

La ley de Murphy

XOÁN M. CARREIRA

En 1949 Edward Murphy estableció la llamada *Ley de Murphy*, o sea "Todo lo que pueda pasar, pasará"*², es decir, que la máxima eficacia de una situación compleja depende de la fragilidad de su variable más débil. Un buen ejemplo de la [Ley de Murphy](#) es *Ana Karenina*, una lúcida narración sobre cómo una relación tan compleja como el matrimonio puede volar por los aires por la inestabilidad de una sola de sus variables.

El éxito de una producción operística depende de variables que a su vez son complejas: puesta en escena, dirección musical, interpretación vocal y -desde luego- la acústica de la sala. Las cuatro fueron inapropiadas en el caso de este *Orphée* de Philip [Glass](#), que inauguró la temporada 2022/23 del Teatro Real.

Si las cuatro variables principales eran tan sumamente frágiles, parecía evidente que esta producción de *Orphée* iba a salir mal. Pero la realidad superó esta expectativa, hasta convertir en un dislate lo que simplemente estaba destinado a salir mal.

Los Teatros del Canal decidieron no imprimir el programa de mano, privando a los espectadores de la imprescindible información sobre el argumento de *Orphée* de Glass. Para mayor sonrojo, quienes atinaron a acceder al programa online se encontraron con un breve desplegable que sólo



«Orphée», régie de Rafael Villalobos. ©



Orphée © 2022 by Teatro Real
Madrid, jueves, 22 de septiembre de 2022. Teatros del Canal. Sala roja.
Orphée, ópera en dos actos con música y libreto de Philip Glass, basado en la película homónima (1950) de Jean Cocteau, estrenada en el American Repertory Theater de Cambridge (Massachusetts) el 14 de mayo de 1993. Rafael R. Villalobos, director de escena y figurinista. Emanuele Sinisi, escenógrafo. Irene Cantero, iluminadora. Javier Pérez, director de movimiento. Cachito Valdés, diseñador de vídeo. Elenco. María Rey-Joly, la princesa. Sylvia Schwartz, Euridice. Mikeldi Atxalandabaso, Heurtebise. Edward Nelson, Orfeo. Karina Demurova, Aglaonice. Pablo García-López, Cegeste. Emmanuel Faraldo, El reportero / Glazier. Cristian Díaz, el poeta. David Sánchez, el juez. Tomeu Bibiloni, el comisario. Alejandro Sánchez, el policía. Luis Tausia y Jose Ruiz, motoristas. Orquesta Titular del Teatro Real. Jordi Francés, director musical. Aforo, 799 localidades. Asistencia, 95 %. Temporada de abono 2022-2023 del Teatro Real.

contenía el reparto y un texto largo, ampuloso y mal redactado del regista Rafael R. Villalobos en el cual el único mensaje relevante es que a Villalobos no le gusta *Orphée* y por eso decidió mejorarlo, adaptándolo a su personal ideología política.

Philip Glass recibió el encargo de *Orphée* (estreno: American Repertory Theater, Cambridge, Massachusetts, EEUU, 1993)

meses después de la desaparición de la URSS y la compuso durante la Primera Guerra del Golfo y la Guerra de Bosnia, dos tragedias que desvelaron la enorme fragilidad del equilibrio geopolítico mundial tras el fin irreversible de la política de bloques. EEUU estaba sumido en una fuerte crisis económica y la vida cotidiana estaba intoxicada por el pánico al sida. En tan solo un par de años las ilusiones utópicas sobre una nueva etapa de paz y prosperidad se derrumbaron como un castillo de naipes. No puede sorprender que Glass se sintiese inclinado a escribir una obra sobre la muerte -física y de las utopías-, justo cuando sufría la dolorosa experiencia personal de la muerte de su esposa Candy Jernigan (1952-1991), artista multimedia, escenógrafa y colaboradora suya, por un fulminante cáncer de hígado.

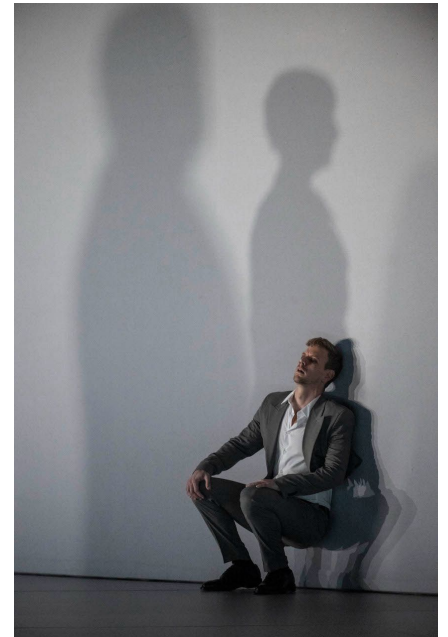
En todo caso, Glass -al igual que [Rossini](#) y al contrario que [Cocteau](#)- nunca parece haber creído en el mito de la creación artística como modo de autoexpresión y, según es habitual, en su propio texto de presentación de *Orphée* no hay la menor alusión ni a su experiencia de la viudedad ni a la situación bélica internacional:



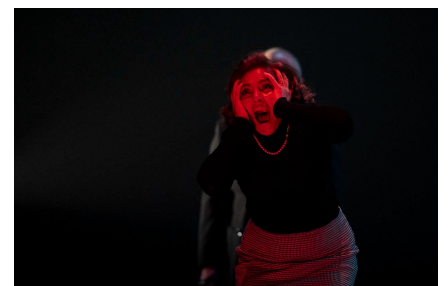
Edward Nelson y Sylvia Schwartz como Orfeo y Euridice. © 2022 by Pablo Lorente.

Basada en el fascinante relato de Cocteau del mito de Orfeo, *Orphée*, la primera ópera de la 'Trilogía de Cocteau' de Philip Glass, es una parábola extendida sobre la vida de un artista, un poeta acosado e incomprendido por sus pares. Su éxito lo lleva al ridículo de sus compañeros poetas, lo que termina en un aislamiento que lo paraliza creativamente. Con una conciencia renovada de su propia mortalidad, Orphée recupera su fuerza emocional, lo que le permite ignorar las pruebas de la vida ordinaria, liberándolo para ser poeta. Los poetas Orfeo y Cegeste, Euridice y una princesa misteriosa interactúan dentro de los mundos de los vivos y de los muertos, existiendo en ese reino misterioso que separa los dos mundos. El amor triunfa y así devuelve a Orfeo y Euridice a la vida mortal, sin que les quede recuerdo de su inusual tiempo pasado entre 'los dos mundos'. La Princesa ha violado las leyes de la vida y la muerte demasiadas veces y es condenada al olvido.

Como compositor teatral Glass es un heredero natural de Rossini y [Strauss](#). No le interesa la narración de historias, ni que estas tengan una alta coherencia interna. El interés de Glass, como el de sus predecesores, se centra en cómo se sienten los protagonistas de sus óperas y qué sucede cuando se cruzan emociones y sentimientos. Por eso *Orphée*, como otras óperas de Glass, es una descripción musical de un conflicto de intereses, los personajes pragmáticos juegan un rol secundario incluso cuando toman decisiones trascendentales para los protagonistas, que -a menudo- no alcanzan a entender el sentido de estas decisiones que le son impuestas. Plutón libera a Euridice con la condición de que no mire atrás y que Orfeo no mire directamente a Euridice, es decir, que no recuerden. La muerte ha traicionado el



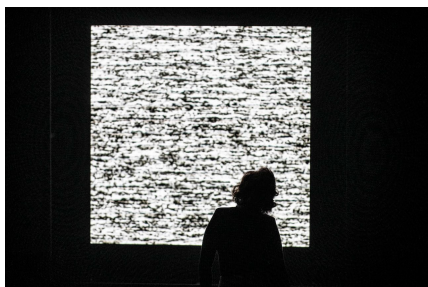
Edward Nelson como Orfeo. © 2022 by Pablo Lorente.



Sylvia Schwartz como Euridice. © 2022 by Pablo Lorente.

sentido de su existencia: solo cabe una condena al ostracismo.

En contra de lo que han escrito numerosos críticos musicales españoles, quienes consideran que las partituras de Glass no son más que un esquema que los directores musicales deben desarrollar a su antojo, la escritura de Glass es muy detallada, elaborada y precisa en todos los parámetros. Glass es un soberbio orquestador y cuando uno abre una de sus partituras lo primero que aprecia es su claridad y orden. Nada de esto se pudo apreciar en la dirección de [Jordi Francés](#), quien parecía estar obsesionado con marcar un pulso compulsivo ajeno al lenguaje de Glass e incompatible con las necesidades expresivas de unos personajes inmersos en sus emociones.



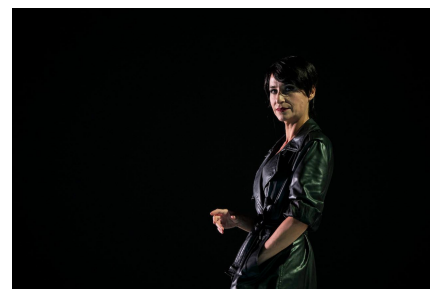
Sylvia Schwartz como Euridice. © 2022 by Pablo Lorente.

Excusado es decir que las alusiones al *Orfeo* de Gluck o las parodias del *Werther* de [Massenet](#) se quedaron en la partitura sin llegar a sonar. Se trata de guiños de complicidad a los oyentes, que fueron escamoteados por Jordi Francés. En ningún momento llegamos a percibir la variedad de color armónico, las gradaciones rítmicas, dinámicas y tímbricas, ni ninguna de las sutilezas sonoras del lenguaje de Glass.

Porque en *Orphée* los procedimientos minimalistas son un accidente. En modo alguno el minimalismo es esencial a la dramaturgia de *Orphée*, como no lo es el dodecafonismo a *Wozzeck*. *Orphée* es teatro musical y en el teatro musical el aburrimiento anega los vacíos generados por la falta de magia.

Cierto es que el foso de la Sala Roja de los Teatros del Canal es deficiente y se 'come' el sonido. Pero no es menos cierto que la Orquesta del Teatro Real sigue conservando viejos resabios que afloran cuando quien los dirige carece de autoridad y de ideas claras.

La primera consecuencia de tan desastrosa dirección fue la ausencia de concertación. Los cantantes fueron dejados a su suerte sobre un escenario desnudo en el que nadie parecía haberles indicado una dramaturgia clara. Sobre María [Rey-Joly](#) había recaído además el pesado fardo institucional de convertir su personaje de La Princesa (La muerte) en un homenaje a la actriz [María Casares](#), musa de Cocteau. Por suerte para los espectadores Rey-Joly tiene 'mucho mili' a sus espaldas, es una veterana actriz - cantante, avezada en las más duras batallas y en esa noche estaba en un estado de gracia que irradió desde el escenario a toda la sala y fue reconocido con ovaciones por los espectadores. Su prosodia y fonética francesas, esenciales en *Orphée*, fueron las únicas correctas en todo el elenco.



María Rey-Joly como La princesa. © 2022 by Pablo Lorente.

Otro veterano, Mikeldi [Atxalandabaso](#), mostró *savoir faire* con pizcas de sutilidad en su difícil rol de Heurtebise* (Caronte), un personaje muy cuidado por Glass, sin que ello legitime la forzada afirmación de Villalobos en el programa de mano de que Heurtebise es un trasunto del propio Philipp Glass, quien en su juventud había trabajado como taxista.



Mikeldi Atxalandabaso como Heurtebise y Sylvia Schwartz como Euridice. © 2022 by Miguel Lorente.

[Edward Nelson](#) (Orfeo), desconcertado por la ausencia de dirección musical y escénica, y con una dicción francesa confusa, hizo todo lo que pudo, sin que nada de ello fuese memorable en el haber o en el debe. Más fácil lo tuvo [Sylvia Schwartz](#), quien se centró en cantar correctamente su papel -esforzándose en la pronunciación- renunciando a todo intento actoral, por lo cual amplificó el tradicional carácter pasivo de Euridice.

Por el contrario Pablo [García-López](#) (Cegeste) puso todo su empeño en actuar, convirtiendo a su personaje en una parodia del vociferante y borracho poeta ruso Serguéi Yesenin, tal como aparece en la película *Isadora* (Karel Reisz, 1968), mientras gritaba su papel en un francés parecido al de los marineros en tránsito que arriban al puerto de Marsella. Por su parte, [David Sánchez](#) dio una lección de decoro escénico y profesionalidad en su breve y relevante rol de 'Juez' (Plutón), al igual que Karina Demurova, que tuvo que cantar el nada sencillo rol de Aglaonice reconvertida por Villalobos en una especie de sicaria de *manga*.



Pablo García-López como Cégeste, Mikeldi Atxalandabaso como Heurtebise y Sylvia Schwartz como Euridice. © 2022 by Pablo Lorente.

El equipo escénico nos ofreció un escenario totalmente desnudo en cuyo fondo estaba un bastidor metálico con luces y diversos monitores de vídeo que ascendía y descendía, y en ocasiones se situaba en posición cenital para descender en el momento en el cual Orfeo debe atravesar el espejo que separa ambos mundos, un recurso fácil y barato que parece un guiño a la escena en la que la fachada de la casa cae sobre [Buster Keaton](#) en *El Navegante* (1924). Los vídeos estaban tan faltos de interés como de contenido, la iluminación era de 'sota, caballo y rey', los figurines de catálogo mensual de venta por correo, y la dirección de actores -como ya indiqué- ausente. Absolutamente todo lo que pasa sobre la escena es absurdo, incoherente, a menudo histriónico y casi nunca relacionado con el libreto o la música.



María Rey-Joly como La princesa, Pablo García-López como Cegeste, Luis Tausia y Jose Ruiz como dos motoristas. © 2022 by Pablo Lorente.

Hay un viejo aforismo sobre arte que dice que cuanto más larga y compleja es la explicación, menos interés y valor tiene la obra. El texto de Rafael R. Villalobos en el programa de mano es largo, desordenado, confuso e incurre en el pensamiento circular y la autocontradicción; tan sobrecargado de propuestas como carente de argumentos y de conocimientos históricos básicos. En resumen, a Villalobos no le gusta la obra de Glass*, que parece considerar una herejía, y aspira a devolver a los espectadores la 'verdad revelada' por Cocteau.

Según Villalobos, Glass "nos aleja del París de mitad del siglo XX para adentrarnos en el desenfreno neoyorquino de la primera mitad de los años 90 de dicho siglo".* En primer lugar nada en el libreto de *Orphée*

alude a Nueva York, y en segundo lugar, en el Nueva York de la primera mitad de los 1990 no existía el menor desenfreno: era una ciudad deprimida económicamente en la que recuerdo en 1992 a los turistas españoles entrando en las grandes tiendas de moda pidiendo con euforia 'dos de cada' para aprovechar el bajo cambio del dólar respecto a la peseta. La propuesta de Villalobos "nace con una voluntad *glassiana*, aunque los pilares sobre los que se sustenta sean puramente *coctianos*: qué es la muerte y cómo se cuele en nuestras vidas".

Villalobos es incapaz de traducir su propuesta en un hecho escénico, lo cual se supone es la función de un regista. Del mismo modo es incapaz de hacer entender a los espectadores su concepto de que "como apenas ya nos miramos en el espejo, la visión que tenemos de nosotros mismos la obtenemos a partir de una pantalla [...] las pantallas han desbancado a los espejos hasta desterrarlos"*. El resto de su discurso es una confusa disertación sobre el sistema de creencias morales, políticas y religiosas de Villalobos que pasaron inadvertidas a los espectadores, porque -como antes expliqué- el programa de mano no fue impreso y no llegaron a ser convertidas en discurso teatral.

Hace veinte años [Antonio Moral](#) afirmó que la ópera es como los melones, hasta que no se abren no se sabe si están buenos. Este enunciado, lógicamente, tiene sus excepciones, por ejemplo no es necesario abrir el melón cuando este manifiesta a ojos vista un alto grado de putrefacción.

Notas

1. Popularizada posteriormente como "Algo que pueda ir mal, irá mal en el peor momento posible": formulación que estableció el novelista Larry Niven en su "Ley de Finagle de los Negativos Dinámicos".
2. Nombre tomado del poema 'L'Ange Heurtebise' que Cocteau publicó en 1926, el mismo año de 'Orphée', aunque Glass se basa en la película homónima de Cocteau, de 1950.
3. En la nota de prensa enviada por el Teatro Real previamente al estreno se lee -se supone que el texto es de Villalobos- que: «En el prólogo de la primera edición de la tragedia original, Jean Cocteau deja constancia de su deseo de que de toda puesta en escena de su texto haga referencia concreta al contexto histórico de su representación, algo que él mismo aplica al evocar en su film el París contemporáneo a la grabación del metraje, pero que el propio Glass parece ignorar al mantener esta temporalidad en su adaptación. A medio camino entre las voluntades de ambos -el primero de apelar a lo que podríamos denominar tiempo del fenómeno, el segundo al tiempo de la fábula-, en la producción que presentamos nos acercamos al Nueva York del tránsito de los 80 a los 90.»
4. En la nota de prensa enviada por el Teatro Real previamente al estreno se lee -se supone que el texto es de Villalobos- que: «Cuando la partitura de Glass toma forma, se está produciendo la expansión de la televisión por cable en Estados Unidos tras la completa democratización del uso doméstico del televisor, lo que propiciaría la aparición de cientos de canales creando todo un mundo paralelo de realidad al otro lado de la pantalla lleno de nuevos mitos y falsas inmortalidades, a la vez que transformaba la sociedad en cada vez más pasiva y teledicta.»
5. En la nota de prensa enviada por el Teatro Real previamente al estreno se lee -se supone que el texto es de Villalobos- que: «Inspirados por la filosofía inherente a la obra de Nam June Paik y en un contexto en el que el debate en torno a la transhumanización señala ese momento histórico como el inicio de la intervención tecnológica en el desarrollo darwiniano de las capacidades cognitivas del ser humano, la analogía entre los espejos de Cocteau y las pantallas nos invita a preguntarnos en qué lado de estas se sitúa el mundo de los vivos y en qué lado el de los muertos.»