: la situación espacial de la representación de las óperas. ¿Puede influir ésta en el resultado artístico final de una representación? Es aquí donde quizás radica la mayor originalidad del pensamiento de Mortier, aquello que él mismo puede explicar con mayor conocimiento práctico y compartir con sus lectores mediante todo tipo de ejemplos. Como pondrá de manifiesto a lo largo de todo el libro, y frente a lo que podría parecer en un arte temporal como la música, la importancia del *espacio* es trascendental. ¡Ya lo hemos dicho antes: en sus orígenes la ópera se representó ante todo en repúblicas! Pero no sólo la situación geopolítica es importante; además debemos tener en cuenta la arquitectura y el lugar concreto donde se encuentra el escenario dentro de la sala.

“La relación entre la escena y la sala – subraya Gerard Mortier– es una de las más bellas de la historia de la ópera” (p. 17). Por otra parte, los teatros de ópera son lugares especiales, donde la escena y la sala son sólo una parte. No hace falta más que ver el Palais Garnier: hay lugares desde los que ni siquiera puede verse la escena porque ir a la ópera significó siempre algo más que asistir a una representación. Bayreuth, por su parte, más que un simple medio en el cual se representarían óperas, es un templo musical que detenta su propia relevancia: “En el curso de los entreactos... el público circula alrededor del edificio como en torno a un santuario” (p. 18). ¿Y acaso no influyen estos entornos en la ópera y lo que el público espera de la representación cuando acude a ellos? Quizás por eso tenía razón el filósofo Bernard Williams cuando afirmaba (sin ánimo de devaluar con ello su valor) que la ópera tiene mucho de *artificio*. En cierto sentido, se trata de una sensación constante en la asistencia a cualquier ópera, como veremos luego con más detalle: la *visualización* también es importante. Por eso Mortier quiere hacernos ver la íntima interrelación habida en el binomio arquitectura-espectáculo y también por eso arremete en tantas ocasiones contra los simples *decorados*. “En la ópera, –sostiene– la creación de un lugar teatral importa mucho más que atestar el

espacio con decorados, como suele hacerse” (p. 20).

En parte, Mortier quiere hacernos comprender que los directores de teatros de ópera deben comenzar a atender estos rasgos, los cuales suelen pasar lamentablemente inadvertidos: necesitan arriesgarse, dar nuevas propuestas para una “nueva arquitectura teatral”. El autor querría incluso invitarnos a la creación de nuevos espacios teatrales, pues parece inevitable que el binomio arquitectura-espectáculo haya ocasionado muchas veces que la arquitectura se convierta en un obstáculo para ciertos espectáculos, como algunos directores saben y muchos artistas deben haber sufrido en su propio trabajo musical. Wagner mismo es un ejemplo perfecto de la importancia de la arquitectura. ¿Acaso es tan extraño que ciertas óperas provoquen un efecto mayor en ciertos lugares? ¡Y qué decir de las óperas de Wagner y de otras contemporáneas, ideadas para un espacio arquitectónico concreto! Mortier se queja incluso del olvido en que han caído las representaciones al aire libre, cuando es evidente que este tipo de espacio puede provocar efectos muy fructíferos e imposibles en un teatro corriente.

Por eso llega incluso a sugerir que la arquitectura podría determinar que una misma interpretación sea ovacionada en un teatro y reprobada en otro. ¿Una extravagancia inaceptable? En modo alguno. Piense el lector en el lujo asfixiante del Palais Garnier: ¿casaría cualquier obra del mismo modo en su escenario? Es más: ¿tendría el mismo efecto ese teatro –si pudiésemos trasladarlo– en países tan distintos como Alemania y Francia? De ahí una de las ideas fundamentales de Mortier y de su labor como director de teatros de ópera:

La arquitectura debe... desempeñar un papel en la elección de las producciones... [así como] el lugar geográfico en el que uno es invitado a producir ópera y la tradición vinculada a ese lugar (p. 25).

El tercer capítulo (“Dramaturgia de la programación”) comienza señalando un hecho trascendental de la historia de la música contemporánea: sólo un 15 por ciento de las programaciones incluyen música del siglo XX o *nuevas creaciones*. Como sabe muy bien el lector, esto habría sido impensable en el pasado,

cuando las obras creadas en un momento histórico determinado desaparecían con él, de modo que el auditorio tenía siempre la opción de asistir a nuevas producciones. Esto ocasionó que a finales del siglo XIX se empezara a comprender la necesidad de *recuperar* ciertas obras del pasado, de manera que esta actitud razonable se convirtió en el siglo XX en una especie de obsesión y, de un modo bastante sorprendente, el repertorio del pasado comenzó a eliminar y a suponer un problema para el desarrollo de la música del presente y su representación. Pero hay algo en lo que el siglo XX es más peculiar todavía: no se trata de que hayamos comprendido que lo importante es el valor de las obras, con independencia del tiempo, y por tanto hayamos elegido las mejores obras de todos los tiempos para representarlas. Al contrario, ¡hay más obras maestras en el siglo XX que en el XIX, y sin embargo la mayoría de las obras del repertorio actual pertenecen a éste último siglo! Por ello, la idea de Mortier, según la cual quienes dirigen grandes teatros han de implicarse con el lugar en que dichos teatros se asientan, implica en buena medida que las grandes instituciones operísticas deberían comprender el contexto en el que actúan, nutriéndose de él y dejándose determinar por él. ¿Qué significa esto hoy, en el mundo actual? Como es lógico, significa incluir en el repertorio obras del siglo XX. De lo contrario, como veremos, esto podría llevar en poco tiempo al declive, al menos parcial, de la creación operística.

“Dramaturgia de la obra” es el título del cuarto capítulo, el cual intenta resolver una parte de la pregunta formulada antes sobre el “cómo” de la interpretación de la obra. El problema fundamental radica en que muchas interpretaciones no son más que “versiones de concierto con trajes” (p. 49). Frente a esta lectura simplista, Mortier comienza considerando los elementos principales de toda interpretación y concluye con una reflexión sobre el modo en que dicha reflexión hace insuficiente cualquier posición puramente decorativa. En principio, tales elementos son tres: la notación musical (la partitura), las palabras y las indicaciones escénicas:

(1) El problema de la partitura depende de una pregunta esencial: ¿hasta qué punto debe el intérprete guardar la

fidelidad a la partitura? O mejor aún: ¿qué significa exactamente guardar esa fidelidad? A la primera pregunta podría contestarse en parte recordando que el papel de Violetta de *La Traviata*, por ejemplo, suele cantar un mi sobreaagudo que Verdi no escribió, pero que todos reconocen como un logro interpretativo. Por otra parte, los propios compositores cambian a menudo sus partituras. Sin embargo, los que se quejan de interpretaciones contemporáneas no se quejan de esto, sino que más bien intentan responder dogmáticamente a la segunda cuestión, afirmando que una interpretación demasiado novedosa atenta contra la partitura. Esto, simplemente, es absurdo, pues en la partitura no hay nada que implique que una interpretación “novedosa” es peor que una “antigua”. Por tanto, aquellos que abogan por la simple decoración y que piensan que una interpretación escénica novedosa es contraria a la ópera, no pueden alegar razones para ello apoyándose en la partitura.

(2) ¿Lo harán entonces apoyándose en el texto? Hoy sabemos que muchos problemas con el texto, gracias a la sobretitulación, han sido eliminados. Actualmente no podemos cometer la incorrección, que antaño se pretendió llevar a cabo, de traducir una ópera. Esto sí podría cambiar totalmente el sentido artístico de una obra y constituiría un problema al menos discutible en cuanto a la fidelidad. Pero no es a este tipo de cambios a los que se ataca cuando se desprecia la interpretación creativa. En segundo lugar, uno podría quejarse por la adaptación, pero Mortier piensa que esto sería como quejarse de las adaptaciones de Shakespeare, sin las cuales muchos espectadores no podrían entender –o estarían muy alejados– de algo mucho más importante: el sentido de la obra, la intención, el hilo de continuidad de la narración. Por eso Mortier opina

que hay ocasiones en que es necesaria la adaptación para no perder la comunicación. Pero, ¿hay algún otro tipo de imposición por parte del texto? Sólo la traducción y la adaptación constituyen problemas, y tampoco es esencialmente esto lo que hace una interpretación novedosa.

- (3) ¿Se apoyan los detractores de las nuevas interpretaciones, quizás, en las indicaciones escénicas habidas en la partitura? Según Mortier, es aquí donde se dan los mayores problemas, pues, como hemos visto, los suscitados por partitura y texto son lo de menos. Pero las objeciones venidas por esta parte no resultan menos discutibles. Para empezar, la mayoría de las notas sobre la interpretación escénica – pensemos que nos estamos refiriendo, sobre todo, a las composiciones no contemporáneas – son claramente pragmáticas, y por tanto prescindibles, pues existen con la única finalidad de que el compositor tenga un acceso rápido en la preparación de su obra, pero en modo alguno se trata de apuntes realmente sopesados por el compositor, o algo que los compositores quisieran guardar para la posteridad. Por otra parte, hay muchísimos rasgos sin especificar sobre la interpretación y, finalmente, muchos medios técnicos no existían en la época, y por tanto no sabemos si los compositores los hubieran utilizado de haber existido. En cualquier caso, resulta algo demasiado retrógrado renunciar a los nuevos medios técnicos si ellos pueden mejorar la interpretación o consiguen una mayor conexión con el público y con el sentido de la obra.

Pero eso no es todo, pues a ello también pueden añadirse otras razones, también utilizadas por los detractores de las escenificaciones contemporáneas, las cuales no tienen tanto que ver con los medios materiales de los que disponemos para la interpretación de

una obra, sino más bien con ciertas convenciones pasadas de las cuales tenemos algún tipo de conocimiento. En este sentido, se suele apelar también a dos variables más: la tradición y la historia.

- (4) De la tradición, Mortier está convencido de que puede sacarse más bien poco. Por eso cita la frase de Mahler, según la cual detrás de la tradición se esconde a menudo la peor de las rutinas. ¿Tiene sentido apelar a la tradición a la hora de escenificar una obra? El filósofo Bernard Williams ha dicho algo más: que es imposible. Pero, ¿sería deseable? Parece extraño, cuando la intención de las escenificaciones contemporáneas es conseguir que la obra diga más de lo que dice sin renunciar a la tradición, sea más interesante o refleje mejor lo que el compositor quería decir.
- (5) En cuanto a la historia, se trataría de apelar a ella para recrear o recuperar trajes y decorados “históricos”. Como pone de manifiesto Mortier, esto es muy costoso y, también, prácticamente imposible. Pero, ¿qué razones se esconden detrás de esta interpretación? Normalmente, un afán purista por sacar de las óperas lo más esencial de ellas. El compositor habría pensado su obra en relación con esos decorados, y por tanto sería un delito renunciar a ellos y sustituirlos por otros. Sin embargo, a esta interpretación se le olvida que hay una intención mucho más importante que esta, y que también el compositor tenía en su mente: reflejar una idea musical y dramática cuyo sentido podría perderse si no hay comunicación con los espectadores. De hecho, podríamos afirmar que la función decorativa está siempre supeditada a esta función comunicativa o, como afirma Mortier, “sociológica”. Pero a ello podría añadirse la idea de Williams: es absurdo recuperar un decorado y pretender que el espectador contemporáneo lo viva como se vivió

en su origen, pues los espectadores actuales no pueden comprender todas las variables ocultas tras ese decorado, y además son conscientes en todo momento de que no se trata de un decorado actual. Esto es: mientras en Mozart, los trajes rococó eran una imitación de la realidad presente; en nuestros tiempos se trata de una imitación manifiesta del pasado y esto puede causar muchos problemas. De hecho, Mortier sostiene que “el empleo de un traje del siglo XVIII en una pieza contemporánea puede tener más sentido que mostrar una obra de Mozart con trajes rococó”, lo cual significa dos cosas: primero, nosotros vivimos el rococó como algo novedoso, aunque en su tiempo fuera la norma; segundo, que Mozart mismo no puso trajes rococó como una novedad, sino como algo que representaba los trajes de la época, y eso era lo importante.

En definitiva: la consideración “decorativa” parte de grandes errores de apreciación y de un análisis simplista de la realidad operística, quizá demasiado pendiente de cuestiones dramáticas anacrónicas, sin darse cuenta de que éstas podrían perjudicar el desarrollo musical y dramático. Para reflejar lo que una obra quiere manifestar, no basta con vestir a la gente como en la época. Pero, ¿cuál es la razón de haber caído en tales despropósitos? El análisis de Mortier observa un cierto deseo por el entretenimiento y por pasar un rato agradable. En efecto, estos decorados no sólo suelen ser “bonitos” sino que además implican un cierto alejamiento histórico, lo cual nos permite no implicarnos demasiado con la obra representada. Como es evidente, esto choca frontalmente con el carácter político del melodrama y perjudica uno de los efectos más beneficiosos de la ópera. Y, ¿de verdad lo esencial en la ópera es agradar? ¿Queremos que sea agradar? La idea de Mortier, como la de muchos otros, es que el arte tiene una gran capacidad para mostrarnos el mundo como es, sin mentirnos. Podríamos recordar las palabras de Molière sobre *Tartufo* o los resultados catárticos descubiertos por Aristóteles en la

tragedia; pero también es bueno citar, como hace Mortier, palabras de Mozart sobre *Idomeneo*, cuando éste dijo a su padre que él no componía “para orejas de asno”. La idea que subyace a todos estos autores –pertenecientes a la Antigüedad, la Modernidad y la Ilustración– es que la obra debe ser siempre algo contemporáneo. ¡Es que no tiene sentido que sea de otra manera! Y aunque no lo fuera: ¡Es que es imposible que sea de otra manera! Por eso sentencia Mortier lo siguiente:

Investigar la dramaturgia de una obra quiere decir, por tanto, poder interpretarla hoy de manera que sea percibida como indispensable (p. 55);

La ópera debe ser comprendida por un público actual, todo lo demás es absurdo o, al menos, está basado en razonamientos que nada tienen que ver con la naturaleza material y espiritual de la ópera. Para probarlo de alguna manera, Mortier pone varios ejemplos de adaptaciones contemporáneas cuyo éxito artístico fue indiscutible. Dejo tales ejemplos, muy esclarecedores, a quienes adquieran la obra de Mortier, pero recordaré al menos cómo Michael Haneke puso a Don Giovanni como un hombre de negocios, gracias a lo cual el espectador actual pudo comprender lo despreciable del personaje, mientras una interpretación “histórica” habría sumergido la obra en una belleza idílica que habría falseado lo fundamental.

El capítulo quinto lleva por título “Dramaturgia de los medios de divulgación”. Éste comienza con algunas notas autobiográficas: nos cuenta cómo descubrió *La flauta mágica* con sólo 11 años, mientras con 14 ya se había enamorado de María Callas, y cómo, para poder escuchar música contemporánea, conducía en su coche durante quinientos kilómetros para ir a la Ópera de Colonia o a la de Düsseldorf. También nos cuenta que para su formación inicial fueron esenciales ciertos medios de divulgación, principalmente ciertas grabaciones y revistas musicales. Pero sobre todo piensa que la música debe vivirse en directo, y en ese sentido ha aprendido mucho desde que en 1992 asumió la dirección del Festival de Salzburgo. La discusión sobre este capítulo versa sobre el abismo existente entre dichos medios de divulgación y el

directo. Así, nos cuenta cómo Karajan fue el primero en creer en la necesidad del disco, llegando incluso a la idea de que esa era la única manera de obtener un sonido perfecto, a lo cual Mortier se niega de todas las formas posibles. Se trata de una cuestión de gran importancia, sobre todo, a partir del siglo XX: “La mezcla de espectáculo y grabación –según Mortier– ha pervertido la idea artística. Los intereses comerciales han prevalecido sobre los proyectos artísticos” (p. 67-8).

La grabación ha traído mucho más problemas que los habidos en la simple audición repetida hasta la saciedad de una misma interpretación: se trata de los contratos de exclusividad, de los “divos” del disco que han producido la exclusión de cientos de cantantes de gran calidad. En los años ochenta, afirma Mortier, había más productores discográficos en el Festival que directores de escena o de orquesta. Por eso ha luchado siempre contra la comercialización.

No obstante, Mortier advierte los beneficios del CD y no quiere negar las posibilidades de éste con respecto a la ópera, los festivales y las compañías discográficas. Otra cosa es que esto pueda hacerse de cualquier manera y sin una previa –llamémosla así– *regulación artística*. La regulación económica es el lastre de las discográficas y del propio desarrollo musical. En el siglo XX, hemos asistido incluso a luchas artificialmente creadas por las discográficas: “entre Claudio Abbado y Ricardo Muti para Verdi, entre Roger Norrington y John Eliot Gardiner para Beethoven, o entre Luciano Pavarotti y Plácido Domingo”. Esta situación fue “nefasta para la imagen de la música clásica” (p. 69). “Los grandes sellos destruyen las carreras de jóvenes y magníficos cantantes y excluyen a otros que no tienen el *sex-appeal* de los *top models* de perfumes” (p. 69-70). Eso por no hablar de ciertas prácticas que casi atentan contra la naturaleza de la ópera, como los dúos de amor grabados por cantantes que no se han visto o las interpretaciones grabadas fuera de escena. Pero aún hay más: que la música del siglo XX tenga problemas con el público depende en buena medida de estas triquiñuelas comerciales.

Gerard Mortier habla también de las convergencias entre cine y ópera. En su opinión, no cabe duda de que “el cine ha destronado a la ópera a partir de la Segunda Guerra Mundial” (esta sería una de las razones de que Karajan

hiciera que las estrellas del disco emularan a las de Hollywood). Pero también entonces empezaron las analogías, pues la ópera parecía ser una digna predecesora del cine, y se pensó en la posibilidad de realizar versiones cinematográficas de óperas, así como grabar óperas para visualizarlas en video. Para Mortier, de hecho, la retransmisión televisiva puede ser útil, aunque “desgraciadamente, las cadenas de televisión ya no entran en ese juego”. Y en cuanto a las retransmisiones públicas: Mortier las ve como un ejemplo loable de “divulgación democrática”. Sin embargo, lo principal de la ópera es la representación en vivo, pues el cine y la ópera son géneros mucho más distintos de lo que podría parecer. Ante todo, hay dos diferencias que marcan un abismo entre ambos: en primer lugar, la interferencia directa con el público ausente en el cine e imprescindible en la ópera; en segundo lugar, aquello que David Lynch formuló respecto al ritmo dramático: el ritmo musical viene determinado por la duración de las notas y el tempo de los movimientos; mientras que, en el cine, el tempo depende del movimiento de cámara y del objetivo, así como del montaje. Por eso Lynch manifiesta que le resultaría muy difícil llevar una ópera al cine dejándose llevar por la música, puesto que los factores rítmico-dramáticos son totalmente distintos. Esta reflexión de David Lynch – “brillante”, según Mortier– ha sido olvidada en ocasiones por los directores de teatro, cuando en realidad debería haber determinado su labor en relación con el cine y las colaboraciones que en ocasiones se han dado entre directores de cine y ópera.

Finalmente, el cine –o el video– tiene una gran aplicación en la ópera. Un ejemplo clarísimo de ello es el trabajo de Bill Viola para *Tristán e Isolda* en la Ópera de París (montaje que, por cierto, traerá Mortier al Teatro Real en 2014). Uno de los beneficios más repetidos de esta colaboración es la posibilidad de utilizar imágenes de video conocidas para introducir a los jóvenes en la ópera, si bien el video puede jugar un papel importantísimo en lo que antes hemos llamado *especialización de la música*, uniéndose así, el video, a la arquitectura y el lugar geográfico de la representación operística. Por su parte, la relación ópera-juventud es, como hemos podido ver, una gran preocupación de Mortier. No sólo pretende que los jóvenes compositores puedan estrenar sus obras, sino

también que las óperas se escenifiquen de acuerdo a la sensibilidad de las jóvenes generaciones.

El capítulo sexto se titula “Dramaturgia de la creación”. En él continúa con la idea de que, después de la Segunda Guerra Mundial, la ópera perdió en buena medida su atractivo sociológico. “La ópera –afirma– envejeció de golpe”. Desde luego, ir a la ópera ya no constituía un signo de distinción social: “es el final de la ópera como fábrica de diversión”. Y sin embargo, no debemos olvidar que Mortier nos ha asegurado que la producción operística del siglo XX es superior a la del XIX. La razón es más evidente de lo que podría parecer: la decadencia del género fue al mismo tiempo su salvación. Los jóvenes compositores se dieron cuenta de los problemas sin resolver en que el siglo XIX había dejado a la ópera y buscaron soluciones por todos los medios. Esta búsqueda tuvo resultados muy fructíferos, como en realidad los tiene todo el cuestionamiento, radical en ocasiones, perpetrado por la música contemporánea. En su momento, la ópera fue salvada por el fenómeno de las divas (recordemos la labor de Karajan), por las relecturas de directores de escena, muchas de ellas radicalmente polémicas. Pero todo ello acabó poco después. Ya no estamos en la era de las divas ni de las grandes producciones, aunque sin duda existen cantantes que rozan la perfección y de directores de escena con una gran ambición. Hoy, muchos hacen demasiado hincapié en las obras antiguas, lo que lleva en muchos aspectos a una “esclerosis de la vida de la ópera” (p. 76). El remedio ya lo hemos anticipado:

Mantener a toda costa una programación que incluya en cada temporada un 50 por 100 de obras dedicadas al siglo XX y a la nueva creación (p. 76).

Si no lo hacemos, es de cajón que los compositores nóveles no verán ningún beneficio en componer óperas –lo cual lleva un gran desgaste espiritual y un arduo trabajo artístico– y el género entrará en peligro. Además, afirma Mortier, “tanto las nuevas creaciones como las obras del siglo XX deben ir acompañadas de una importante serie de materiales introductorios, de conferencias y de informaciones por internet”

(p. 77). Y, finalmente, debe haber variedad: deben estrenarse distintas obras contemporáneas, de modo que el público pueda percatarse de la complejidad y la variedad de las nuevas composiciones.

La disminución de la nueva creación, así como su rechazo por una gran parte del público pretendidamente aficionado a la ópera, y la repetición permanente de las mismas obras en diferentes puestas en escena deben necesariamente llevar a la decadencia del propio género (p. 78).

¡Y no es que Mortier quiera rescatar un género en decadencia! ¡No lo olvidemos, existen hoy obras de calidad, incluso mejores que las de nuestros predecesores, de las que nadie habla, y que nos hacen comprender que la ópera tiene, si nosotros queremos, un futuro prometedor!

El octavo y último capítulo lleva por título “La fuerza del canto”. Con él retoma la idea del primer capítulo del libro, haciendo una especie de círculo que cierra la argumentación de toda su obra, según la cual el canto y la danza serían dos formas esenciales de comunicación humana. (Recordemos –quizá Mortier parta de esta intuición, aunque no lo hace explícito– que la pintura o la arquitectura requieren, por decirlo así, materiales no-humanos, mientras que el canto y la danza sólo requieren al hombre.) En este sentido, el canto no debe ser rescatado o defendido, puesto que surgirá siempre entre nosotros. Sin embargo, no es menos cierto que existen situaciones propicias para que el canto surja con toda su fuerza. ¿Qué debe ocurrir para que “la fuerza del canto” florezca entre los hombres?

Para que este ‘milagro’ se realice, el cantante debe encontrarse en un entorno que le ofrezca camino libre para esa expresión del alma (p. 79)

Como es evidente, este “entorno” no se encontrará donde la ópera se reduce a un simple espectáculo, a un comercio de hombres pudientes o si, por ejemplo, sólo pretendemos mostrar el virtuosismo de ciertos cantantes frente a la función sociológica o política de la ópera. En este sentido, este octavo capítulo está dedicado a la creación de un “entorno ideal”,

para lo cual casi podríamos rastrear motivos en cada uno de los capítulos abordados hasta ahora. En primer lugar, resulta evidente que “la creación de un lugar teatral es más importante que la fabricación de los decorados”. Por eso Mortier ha buscado colaborar con pintores, escultores y arquitectos, pareciéndole insuficiente el trabajo de los diseñadores. De ahí las experiencias que ha desarrollado con Achim Freyer, Bill Viola, Robert Longo, Jaume Plensa, Jörg Immendorf y Anselm Kiefer. Es tan sencillo como esto: se trata de crear “espacios teatrales” y no simples “decorados”. Se esconde aquí, por tanto, un ataque a Zeffirelli. Nos recuerda de nuevo la importancia de colaborar también con los cineastas.

Ahora bien, a tenor de todo ello podría surgir un error que debe evitar todo aquel que pretenda realizar una lectura seria de esta obra. Hay quien ha subrayado un cierto ánimo de Mortier que supeditaría la música al teatro. Esto, si hemos comprendido lo anterior, carece de todo sentido. Mortier habla incluso de “la posibilidad de *ver* la música” (p. 97), lo cual recuerda inevitablemente a Baudelaire y su teoría de las correspondencias. Pero aquí ni siquiera estamos ante una comunicación wagneriana de todas las artes. Mortier es consciente de que el factor musical es el imprescindible. Otra cosa muy distinta es que en esta obra se dedique a buscar la mejor manera de ayudar a esta música mediante el resto de factores que intervienen en la representación. Que la música predomina podemos verlo en su explicación de la colaboración de Bill Viola como una “amplificación sensorial del oído” (p. 98). Mortier, simplemente, quiere colaborar con todos, pero siempre recuerda una y otra vez la importancia de colaborar con el director de orquesta, como alguien cuyas decisiones deben tener un gran peso a la hora de tomar decisiones. De hecho, Mortier es muy cuidadoso también con la elección de los directores (“es la perspectiva del *dramma per musica* la que sin duda me guía en la elección de los directores de orquesta”, p. 99). Karajan, sostiene, acompañaba como nadie a Maria Callas. Por otra parte, también le interesan los cantantes. “Me fascina... como director de teatros de ópera... incitar a los cantantes a interpretar papeles que son nuevos para ellos, a partir del conocimiento de su voz y su personalidad”.

En definitiva, Mortier parte de una comprensión plena del hecho operístico, abordando todas sus variables, desde la escenificación o la colaboración con otros artistas, pasando por la importancia de la arquitectura y el lugar geográfico donde se representan las óperas, hasta el trabajo junto a los directores de orquesta y los cantantes. Esto podemos verlo, en último lugar, en la conclusión que aparece justo después de estos intensos ocho capítulos.

Junto a todo lo dicho, queda claro que Mortier se implica de lleno en la producción de cada una de las óperas que se estrenan en los teatros donde trabaja. No niega querer introducir sus propias ideas en su trabajo.

Tengo, pues, necesidad de artistas de gran humanidad, profesionalmente realizados, en estado de búsqueda permanente, que me enriquezcan, me discutan y, aceptando el diálogo, no renuncien a sus ideas” (p. 103).

Está convencido de que “el teatro que se petrifica en la historia se convierte en letra muerta”. Mortier es consciente de que la música, como cualquier otro objeto de nuestra contemplación, varía tanto como nosotros mismos, que lo hacemos junto a nuestra historia, nuestras costumbres. No podemos representar una ópera como se representaba hace 300 años por la simple razón de que nosotros no vivimos hace 300 años, sino ahora. No se trata de un historicismo absurdo, ni de la simple gratificación del que quiere *lo nuevo por lo nuevo*. Esta acusación sería injusta y no habría comprendido nada. Guste a quien guste, es absolutamente cierto que no somos hombres del siglo XVII y que no miramos como ellos; por mucho que, como humanos o, simplemente, como continuadores de una misma tradición, sigamos teniendo cosas en común con nuestros antepasados. Esto no es algo que quiera negar nadie, y mucho menos Mortier. Al contrario, el análisis de la obra de música como algo siempre contemporáneo y que requiere siempre nuevas escenificaciones, parte de una comprensión plena de nuestra continuidad con los maestros del pasado. Precisamente porque tenemos algo en común con ellos, tenemos que hacer todo lo posible por remarcar eso que ellos quisieron

transmitir, y que sigue siendo importante para nosotros. Pero ello, como hemos visto, implica renunciar a ellos en algún sentido. En otras palabras: sería absurdo explicar algo al hombre del siglo XX de la misma manera que a uno del XVII, incluso aunque hablemos exactamente de lo mismo. Pero, por otra parte, ¿no podemos decir también cosas nuevas? ¿Tan malo sería que Don Giovanni de Mozart nos enseñara todo aquello que enseñó a sus antepasados y, además

de ello, algo más que sólo se nos puede enseñar a nosotros como hombres del presente?

Daniel Martín Sáez

Sinfonía Virtual, Nº 18, Enero 2011