

La batuta sí importa

Luis Gago
16 mayo, 2013



TEATRO REAL

Fotógrafo: Javier del Real ©

Parece mentira, pero hay personas que también van a la ópera a divertirse. No a pensar, ni a sufrir, ni a ser aleccionados, ni a padecer aberrantes deconstrucciones del repertorio a manos de rusos o alemanes ávidos de *épater le bourgeois* (casi siempre sin éxito), sino tan solo a pasar un buen rato. Eso, en algunos teatros con ínfulas trascendentalistas (o trascendentaloides), no es empresa nada fácil y, en lo que llevamos de temporada en el Teatro Real, cargamos ya un cúmulo de ingentes dosis de sufrimiento, tanto directo (los dramas y las tragedias se suceden sin remedio, de *Moses und Aron* a *Macbeth*, de *Boris Godunov* a *Il prigioniero*, de *Macbeth* a *Suor Angelica*, y aún nos aguarda la desazón de *Wozzeck*) como sobrevenido.

Riccardo Muti cosechó un gran éxito el pasado año en el Teatro Real con *I due Figaro*, una ópera de Saverio Mercadante con conexiones españolas. Este año tenía previsto repetir visita y compositor, dando casi a conocer modernamente *La rappresaglia*, pero un percance de salud ha trastocado los planes y, al no poder disponer de los ensayos necesarios para poner en pie el nuevo título, ha recurrido a un puntal del repertorio italiano, *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti, que traía ya montado de su Festival de Ravenna y que lleva acompañándolo durante toda su carrera. Debutó con él en el Festival de Salzburgo en 1971 y lo llevó al disco en 1982, con un reparto de campanillas (Sesto Bruscantini, Mirella Freni y Leo Nucci, con el Ernesto de Gösta Winbergh sensiblemente por debajo de sus colegas italianos) y una Orquesta Philharmonia en estado de gracia.

Aquí contaba, al igual que el pasado año, con una orquesta mucho más modesta, la entusiasta Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, con un pie en Piacenza y otro en Ravenna, fundada por él mismo en 2004. Los cantantes elegidos eran, asimismo, de mucho menor lustre y experiencia, pero Muti sabe que su labor consiste justamente en, con esos mimbres, elevarse cuanto sea posible y modelar una representación operística de altura, compacta y disfrutable. En Madrid ha conseguido ambas cosas, ya que su *Don Pasquale* fue un completo ejercicio de control por su parte, tanto en el foso como sobre el escenario, y el público, ávido de aplaudir como pocas veces se ha visto, premió generosamente casi cada aria, cada dúo, cada concertante (amén de la impecable traducción inicial de la obertura, por supuesto). Después del espantoso *Don Giovanni*, un erial de silencio por parte de los asistentes al Teatro Real, ahora se sucedieron, casi a modo de desquite, las ovaciones, que sonaron tan espontáneas como los abucheos que despidieron el reciente latrocinio perpetrado por Alejo Pérez y Dmitri Tcherniakov.

Gaetano Donizetti disfruta de fama póstuma por un puñado de óperas (con *Lucia di Lammermoor* a la cabeza), una parte ínfima de su producción, que comenzó a ser rescatada a cuentagotas a partir de la segunda mitad del siglo pasado. *Don Pasquale*, que hace la número 64 de su catálogo, pertenece a un género muy diferente de sus grandes dramas, como la propia *Lucia* o *Anna Bolena*, y, al contrario que *L'elisir d'amore*, otro de sus títulos fetiche, es un producto de plena madurez, estrenado en el Théâtre-Italien de París en su último año en activo (1843) y no muy anterior, por tanto, al trágico final del compositor que, enfermo de sífilis, acabaría internado en un manicomio de París antes de ir a morir a su Bergamo natal en 1848 (visitar su casa supone una excelente excusa para callejear por la bellísima Bergamo Alta). Su autor caracterizó *Don Pasquale* como *dramma buffo* y Muti incide también en esa aparente antinomia, alertando sobre el terrible error que supone dejarla reducida exclusivamente a su vertiente cómica. Por eso, ya desde la obertura, el napolitano se recreó en los constantes dejes melancólicos de la partitura, que contiene algunos elementos realmente

transgresores. El mayor de todos ellos es probablemente ese largo y sorprendente solo de trompeta en la introducción del aria de Ernesto del segundo acto, «Cercherò lontana terra», remedado nada menos que por Igor Stravinsky en su *The Rake's Progress*, donde también una solitaria trompeta prepara la llegada de Anne Trulove a la casa londinense de Tom Rakewell: «¡Qué extraño! Aunque el corazón por amor todo lo osa, / la mano se echa atrás y ya no encuentra / impulso que la anime. / “¡Londres! ¡Sola!”», parece todo cuanto puede decir»¹, escribió Auden en el libreto. «Cercherò lontana terra / dove gemer sconosciuto; / là vivrò col cuore in guerra / deplorando il ben perduto», comienza, *mutatis mutandis*, el texto del aria ideado por Giovanni Ruffini y, quizás, el propio Donizetti (cuyo intervencionismo provocó que el libretista no permitiera que su nombre figurara unido a la ópera). Un siglo después, la audacia de Donizetti tuvo su merecido homenaje de mano del más audaz de los compositores.

A pesar de su proverbial feracidad, el facsímil del autógrafo de la partitura de Donizetti editado en 1999 por la Accademia Nazionale Santa Cecilia revela, en contrá del cliché habitual asociado a *Don Pasquale*, una cuidadosísima labor compositiva a lo largo de varios meses, con numerosas correcciones y mejoras hasta el último momento. La ópera fue estrenada por cuatro grandes de la época: Giulia Grisi (Norina), Luigi Lablache (Don Pasquale), Giovanni Matteo Mario (Ernesto) y Antonio Tamburini (Malatesta). No es fácil estar a la altura de aquel elenco, pero Muti tampoco parece demasiado interesado (más aún en este estadio de su carrera) por rodearse de grandes divos que le pongan las cosas difíciles. Así, ha visitado Madrid con un reparto carente de genialidades, pero fiable y dúctil y receptivo a sus indicaciones. Aunque el personaje protagonista ronda la edad de Muti («per un uom sui settanta», canta Don Pasquale al comienzo del segundo acto), aquí lo ha encarnado un bajo-barítono sensiblemente más joven, Nicola Alaimo (sobrino de Simone Alaimo). Su composición del personaje, ya modelada en Ravenna con Muti, es perfecta, con la comicidad justa y ese toque de amargura y contención que éste no desea dejar de lado. Vocalmente, como el resto de sus compañeros, es competente, sin ser una voz grande ni con bajos demasiado poderosos. Pero se cree el personaje a pies juntillas y sabe transmitir, sin forzar un ápice la metamorfosis, su transformación de novio encandilado en marido exasperado.

Elenora Buratto, también muy joven, debutaba en el papel y solventó la papeleta con enorme profesionalidad. Con el tiempo, su Norina, y su «testa bizzarra», madurarán a buen seguro, como lo hará también una voz con un enorme potencial, que tiene una gran frescura en los agudos y brillo en las agilidades, pero que no siempre dibuja con precisión y nitidez la línea de canto. Teatralmente, Buratto fue también muy convincente, dentro de la contención generalizada impuesta por Andrea De Rosa, el director de escena, que sirvió para acentuar el efecto cómico de las gotas de humor esparcidas con tino aquí y allá. Dmitry Kurchak salvó también con oficio los momentos más comprometidos de las arias y los dúos de Ernesto, pero cuenta con la desventaja de una voz demasiado nasal y estrangulada, que se funde con dificultad con las de sus compañeros. Rusia ha dado grandes bajos y excelentes sopranos, pero raramente tenores punteros. Alessandro Luongo se movió con agilidad como el doctor Malatesta, el factótum que urde todo el enredo, pero su personaje se habría beneficiado de una voz más rotunda y con recursos más variados. Bien, por último, Davide Luciano en el breve pero necesario papel del notario.

La Orchestra Giovanile Luigi Cherubini (Muti es un entusiasta abogado de la causa del autor de

Medea) está integrada por jóvenes instrumentistas y toca con la entrega y devoción a su fundador que cabe imaginar. Muti dejó a un lado los experimentos de ubicación en el foso de *Così fan tutte* y *Don Giovanni*, y volvió a situar a las maderas en el centro y a los contrabajos a la izquierda, y la mejoría se percibió desde los primeros acordes de la obertura. No es una orquesta de primera línea, por supuesto, pero, al igual que sucedió en el reparto vocal, no parece ser ese el objetivo de Muti, que hace primar siempre la música sobre sus intérpretes. El napolitano sabe perfectamente lo que quiere y, lo que es más importante, sabe cómo conseguirlo. Es un placer ver cómo utiliza su mano izquierda para dar esporádicas indicaciones a los cantantes, o como se incorpora súbitamente de su silla para provocar un repentino –y oportuno– arreón de la orquesta. En el mejor de los sentidos del término, irradia autoridad, dominio, y cuanto escuchamos, casi hasta el más mínimo detalle, dimana de un concepto claro y una mente lúcida. Plegados a sus clarísimas directrices (como lo hizo también el magnífico Coro Intermezzo en sus intervenciones del tercer acto), si algo quedó claro tras este *Don Pasquale* es que las grandes óperas requieren de grandes directores musicales. No puede ser casual que las mejores interpretaciones escuchadas este año en el Teatro Real hayan sido las que han contado con directores de primerísima línea: Thomas Hengelbrock (en su memorable *Parsifal* en versión de concierto) y, ahora, Riccardo Muti. Ambos representan, como personas y como músicos, opciones casi antagónicas, pero han sabido imprimir de forma indeleble su personalidad y su musicalidad a lo que escuchamos. En un teatro que no cuenta con director musical (una ausencia doblemente flagrante, pues al desamparo de la orquesta se le une la carencia del imprescindible contrapeso a la figura del director artístico, el omnímodo Gerard Mortier), difícilmente se alcanzará la excelencia si no es con grandes directores, le pese a quien le pese.

No asistimos, en fin, al mejor *Don Pasquale* imaginable, pero la sala era, al acabar, un desfile de caras de satisfacción. Después del gulag, se palpaban las ganas de disfrutar, gozar de una cierta normalidad y aplaudir. En el país de los ciegos y tuertos, Muti ejerció, sin aspavientos, sin salidas de tono, sin un solo gesto innecesario, de rey incontestado. La batuta sí importa, y mucho.

* * *

En el último tramo de su vida, Franz Schubert compuso dos ciclos de *Lieder*, un género inaugurado poco antes, con mimbres muchísimo más modestos, por *An die ferne Geliebte*, de su muy admirado Ludwig van Beethoven. Cuando alumbró el primero, *Die schöne Müllerin* (*La bella molinera*), Schubert acababa de contraer, casi a la par que Donizetti, la sífilis de resultados de sus algaradas sexuales (muy probablemente homosexuales, como ha defendido brillantemente Maynard Solomon) junto con sus amigos en la desenfadada Viena del Biedermeier. Abordó, pues, la composición con la sospecha, o la certeza, de que podía haber dado comienzo la irremediable cuenta atrás. Los poemas de Wilhelm Müller plantean con una inmediatez insólita para la época la estrecha relación entre erotismo y muerte, entre amor (o deseo) y destrucción, la dicotomía sobre la que Vicente Aleixandre construyó uno de sus mejores libros. En ese momento crucial de su vida, estos versos le brindaron a Schubert una oportunidad única, si no para autobiografiarse musicalmente, sí para reflexionar en voz alta sobre la imposibilidad de una inocencia perdida para siempre, para revelarnos y revelarse la herida que había comenzado a sangrar en su interior. Mientras corregía las pruebas de imprenta del segundo ciclo, *Winterreise* (*Viaje de invierno*), Schubert yacía moribundo en Viena, con la certidumbre absoluta, ahora sí, de la muerte cercana, anunciada e incluso descrita (Trío del Quinteto para cuerda

en Do mayor) una y otra vez en sus obras nacidas a partir de 1823. Las fuerzas le darían aún, sin embargo, para componer un puñado de canciones a partir de poemas de Heinrich Heine (publicadas póstumamente por Tobias Haslinger con el revelador título de *Schwanengesang*) que constituyen un presagio de lo que habría de ser el Lied romántico (Heine estaba llamado a ser el poeta de cabecera de Robert Schumann).

Die schöne Müllerin (1823) y *Winterreise* (1827) son dos ciclos, por tanto, complementarios, que se necesitan el uno al otro. Aunque los dos se aventuran a un verdadero salto en el vacío, el segundo parte exactamente del punto, de la pendiente por la que acabó despeñándose el primero. *Winterreise* nace de la desesperación, que es justamente el destino final del protagonista de *Die schöne Müllerin*, ilusionado al menos en un principio con la llegada y los placeres de un amor que su continuador ya ha dejado definitivamente atrás. *Die schöne Müllerin* se encuentra aún habitado por seres humanos, lejanos e intangibles casi siempre, pero copartícipes en fin de cuentas de la travesía en el desierto del joven molinero. *Winterreise*, en cambio, nos presenta un mundo frío e inhóspito, en el que, como en los cuadros de Caspar David Friedrich, el ser humano –un solo y diminuto ser humano– aparece enfrentado a la inmensidad de una Naturaleza en la que su imagen, su rostro, sus pensamientos terminan por diluirse imperceptiblemente. Las cinco tonalidades menores del primer ciclo y las diecisiete del segundo constituyen, asimismo, un perfecto paradigma del diverso clima anímico que dejan traslucir unas y otras canciones de Schubert. Tomando prestada la dicotomía apuntada por John Donne en su último sermón, *El duelo de la muerte*, que habría de convertirse poco después de su redacción en 1630 en su propia plegaria fúnebre, *Die schöne Müllerin* nos presenta «la vida en muerte», mientras que *Winterreise* –el auténtico testamento de su autor– decide adentrarse en un lento y poco comfortable itinerario por «la muerte en vida».

El peregrinaje fue una constante de los románticos europeos. Lo llevaron a cabo en la práctica (jamás Europa conoció tantos viajeros) y lo erigieron en protagonista de novelas y en metáfora de poemas, en los que el peregrino marchaba –vagaba, más bien– en pos de mundos, personas y países que no hacían sino esconder la difícil y dolorosa búsqueda de su propia identidad. Los personajes de Müller –errabundos, como su creador de ficción en el título global de las dos colecciones de poemas (1820 y 1824) que los albergan: *Setenta y siete poemas de los papeles póstumos de un trompista itinerante*– limitan su vagabundeo a un pequeño y simbólico microcosmos –la orilla de un arroyo, un paisaje invernal– en el que encuentran todos los elementos, o los puntos de partida, para meditar sobre sí mismos y sobre el porqué de su devenir. «Che vuol dir questa solitudine immensa? ed io che sono?», las dos preguntas que Giacomo Leopardi pone, en 1829, en boca de su «pastore errante dell'Asia» (la cursiva es nuestra) podrían ser pronunciadas, *mutatis mutandis*, por cualquiera de los antihéroes de Müller/Schubert. La primera persona, elíptica o confesa, elegida por el escritor alemán convierte todos los poemas en un vuelo sin rumbo de la fantasía, abocada a un naufragio –de nuevo una imagen leopardiana– tan solo agrí dulce en la engañosa canción de cuna que cierra *Die schöne Müllerin* y decididamente amargo en el desolador nihilismo de la imagen del solitario y aterido tañedor de zanfona de *Winterreise*.

Los poemas de Müller para *Die schöne Müllerin* nacieron de un juego cultural aparentemente inocuo. En 1816, un grupo de amigos –además del joven poeta, Wilhelm Hensel, su hermana Luise, Ludwig Rellstab, Friedrich Förster, Clemens Brentano, Ludwig Berger y Hedwig, hija del anfitrión, entre otros–

comenzaron a reunirse habitualmente en la casa berlinesa del banquero Friedrich August von Stägemann para conformar un *Liederspiel*, un género que resultaba de la unión de los poemas escritos por los participantes en la reunión, a cada uno de los cuales se le asignaba un personaje de la historia. La trama elegida fue, en este caso, la de una molinera cortejada por varios pretendientes, un tema bien conocido en la tradición alemana. A Müller le cayó en suerte –parecía predestinado por su apellido– el personaje del joven molinero y de los, al menos, quince poemas que escribió, cinco fueron puestos en música por Ludwig Berger en sus diez *Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele* «*Die schöne Müllerin*» (*Cantos de una obra con canciones social*, «*La bella molinera*»), de 1818. Curiosamente, en la vida real se reprodujo una situación similar, teñida también por el dolor y la frustración, ya que Müller, Brentano y el propio Berger se enamoraron sucesivamente de Luise Hensel, una poetisa de mérito dotada de una personalidad irresistible.

Antes de su definitiva publicación en 1820, Müller revisó los poemas, alterando algunos drásticamente, y amplió el número hasta veintitrés, enmarcados por un prólogo y un epílogo en los que el poeta presenta y despide su ciclo. Ambos no están exentos de ironía, como cuando despide el primero con un «¡Divertíos mucho!» («Amüsiert euch viel!»), algo que hasta los espíritus más cándidos o mejor predispuestos encontrarán difícil. Schubert decidió, por tanto, prescindir de tres de los poemas, *Das Mühlenleben* (La vida en el molino), *Erster Schmerz, letzter Scherz* (Primer dolor, última broma) y *Blümlein Vergissmein* (Florequilla Olvídame). Y no se trata, por supuesto, de tres omisiones casuales, aunque resulta imposible saber la razón última de la decisión del compositor, que era un sabio lector de poesía dotado e una intuición fuera de serie. Por lo demás, ni los temas ni los paisajes que desfilan por el resto de los poemas resultan novedosos para el conocedor de la iconografía romántica. La novedad proviene de que, en esta ocasión, el decorado no es ya de cartón piedra, no se limita simplemente a pintar una escena bucólica y costumbrista a lo Watteau. Detrás de los personajes –más esbozados que retratados, más metafóricos que reales– y de los elementos naturales que desfilan por los poemas, anidan símbolos que Müller anuda sencilla pero eficazmente para engarzar toda una metafísica del desasosiego, del desamparo, del sufrimiento. Friedrich también supo transformar en sus lienzos una montaña, una arboleda, unos jirones de hielo, un campo nevado, un horizonte, en un denso entramado de soledades, en paisajes habitados por el olvido, en lo que Luis Cernuda, finísimo analista del romanticismo poético inglés, llamó en un verso memorable «los vastos jardines sin aurora».

Los protagonistas de *Die schöne Müllerin* y *Winterreise* parecen, en efecto, olvidados por todos. Se antojan sombras que vagan por escenarios quizás inventados por su propia fantasía, por su profunda desesperación. Su corazón, como el del solitario otoñal de *Das Lied von der Erde* de Mahler, está cansado y tan solo anhela un reposo que pronto entrevemos adornado por crespones negros. La naturaleza en cuyo seno monologan («monodrama» es el término que utiliza el propio Müller en su prólogo a *Die schöne Müllerin*) es sólo el decorado sobre el que escenificar su lento desarraigo de todo y de todos, además del sendero que les conducirá al descanso, un camino poblado de presagios –las flores secas, la corneja– en el que lo que fueron fugaces ilusiones se ven rápidamente empañadas por el vaho de un pesimismo avasallador.

Todo este extenso prelude viene al caso porque la propuesta de interpretación de *Die schöne Müllerin* planteada por Florian Boesch y Roger Vignoles se alejó ostensiblemente de lo que suele ser

la tónica a la hora de abordar este ciclo, con una gloriosa tradición interpretativa que arrancó en 1856, mucho después de su composición, cuando Julius Stockhausen y Johannes Brahms establecieron la saludable costumbre de interpretarlo como un todo unitario (hasta entonces sólo se ofrecían canciones sueltas). El ilustre pianista británico ha llegado a declarar incluso que, después de cuarenta años tocando la obra con multitud de cantantes, hacerlo desde la perspectiva aportada por Boesch le había supuesto empezar casi desde cero y, por seguir con el símil que plantean los poemas de Müller, echar a andar por un camino nuevo y, en buena medida, desconocido.

El cantante austríaco parte de la base de que nada debe ser tomado al pie de la letra y que, como era tan frecuente en la poesía de la época, los poemas están poblados de dobles sentidos e imágenes ocultas. Boesch no cree que el caminante hable con el arroyo, ni que éste, en la última canción, le cante una canción de cuna. Por no creer, no comulga siquiera con la idea de que el joven molinero al final se suicida ahogándose en el arroyo. Piensa, en cambio, que todos esos diálogos con entes inanimados lo son en realidad consigo mismo, con su yo interior, o con su otro yo, oculto *prima facie* entre los versos. El joven protagonista de *Die schöne Müllerin* sopesa, pues, las posibilidades que tiene ante sí, intenta resolver la encrucijada en que se encuentra cuando un rival se interpone entre él y su amada. Y lo hace dejándose oír, pero las convenciones poéticas de la época obligaban a disimular ese yo escindido y contrapuesto.

Así las cosas, Boesch plantea la interpretación de *Die schöne Müllerin* no como un pasatiempo social, ni como un inocente cuadro Biedermeier, sino como un flujo de conciencia joyceano *avant la lettre*. Y el cantante potencia hasta el límite todas las posibilidades del texto, tanto su fonética (con una dicción impecable) como su polisemia (realizando todas aquellas palabras que pueden darnos la clave de su enfoque revisionista). Por eso quizás algunos asistentes al Teatro de la Zarzuela se mostraron sorprendidos por su frecuente recurso a la media voz y su aparente desdén por una línea de canto «bonita», pulida y primorosa, pero es que nadie reflexiona en voz alta ni de manera perfectamente articulada. Pensamos en voz baja, casi siempre *pianissimo*, o en silencio, y a menudo a empellones. Al mismo tiempo, Boesch se las ingeniaba para, lejos de todo ensimismamiento, interpelar en todo momento a un interlocutor invisible, alejando con ello sus monólogos de la condición de meros soliloquios, y lo hacía con la mayor naturalidad, sin asomo de esa impostación desgraciadamente tan habitual entre los cantantes.

Las pausas entre canción y canción, de las veinte que conforman el ciclo, fueron mínimas: el flujo de conciencia no se detiene, no admite cesuras, sino que va cambiando simplemente de entorno, de paisaje, de registro. Boesch tampoco pinta un personaje atormentado, ni trascendentaliza nada, y cabe imaginar que una interpretación así comporta un desgaste mucho más psicológico que físico. La vocalidad utilizada recordó incluso a ratos al *Sprechgesang*, hasta tal punto proyecta el cantante su Schubert hacia el futuro, y cuando Boesch da rienda suelta a toda la potencia de su voz, que se halla en un momento perfecto de madurez, los resultados son estremecedores. En *Der Jäger*, por ejemplo, que marcó quizás el punto más alto del concierto, donde se nos presenta al cazador, el rival del protagonista a la hora de hacerse con los favores de la joven molinera, Boesch arremetió con una violencia feroz contra su antagonista, percibida a buen seguro como un puñetazo por quien estuviera siguiendo con atención el contenido textual del ciclo y como un fogonazo de genio (de Schubert y de sus dos intérpretes, al alimón) por quienes estuvieran concentrados en la faceta estrictamente

musical.

Con un control total del escenario, sin una sola alharaca innecesaria, convencido y convincente a partes iguales, Boesch redefinió la naturaleza en que suele desarrollarse el paseo y las cuitas que van tejiendo las canciones de *Die schöne Müllerin*. Contó con un cómplice excepcional, un Roger Vignoles que volvió a confirmar que es uno de los más grandes de su especialidad y que tocó con una concentración inusitada. Su piano supo hacerse eco de las novedades inherentes a la tesis de Boesch y no se permitió tampoco un solo preciosismo, aquí por completo fuera de lugar. Ambos demostraron que una gran interpretación exige no sólo condiciones técnicas, sino también cerebro, reflexión e, iluminándolo todo, concepto (las mismas tres virtudes de que había hecho gala Riccardo Muti en su otoñal plasmación de *Don Pasquale*). Fue poco más de una hora de recital de una intensidad desusada, sin propinas posibles, plagado de invitaciones a la autoindagación, porque ambos errabundos, éste de *Die schöne Müllerin* y su secuela de *Winterreise* (que interpretará el próximo mes de enero Nathalie Stutzmann en la vigésima temporada del Ciclo de Lied), somos, o podemos llegar a ser, todos y cada uno de nosotros. Como escribió W. H. Auden en la coplilla con que se cierra *The Rake's Progress*, «a work, dear Sir, fair Madam / For you and you».

¹. «How strange! although the heart for love dare everything, / The hand draws back to it and finds / No spring of courage. / London! Alone! seems all that it can say».