



Patrice Chéreau. *Cuando hayan pasado cinco años. Suponiendo que la ópera sea teatro*. Barcelona: Editorial Alba, 2011.



Nuestra vida, según Pitágoras, se asemeja a la vasta y populosa asamblea de los Juegos Olímpicos. Unos ejercitan su cuerpo para alcanzar la gloria en los juegos; otros, en el comercio, con el fin de conseguir ganancias. Otros hay, y no precisamente los más insignificantes, cuyos fines consisten solo en investigar la razón de las cosas y en ser pacíficos espectadores de la vida de los demás hombres, para juzgar y ordenar la suya.

Michel DE MONTAIGNE (1533-1592), en *Perigord*

El director de escena sabía que acosar la tradición y la rutina en la ópera, apostando por el trabajo psicológico de las relaciones entre los personajes, hurgando en los recovecos más inexplorados, era su auténtica misión. También sabía que sería ásperamente criticado y no entendido. Pero, si no fuera así, ¿para qué lo llamaban a él? Todos conocían su pertenencia a ese grupo que cree firmemente en la utilización del teatro como lugar privilegiado donde encarnar ideas abstractas bajo una forma que pueda contar nuestro mundo y sus conflictos. Una herramienta útil para explorar los problemas del presente a través de las historias del pasado. Con esa idea, en 1974, Pierre Boulez le encargó a un joven Patrice Chéreau, quien hasta entonces solo había dirigido dos óperas, una nueva versión de *El anillo del nibelungo*. El ya mítico montaje se estrenó en 1976 para celebrar el centenario del Festival de Bayreuth. Celeberrima es la excelente

grabación en DVD bajo la firma Deutsche Grammophon. Ese mismo año se montaron distintos *anillos* para celebrar la efeméride (recordemos el de Josef Svoboda para el Covent Garden).

*Cuando hayan pasado cinco años* reflexiona sobre la experiencia y el desarrollo posterior del ciclo wagneriano, mientras que *Suponiendo que la ópera sea teatro* analiza las claves para su puesta de *Lulu* para la Ópera de París en 1979. Chéreau: «Yo llevaba mucho tiempo interrogándome sobre la música: me negaba a tomarla como un fondo sobre el que se borda y se componen imágenes». Para su *anillo* trabajó inmerso en la *Edda* como fuente de inspiración, tratando de abrazar al tiempo una lectura contemporánea, aquella que debía transitar necesariamente la traducción del mito germánico operada por Wagner, con el envite ideológico y las consecuencias de su tiempo; la rebelión, la libertad y la fundación del Estado moderno. Su montaje sería, según Chéreau, «una analogía moderna, una alegoría... un imaginario del tiempo presente». Apoyándose en otros intelectuales del momento parte de la premisa de que Wagner trataba en *El anillo del nibelungo* del mecanismo del poder y de la idea misma del Estado moderno (Walhalla): «el problema central no es el oro, sino Wotan»...

Era necesario para su cometido que los cantantes entendieran que debían trabajar de manera distinta, (es decir, como en el teatro): «se vuelve apasionante ensayar con los cantantes cuando descubren que pueden interpretar varias cosas a la vez: la sinceridad junto con el cálculo o la astucia, la mentira y el disimulo al mismo tiempo que la generosidad y la desazón». Conseguir que los cantantes no lloriqueen el texto, ni lo carguen de sentimentalismo, conseguir que cedan a la música el cometido de decir la emoción. Por eso, Chéreau deja bien claro que la música ya está ahí, ya se nos da como resultado, ... «una ópera es como un adulto ... o lo aceptas o no, pero no puedes volver a crearlo». Es la gran diferencia con el teatro donde el actor y el director pueden componer y crear una nueva armonía cada vez. El monólogo del actor está sin componer, el aria del cantante está claramente diseñada y expresada en su armonía incluida la agógica y la dinámica.

La música transita en nuestro cerebro por otros circuitos neuronales que nos lleva a sensaciones y verdades más complejas y más subterráneas. De ahí que lo visual, la escenografía (de Richard Peduzzi), no intente ser pretenciosa y, junto con el director, se empeñaran en evitar los neoplasmos, máxime cuando se dan con lenguajes distintos. A pesar de

que «la dura Ley del escenario exige que únicamente se crea lo que se ve», dice Chéreau. De hecho Wagner definía lo ocurrido en el escenario como «actos de la música hechos visibles». Los decorados para Wagner tenían que adornarse con los frescos colores de la naturaleza, con las cálidas luces del éter. Chéreau y Peduzzi están con otras preocupaciones. Y así los decorados, de inspiración industrial, debían ser interpretados en un sentido poético. Debían plasmar una mitología moderna, «de esta sociedad industrial que toma posesión de la tierra, de los mares, que se embriaga con las infinitas posibilidades de la industria y que cuenta con ello su leyenda. Misión esta arriesgada y difícil pues la ópera es siempre una tierra fértil donde los símbolos y clichés se confunden en una mezcla de sublimidad de pega y vulgaridad». Se queja también Chéreau de que «pocos son los cantantes que poseen por instinto sentido del espacio», así como de su dificultad para entrar a fondo en el estudio psicológico de las razones que llevan a sus personajes a hacer lo que hacen, cuando lo hacen. Abordó el reto desde las claves del teatro y su búsqueda de la verdad interpretativa. Lo pasó mal, «pitadas, abucheos..., nada podía ser tan terrible como había sido la soledad de los ensayos»...

«En el teatro uno puede inventar a partir de la nada [...] en la ópera que vive de un repertorio tan exiguo, los cantantes han interpretado el suyo por lo menos una o cien veces». «No soy capaz de imponerles nada a unos intérpretes por pura y simple autoridad, tan solo obtengo de ellos lo que íntimamente aceptan dar: en el trabajo tal como yo lo practico tanto con los actores como con los cantantes, sin ese acuerdo entre ellos y yo no saldrá verdad alguna al escenario. Esta es la fuerza y la debilidad de mis montajes». Y por tanto y finalmente, «algunas de nuestras utopías se concretaron en el escenario, otras quedaron fuera de nuestro alcance».

«¿Hemos servido a Wagner? ¿He servido yo a Wagner?», se pregunta Chéreau. «Si he cometido un delito, lo he cometido libremente contra mí mismo». Hoy día esta versión del *anillo* está considerada como canónica en las claves de la modernidad. Por un lado, desmitificó la tetralogía haciéndola más relajada, amena, emotiva e ingeniosa, dejando clara la expresión de los sentimientos, tanto la alegría, como la tristeza y por otro, Pierre Boulez introdujo una concepción de «música de cámara» desde su dirección orquestal.

La propuesta de un nuevo *anillo* por parte del Festival de Bayreuth es siempre un desafío terrible con la tradición, hay que cargar con una

mochila muy pesada. Ahí están todos, desde Joseph Hoffmann, en tiempos del maestro alemán, pasando por Emil Preetorius en pleno nazismo. Tras la Segunda Guerra Mundial, los Festivales se reanudan en 1951 bajo la dirección de Wieland y Wolfgang Wagner dando uno de los periodos más fructíferos para los aspectos escenográficos. Propuestas audaces que acentúan visiones más psicológicas apostando por una moderna iluminación y la conversión del escenario en una plataforma oblicua. Así, hasta llegar a Götz Friedrich o al propio Chéreau. Los *anillos* se suceden dentro y fuera de Bayreuth, este mismo año, hemos podido ver la propuesta de Robert Lepage para el Metropolitan de Nueva York ... (representaciones que se pudieran ver en España a través de las conexiones en directo desde determinadas salas cinematográficas).

Cuando se aborda un asunto tan complejo y profundo, la respuesta acertada siempre atañe a quien plantea la pregunta, a quién en definitiva, ofrece su propuesta. Chéreau cita a Adorno para afirmar que «el pesimismo de Wagner es la actitud del rebelde que ha traicionado la rebelión»... Al igual que el resultado de un estreno, como decía Adolphe Appia, (otro enorme conocedor de la obra wagneriana), siempre quede diezmado en el tránsito a lo visible. La lectura de este libro y la revisión de la citada grabación en DVD son siempre recomendables para cualquier director con curiosidad, interés y formación en el teatro lírico. Como recomendable es también la lectura de la ilustrativa carta de 1860 que el maestro Wagner escribe a Federico Villot (conservador del Louvre) con motivo de los conciertos ofrecidos en París con su música: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, y *Tristán e Isolda*, en los que apareció Baudelaire. En esta carta explica su teoría del drama musical y «sintéticamente», de forma abarrocada y ampulosa, su concepción sobre la teoría de la obra de arte total. Recomendación esta última si uno no tiene el tiempo, la paciencia y el necesario interés en dejarse llevar por su totémica *Ópera y Drama*...

Ángel Martínez Roger