

Las dictaduras en la ópera IV

por Luis Gutiérrez Ruvalcaba

Se habla a menudo de las dictaduras en la ópera: la de los cantantes, los compositores, los libretistas, los concertadores, los registas, el público, los intendentes, etcétera. Esta es la cuarta y última parte de una serie de artículos que exploran este tema.



Gustav Mahler (1860-1911)

La época del director musical

Es sabido que Jean-Baptiste Lully murió debido a la gangrena que le provocó un golpe que se dio en el pie con el báculo que usaba para marcar el *tempo* durante la ejecución de sus *tragédies*. También es sabido que desde el principio de la ópera el compositor ejercía como director de los cantantes desde el clavecín, en tanto que el líder del bajo continuo “dirigía” a la orquesta desde el instrumento que interpretase. El *concertino* de hoy es lo que más se acerca a la figura del líder del continuo.

El primer director concertador en el sentido moderno fue Carl Maria von Weber durante la década de 1820. Weber usaba un pliego de papel periódico tomado por la mitad para dirigir. Dos directores notables del siglo XIX fueron Hans von Bülow y Angelo Mariani, éste asociado a las óperas de Verdi y aquél a las de Wagner. Recordemos que, estando vivos estos compositores, cualquier otra dictadura era inaceptable.



Arturo Toscanini (1867-1957)

Al cambio del siglo Gustav Mahler fue uno de los más importantes directores de orquesta y de ópera de su momento. En 1897 llegó a la dirección de la que entonces se consideraba la más notable, la Ópera de la Corte de Viena. Durante sus diez años en la capital austriaca, Mahler —judío converso al catolicismo— sufrió la oposición y hostilidad de la prensa antisemita. Sin embargo, gracias a sus innovadoras producciones y a la insistencia en los más altos niveles de representación, se granjeó el reconocimiento como uno de los más grandes directores de ópera, particularmente como intérprete de las óperas de Wagner y Mozart. Posteriormente, fue director del Metropolitan Opera y de la Filarmónica de Nueva York.

El cuarto violonchelista de la Orquesta del Teatro alla Scala durante el estreno de *Otello* fue un tal Arturo Toscanini, quien se convertiría en uno de los directores más famosos e influyentes de la primera mitad del siglo pasado. Después de haber dirigido las orquestas del Teatro alla Scala y del Met, tuvo participaciones muy importantes en los Festivales de Bayreuth y Salzburgo. Se opuso a los regímenes nazi y fascista por lo que, sin ser judío, se autoexilió a Estados Unidos en 1937, donde dirigió hasta su muerte la orquesta de la NBC. Fue célebre por su intensidad, su incansable perfeccionismo, su prodigioso oído y su memoria fotográfica.



Wilhelm Furtwängler (1886-1954)

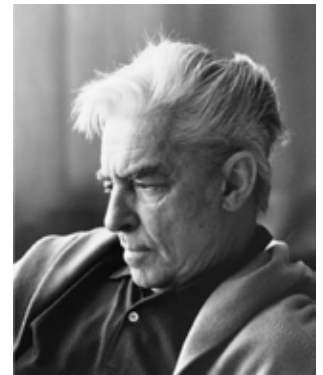
Wilhelm Furtwängler fue el tercer director de la Orquesta Filarmónica de Berlín; también fue director musical de la Orquesta Filarmónica de Viena, del Festival de Salzburgo y del Festival de Bayreuth, donde dirigió producciones entre los años 1927 y 1944. Después del proceso de desnazificación volvió a dirigir en Salzburgo. Tenía una técnica de dirección única; sus movimientos eran torpes y desgarbados, como si fuese un médium en trance.

Claudio Abbado fue uno de los grandes del podio orquestal y lírico de la posguerra y es considerado uno de los sucesores de la tradición italiana encarnada por Toscanini. En 1968 fue nombrado director musical del Teatro alla Scala, cargo que tuvo hasta 1986, dirigiendo no solo el repertorio operístico italiano tradicional, sino presentando una ópera contemporánea cada año. Luego fue nombrado Director Musical de la Ópera Estatal de Viena, cargo que ejerció entre 1986 y 1991, habiendo dirigido producciones notables como la versión original de *Boris Godunov* y las pocas veces oída *Khovanshchina* de Mussorgski, *Fierrabras* de Schubert e *Il viaggio a Reims* de Rossini. En 1989 fue nombrado director principal de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

En mi opinión, los cuatro directores que he mencionado destacan entre los que he llamado mariscales de campo de esos ejércitos llamados orquestas. Por supuesto, omito mencionar a muchos otros directores, pero al fin y al cabo estoy ejerciendo la dictadura del que tiene el lápiz.

La dictadura del director musical

El único director que se convirtió en dictador fue, en mi opinión, Herbert von Karajan. En 1937, hizo su debut dirigiendo *Fidelio* con la Ópera Estatal de Berlín, a la que dirigió artísticamente desde 1939. Disfrutó de un importante éxito con *Tristan und Isolde* y, en 1938, fue bautizado por un crítico berlinés como “Das Wunder Karajan”. Al firmar un contrato con Deutsche Grammophon en ese año, realizó la primera de sus numerosas grabaciones —su discografía de más de 900 grabaciones es la más importante hasta hoy—, dirigiendo a la Staatskapelle Berlin en la obertura de *Die Zauberflöte*. Sin embargo, Adolf Hitler recibió con desdén al afamado director después de que éste se equivocó en un momento en *Die Meistersinger von Nürnberg* en un concierto de gala que Hitler ofreció a los reyes de Yugoslavia en junio de 1939. Al dirigir sin partitura, Karajan se perdió y los cantantes se detuvieron. Furioso, Hitler ordenó a Winifred Wagner: “Herr von Karajan jamás dirigirá en Bayreuth mientras yo viva”, y así fue. Después de la guerra, Karajan hizo lo posible para no recordar aquel vergonzoso y no tan glorioso incidente, que sin embargo salvó su carrera.



Herbert von Karajan (1908-1989)

En 1946, Karajan dio su primer concierto en la posguerra con la Orquesta Filarmónica de Viena, pero después las autoridades de la ocupación soviética le prohibieron ejercer la dirección debido a su afiliación al Partido Nazi. Al año siguiente se levantó la prohibición y pudo seguir dirigiendo. En 1948, Karajan dirigió en el Teatro alla Scala de Milán. A la muerte de Furtwängler asumió la dirección de la Filarmónica de Berlín, imponiendo la condición de que su plaza fuera vitalicia.

Entre 1957 y 1964 fue director artístico de la Ópera Estatal de Viena. Estuvo estrechamente vinculado con el Festival de Salzburgo en dos periodos, de 1956 a 1960, cuando solo dirigió musicalmente, y de 1964 hasta 1988, un año antes de su muerte, cuando también dirigió escénicamente. Inició el Festival de Semana Santa —sin relación con el Festival de Salzburgo— al que incorporó a “su” Filarmónica de Berlín. Desde hace dos años, la Staatskapelle de Dresde es la titular del Festival de Semana Santa. Todavía hoy los viejos aficionados apabullados por la nostalgia recuerdan con los ojos mojados por las lágrimas los “buenos años” del Festival de Salzburgo.

Karajan tuvo un papel importante en el desarrollo del formato original del disco compacto. Apoyó esta nueva tecnología de grabación y apareció en la primera conferencia de prensa que anunció el formato. Los primeros prototipos de CD tenían una duración limitada a apenas sesenta minutos y a menudo se afirma que se amplió hasta los 74 a instancias de Karajan, para que así cupiera en un disco su versión de la 9ª Sinfonía de Beethoven. Los inventores del CD niegan este hecho; sin embargo, su grabación de la *Sinfonía Alpina* de Strauss fue el primer CD que se comercializó.



Claudio Abbado (1933-2014)

Ningún otro director musical llegó a amasar tanto poder como Karajan quien, como todo dictador, fue amado por muchos y detestado por otros tantos.

La reproducción electrónica de la ópera

Se sabe que los cantantes fueron en muchas ocasiones los dictadores de la ópera en sus primeros 300 años. Sin embargo no tenemos idea de cómo se oían las voces de los castrados, pese a que existe una multitud de fuentes escritas que las describieron. Los aficionados a la ópera sabemos que Manuel García, el creador del Almaviva de Rossini, era un gran cantante y padre de Maria Malibran, “esa niña tan mimada por la naturaleza”. También sabemos que el famoso “*quartetto Puritani*” tuvo a Europa en un puño y que Giuditta Pasta era idolatrada. Pero lo cierto es que no sabemos cómo eran sus voces.

El disco

Sí hemos oído, sin embargo, el horroroso sonido emitido por el último castrado, Alessandro Moreschi, la voz de Adelina Patti en sus últimos años como cantante y la de Victor Maurel, quien diera vida por primera vez a Iago y a Falstaff, cantando ‘Quand’ero paggio del Duca di Norfolk’. Todo esto gracias al invento de los cilindros, y posteriormente al disco que registraba el sonido.



Fiódor Chaliapin (1873-1938)

Gracias al disco, y por supuesto su voz, Enrico Caruso se convirtió en uno de los íconos de la ópera, no sólo entre los aficionados a la misma, sino de cualquiera que tuviera la oportunidad de oírlo en el teatro, o en una plaza de toros.

La primera grabación “completa” —sin recitativos— de *Le nozze di Figaro* se realizó en Glyndebourne 1935, usando 33 lados. Es impresionante darnos cuenta de que los 17 discos usados, después de haber sido “remasterizados”, caben en menos de 2 discos compactos. Los primeros intentos de lograr un sonido estereofónico se hicieron a mediados de los 50; la primera ópera con sonido estereofónico se registró en estudio en 1955: se trata de la hoy célebre grabación de *Le nozze di Figaro* con el magnífico róster de posguerra de la Ópera de Viena, dirigido por Erich Kleiber.

La segunda mitad del siglo XX fue la época de oro del disco. Se grabaron tanto ejecuciones en estudio como en vivo, habiéndose desplazado el interés del público hacia éstas, bajo la premisa de que las de estudio eran manipuladas electrónicamente para que “sonaran” mejor que las hechas “en vivo”. En mi opinión, la manipulación electrónica ha sido posible tanto en el estudio como en vivo; es más, cada día es más sofisticada, lo que hace que el argumento estudio versus en vivo no tenga bases sólidas.



Enrico Caruso (1873-1921)

La radio

Los primeros experimentos de transmisión de funciones de ópera por radio se realizaron en la década de 1910, sin embargo la tecnología para ello estaba aún inmadura. A fines de los 20 la BBC fue capaz de transmitir directamente funciones desde la Royal Opera House, pero fue hasta la Nochebuena de 1931 cuando se transmitió *Hänsel und Gretel* desde el Met, cuando se inició una serie de transmisiones radiales que continúa hasta la fecha, habiendo llegado prácticamente a todo el mundo durante la década de 1990. Desde mediados del siglo pasado la transmisión de ópera por radio se generalizó en Europa.

El disco y la radio aumentaron enormemente el grupo de aficionados a la ópera, por lo menos a oírla. Muchos de ellos nunca apreciaron una función completa, pero se formaron ideas “muy claras” sobre lo que era la ópera. Los medios de reproducción fueron los principales agentes que desencadenaron un fenómeno ya conocido.

La dictadura de los cantantes, otra vez

El interés de una buena parte del público operático, especialmente el formado por el disco y la radio, se centró primordialmente en los cantantes. Hay a quienes lo único que les interesa de la ópera son los talentos de los intérpretes vocales. Esta popularidad ha dado a los cantantes un gran poder sobre las casas de ópera, siendo conocidos sus exigencias, berrinches y caprichos absurdos.

La rivalidad de Renata Tebaldi y Maria Callas, o más bien de los partidarios de ellas, fue furiosa. Un partido exaltaba la belleza de la voz de la Tebaldi y otro la poderosa capacidad de interpretación dramática de la Callas. Por supuesto, unos decían que la Tebaldi era un mueble en el escenario y los otros que la voz de la Callas era estridente. Este fenómeno se generalizó, aunque no tan agudamente, a otros cantantes, llegando a unos como “*voce*” —Tebaldi y Bastianini, por ejemplo— y a los otros como “*Kunst*” —Callas y Gobbi, en el mismo caso—.

Aunque Callas cumplirá 42 años de muerte este año, todavía tiene viudos y viudas que la siguen adorando pese a no haberla visto nunca sobre un escenario. A diferencia de las dictaduras de los castrados y de los cantantes del siglo XIX, las del siglo XX fueron efímeras, como sucedió con el desarrollo de la humanidad en ese siglo.

La experiencia operística completa, casi

Otro gran avance tecnológico fue el contar con traducción simultánea de los textos a la lengua propia usando supertítulos sobre el escenario, o subtítulos atrás del asiento anterior. Esto hizo que la excusa de que “es que no entiendo el italiano, o el checo, o aun el náhuatl” perdiera sentido.

Las últimas décadas hemos tenido la oportunidad no sólo de oír las óperas sino también de verlas. Los medios fueron evolucionando hasta llegar al actual DVD por medio del cual podemos apreciar una multitud de funciones operísticas de muchísimas casas de ópera del mundo.

Hoy es posible apreciar una representación operística directa y simultáneamente desde muchas casas de ópera. Las transmisiones “*Live in HD*” han permitido que 200,000 personas ubicadas en muchísimas salas de cine de todo el mundo puedan presenciar una función simultáneamente con el público que se encuentra en el teatro donde se origina la transmisión. El desarrollo tecnológico no sólo no hace pausas sino que cada momento es más vertiginoso. Hoy es posible ver u oír una ópera en una computadora o aún en la pantalla de un teléfono móvil, vía “*streaming*” electrónico.

Pero estoy convencido de que no existe sustituto a asistir a una función de ópera en el teatro en el que se lleva a escena la obra. Decir esto no es perogrullada. Dejando de lado el aspecto emocional, no solo importa qué tan perfecto sea el sistema de reproducción o transmisión: éste nunca podrá reproducir una función en su totalidad. Esto no es una apreciación personal; las leyes de la termodinámica, probablemente las más firmes de la física, establecen que el funcionamiento de cualquier sistema es ineficiente. La medida de la ineficiencia es la entropía. Incluso en el teatro hay ineficiencia entre la fuente emisora, los cantantes y la orquesta, y los receptores, nuestros ojos y nuestros oídos.

Para no terminar tan pedantemente este tema, prefiero citar a la soprano rusa Anna Netrebko: “*In live performance, every show is different and unique: it exists only one time, and that is what makes it special and exciting. You never know what is going to happen.*”

La tecnología en el escenario

La tecnología también ha incrementado su participación en la producción de ópera, bien sea por la computarización de elementos escenográficos y de iluminación, o bien por la inclusión de proyecciones de imágenes y otros elementos escénicos imposibles de implementar sin el uso de la tecnología actual.

Desde hace muchos años se ha sospechado del uso de elementos electrónicos que “mejoran” las voces de uno o más cantantes; esta sospecha es mayor cuando las salas son más grandes. Sin embargo, nadie ha probado hasta la fecha que esto suceda, todo han sido decires y desmentidos.



Maria Callas (1923-1977)



Konstantín Stanislavski (1863-1938)

La escenificación en la ópera

Hasta fines del siglo XIX no existía la figura del director de escena. Los libretistas se encargaban de escenificar las óperas de acuerdo con los deseos de los compositores y del libreto mismo. Como vimos anteriormente, la labor de los diseñadores de escenografía y vestuario era interpretar fiel y elegantemente las ideas del compositor y el libretista.

En los primeros tres siglos de existencia de la forma artística se habían compuesto alrededor de 60.000 óperas, muchas de ellas interpretadas una sola vez, por lo que sólo algunas centenas forman parte del repertorio de las compañías de ópera. Por fortuna, en el primer tercio del siglo XX se inició el rescate de muchas obras olvidadas, destacando las de Monteverdi, Cavalli, Händel y aún algunas de Mozart. Esta labor ha continuado hasta la fecha, habiéndose rescatado muchas joyas injustamente despreciadas, pero también constatado por qué hay muchas obras que fracasaron.

El cinematógrafo se convirtió en un serio competidor de las artes escénicas en general y de la ópera en particular. Como en el caso de la ópera, hay obras maestras y hay basura, pero el hecho concreto e irrefutable es que el cine fue desde sus inicios, y es hoy, la fuente de entretenimiento y disfrute artístico que atrae a más gente. Por cierto, la ópera no solo es y ha sido una expresión artística; también ha sido, y lo sigue siendo, un entretenimiento, pese a que muchos pedantes piensen que esto es indigno de cualquier forma artística.

La competencia formidable que presentó el cine a la ópera es, probablemente, la causa principal de que la producción de óperas del último siglo no se acerque ni al 10% de las producidas con anterioridad. El tema del cine y la ópera es digno de ser estudiado a profundidad, pero esto representa una línea intelectual muy diferente a la que persigo en estas elucubraciones, así que espero leer pronto las sabias palabras de algún especialista del tema.

La época del director de escena

Los primeros directores de escena en la ópera provinieron del teatro hablado. Max Reinhardt, quien había puesto en escena obras de autores como Oskar Kokoschka, Henrik Ibsen, Shakespeare o Bertolt Brecht, trabajó codo a codo con Richard Strauss, Hugo von Hofmannstahl y el diseñador Alfred Roller en las creaciones de *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* y *Die Frau ohne Schatten*. Por cierto, con Strauss y Hofmannstahl fue miembro fundador del Festival de Salzburgo en 1920.

Konstantín Stanislavski, cuyo método de actuación fue usado por cantantes de la talla de Fiódor Chaliapin, cofundó el Teatro de Arte de Moscú en el que se aplicaron los conceptos que él definiría así: “Nuestro programa era revolucionario; nos rebelamos contra el antiguo estilo interpretativo, la afectación y el falso patetismo, contra la declamación y la exageración bohemia, contra el erróneo convencionalismo en la puesta en escena y en los decorados, contra el sistema de estrellas, que arruina el conjunto, y contra la mediocridad del repertorio”.

La obra de Stanislavski influyó en gran medida a Walter Felsenstein, quien fue uno de los más importantes exponentes del *Regietheater* llamado en Estados Unidos *eurotrash*, donde el drama y argumento equilibran, o tratan de equilibrar, el aspecto puramente musical. En 1947 creó la Komische Oper Berlin donde trabajó hasta su muerte. Una característica de las óperas montadas era que se presentaban traducidas al alemán. Sus más famosos discípulos fueron Götz Friedrich, ya fallecido, y Harry Kupfer, que aún dirige ópera.

Dentro de lo que puede considerarse parte de la escuela del *Regietheater*, hay directores cuya idiosincrasia hace que el más experimentado asistente a la ópera pueda darse de cuenta de la obra que está presenciando sólo por reconocer la música. Hay directores de escena —les llamo “ponedores”— cuyo único interés es escandalizar al público para ser abucheado por éste. Pero también hay directores de escena de esta escuela capaces de explorar aspectos nuevos de algunas obras que realmente pueden modificar la forma de entenderlas; por desgracia, esto sucede las menos de las veces. Debería ser obligatorio que los directores de escena supieran leer música, que conocieran a fondo la obra que van a dirigir y que manejasen el lenguaje del libreto más que decentemente.

Del otro lado de la mesa, están los directores cuyo único objetivo es tratar de reproducir literalmente las óperas, incluso haciendo que los decorados y vestuario sean idénticos a los que se pueden ver en ilustraciones de la época de composición original de las obras. Una gran parte de los aficionados a la ópera, especialmente aquellos cuyo interés se centra en los cantantes y no tanto en el drama, prefieren este tipo de producciones, ejemplificadas por las puestas en escena del recién fallecido Franco Zeffirelli.

Entre los extremos se encuentran directores como Jean-Pierre Ponnelle, Giorgio Strehler o Patrice Chéreau, cuyas obras exploran nuevos significados de las óperas sin ser ofensivos ni literales. Sin embargo, aún estos directores son objeto de escarnio de grupos como el llamado “*Against Modern Opera Productions*”.

En resumen, lo que el aficionado a la ópera espera es una producción fiel al texto y a la música de la ópera. Recordemos que esta forma artística es un drama *a través* de la música, aunque no necesariamente nos haga pensar en el mágico mundo de Disney o bien que los caprichos del director predominen. No creo que haya existido aún una dictadura del director de escena en la ópera, aunque sí ha habido grupos de directores muy diferentes en su enfoque en Europa o América. ●



Max Reinhardt (1873-1943)



Walter Felsenstein (1901-1975)



Franco Zeffirelli (1923-2019)