

DRAMATURGIA DE UNA PASIÓN

Gerard Mortier

Akal, Madrid

160 pp.

22 €

Trad. de Santiago Salaverri

Desafortunadas dramaturgias

Pablo-L. Rodríguez

1 diciembre, 2011

El Teatro Real ha pretendido corregir su deriva artística (cuatro directores artísticos completamente diferentes en menos de quince años) con el nombramiento del belga Gerard Mortier (1943), una

figura de indudable prestigio internacional. No hay más que echar un vistazo a la monografía de Serge Martin titulada *Gerard Mortier. L'opéra réinventé* (París, Naïve, 2006) para descubrir su impresionante trayectoria llena de espectáculos inolvidables que abarca desde la innovadora labor que desarrolló con Rolf Liebermann y Christoph von Dohnányi en varias ciudades alemanas entre 1973 y 1979, en las que promovió la renovación escénica del *Regietheater*, hasta la dirección del Théâtre de La Monnaie de Bruselas (1981-1992), o desde el Festival de Salzburgo (1992-2001) y la primera edición de la Ruhrtriennale en la histórica zona industrial de la cuenca del Ruhr (2002-2004) hasta la dirección de la Ópera de París (2004-2009).

Sin embargo, el indudable prestigio internacional del nombramiento de Mortier va también unido a una forma muy personal de concebir la dirección artística de un teatro de ópera, una labor considerada en sí misma como una obra de arte, que Martin denomina en su libro el «método Mortier». Este método, adaptado de la programación conceptual alemana, consiste en la centralización absoluta de todas las decisiones relacionadas con la gestión artística de un teatro de ópera, que van desde la elección de los diferentes títulos ajustados a una concepción global de la temporada hasta la contratación de todo el personal que participa en el espectáculo (director de orquesta, régisseur, escenógrafo, etc.), o el control sobre todo lo que guarda relación con su difusión pública; y, por supuesto, implica también la confección de un homogéneo reparto de cantantes donde todos tienen en teoría la misma importancia. Su gran amigo, el famoso barítono francés José van Dam, resume en el libro de Martin su increíble capacidad: «[Mortier] ha reinventado literalmente el oficio de director de ópera [...] asume él solo el trabajo que en otros teatros realizan equipos enteros».

Aparte de su evidente cariz autocrático, el «método Mortier», que el director belga pulió ya en La Monnaie y que ha ido perfeccionando hasta su reciente etapa parisina, suele ir acompañado de una férrea voluntad de transformación de la personalidad de los teatros y de sus espectadores. Y es que, con su programación, Mortier no pretende simplemente mostrar cosas nuevas a su público o invitarle a la reflexión, sino que opta por explotar su capacidad de conmoción para convertirlo en algo diferente; lo dejaba bien claro en unas recientes declaraciones a *The New York Times*: «La programación del año que viene es de prueba. Quisiera causar un *shock*. No quiero decir que sea difícil, pero para un público belcantista [como el madrileño] es un shock». Ya en su primer año en el Teatro Real (claramente una temporada de transición) hemos encontrado sus habituales señas de identidad que, dejando a un lado los directores de orquesta y escena con los que suele colaborar, van desde la importación masiva de espectáculos diseñados en sus puestos precedentes hasta la renuncia a disponer de un director musical estable o su predilección por las óperas del siglo XX junto a la creación contemporánea. En la presente temporada, ni la crisis económica, ni tampoco -al parecer- el alarmante descenso en el número de abonados, algunos de los cuales están llegando al extremo de revenderlos con descuento, parecen preocuparle; tal como reconocía en sus referidas declaraciones al diario neoyorquino, su voluntad es firme y se ha propuesto hacer del Teatro Real su obra cumbre: «A mi edad no tengo nada que perder. O vamos por este camino o no hay camino. No he venido [a Madrid] a hacer *Aida*, *Traviata* y *Donizetti*».

No obstante, a pesar de su fama de polemista, Mortier es un gran seductor y un brillante conversador. Haciendo uso de sus dotes como antiguo alumno de los jesuitas de Gante, se las ha arreglado siempre para convencer a la gente de la importancia de su trabajo. Y para su proyecto madrileño no

ha dudado en acometer el esfuerzo de aprender español, de conceder numerosas entrevistas a los medios de comunicación o de intentar que sus ensayos más doctrinales aparecieran traducidos al castellano. De hecho, ya a mediados de 2010 apareció dentro del libro *El humanismo de la ópera*, editado por Juan Ángel Vela del Campo, una conferencia suya dictada el año anterior en el madrileño Círculo de Bellas Artes titulada *La ópera de nuestro tiempo. Entre una mirada actual a los clásicos y la búsqueda de nuevas formas de expresión*. Y en septiembre de ese mismo año, la editorial Akal publicó la adaptación de su monografía *Dramaturgie d'une passion*, que apareció inicialmente en 2009 como broche final a su etapa al frente de la Opéra National de París. En la versión española se ha suprimido el detalladísimo apéndice que resumía toda su actividad al frente de la ópera parisina entre 2004 y 2009, pero a cambio se ha optado por incluir de forma esquemática la información de las doscientas producciones que Mortier ha programado desde 1981 hasta 2009, incluyendo tan solo los apellidos del director musical y de los responsables de la dirección escénica y la escenografía.

Conviene aclarar desde el principio que *Dramaturgia de una pasión* no es un libro afortunado y dudo mucho que haga justicia a la talla intelectual y artística de Gerard Mortier. Paradójicamente, lo más interesante del mismo es lo único que no ha escrito el director belga; me refiero al ensayo de la historiadora de la arquitectura Victoria Newhouse titulado «Las nuevas salas de ópera». En realidad, Newhouse traza una historia de las salas para conciertos y óperas desde el siglo XVIII hasta la actualidad llena de reflexiones interesantes sobre la función que ha tenido y tiene el espacio y su manipulación en la programación de óperas y conciertos, poniendo muchos ejemplos por medio de un buen aparato gráfico (el texto ha sido actualizado hasta mayo de 2010, aunque no se han añadido nuevas imágenes). Por su parte, los ensayos de Mortier son los mismos que aparecen en la versión francesa del libro, siempre precedidos de la palabra dramaturgia, con la excepción del último, cuyo texto ha sido revisado y su título ha pasado de «Dramaturgia de las notas falsas» a «La fuerza del canto». El autor ha añadido nuevas consideraciones relacionadas con sus planes al frente del Teatro Real, como el anuncio de la estupenda producción de *Tristan und Isolde*, de Peter Sellars, con imágenes de Bill Viola que podrá verse en Madrid en enero de 2014, así como algunas matizaciones sobre su visión de la ópera en el cine; repasa su pionera labor en favor de las retransmisiones por televisión o critica el proyecto de retransmisiones en directo del Met en los cines al considerar que simplemente gravita alrededor de las estrellas que cantan en ese teatro.

Los siete capítulos escritos por Mortier están llenos de reflexiones y convicciones personales, algunas francamente interesantes, pero que se amontonan muchas veces sin desarrollo claro y en las que se echa en falta alguna referencia bibliográfica o documental que contraste, refuerce o amplíe lo dicho. Para empezar, el director belga inclina la balanza hacia el teatro, al reconocer que la clave de su trabajo consiste en responder a cuestiones sobre cómo y por qué hacer teatro. En la introducción sorprende la ausencia de una reflexión sobre lo que entiende el autor por «dramaturgia», un término ubicuo a lo largo del libro. Mortier lo aplica a la ópera como género teatral, a la arquitectura y el espacio de representación, a la programación, a la obra, a los medios de divulgación o a la creación, pero se echa en falta una mayor consideración de la música. Ni siquiera en el capítulo dedicado a la dramaturgia de la obra se plantea con claridad lo que se conoce en los estudios de Carl Dahlhaus y Lorenzo Bianconi como dramaturgia musical: la relación dialéctica de la música como generadora del drama con el elemento verbal y el escénico, cuyo estudio interdisciplinar ofrece respuestas mucho más sólidas para cuestionar una tradición o una moda que las que esgrime el autor.

Otro aspecto discutible del libro son los razonamientos algunas veces sesgados que encontramos en varios capítulos acerca de lugares, compositores o títulos operísticos. Por poner un ejemplo, la visión aportada sobre Monteverdi como dramaturgo pasa por alto algo tan obvio como su colaboración con libretistas. Y es que, tras una mera consulta de los estudios de Tim Carter o Ellen Rosand, no puede ponerse al mismo nivel el *Orfeo* de 1607 para Mantua y sus óperas escritas más de treinta años después para Venecia; ese razonamiento pasaría además por alto que estamos ante dos tipos de espectáculo completamente diferentes: uno heredero de la ópera que nació en Florencia a finales del siglo XVI y otro del teatro de ópera impulsado en Venecia a partir de 1637. De igual forma, no puede alabarse sin más la elección de los temas de Monteverdi por las óperas que conservamos: primero, porque él no seleccionó sus temas pensando en el romántico concepto de *opus* y, segundo, porque las óperas conservadas de Monteverdi son una pequeña parte de las que realmente escribió; no solo me refiero a *Arianna*, sino a otros títulos representados en Mantua como *Le nozze di Tetide*, *Andromeda* o *La finta pazza Licori* o, más adelante en Venecia, *Le nozze d'Enea in Lavinia*.

Al mismo tiempo, la consideración de que el éxito de la ópera en sus inicios se produjo en ciudades republicanas creo que está más relacionado con el desarrollo y difusión del modelo de ópera empresarial a partir de los años cuarenta del siglo XVII, en el que participaron ciudades no republicanas como Nápoles. Y tampoco podemos olvidarnos de la importancia que tuvo en adelante en el ámbito cortesano como parte del ceremonial de Estado: de hecho, la existencia del Teatro Real de Madrid es una muestra evidente de que, de algún modo, todavía hoy la ópera sigue aportando prestigio a un país. Asimismo, otras consideraciones sobre la falta de carácter político de la ópera francesa podrían contraponerse a la historia del género en ese país en los últimos trescientos años, donde la ópera ha mantenido su prestigio en el fluctuar de una monarquía absoluta a una república, un imperio, diferentes formas de monarquía constitucional o una democracia, tal como explica Ruth Bereson en su monografía *Operatic State* (Londres, Routledge, 2002).

En otros ensayos más directamente relacionados con su experiencia personal y de gestión en importantes festivales y teatros de ópera encontramos reflexiones de mayor interés. Por ejemplo, las consideraciones que hace sobre el espacio para la representación de la ópera tras sus experiencias en Salzburgo y la cuenca del Ruhr a la hora de diseñar la programación, o también su concepción misma de la programación como una disciplina a un nivel artístico similar a la composición, que recuerda la reivindicación que hicieron algunos productores discográficos hace cincuenta años sobre la grabación como obra de arte. Por otro lado, su visión de los medios de divulgación termina ensalzando con inteligencia las posibilidades de Internet, poniendo como ejemplo el Digital Concert Hall de la Filarmónica de Berlín; curiosamente, el Teatro Real ha iniciado esta temporada un proyecto similar llamado «Palco Digital».

Por el contrario, su enfoque de la creación choca de lleno con la esencia y teatralidad del género; me refiero a su famosa afirmación de que existen más obras maestras en la ópera del siglo XX que en la del XIX. Y es que si tenemos en cuenta que, como ha defendido Herbert Lindenberger recientemente en *Situating Opera: Period, Genre, Reception* (Cambridge, Cambridge University Press, 2010), hasta finales del siglo XIX no comenzó a programarse un repertorio operístico históricamente amplio que abarcaba desde Mozart al verismo y desde el *bel canto* y *la grand opéra* hasta Verdi o Wagner, la ópera del siglo XX no hizo otra cosa que apartarse del género alterando su teatralidad (como sucede

en *Pelléas et Mélisande* de Debussy), su vocalidad y su estructura (como vemos en *Lulu* de Berg) o incluso parodiándolo (por ejemplo en *The Rake's Progress* de Stravinsky), terminando por convertirse en algo claramente antiteatral y antioperístico, como es el caso de *Saint François d'Assise* de Messiaen que ha podido verse recientemente en Madrid. De hecho, por mucho que ensalcemos la evidente genialidad de las óperas del siglo XX, no podemos obviar que el núcleo histórico del género se sitúa en los siglos anteriores y el reto de los programadores como Mortier reside en mantener su actualidad sin traicionar su mensaje, algo sumamente difícil con el dominante relativismo hermenéutico que aqueja a la ópera en la actualidad.

El último capítulo, «La fuerza del canto», a pesar de haber sido revisado, constituye un claro ejemplo de las deficiencias que tienen los ensayos de este libro, en los que su autor apenas reflexiona sobre lo indicado en el título y opta por construir un monólogo encaminado a convencer una y otra vez al lector del rigor y la importancia de su trabajo. No hay duda del interés que puede tener este libro para el público del Teatro Real a fin de conocer a su nuevo director artístico, aunque sorprende que una editorial como Akal se haya prestado a incluirlo dentro de su prestigioso catálogo de música. En todo caso, no puedo terminar sin destacar la traducción de Santiago Salaverri y de ensalzar la edición, a pesar de la errónea colocación de las figuras del capítulo firmado por Victoria Newhouse.