

Desde la butaca… *Le nozze di Figaro*

Posted on 7 de julio de 2022 by Inés Fernández Arias y Michael Thallium

Cuando levantaron el telón del tercer acto de *Las bodas de Fígaro* de W. A. Mozart, ópera escrita en 1786 y representada en el Teatro Real de Madrid esta primavera de 2022 (en una producción original de 2006 que el Festival de Salzburgo encargó a Claus Guth en cuanto a la dirección escénica), nos llegó la frase que dijo la señora de la fila de atrás a su acompañante:

-Desde luego, lo que es en decorados no se han gastado mucho…

Michael y yo intercambiamos una mirada: aquí hay materia… pensamos.

La frase de la espectadora viene a cuento de que llevábamos ya dos horas y media viendo el mismo rellano con dos ventanas y los mismos dos tramos de escalera, todo en blanco, elegante y muy palaciego en cuanto a espacios en altura, y ese telón, alzado en el tercer acto, nos confirmaba nuestros temores más temidos: que íbamos a seguir así hasta el final.

Al escuchar el comentario anticipé mentalmente cómo harían para recrear la noche de los encuentros en el jardín, en el que sucede la escena crucial, final de la ópera. Al fin y al cabo he hecho los recitativos de *Las bodas* en varias ocasiones -eso significa que he presenciado ensayos de escena- y manejar en la oscuridad siete personajes que se esconden unos de otros suele ser complicado. Michael adelantó por lo bajini que se estaban preparando, con

tanto blanco, para ofrecernos una sorpresa espectacular.

Llegamos al final de la ópera de manera no espectacular y con el recurso, tampoco fue una sorpresa, de unas proyecciones vegetales que sombrearon un jardín. Creo que nos resultó más fácil entender esa escena a los que habíamos visto la obra anteriormente, muy anteriormente, con sus salones, sus pelucas, su jardín umbroso y las sombras de los matorrales que amparaban el equívoco del esposo que confunde a su esposa de toda la vida porque lleva puesta una capucha y el chal de la mujer a la que desea y persigue.

Pero eso es el teatro.

Curiosamente, esa escenografía arquitectónica en blanco no tenía nada del ajuar que se les supone a las estancias de unos condes. En una ventana, una ligera cortina blanca que llegaba hasta el suelo, como de Ikea. No había ni mesitas, ni cuadros, ni tapices y, según dedujimos mientras discurría la obra, tampoco -de manera deliberada- sillas ni butacas… nada de lo que englobaríamos en el término «asientos». Los cantantes suben y bajan, se pasean, se acicalan, todo ello cantando arias, dúos, concertantes, recitativos… y, de pronto, se dejan caer al suelo: no porque eso signifique un desmayo o una pataleta o algo revelador para el desarrollo de la representación o lo que hacen o pueden hacer los personajes sino, sencillamente, porque la ausencia de muebles para sentarse les conduce a ello… Y en el suelo siguen hablando, cantando, peinándose, atusándose, recolocándose la ropa los unos a los otros. El acierto de ese «absurdo» de ajuar es que -al no haber butaquitas en las que uno se pueda sentar correctamente o provocativamente, o reclinarse, esconderse, semiparapetarse- todo queda más expuesto porque todo queda igualado, tiene lugar cuerpo a tierra, aunque no todos estén en el suelo al mismo tiempo. Cualquier coquetería estando tumbados en el suelo puede derivar en que el conde le pueda pasar la pierna por encima a la criada Susana, por ejemplo. El juego de la condesa echada boca arriba en el suelo moviendo una pierna levantada, con Susana a su lado y, al otro, un Cherubino adolescente, adjudicado al género fluido, al que intentan desvestir, nos muestra cercanías y posturas desinhibidas, delicias a trío que no se suelen prodigar en público. Y eso resulta muy evidente porque están, repetimos, en el suelo.

Es decir, todas las cortesías y picardías, galanterías y juegos muestran visualmente su verdadero objetivo. Todo sucede sin nada que distraiga la claridad del deseo, algo que comparten amos y criados en sus apetencias y, ciertamente, alejados del idealismo sentimental.

No percibimos, sin embargo, que haya habido tergiversación en cuanto al espíritu mozartiano del libreto de Da Ponte, ya que ese juego de deseo descarado está en la ópera, y en el

espíritu de Mozart, que nos engaña, además, haciéndonos creer que es una ópera bufa cuando, no solo el contenido nada moralizador de las relaciones efímeras entre los personajes, sino la «rebelión» de Fígaro, el criado, ante su señor, el Conde, manifestada en varios momentos, hicieron de la obra algo inaceptable, en su época, para la aristocracia.

En otro plano, sin embargo, resulta paradójico que desde 1965, mientras más se busca el acercamiento a la interpretación histórica instrumental y vocal para recrear la realidad sonora del compositor que escribió la obra (hasta en esta versión «moderna» se utiliza un fortepiano o un clave en los recitativos), resulta paradójico, decimos, que, lo escénico se haya ido separando de las escuetas indicaciones del libreto, y del libreto mismo, hasta llegar a las versiones actuales.

En ocasiones, la historia que cuenta el libreto se descontextualiza tanto y la puesta en escena puede aportar tantos datos contradictorios que, a veces, lo que sucede puede llegar a ser incomprensible. La anécdota sobre el gran poder de la puesta en escena que narra Luis Buñuel en sus memorias, *Mi último suspiro*, nos es muy ilustrativa. Parece ser que los herederos de Lorca no le dejaban a don Luis cambiar ni una coma del texto de *La casa de Bernarda Alba* aunque él explicaba que en una película no puedes mantener el texto por encima de las normas del medio, el cine, en este caso. En un determinado momento, Buñuel lo intenta a la desesperada y comunica su decisión: el texto se respetará totalmente. Pero como él tiene plena libertad para utilizar la imagen, ha decidido que la acción suceda en un barco ballenero que navega por los fríos mares y que Bernarda Alba sea la capitana, sus hijas la tripulación que trabaja a sus órdenes y el novio, un polizón. Ante ese argumento se llegó a un acuerdo y nos perdimos, probablemente para siempre, a Bernarda Alba como capitana ballenera.

Pues eso pasa, a veces, con los montajes actuales, aunque en estos casos, no como salidas ingeniosas: ante el 'corsé' musical y del libreto, la acción puede vaciar el contenido. Por ejemplo, en el acto III de las bodas, la fiesta en la que todos los personajes -no unos bailarines que pasaban por allí- bailan el fandango. La orquesta lo toca, pero nadie lo baila.

Es inútil añorar los cuatro caballos blancos que tiraban de la carroza con los 4 toreadores vestidos de luces en una *Carmen* (George Bizet, estreno 1875) que vi la primera vez que me llevaron a la ópera, y que fue en París en 1964, mientras un coro que llenaba el escenario cantaba *Toreador, en garde*… De mayor he visto en el Bolshoi un *Boris Godunov*, escrito por Modest Mussorgsky, estrenado en 1874 en el Mariinsky de San Petersburgo, según su última versión acabada en 1872, con más de cinco cambios de escena: nieve que cae, escaleras que aparecen y se esfuman, séquitos con capas recamadas en oro y pieles, una cabaña típica, una cueva donde están los monjes, un palacio donde dan una fiesta en el jardín y quince

bailarines que bailan una polonesa, luego los aposentos privados del zar, donde sufre por sus crímenes, y su muerte, al lado de su hijo, jovencito al que adora. Apoteosis final con la celebración del pueblo en el Kremlin.

Aparte de la utilización de animales, que actualmente está severamente regulada, ese despliegue sería inviable en los tiempos actuales: no tanto por los presupuestos, porque un montaje actual puede costar más que 70 uniformes reciclados para un desfile impactante y cinco plegables de cartón piedra, sino por una voluntad de ser modernos, de ser originales. Incluso trasgresores, si se tercia, como sucedía en el teatro hasta los años 70, tendencia que ha continuado en la ópera. Por otra parte, los directores de escena se enfrentan en muchas ocasiones a libretos inverosímiles que tienen que encajar… y aunque la ópera sea, sine qua non, cantantes y músicos, la puesta en escena es increíblemente importante. Si no, se harían versiones de concierto, sin más. Se nos plantea como una aventura el hecho de asistir a una ópera cuya música conocemos, y que va a representarse ante nuestros ojos de manera distinta a la que guardamos en el recuerdo o a la que ha creado nuestra imaginación. Y sí, hay que estar abiertos a lo nuevo.

Aquel *Boris Godunov* que vi en Moscú en 1999 conservaba algo del espíritu de la ópera de siempre, el que leemos en Galdós, en Larra, por citar españoles que describen cómo el público entraba o salía según le interesase un número determinado, o más antiguamente, una cantante, o eligiese ausentarse para encontrarse con alguien y volver luego. Representaciones en las que se hablaba, incluso se gritaba, se protestaba… En el Bolshoi observé -de manera más sofisticada, pero inaceptable en nuestros teatros actuales- el tintineo de las copas de los del palco de al lado con sus bebidas *on the rock*. Habían entrado y salido varias veces y bebían durante la representación entre susurros y risitas. Porque según comprobé en el descanso, mi palco, que ocultaba entre cortinones un canapé confortable, también tenía una puertecita que daba a un bar privado al que podías ir y volver discretamente ya que, tradicionalmente, ni en el teatro, ni menos en la ópera, se esperaba que la gente escuchara con ese respeto sagrado actual las cuatro horas que solían durar las obras que componían los grandes genios.

El fenómeno del director de escena ya ha sido tratado ampliamente en diferentes medios, artículos y entrevistas. Siempre la ópera concitó pasiones porque nunca como en el canto la persona *es,* sin intermediarios, el artista. En el siglo XVIII era un terreno de *castrati* y mujeres donde los varones actuaban en general de relleno (en el ballet la función del hombre era la de «portador» de bailarina). En el XIX decir ópera era decir cantantes (mujeres). Luego decir ópera significó Wagner: podríamos convenir en que el peso de la escena se igualó, como poco, al de la música con su concepto de «obra total». Y ahí se incorporaron, como importantes, decorados, movimientos escénicos, y una actitud de respeto. A partir de

entonces, y a medida que ha ido avanzando la tecnología, la ópera ha exigido de los cantantes más que una buena voz: también han de ser buenos actores y estar en forma.

Es muy posible que el auge del cine y el interés que famosos directores como Franco Zeffirelli, Ingmar Bergman, Joseph Losey mostraron por filmar óperas, utilizando además escenarios naturales, despertasen el deseo de renovar el montaje escénico que antes recaía en manos del llamado «regidor». Por cierto, las representaciones «naturalistas» de esos grandes nombres han sido las más caras de la historia de los montajes.

Es comprensible que en un mundo tan influido por el cine y la imagen, la ópera terminase absorbiendo las modas impuestas por Hollywood en Occidente y por Bollywood en Oriente.

Recuerdo un *Boris Godunov* (Jan Versweyveld, Teatro Real 2012) con una apertura de telón que muestra el patio interior de un edificio decadente, evocador de arquitectura civil soviética: grandes ventanas con fluorescentes con los que comprendimos, en seguida, que conviviríamos inmóviles en nuestras butacas las próximas cuatro horas. Con unas gasas salmón se apaña el patio y es el palacio. La polonesa es el paseo que se dan los del coro, del brazo, alrededor de una mesa. La coronación son dos personas: Boris Godunov y un obispo, que cruzan por una pasarela elevada que ha surgido y atraviesa el escenario en diagonal mientras el coro se cambia de vestuario, a ras de suelo, con poca iluminación, pero a la vista del público, lo que no hace sino distraernos del importante dúo que se canta en ese momento, porque se vislumbran inquietantes flashes de ropa interior, bajada de cremalleras, ajustes de harapos para prepararse para encarnar pordioseros de hoy en día para la siguiente escena. El tipo, Boris, lleva camisa blanca y pantalón gris. Los monjes cantan borrachos en un bar que tiene un mostrador de barra americana averiada de los años 50, con un cristal sucio. Al lado, una señora un poco pasada de romana, como se dice en los toros, con mallas de leopardo. Y no sigo.

Es comprensible que muchos directores de escena, para hacer que algunas óperas sean más creíbles y atraigan al público del siglo XXI, se las ingenien para hacer montajes transformadores, creativos… pero a veces resultan igualmente «increíbles» y hasta contraproducentes.

Y la última novedad, la de incluir personajes que no existen en las óperas, quizá delate el subconsciente del director de escena, tanto con el pensamiento de que «algo hay que hacer para que esta gente no se aburra» como, por otra parte, plasmar el deseo de incluir una creación suya que interactúe de manera equiparable con los personajes, a los que se les aligera de sus personalidades al presentar sus pasiones como provocadas por un «cupido» recién llegado. Se frivoliza el libreto en detrimento de la obra. Son éstos temas para

reflexionar.

Inés Fernández Arias es la presentadora del programa Ecos y consonancias de Radio Clásica en Radiotelevisión Española.