

La interpretación actoral en ópera: bases para el desarrollo de una técnica actual para la escena operística

Susana Egea Ruiz

La interdisciplinariedad intrínseca al género operístico provoca, desde su inicio, el debate entre diferentes tendencias interpretativas. La transformación del escenario operístico, tras la formulación de la Gesamtkunstwerk y el desarrollo de las vanguardias del siglo xx requiere, cada vez más, un intérprete que no solo debe usar su voz de forma virtuosa, sino también enfrentarse a la realidad escénica en toda su complejidad. De acuerdo con mi investigación, cuando la técnica actoral converge con la música y el canto, ciertos elementos técnicos que configuran la primera se transforman y surgen otros nuevos: en la ópera no solo el texto sino la música devienen elementos dramáticos y el trabajo de la organici- dad queda, pues, vinculado a la música. El problema del lenguaje y la terminología, al

abordar el género interdisciplinar que es la ópera, lleva a considerar necesaria la creación de una nueva propuesta terminológica acorde a las necesidades. El objetivo es tratar de explorar las principales diferencias entre la técnica actoral que requieren los actores de texto y la que requieren los cantantes de ópera. A partir del análisis de los principales cuerpos teóricos y experiencias artísticas que han abordado este punto a lo largo de la historia de la ópera, y explorando el trabajo y la experiencia artística de cantantes de ópera contemporáneos, nuestro reto será establecer las bases para formular una técnica específica para la interpretación actoral en ópera.

Palabras clave: ópera, técnica actoral, cantante, interpretación, entrenamiento actoral.

La convivencia de la acción escénica con la música y con la técnica vocal genera una especificidad que permite plantear la técnica actoral en ópera como una subespecialización. Queda así formulada la hipótesis de la que ha partido mi investigación; una investigación que surgía de una necesidad, al contrastar que las técnicas actorales del actor dramático, si bien necesarias para la formación del cantante de ópera, llegaba un punto en el que eran insuficientes.

Los objetivos se han centrado en ofrecer un aval teórico que ponga las bases de tal subespecialización, y en demostrar cuáles son los elementos técnicos que difieren, que requieren un tratamiento especial o que deben ser incorporados a la técnica en ópera versus los que conforman la técnica actoral del actor de texto.

En primer lugar, y atendiendo al desarrollo histórico, podemos afirmar que en el mismo instante en que se enmarca el nacimiento del género operístico, en torno a los experimentos de la Camerata de Bardi, la naturaleza de la ópera queda consustancialmente vinculada a la del teatro. La eclosión y el renacimiento de su esencia espectacular se reavivarán a partir de los postulados wagneria-

nos y hasta nuestros días; y a través de la experimentación que inició el siglo xx y que replanteará los distintos conceptos –ópera, música, espacio escénico, dramaturgia, iluminación, interpretación, intérprete– y la mecánica de su interacción.

En segundo lugar, el análisis léxico nos permite acercarnos a los conceptos básicos que vamos a usar en los postulados de la técnica actoral en ópera y utilizar con el máximo rigor la terminología. Desarrollo con detalle este punto, que me parece de vital importancia para llevar a cabo una metodología rigurosa y para profundizar sobre los puntos de fricción y transformación en las artes en la interdisciplinariedad, en *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad* (Egea, 2012). Destaquemos, en cualquier caso, algunos de los puntos que me parecen más relevantes.

Por un lado, la mayoría de fuentes consultadas para el análisis lexicográfico, sean del ámbito de la musicología como del de las artes escénicas, destacan la presencia de dos (música y teatro) o más disciplinas como requisito para poder enmarcar y definir el género operístico. Marc Vignal en su *Dictionnaire de la musique* (2005), se refiere a la ópera como la expresión que une teatro y música, mientras que Pavis postula que «la ópera representa el teatro por excelencia» (Pavis 1998: 318).

Y destacamos que Rousseau con su obra, casi cincuenta años anterior al nacimiento de Richard Wagner, es quien más cerca parece estar de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana (y del Wort-Ton-Drama, defendido por Appia); cuando afirma que la ópera no solo aúna música y teatro, sino que supone el espacio donde «todos los encantos de las Bellas Artes» se encuentran (Rousseau, 1998).

El segundo punto destacable lo encontramos al analizar el concepto *cantante de ópera*, y contrastar la diversidad de nombres con la que se le llega a aludir, según la fuente consultada; incluso, según los casos, distintas formas, en la misma fuente: «cantante escénico» [Stanislavski, 1924], «actor» [Meyerhold, 1909], «actor-cantante» [Stanislavski, 1925], «cantante de ópera» [Wagner, 1841], «cantante dramático» [Wagner, 1851], «actor de ópera» [Rousseau, 1768], «cantante lírico», «cantante»...

Siguiendo el objetivo de acercarnos al concepto *cantante de ópera*, el intérprete de este género, constituido por música y teatro y que va a ser el principal sujeto de la técnica que pretendemos acotar, observamos que al consultar los diccionarios especializados de música y teatro, el concepto de interpretación se centra en la actoral o la musical, de forma aislada, según el ámbito de especialización de la fuente.

De nuevo Jacques Rousseau nos aportará el paradigma que buscamos al establecer, en su mencionada obra, una diferencia clara entre el intérprete que

canta en conciertos y el que canta en ópera: «Chanteur: Musicien qui chante dans un Concert» (Rousseau, 1998: 85). A diferencia de: «Acteur: Chanteur qui fait un rôle dans une représentation d'un Opéra» (Rousseau, 1998: 25).

Ante el paradigma que plantea Pavis al referirse a los cantantes de ópera como «unos intérpretes que ya no son únicamente cantantes» (Pavis, 1998: 319), cabría preguntarse por qué deba aún merecer trato de novedosa, una condición que parece estar ya expuesta desde 1768.

En tercer lugar, y tras plantearnos el origen y los parámetros en relación al concepto, nos adentramos propiamente en los aspectos de técnica actoral, y a este propósito, y siguiendo la línea que permita encontrar un aval teórico desde el origen de los principales postulados contemporáneos, llegamos a la Rusia de finales del s. XIX principios del XX, donde desde Mikhail Shchepkin (1788-1863) a Vsévolod Meyerhold, pasando por Constantin Stanislavski (1863-1938), se encuentra parte principal del germen que dará lugar al sistema y a los métodos y técnicas de entrenamiento actoral que se desarrollan a lo largo del siglo XX y XXI; surgen en, o de, o contra este germen. No resulta, por ello, extraño que buscando aportaciones y precedentes que nos permitan abordar la técnica actoral en ópera, hayamos también convergido en el mismo lugar y momento, en la Rusia de entre siglos.

Y en este contexto es necesario mencionar las aportaciones de Fedor Chaliapin y Constantin Stanislavski no solo en el ámbito de la técnica actoral, sino concretamente en el de la técnica actoral en ópera. Y conviene recordar en este sentido que en los últimos veinte años de su vida (1918-1938) Stanislavski estuvo dedicado a la ópera. Una muestra de su experiencia en este ámbito la recoge la obra de Rumyantsev (1998), *Stanislavsky on Opera*.

Sin embargo, antes de aludir a Stanislavski, cabe centrarse en la figura del bajo ruso Feodor Ivanovich Chaliapin (Kazan, 1873-París, 1938) de quien el primero recibió una determinante influencia.

Chaliapin, quien, ante todo se consideró siempre a sí mismo un actor, conseguía en 1908, estrenando con el empresario Serguei Diaghilev (1872-1929) *Boris Godunov* en París, convertirse en un paradigma de referencia interpretativa en la historia de la ópera. Su obra, *Man and Mask* (Chaliapin, 1973) supone una autobiografía didáctica, en la que además reconocemos y extraemos con claridad los aspectos técnicos del sistema stanislavskiano. El propio Stanislavski se referirá al cantante en más de una ocasión como referente interpretativo; más allá, empero, de una referencia, existen tesis doctorales en Rusia dedicadas a demostrar que Stanislavski siguió estrictamente lo que había marcado Chaliapin.

En la formación del bajo ruso fue fundamental la labor del mecenas Savva Ivanovich Mamontov (1841-1918), quien apostaba por un nuevo tipo de can-

tante de ópera: el «actor-cantante». En su centro de creación, Abramtsevo consiguió reunir en torno a su Compañía de Ópera Privada a los principales artistas del momento, pintores, escultores, actores, cantantes, con la idea de que interrelacionasen sus artes en el proceso creativo. Un modelo similar lo reconocemos en prácticas artísticas y performánticas a lo largo del siglo xx, y lo podríamos reconocer hoy quizás en algunos centros de creación operística contemporánea, como el Centro Watermill de Robert Wilson.

En definitiva, el contexto artístico-cultural que se vivía en torno a la compañía de Mamontov, los hábitos de trabajo, la filosofía que imperaba..., respondían a un modelo rompedor, acorde con la pulsión de trabajar la síntesis de las artes —derivada del concepto wagneriano de obra de arte total—, que, por otro lado, según el propio Mamontov reconocía, su colega y socio S. Diaghilev estaba consiguiendo realizar a través de las creaciones de los Ballets Rusos.

Stanislavski, quien en más de una ocasión había invitado a Chaliapin a cantar en la Sociedad de Arte y Literatura, supo aprovechar los vínculos de parentesco entre la familia Alekseev y Savva Mamontov, para poder asistir de cerca a los ensayos y experimentos de Chaliapin, y la Compañía Privada de Ópera y el acuerdo firmado entre el Teatro de Arte de Moscú (TAM) y el Teatro Bolshoi, que culminaría con la inauguración del Estudio de Ópera de Stanislavski en 1918, le permitiría llevar a la práctica sus notas y observaciones. Desde este momento, Stanislavski ya no abandonó nunca el trabajo con los cantantes. El *Rigoletto*, que dejaba, con su muerte, a medio montaje, fue acabado por su alumno, adversario y repetidas veces colaborador, el ya en ese momento director teatral y teórico Vsévolod Meyerhold.

A su vez, en 1908 Meyerhold había iniciado su etapa en los Teatros Imperiales, en la que durante casi diez años llevaría a cabo varias producciones operísticas, algunas de las cuales sirvieron de punto de partida para las reflexiones teóricas que el director nos ha dejado en el ámbito de la interpretación actoral de la ópera.

Su período como director en el Teatro Mariinski se iniciará con el montaje de *Tristan e Isolda* de Richard Wagner, que se estrenaba el 30 de octubre de 1909, y que le dará la oportunidad de exponer su propia versión sobre la puesta en escena y la interpretación en ópera.

Con Mamontov compartía principios, como la búsqueda de la síntesis de las artes, o la plasticidad coreográfica. En el momento en el que Meyerhold asume la dirección de ópera del Teatro Mariinski, su estética simbolista y sus principios relacionados con la convención consciente están ya afirmados en su lenguaje y, desde este punto de partida, la ópera, dado su carácter «irreal», se convertirá en el terreno adecuado para potenciarlos. Ello conllevaba la crea-

ción de un gesto y un movimiento polisémico, simbólico, no realista que, en el caso de la ópera, devenía con claridad el único posible ya que este último, por su propia naturaleza, por ser un acto reflejo de lo cotidiano, y privado por tanto de carácter simbólico, no disponía de las características para poderse fusionar con la música. Para conseguir este cuerpo «plástico y vivo», el actor y el cantante de ópera debían formarse en danza, disciplina que había ya impuesto Stanislavski en el Opera Studio del Teatro Bolshoi. El cantante de ópera, como el actor dramático, debía disponer, según Meyerhold, de un cuerpo preparado para realizar estos movimientos, y además debía ser capaz de establecer una correspondencia entre el lenguaje plástico de su cuerpo y la partitura.

Ante la existencia del aval teórico que demuestra la conciencia de una especificidad en la técnica actoral en ópera, objeto de este análisis, contextualizada en un tiempo espacio similar al que da lugar a las principales técnicas actorales que se desarrollarán a lo largo del siglo, defendemos que estamos en disposición de determinar ciertos aspectos técnicos que diferirán entre la técnica del actor dramático y la técnica actoral en ópera, aspectos ya detectados por Chaliapin y debatidos por Stanislavski y Meyerhold.

En primer lugar, destacamos que tales aspectos técnicos serán aquellos basados en la construcción de las líneas emocionales y de la organicidad, para lo que el estudio de la dramaturgia musical y el trabajo de la técnica de interiorización, usando el texto, la música y las distorsiones y efectos resultantes de la simultaneidad de ambos lenguajes como fuente será imprescindible. En palabras de Stanislavski, la música condiciona la partitura interna del personaje. Por otro lado, el código gestual realista o simbólico debe trabajar en consonancia con la música, cuya carga dramática determina, entre otras variables, cualidades como la acción, el tempo-ritmo de la acción, o la calidad de movimiento.

Es necesario, consecuentemente, preparar el cuerpo para poder cantar con la máxima libertad de movimientos, a través de un sistema de entrenamiento progresivo, y de un sistema de observación basado en la relación movimiento-técnica vocal, continuando el progreso en las técnicas de simultaneidad o técnicas sinestésicas, en las que el trabajo conjunto de expresión musical, vocal, corporal y dramático adquieran un valor unívoco.

Afirmamos que la interdisciplinariedad del género operístico, que entra en el siglo XXI con poco margen para ser cuestionada, pide un intérprete técnicamente preparado para abordarla.

Entendemos que la perspectiva escenográfica o, mejor, musicoescenográfica deviene imprescindible, asimismo, para abordar el género operístico en su totalidad. Las artes requieren una especialización, pero también defendemos la interdisciplinariedad. Y tales subespecializaciones técnicas se han hecho ya implí-

citamente necesarias para asumir el reto interpretativo, ante el que el género operístico nos plantea otro reto: el de ejercer de transmisor auténtico del mensaje artístico total.

Bibliografía citada

- CHALIAPIN, F., (1973) *Man and Mask*. Michigan-Londres, Victor Gollancz LTD.
- EGEA, S., (2012) *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. Bilbao, Artezblai.
- PAVIS, P., (1998) *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós.
- ROUSSEAU, J. J., (1998) *Dictionnaire de Musique*. Ginebra, Editions Minkoff.
- RUMYANTSEV, P., (1998) *Stanislavski on Opera*. Nueva York, Routledge.

