RdL Revista de Libros

El deambulatorio

Luis Gago
18 junio, 2014



Revista de Libros.com ISSN 2445-2483

Todo en esta producción llevaba el sello personal del fallecido Gerard Mortier: su director musical de referencia, Sylvain Cambreling, un comodín que le ha valido para casi todo, de Mozart a Debussy, de Schönberg a Messiaen, de Monteverdi/Boesmans a Berg; cantantes que le han sido fieles en su travesía madrileña, como Measha Brueggergosman, que cantó en el primer espectáculo que firmó el gestor belga en el Teatro Real, *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Kurt Weill, o Vito Priante, que solventó prácticamente en solitario *Il prigioniero*, de Luigi Dallapiccola, en 2012; una puesta en escena delirante, responsabilidad del sobrevaloradísimo director suizo Christoph Marthaler, que ya nos castigó el año pasado con un *Wozzeck* insulso, desvaído y desnortado; y, el rasgo más reconocible y característico de todos, un reparto –considerado en su conjunto– difícilmente defendible, propio de alguien que, como Mortier, primaba con mucho el mensaje y la recreación escénicos sobre el canto o los valores estrictamente musicales. Pero cuando, como ha sido el caso, el componente teatral fracasa estrepitosamente, ¿qué es entonces lo que nos queda? Nada.

Hay óperas, como la recién citada *Wozzeck*, de Alban Berg, que se valen por sí solas. Quiere esto decir que su música es tan impactante, tan concentrada, y de tal potencia dramática, que bastaría una puesta en escena aséptica, neutral y casi inexistente de su conciso y esencial argumento para lograr desasosegar al menos implicado y más descreído de los espectadores. Otras, como *Le nozze di Figaro* de Mozart, por ejemplo, contienen también una música sobresaliente, pero la acción es tan trepidante, y está tan indisolublemente ligada a aquélla, que se requiere al menos una dirección escénica clara y eficaz para que el doble mecanismo de relojería avance sin roces ni sobresaltos. Por no alargar innecesariamente la lista, hay óperas, en cambio, que *sí* necesitan ayuda, tanto desde el foso como desde el elenco vocal y la realización escénica, para poder defenderse en cuanto espectáculo y mantener viva la atención del espectador. Es aquí donde puede encuadrarse *Les contes d'Hoffmann*, la ópera con que cerró su carrera Jacques Offenbach, un violonchelista alemán reconvertido en operetista francés, que alcanzó la celebridad nacional en su país adoptivo gracias a títulos como *Orphée aux enfers*, *La belle Hélène*, *La vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* o *La Périchole*.

Pero la opereta era un género menor, de puro entretenimiento, y Offenbach, que como joven violonchelista virtuoso se había codeado con los más grandes de su tiempo (Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Joseph Joachim), aspiraba a ser reconocido también en el más prestigioso género lírico: la ópera. Con este objetivo en mente, decidió valerse al final de su vida de una obra teatral a la que había asistido en 1851 en el Théâtre de l'Odéon, un *drame-fantastique* escrito por Jules Barbier y Michel Carré libremente inspirado en cuentos de E. T. A. Hoffmann y a los que incorporaron al propio escritor (y compositor) alemán como personaje protagonista y elemento unificador. Offenbach la concibió inicialmente en 1878 como una *opéra lyrique* (sin ballet, pero con recitativos) para el Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Ya entonces los cuatro principales personajes femeninos estaban concebidos para ser interpretados por una misma cantante (en la jerga técnica, una soprano *lirico spinto*), mientras que Hoffmann se confiaba a una voz de barítono, la de Jacques Bouhy. Pero el teatro –y en nada puede extrañarnos en estos tiempos– quebró, lo que dio lugar a que Offenbach se viera obligado a ofrecer su mercancía, aún incompleta, al mejor postor por medio de un concierto celebrado el 18 de mayo de 1879 en su propia casa, en la esquina del Boulevard des Capucines y la Place de l'Opéra. Allí reunió a lo más granado de la sociedad parisiense para dar a conocer algunos fragmentos de la ópera, con presencia destacada de dos clientes potenciales: el director de la Opéra-Comique, Léon

Carvalho, y su homólogo en el Ringtheater vienés, Franz Jauner. Fue el primero quien la contrató, poniendo como condición la sustitución de los recitativos por diálogos hablados y la conversión del papel protagonista en una parte para tenor, pero Offenbach no viviría ni para completarla ni para conocer su estreno en la Opéra-Comique el 10 de febrero de 1881, ya que murió el 4 de octubre del año anterior. Dejó, por tanto, una obra inconclusa en la que fueron apiñándose sucesivamente distintas manos (las primeras en intervenir fueron las de Ernest Guiraud, famoso por haber añadido los recitativos de *Carmen* tras la muerte de Georges Bizet) para desordenar los actos, revertir de nuevo los diálogos a recitativos, incorporar secciones de nuevo cuño e introducir un verdadero desbarajuste de difícil solución, pues un segundo infortunio teatral acabaría por dificultar las cosas aún más: el incendio desencadenado en Salle Favart, sede de la Opéra-Comique, en 1887 destruyó para siempre buena parte de los materiales utilizados en el estreno de la ópera. Y antes se había producido otro fuego mucho más terrible: el 8 de diciembre de 1881, justo antes de que diera comienzo su segunda representación vienesa, se incendiaba también el Ringtheater, una tragedia que se cobró centenares de muertos. La ópera de Offenbach, nacida como un amable divertimento fantástico, parecía gafada.

En Madrid, de momento, no ha sucedido nada grave, salvo que abundan los bostezos por doquier dentro del teatro y se producen desbandadas generalizadas entre el público durante los dos intermedios de cada representación. La referida ayuda que necesita esta ópera no llega ni de parte del foso ni del escenario, que Christoph Marthaler, como ya hizo en *Wozzeck*, llena de personajes sin que, entre el trajín de movimientos de unos y otros, se perciba el más mínimo intento de caracterización psicológica de ninguno de los que cargan con el peso de la acción. La escenografía remeda dos ámbitos muy conocidos del madrileño Círculo de Bellas Artes: la famosa pecera que da a la calle Alcalá, de la que se reconstruye fielmente su mobiliario y distribución espacial, incluida la escultura de una mujer desnuda yacente (aquí, como mandan los cánones posmodernos, una mujer de carne y hueso que, en un momento dado, se despereza y se levanta); y el salón de billar, espléndido desde el punto de vista visual, pero ineficaz y poco dúctil como espacio teatral. Cuesta entender el porqué de haber elegido el Círculo de Bellas Artes como modelo a imitar, aunque al parecer fue Gerard Mortier quien sugirió la idea a Marthaler y a su escenógrafa habitual, Anna Viebrock. No sabemos qué pensarán en la Ópera de Stuttgart, coproductora del espectáculo, cuando se presente allí esta producción, pues carecen de nuestras referencias visuales, pero es probable que ellos se sientan tan o más perdidos que nosotros ya que, una vez establecida la correspondencia, pocos más datos nos aporta la escenografía para comprender las intenciones de Marthaler, si es que las tiene y todo el despliegue no es más que un mero capricho.

El primer personaje seriamente desdibujado es el propio protagonista, un Hoffmann que presenta idénticos rasgos de principio a fin y que no parece evolucionar en ningún momento. Quizás un actor más solvente que el insípido tenor estadounidense Eric Cutler habría sido capaz de transmitirnos alguna idea al respecto, pero todo lo que vimos fue una encarnación un tanto pedestre de un personaje casi siempre atormentado, a veces eufórico y, de continuo, artificialmente rígido. Anne Sofie von Otter siempre ha sido una excelente actriz, amén de una cantante sobresaliente, pero en estos *Cuentos de Hoffmann* se la ve completamente perdida y forzada, sin creerse uno solo de los movimientos o gracias que le han pedido que haga. Measha Brueggergosman derrocha entrega y entusiasmo, es cierto, pero no resulta convincente ni como la cantante Antonia ni como la cortesana

Giulietta, sospechosamente similares y dibujadas con semejante trazo grueso. A Ana Durlovski le ha tocado lidiar con el papel musicalmente más difícil y teatralmente más insostenible, el de la muñeca Olympia, aquí realmente capitidisminuida por Marthaler, que la hace salir de un feísimo cilindro que recuerda a esos urinarios públicos instalados en las calles de algunas ciudades. La de Hoffmann es una *opéra fantastique*, pero aquí la fantasía –entendida como imaginación creadora capaz de instalarnos en una realidad diferente–, lo demoníaco, lo sobrenatural, la extravagancia romántica de sus primeros cultivadores, brillan absolutamente por su ausencia.

El director teatral suizo parece empeñado, una vez más, en desdeñar lo esencial y concentrarse, en cambio, en lo accesorio. En los dos primeros actos asistimos a un constante desfile de modelos desnudas que van sucediéndose en el centro del escenario, donde ofrecen sus escorzos a varias personas que realizan dibujos del natural. ¿Es esta una clave para que todos comprendamos que nos encontramos en el Círculo de *Bellas Artes*? El bigotillo, el peinado y la indumentaria de Nathanaël parecen remitir a un circunspecto Salvador Dalí, mientras que Hermann, desnudo de cintura para arriba y ataviado con un sombrero, se diría un equivalente (pobrísimo) de Luis Buñuel. ¿Hay que ver aquí un guiño al surrealismo patrio para justificar el batiburrillo conceptual que se apodera del escenario? Pero, ¿qué tiene esto que ver con lo que cantan ellos mismos o los personajes a su alrededor? Al igual que en la pecera real, en esta de cartón piedra también hay camareros pertrechados con sus bandejas pero, cuando están a punto de llegar a las mesas con sus platos y sus botellas, son víctimas de unos espasmos indecibles que acaban con ellos por el suelo. Tras levantarse, vuelta a acercarse a las mesas y vuelta a descoyuntarse y acalambrarse como si alguien les aplicara descargas eléctricas. Y, a renglón seguido, los camareros echan a rodar por el escenario formando bolas humanas. Quien hubiera visto hace unos meses la demencial puesta en escena de *Alceste* de Krzysztof Warlikowski no podía por menos de recordar cómo, en el tercer acto, varios cadáveres empezaban a revivir entre parecidas convulsiones, sacudidas y estremecimientos. Es como si estos directores, nombres insignes del *Regietheater*, estuvieran todos interconectados por un mismo hilo de incomprensible genialidad.

Más allá de los detalles desprovistos de sentido, que los hay a decenas (esa mujer con una bata rosa entreabierta que, cual zombi, realiza idéntico monótono paseíllo por detrás de las butacas situadas a la derecha del escenario; las mujeres barbadas y los flequillos imposibles de los hombres del coro a partir del segundo acto; Hoffmann ataviado con un albornoz blanco por encima de su ropa; las volteretas de los bailarines al final del segundo acto; Antonia que, supuestamente muerta, se queda sentada encima de una mesa mirando fijamente al público con sus ojos abiertos), el problema es que no es posible descubrir cuál es, de haberla, la idea central que articula la propuesta escénica de Marthaler, qué es lo que quiere contarnos, cuál es su lectura personal y actual de *Les contes d'Hoffmann*. Lo único que parece evidente es que, en los amplios espacios escénicos concebidos por Viebrock, los personajes –principales, comprimarios y figurantes– se mueven mucho, van de un lado a otro sin cesar, *deambulan* sin que acertemos a adivinar el porqué. En realidad, el escenario se convierte en un gran deambulatorio en el que cuesta encontrar una conexión entre el texto que se canta y lo que se ofrece a nuestros ojos. Esta disociación es la que provoca, quizá, que la gente se vaya en los intermedios: no entendemos qué está contándosenos, porque la fantasía se ha visto desplazada por el capricho, por un mejunje de ocurrencias dispares que no sólo no apuntalan o suavizan las evidentes carencias de la obra (responsabilidad en parte de Offenbach y en parte del

embrollo que sigue rodeando a la partitura y sus múltiples versiones), sino que las hacen más visibles, más flagrantes.

El segundo problema, no menos, grave, es que, musicalmente, la representación es también un dechado de carencias y decisiones equivocadas. Pocos se atreverían a poner en duda que Anne Sofie von Otter ha sido una grandísima cantante, pero no está ya en condiciones de abordar el personaje de Nicklausse y la Musa (del todo indistinguibles en esta producción). Su voz ha perdido gran parte de su brillo, su frescura, no tiene el color ni la tersura de antaño y sólo corre con facilidad y oficio en la zona central. Asistir a la impotencia de la cantante sueca para intentar salvar con dignidad –ya no con brillantez– su parte y verla formando parte de este deambulatorio loquinario produce verdadero dolor. Eric Cutler sí puede dar todas las notas de su Hoffmann, pero el problema es que las canta todas iguales. Tiene una emisión fácil, agudos también solventes pero sin mucho cuerpo y un francés aceptable, pero le suena idéntica una frase tras otra, cante lo que cante. Measha Brueggergosman, en cambio, no puede afrontar ni remotamente los agudos que Offenbach escribió para Antonia, que suprime o maquilla con total descaro e impunidad. Consigue salvar los muebles, no sin disimulo, en su encarnación de Giulietta, pero ni en una ni en otra canta en estilo y su francés es incomprensible. A Vito Priante le falta todo para componer su cuarteto de personajes malvados: entidad escénica y empaque vocal. Es un barítono de voz no muy grande y sus personajes piden a gritos una voz de bajo, poderosa, amedrentadora y maleable. Lo visten de malo (con un toque macarra como Dapertutto), pero nunca parece un malo de verdad, sino sólo impostado. Ana Durlovski da los temibles agudos de Olympia, que no es poco, pero lo hace con una corrección completamente desprovista de encanto. No es fácil encarnar a una muñeca, por supuesto, pero Marthaler la ha automatizado en exceso, privándola por completo de alma y de atractivo (mientras canta, los miembros del coro realizan también en un lateral burdos movimientos maquinales, como si tocaran un arpa, no fuera a ser que el respetable quisiera concentrarse de lleno en el canto de la muñeca). Lani Poulson cumple con el personaje de madre de Antonia, a pesar de que, vestida de algo que se parece a una azafata, la tienen castigada de pie, de espaldas al público, hojeando una revista durante un tiempo que es diez veces el que luego invierte realmente en cantar. Stella se muda en una parte hablada y, vaya usted a saber por qué, la costarricense Altea Garrido interrumpe de golpe y porrazo la representación y se arranca de repente a recitarnos un largo texto atlantista de Fernando Pessoa cuyas conexiones con el argumento, la ópera o la escenografía se escapan por completo al común de las gentes. Graham Valentine –actor y no cantante– puede dar el pego en otros papeles (como hizo en *La conquista de México* de Wolfgang Rihm, donde encarnaba al «hombre que grita»), pero en el Spalanzani de Offenbach hay que cantar, y él ni sabe ni tiene voz para hacerlo. El hallazgo de mostrar sus supuestos poderes mágicos encarnados en una serie de mandos a distancia con los que controla, entre otras cosas, las luces o el telón del teatro no da ni para una función colegial de fin de curso. En medio de semejante naufragio, los poquísimos destellos de teatro verdadero y canto intencionado fueron protagonizados por el veteranísimo Jean-Philippe Lafont en su doble papel de Luther y Crestel. Excelente dicción francesa, actuación convincente y frases diferenciadas y bien dibujadas: aunque se le notó cansado, todo un tesoro al que poder agarrarse entre tanto despropósito.

Cambreling concertó desde el foso sin grandes sutilezas: se estrenó con serios desajustes en el primer coro («Glou glou»), tapó con frecuencia a las voces más pequeñas (Von Otter, Brueggergosman) y apenas logró sacar colores de la orquesta, que sonó siempre plana y sin fuerza.

Nada resultaba más revelador que mirar las caras de los instrumentistas, presas de un tedio infinito e indisimulable. No hubo un solo aplauso después las arias –ni siquiera de la famosísima Barcarola– y todo transcurrió con una extraña implacabilidad en medio de la mayor monotonía. Doce funciones de *Les contes d'Hoffmann* así dirigidas, cantadas y actuadas deben de pesar como una losa sobre los músicos. La ópera de Offenbach contiene casi siempre música simple, poco sofisticada, y en muchos momentos no pasa de ser una opereta teñida de un barniz de respetabilidad. Pero es posible llegar más allá y, al igual que sucede tras la primera capa de sus operetas, bucear en lo que sus obras tienen de lo que Siegfried Kracauer denominó la «biografía de una sociedad», de retrato del París aletargado del Segundo Imperio. De ahí que encabezara su estudio sobre Offenbach con una cita tomada de las *Curiosités esthétiques* de Charles Baudelaire: «Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole». En el acto de Olympia, el sociólogo alemán afirma que Offenbach «tuvo presente la pose sin alma del Segundo Imperio, su alegría automática y la vacuidad de sus banquetes con champán»[1], mientras que el acto de Giulietta presenta a una «Venecia lujuriosa, en la que una vez más, aunque con más profundidad y astucia que nunca, evocó la dulzura de lo efímero y la dicha de los días pasajeros»[2], una Venecia «que arde y queda aquí reducida a cenizas»[3]. Nada de esto, ni de muchas de las brillantes ideas expuestas por Kracauer, asoma siquiera levemente en esta producción de Christoph Marthaler auspiciada por Gerard Mortier, que cuenta en la ficha artística, eso sí, con un así llamado «dramaturgo», Malte Ubenauf. No sabemos en qué habrá consistido exactamente su trabajo, pero, de haberlas tenido, sus ideas dramatúrgicas son tan vagas, difusas e inaprensibles como ese deambular sin rumbo de los personajes de estos *Contes d'Hoffmann* para el olvido.

---

1. «Im Olympia-Akt vergegenwärtigte er das seelenlose Getue der Kaiserzeit, ihre automatenhafte Fröhlichkeit und die Leere ihrer Champagnergelage», en Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Fráncfort, Suhrkamp, 1976, p. 335.

2. «ein schwelgerisches Venedig, in dem er noch einmal, und inniger und wissender als je zuvor, die Süße der Vergänglichkeit und das Glück der fliehenden Tage bannte», p. 335.

3. «Venedig verbrannte hier genau so zu Asche», pp. 335-336.