

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL CANTO ES LA VOZ DEL ALMA

Discurso de la académica electa
EXCMA. SRA. D.^a MARÍA JOSÉ MONTIEL BARCIA

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 23 de junio de 2024

y contestación del
EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN



MADRID
MMXXIV

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL CANTO ES LA VOZ DEL ALMA

Discurso de la académica electa
EXCMA. SRA. D.^a MARÍA JOSÉ MONTIEL BARCIA

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 23 de junio de 2024

y contestación del
EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN



MADRID
MMXXIV

ISBN: 978-84-96406-95-7
Depósito legal: M-14814-2024

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.^a MARÍA JOSÉ MONTIEL BARCIA

Excelentísimas Señoras Académicas, excelentísimos Señores Académicos, querida familia, amigos, compañeros y público aquí reunido.

Sin lugar a duda, el día de hoy es uno de los días más felices de mi vida. Ser convocada por esta prestigiosísima institución para ser parte de ella es para mí un indescriptible honor, me siento profundamente agradecida y emocionada, y me hace reflexionar acerca del camino recorrido hasta ayer y más aún, me hace pensar en el que recorreré a partir de hoy, porque este nombramiento, además de producirme una gran satisfacción, me motiva a seguir dando lo mejor de mí, brindándome a la Academia, para honrar a tan prestigiosa distinción.

Quiero comenzar agradeciendo a todos y cada uno de los académicos que pertenecen a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a cada sección, no solo por ser protectores de un patrimonio de incalculable valor histórico-cultural, sino también porque las Artes son parte imprescindible de mi vida, de ellas me alimenté y, sin lugar a duda, de ellas también me forjé, especialmente, claro, de la música. Si me permiten, quiero expresar mi más profunda gratitud a los tres académicos que confiaron en mí y que presentaron mi candidatura, los excelentísimos José Luis García del Busto, gran musicólogo, admirado y apreciado, quien hoy me ha arropado en el solemne camino hacia el estrado; a mi estimado Tomás Marco, director de la Academia, quien, con su respuesta a este discurso, añadirá al mismo su vasto conocimiento, y Antonio Gallego, recientemente fallecido, querido profesor, añorado por todos. Él fue quien hizo mi *laudatio*, el mes de junio del pasado año. Además, fue mi profesor de Historia de la Música en el conservatorio de Madrid siendo yo una adolescente que comenzaba mis estudios. Ellos, sin lugar a duda, han sido parte de mi carrera, por lo cual encuentro adecuado este momento para reiterarles mi agradecimiento. Gracias también a Ángela García Paredes de Falla, gran Arquitecta, recién nombrada Académica, a quién conozco hace muchos años por mi vinculación con

la familia del gran compositor Manuel de Falla y quien hoy me acompaña hacia el escenario.

Y, como no, a mi querida familia, sin cuyo apoyo incondicional, amor con mayúsculas, y educación musical y artística, nada de esto hubiese sido posible. Mis primeras canciones acompañadas al piano por mi madre, los cientos de tardes en camerinos junto a ella y mi hermana momentos antes de salir a escena. Las alegrías y las preocupaciones siempre compartidas. El soporte de mi marido. Las veladas musicales en casa. Hoy estáis aquí casi todos vosotros, y aunque algunos ya habéis partido, os siento muy cerca. Gracias, papá, por tu mano protectora que siempre me sujetó. Sé lo orgulloso que te sentirías esta tarde.

Hoy, tomaré posesión de la medalla número 9, que ha sido custodiada por grandes nombres de la cultura, como Juan Bautista Peyronet, Jesús de Monasterio, Tomás Fernández Grajal, Enrique Fernández Arbós, Antonio José Cubiles, Leopoldo Querol Roso, Nicanor Zabaleta y de quién tomo el relevo, como un gran privilegio, la querida Teresa Berganza. Conocí a Teresa cuando yo contaba con veinte años. Me encontraba cantando una zarzuela barroca de Rodríguez de Hita en El Escorial. Al finalizar la actuación, Teresa, con su habitual simpatía, se acercó a los camerinos a saludar al elenco. Me dijo automáticamente que yo debería cantar repertorio de mezzosoprano. Acertó. Hasta entonces yo cantaba como soprano y continué cantando como soprano varios años más. Sin embargo, ese cambio de repertorio, que se produjo de manera natural, me trajo enormes satisfacciones y la carrera internacional. Teresa era una grandísima artista y una persona muy intuitiva. Poseedora de un bello color de voz y una enorme fantasía, sus recitales resultaban siempre ser una fiesta para los sentidos. Desde muy niña la escuché en el antiguo Teatro Real, después en el Auditorio Nacional de Música de Madrid y alguna vez en el Teatro de la Zarzuela. El camino de la vida fue provocando encuentros posteriores en Viena, en Madrid, una vez en su casa de El Escorial, donde me enseñó su extraordinaria colección de trajes de conciertos. Sus últimos años,

especialmente en los meses de la pandemia, mantuvimos algunas charlas telefónicas. Ni qué decir tiene la gran admiración y afecto que tuve toda una vida por esta gran artista, madrileña, española y universal, los momentos felices que nos hizo pasar escuchándola y el legado inestimable de sus grabaciones. Teresa Berganza ha sido, y es, una de las cantantes españolas más importantes de la historia de la Música. Una personalidad arrolladora, que la llevó a ser la primera mujer académica en esta Real Academia. Ha dejado su magnífica estela inspiradora en todas las mujeres que hemos entrado después. Hoy me encuentro aquí, tomando la medalla número nueve con enorme honor, orgullo y responsabilidad.

Y la voz me ha traído aquí, a este templo de cultura, de sabiduría y de arte, donde te reciben sublimes esculturas, orgullosas, plenas de belleza. Un templo que en cuyas salas, silenciosas y mágicas, conviven las más hermosas obras de arte.

Es este un recinto también de silencio y contemplación, de éxtasis, de misterio. Un lugar sagrado en el viejo Madrid, que se alza majestuoso envuelto en un halo místico.

Fue siempre para mí, otro mundo dentro del mundo del arte. Si los muros hablasen, si los cuadros hablasen, ¿qué podrían contarnos de los sabios que han pasado por estas salas, por estos pasillos? En cada una de las reuniones, ¿qué decían?, ¿qué ocurría aquí cada día?

No recuerdo bien mi primera vez aquí, en la Academia, pero recuerdo bien un concierto que ofrecimos mi querido maestro y amigo el gran Miguel Zanetti y yo un domingo por la mañana. Interpretamos obras de todos los compositores académicos de toda la historia, desde Hilarión Eslava hasta Tomás Marco. Imposible olvidar la atmósfera de aquella mañana de emoción y la hermosa ovación del público. Fueron momentos marcados a fuego los allí vividos.

Posteriormente he visitado la Academia en otras ocasiones, cuando grabamos las canciones de Antón García Abril; o aquel concierto, junto

a mi querido pianista Miquel Estelrich. También, en otra ocasión, en la entrega de la medalla de Alfonso X el Sabio al entrañable, desaparecido amigo y maestro, Manuel Carra. Además de las veces que visité muchas de sus impactantes exposiciones. Llegar a esta casa, siempre ha sido razón de satisfacción y regocijo, aunque esta velada cierra de la mejor manera posible un círculo que se inició hace mucho tiempo.

Agradezco a directores musicales, Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Romano Gandolfi, entre tantos otros; directores de escena, José Carlos Plaza, Pier Luigi Pizzi, Francisco Nieva; maestros de canto; nuestra querida Ana María Iriarte, Olivera Miljakovic, Sena Jurinac; compositores aquí presentes ya nombrados, y compañeros, un sinfín de nombres de grandes personalidades, que en este momento no puedo citar a todas, y cuya influencia ha incidido directamente en mi devenir vital, en mi aprendizaje y en la conformación de mi personalidad como artista. Influencias que han posibilitado la forja, a su vez, de mi espíritu crítico, por facilitarme un método con el cual discriminar lo verdadero de aquello que no lo es tanto. Un método que se cimienta en la elección de acuerdo a una ética. También a aquellos grandísimos maestros que me han acompañado en mis cuarenta años de carrera por el mundo: Verdi, Bizet, Mahler, de Falla, Turina, Albéniz, Ravel, Rossini, Saint Saëns, Berlioz, Schumann, Donizetti, etc. Y con todo ese bagaje, quisiera exponer mis inquietudes sobre la evolución de la voz humana y la ópera, sujetas, como todo acontecimiento humano, a los meandros de la cultura y su progresión, a su momento histórico, cultural, económico y político.

El canto es un acto plenamente humano, primigenio, que todos hemos experimentado en algún momento.

El ser humano ha cantado siempre, y se ha expresado a través de la voz. Sin embargo, el cantante lírico, de ópera, convierte el canto en un arte, en un trabajo de orfebrería, en un mecanismo técnico que permite que las emociones que nos produce traspase nuestro cuerpo y llegue al alma de quien nos escucha. Para mí es un acto de amor y entrega.

Desnudar el alma en el escenario es un acto de generosidad.

La voz es el único instrumento vivo; por ello es un instrumento tan desconocido como complicado. No podemos guardar nuestra voz en un estuche para protegerla, vive en nuestro cuerpo y en nuestra mente. Por eso, cada momento, cada acto, cada estado de ánimo, las penas, las alegrías, los viajes, el clima, todo afecta directamente en nuestra laringe.

No obstante, la voz ha sido lo que me ha llevado a recorrer el mundo entero. Nunca mejor dicho, es instrumento musical y medio por el que he cumplido mis metas. Me ha otorgado el privilegio de cantar ópera, oratorio, repertorio sinfónico, música de cámara, recitales con piano, muy atenta siempre y comprometida con la creación contemporánea. Son casi cuarenta años de música ininterrumpida sobre los escenarios y la voz me sigue acompañando, como si de un pacto indisoluble se tratase: ya desde niña hablaba y cantaba a la vez. Yo cuido la voz con esmero y ella marca mis pasos, mi camino. Cantar siempre fue y es mi gran pasión y la música mi alimento espiritual y mi vida.

Es difícil separar el impacto de la cultura en la biología en todos los ámbitos de la vida. Con respecto al canto nos encontramos con notables particularidades que se hacen cada día más evidentes, sobre todo en el mundo de la ópera.

El canto tiene poco de tecnológico en el sentido que hoy conocemos, y mucho de conocimiento artesanal, que si bien con el paso del tiempo enriquece la tradición, llegamos a un punto en el que, la cultura imperante ya no interviene a través del conocimiento en cómo obtener el mayor rendimiento de la producción física del sonido, sino que empieza a atentar directamente, con constructos teóricos más o menos elaborados, sobre dicho rendimiento, si no es que niega la optimización de la producción sonora que el cuerpo es capaz de crear.

Así pues, si admitimos que Verdi fue producto de su momento histórico-cultural, como en otras épocas lo fue Michelangelo, la exigencia

del compositor en el canto impulsó el llevar al límite del saber hacer con el propio cuerpo, obligando al conocimiento de la capacidad biológica de producción de sonido. Nos encontramos entonces con un momento cultural en el cual el compositor impulsa la ciencia del canto a los límites de lo biológico. Su escritura vocal ayuda a sondear, basándose en un magistral conocimiento, de qué es capaz la laringe humana.

Todos los valores imperantes, emociones explosivas, la demostración de las pasiones genuinas, la sinceridad de la expresión sentimental, la nobleza de lo auténtico, convergen en los límites de lo que es capaz la biología para la consecución de esos fines artísticos. La cultura, entonces, no niega el cuerpo, lo obliga a optimizarse y a conocerlo hasta sus últimas consecuencias. La biología se ve enriquecida por la cultura y viceversa.

Hemos de reconocer que esos valores ético-estéticos, en la era de lo virtual, han cambiado sensiblemente. Incluso hoy, lo subjetivo puede entrar en contradicción con la biología como parte de la cultura, y la sociedad acepta la senda de que la propia formación de la subjetividad, en el actual momento histórico, puede entrar en contradicción incluso con el propio cuerpo.

Entendemos pues, que ya no se trata de la potenciación del conocimiento sobre lo que el cuerpo es capaz, ampliando los límites del saber, sino que directamente, el cuerpo puede ser objeto de una metamorfosis. De alguna manera, la progresión del saber, en la acumulación que la tradición supone, sufre una ruptura propiciada por la cultura. Lo existente más primigenio, como es el propio cuerpo, se puede negar, truncando entonces el sentido del dominio sobre lo más elemental. Pero eso no es sin consecuencias, porque el cambio que se instaura sería radical.

Radical fue en su momento la llegada del micrófono y las grabaciones en el mundo del canto. En un primer momento, aquellos cantantes ya relevantes, ampliaban su fama en el fonógrafo. Aquellas voces superiores con unas capacidades reconocidas se registraban. Sin embargo, hubo un

momento en el que el fenómeno se pudo invertir, los cantantes eran reconocidos a través de las grabaciones que impulsaban sus carreras y les daban entonces lo que el escenario no les había otorgado. Se empieza a producir una disyunción entre lo virtual y lo real. Entre la música de teatro y el teatro grabado. Y comienzan a surgir las lógicas contradicciones. Lo real de cantar una *Aida* lo daba la escena, y aquella voz tenía que ser apta a las exigencias que aquella realidad imponía. Sin embargo, llegó un momento en el que la exigencia de aquella realidad empieza a ser preeducada por el universo de la grabación. Se empieza a conocer la ópera no por haberla oído en vivo, sino que se escucha registrada previamente. Es decir, una virtualidad conforma la realidad y produce una nueva exigencia. Un tipo de realidad muere, para dar paso a un mundo intervenido en el cual cabe pensar que la realidad es la previamente inducida. Igual que los Grandes Inquisidores de Verdi, Schiller o Dostowieski han suplantado a la verdadera Inquisición, para intervenir en el imaginario colectivo con el sesgo caracterizado por dichos autores. Poco se ha sabido de la realidad histórica de la Inquisición, salvo por los especialistas en el tema, porque la caracterización posterior ha intervenido retroactivamente en su identidad histórica y se ha dado por verdadera.

En los actuales alumnos de canto, se percibe que la cultura de sesgo virtual afecta ya a funciones elementales que hace decenios no eran tan perceptibles. Lo percibo cada día en mis alumnos, sin importar sus raíces, en mi aula de Berlín. De partida, el conocimiento es algo accesorio a la pretensión del éxito, si no es que lo disturba.

Las voces auténticamente dramáticas, así como las más graves, en general, parece que tienden a desaparecer paulatinamente. La paleta de expresiones del artista se ve cada día más reducida.

Cualquier atisbo de pronunciamiento personal, de posicionamiento genuino, incluso las expresiones violentas que la música precisa muchas veces, cada día se ven más ahogadas. Esa parte inalienable, primitiva, ancestral de lo que llamamos ser humano, algo que lo caracteriza como individuo

e identidad, algo tan básico como “hacerse oír”, paradójicamente, desaparece. Cualquier exigencia de hacer notar la propia diferencia de su ser, de su unicidad, puede llegar a producir bloqueos psicológicos por colapso en el estudiante. Esto sugiere que algo tan íntimo y a la vez público como la propia voz y el propio canto, aquello que un bebé en su rudimentario comportamiento es capaz de producir, la cultura lo sofoca como un lujo de distinción no aceptable. En la era de la desinhibición absoluta, donde ya nada resulta obsceno, nos encontramos con que el canto, lo ligado íntimamente a nuestra conformación, provoca vergüenza y censura.

¿Qué puede ser autopercebido como censurable cuando lo más íntimo de su ser, sublimado por el conocimiento, pasa a ser negado?

¿Estamos quizás ante un momento cultural que ignora las propias fallas, las propias faltas que todo ser por el hecho de constituirse ha de tener?

El proceso –como todo proceso cultural– tiene sus partes oscuras, pero cabe preguntarse muy seriamente a qué nos conduce la senda iniciada hace ya algunos lustros, porque tiene aspectos muy inquietantes.

El ser humano tiene un aspecto gregario muy importante. Es un ser social, un ser hablante, pero inmerso en nuestra cultura occidental a la que estamos sujetos, donde el individuo ha hecho aportes imprescindibles a la humanidad. Debemos interrogarnos qué consecuencias lógicas se deducen de lo expuesto. Sabido es que en lo homogéneo no hay aprendizaje o es casi nulo; el saber proviene fundamentalmente de la contemplación de las diferencias.

En la era en la de que “nada es imposible”, nos estamos tropezando con imposibles elementales hasta hace décadas desterrados. La voz es una huella dactilar, algo que nos diferencia del resto, nos hace únicos, es nuestro semblante sonoro. Hay voces clásicamente bellas; las hay de carácter personalísimo con rasgos muy marcados; las hay netamente estridentes; las hay gordas, delgadas, grasas, hercúleas, diamantinas, romas, pastosas, negras, blancas, profundas, superficiales, dramáticas, líricas, bondadosas, violentas...

El sonido ha sido caracterizado por la cultura y la cultura ha caracterizado al sonido, pero siempre basándose en el hecho loable de la variedad que amplía con el conocimiento y nos hace clasificar y ordenar los conceptos. Lo virtual está imponiendo un mundo paralelo que induce en muchos casos a pensar que la realidad es sencilla o preelaborada, con un modelo preexistente como patrón, y eso está creando auténticos desfases entre lo que hasta ahora en Europa considerábamos el arte. Los artistas renacentistas, el conocimiento sobre lo particular y el apoderamiento del saber conducían a un mensaje universal, lo que los convirtió en referencias de la civilización; hoy es normal que en una obra de arte nos tengan que dar un manual explicativo sobre lo individual. Y muchas veces, poco aclara, y la vocación sería forzar al universo a captar ese mensaje críptico que solo el autor posee. La inversión es notable y la consideración del prójimo con respecto a la propia obra cambia.

Muchas veces caemos entonces en la impostura que el desconocimiento posibilita. Y cuanto más generalizado es el desconocimiento, las imposturas se multiplican. Y con ello, el estancamiento del auténtico progreso humano en el saber y en la invención.

En cualquier caso, si debemos aceptar que los tiempos cambian, las subjetividades, las éticas y las estéticas también, lo que no es tan aceptable es que haya conocimientos notables o sobresalientes, y que estos se pierdan. La encuadernación de un libro de hace siglos, con su voluntad de trascendencia en el tiempo, garantizó en muchos casos que el saber se transmitiese por generaciones. Se presentan muchas dudas sobre si las actuales pueden durar tanto tiempo y si tal milagro de la encuadernación con todos los saberes que implicaba no pueda caer en el olvido y desaparezca.

La voz humana, para estar en el poder del cuerpo que la posee, poco tolera que los instintos básicos sean aplastados. De ahí que, si nos desplazamos a territorios dentro de una misma nación, donde la cultura imperante y oficial esté más suavizada por no implantarse con toda su fuerza, encon-

tremos a sujetos que son capaces de llamar a un vecino a distancia, con voces robustas y desinhibidas, cuando en la educada ciudad y sus prerrogativas educacionales y culturales se apropian de casi todo... La misma llamada sería un triste y afónico intento. Un intento roto, fracasado, una impotencia desmoralizante. Eso, si una llamada no se interpreta como una demanda a gritos, con lo cual, el hecho contracultural se multiplicaría. El ser moderno tiende a la autarquía en su delirio de superhombre.

El recién nacido, que es una máquina de demanda con su llanto, tiene naturalmente conformada, con ese conocimiento legado genéticamente, su hacerse oír con todo el cuerpo interconectado para la producción sonora. Cantar y llorar no son la misma cosa, la demanda ha de convertirse en deseo sublimado, pero por el camino, la mayoría de las veces el sujeto pierde esa conexión entre todos sus órganos para ser un altavoz viviente. Algo que se sabía hacer de natural, espontáneamente, la cultura lo hace perder. La cultura aporta un saber restando otros. La duda siempre es si lo perdido no es más importante que lo adquirido y estar vigilantes.

Las naciones latinas siempre han contado con esa predisposición; en primer lugar, por una fonética de sus lenguas romances que apoyaban el canto y, en segundo lugar, por el tipo de expresividad social que caracterizaba los vínculos más cercanos, emocionales y directos.

Aún esas diferencias persisten, pero gradualmente se pierden con respecto a los pueblos anglogermánicos y toda su influencia cultural. Pero en mi labor docente, si bien esas diferencias relacionales entre latinos y anglo-germanos se reducen día a día, la inhibición subjetiva crece en igualación. El miedo a la autoreivindicación del ser crece, y la biología influida por la cultura, se desconfigura, se hace disfuncional, y la reivindicación es ahogada. El cuerpo que en sus primeros momentos de existencia postparto era un aliado, con los años se convierte en un enemigo de resistencia pasiva. No ayuda en nada. Y solo cabe deducir que entonces, la censura cultural va encaminada a sofocar importantes aspectos de la propia individualidad. El

pánico a ser quien se es. El negar el resto de la propia identidad: la propia voz. No pensemos ya en lo que es dar carácter sublime a lo que se hace con ella, como es la producción artística.

Quizás podríamos plantearnos si ese triunfo neto del gregarismo no está dando paso a algo desconocido, que es el gregarismo homogéneo y uniformado. La velocidad actual de la información, desde luego, deja poco espacio para deducciones originales, y la hiperpresencia de lo informativo, poco tiempo para pensamientos elaborados.

Las grandes personalidades artísticas, casi míticas, de las artes interpretativas, se van perdiendo en general. No muchos artistas nos hacen ya saltar enfervorecidos de las butacas por ese mensaje que rompía todo lo conocido hasta entonces, llegando a tener poderes hipnóticos sobre el público. A la vez, los artistas son desmitificados, y la reacción pública, también. Todo está dentro de un orden, los mensajes y la reacción a esos mensajes. Cada vez es más complejo romper con lo rutinario, y la primera función del arte, justamente, es romper con la rutina.

Si bien todos los órganos del cuerpo son sensibles al bienestar del sujeto, y se resienten ante el malestar, la voz está íntimamente ligada a ser el espejo de nuestra situación emocional. Un recién nacido se vincula al mundo, hace oír su estado de ánimo vocalmente, y esa marca quedará de por vida.

El cantante se deberá enfrentar a un gran reto, que es que todo estado de ánimo influirá directamente en su cuerpo y localmente en su laringe, y por ello en la producción de sonido.

En el humano, desligar el estado de ánimo de la voz sin el adecuado conocimiento y técnica es prácticamente imposible. Desde la ira a la desesperación, no hay demostración emocional que no pase por ser transformado en sonido para su transmisión al resto de nuestros semejantes.

Pero la cultura también prohíbe determinados sentimientos, y en esa prohibición, si se transgrede, el órgano es castigado para que deponga tal actitud. Pongamos, por ejemplo, la sensación de ira, de odio o de intenso

sentimiento destructivo. Lo normal es que provoquen una afonía súbita en muchos casos. O bien un intenso nerviosismo, así como un inmenso pesar de tristeza. Todo ello se registra en nuestro cuerpo, pero en la laringe sus efectos son directos. Contrariamente a lo que se cree, nuestro catalizador con la sociedad, que es la voz, exige calma y dominio sobre nuestras pasiones. Y aun sobre nuestros pensamientos. Cualquier preocupación insistente acaba afectando a su salud. Pero el imperativo de cantar las marcas que el autor ha dispuesto en su composición, eso es invariable. La exigencia de la partitura es inmutable. Aquí podríamos hablar de la modificación del diapason.

El cantante de ópera es un artista y un atleta de élite con su garganta. En el mundo actual, con la movilidad, la natural necesidad de reposo del cuerpo se ve también afectada, sometándolo a unas presiones que la mayoría de las veces disminuirán sus prestaciones.

Por ello, se puede decir fácilmente a un cantante que es algo así como un esclavo de su laringe. La laringe y sus necesidades gobiernan su universo, convirtiéndose en amo absoluto de su existencia, no sin rebeldías –que se pagan– ante tal estado de cosas. No hay nada más descriptivo que la expresión metonímica para describir a un cantante como “la voz” o aún “una garganta”, ambos sinónimos muchas veces. Tal inversión requiere de una sumisión del sujeto ante su órgano, y preferiblemente sellar la paz con él. Cuando se está entre cantantes, tenemos la impresión de que una mafia de laringes ha sometido a sus portadores, en cuanto que hablan de ella como si tuviese vida propia con mando en plaza. Se le atribuyen características humanas y de personalidad, un otro yo parasitario con su poder. Y sin embargo, debemos de plantearnos si ese otro yo, ajeno y extranjero, no es en el fondo la verdadera naturaleza de su portador, que la cultura prefiere ocultar.

¿De qué se trataría la técnica de canto, entonces?

A grandes rasgos, la técnica de canto supone convertir al cantante en un altavoz, un amplificador que optimiza la señal, para que con el mínimo

esfuerzo y gasto energético consiga el mayor rendimiento. Por lo que deberá vérselas también con todas las prohibiciones y censuras en las que el sujeto de la cultura está inmerso. Así pues, tendrá que expresar violencia sin genuinamente sentirla; deberá expresar odio o venganza sin ser dominado por ellas; deberá canalizar la pasión amorosa sin vivir el arrebató. Cabría pensar que es una especie de fingimiento, de actuación, de lo cual mucho conlleva, pero es más exactamente ponerse al servicio del propio núcleo artístico, ser un instrumento de él, ponerse a su servicio. No ofrecer resistencia a nuestra caja negra personal. Hemos de atravesar las inhibiciones y prohibiciones con la coartada de tener un amo creativo interior que es quien tiene el poder; con un fin ético, el arte. Para tal servicio, tendremos que poseer sentido consciente de nuestros músculos, nuestra mente y su dominio. Esa otra instancia creadora será inflexible en su demanda de sumisión al sujeto. Su empuje siempre se hace notar, desea sus objetivos ciegamente, y el sujeto ha de arreglárselas y poner todo de su parte para que el amo creador quede satisfecho. Muchas veces nos preguntamos si la verdadera voz no está allí antes de ser realizada, y toda la trama de su existencia es su consecución. Como algo predeterminado a lo que llegamos con el conocimiento.

Todo este proceso, que como casi todo en la vida, responde al “conóctete a ti mismo”, se ve además influido por las modas de la cultura. Porque hay períodos históricos en los cuales la mentira, la impostura o el manierismo se ven con mejores ojos que en otros. Y suelen coincidir con grandes sequías creativas o de decadencias que anuncian un final de lo vigente. Al fin y al cabo, la cultura, que tanto mutila, por una parte, organiza y provoca el caldo de cultivo para la emergencia de lo nuevo también.

Estamos inmersos, bajo todas estas nuevas influencias, en un auténtico cambio en la escenificación de la ópera. Cabría decir que, si bien los compositores puntualizaban e intervenían en los libretos muchas veces de manera minuciosa, reina la confusión de que la ópera es teatro con música cuando realmente es teatro en música, lo cual es una diferencia notable.

De tal manera que, al igual que la ópera se lega por generaciones a través de una simple partitura, y no por un libro de prosa, estamos ya acostumbrados a que haya una separación entre la música escénica y la escenografía representada. Muchas veces cambiando la propia trama argumental, y otras veces directamente con unas invenciones que podríamos definir, cuanto menos, de muy arriesgadas. Algunas de ellas, originales y plenos aciertos; otras veces, provocando un choque contra la propia obra de arte.

Poco o nada de realista tiene que alguien exprese su situación emocional cantando y que, a su vez, le respondan cantando. Poco verosímil es alguien que herido de muerte se ponga a cantar un aria de exigentes coloraturas. Muy poco o nada real es vociferar venganza con el amigo, cantando un dueto y prometiéndose fidelidad eterna para tal fin. Pero en la ópera y en la música con la voz humana cantada, se convierte en una realidad inapelable, tangible, mucho más creíble y aumentada que en otras formas de expresión. Para comprender ese universo, lo normal es que haya una familiarización previa con ese lenguaje. Es un artificio que hay que asimilar para poder disfrutar de él, como de hecho en tantas facetas de nuestra cultura. Sin embargo, a día de hoy, como si en una exposición de clásicos de pintura se iluminase con parpadeantes y psicotrópicas luces de colores, en la ópera se puede asistir a representaciones y puestas en escena que el problema no sería que puedan atentar al pudor del público si eso hoy aún fuese posible, sino que agrade a la música que se está ejecutando. No hay sintonía ni simpatía entre ambas magnitudes, y entran en ríspida contradicción: lo que se ve y lo que se oye.

La ópera, su individualidad, su singularidad, lo que la convierte en algo tan fascinante, es que es el reino absoluto de la voz humana. Sin voz cantada, la ópera, sencillamente no sería ópera, sería otra cosa. Y si bien todos sabemos cómo en otras épocas los divismos sin equilibrar por otros contrapoderes podían hacerla sucumbir, hoy se ha querido dar mayor importancia, si no la primacía absoluta, a directores musicales y directores

de escena en disminución de los cantantes, compositores y libretistas. Y consecuentemente, ha afectado también a la importancia y el surgimiento de verdaderas voces, puesto que ya son desplazadas como absolutas protagonistas de la representación.

La disputa de poderes trastornan la esencia, y no para bien. El divismo, lejos de ser desterrado por aportar más problemas que soluciones, ha cambiado de lugar, todos en franca competencia por adquirir una notoriedad que previamente, en la estructura, no viene dada.

Intentar equilibrar todos los actores es loable y redundante en el producto final, atentar contra la estructura, lo desvirtúa.

El problema, repetimos, no es que un director de escena decida transformar a *Rigoletto* en un bróker de Wall Street. En alguna ocasión puede resultar funcional y brillante idea, el peligro llega cuando el bróker no siente como el *Rigoletto* escrito en la partitura y en su paraíso e infierno de las finanzas cante el perder a su hija como si perdiese una inversión en la bolsa de valores. Por ello, la función de los directores de escena, cuando a partir de la música son capaces de explicar la psicología del personaje teatral, trasladándose al cantante, supone una mejora notable de la representación para el público al que llega.

Por ello, cuando encontramos directores musicales, directores de escena y cantantes que comparten el sentido de la estructura operística, donde concuerdan todos a una en que la voz cantante –no sus portadores– es la protagonista en la que se cimienta esa extrañísima forma artística que llamamos ópera, se accede a la experiencia de la obra de arte casi total.

Sabemos que el ser humano nunca puede expresarlo todo... Siempre hay un resto inefable de imposibilidad. Incluso allí donde las palabras no llegan, aparecen los poetas para poder capturar ese resto.

El canto pertenece a ese límite también para el cantante, pero se acompaña por la música. Hace música para que la palabra tenga un plus de significación. Y aun así pareciese que, incluso abandonando la palabra, en la

pura voz cantada no articulada, se abre un compartimento que nos lleva a los propios orígenes. Magistralmente lo muestra John Williams en la película *Inteligencia artificial* de Spielberg, tándem fundamental, cuando intenta ilustrar el vínculo amoroso imposible entre el niño máquina y su “madre”. Ahí las palabras sobran para poder describir algo más esencial. También es inarticulado *El grito* de Munch, que emerge del silencio y solo el observador recrea su propia fantasía sonora, su subjetividad, tomando como base la pintura del autor noruego. El grito inarticulado del infante, pura demanda salvaje, ausente de cualquier intervención cultural, será la semilla de lo que luego, mediante la hoy poca estimada vocación, se transformará en voz cantada sublimada. En todo cantante hay esa semilla de liberación en bruto, instintiva, liberación que nunca llegará en su sentido puro porque ha de pasar por el embudo cultural. Recogerá pues, sucedáneos recordatorios de aquel impulso, pero filtrado por el deseo con su ética que lo convertirá en ser social, en algo compartido con los demás. El cantante exhibirá la prestación de la que es capaz un propio órgano biológico, físico, corporal, que puede llegar a tener unos efectos hipnóticos sobre la audiencia, pudiendo afectar plenamente a su narcisismo. Conviene entonces poner a raya tales efectos públicos del propio desempeño, so pena de caer en el peor de los pecados que más sinsabores y estupidez origina, como es la vanidad, pésima compañera de vida, si se ambiciona un progreso profundo.

Particularmente influida por la pintura en mi arte, siempre tengo presente a los impresionistas por su especial tratamiento de la luz y el color, y al gran Leonardo con su *sfumato*, que yo denomino *veluto* en el estudio del canto. La voz tiene algo de misterio, y nunca una voz, por características que sería muy complicado de explicar en estos momentos, si se observa, como cualquier desempeño en la vida, nunca puede ser “a cielo abierto”. Casi todo desempeño humano debe estar acompañado por una especie de cobertura, recordatorio quizás de la vergüenza y el pudor como síntoma de dignidad. Desde esa característica tan hispana de nuestros grandes de per-

manecer cubiertos ante el rey, bienvenidos por este con “cubríos y hablad” al simbolismo de desfilarse bajo palio, como también son las vestiduras que caracterizan las distintas ocupaciones profesionales.

Es en ese pictórico “claro oscuro” donde la voz encuentra su lugar, su dignidad, su potencia y su supervivencia, y cuando se intenta desposeerla de esa vestidura, el pago a realizar es casi con la salud del propio instrumento, pero previamente por una sensación de impotencia y transgresión, que ira convirtiendo a la voz más como un enemigo que como un aliado. Hay un reincidente en el humano, que viene a ser “no todo está permitido”, por mucha racionalización que *a priori* se presente como desinhibida, rupturista o sin ataduras.

Sintiendo una especie de vacío, de cavidad interna, podrá convertirse en eco de sí mismo para ser reconocido y amplificado en el exterior. Es por ello que el canto es la voz del alma, porque es el propio eco de su ser en el cuerpo lo que se vuelca al oyente. Y para ello, ha de tener un impulso decidido, un posicionamiento genuino de aceptación de ese ser. Un eco de sí mismo que retorna desde el exterior a su vez, que le entrega la propia imagen sonora difundida. Ello admite pocas imposturas personales si se quiere responder ante la propia vocación. La propia individualidad poco aceptará ser negada, ocasionando múltiples accidentes, y a la propia verdad, como tantas veces en la vida, se llega por caminos torcidos.

Pero al mismo tiempo, a la propia auténtica naturaleza no se llega sino a través del estudio. Es un proceso de adquisición de saber, esta vez el propio, quizás el más importante, y se admiten pocos engaños. Por si fuese poco, esa máquina de percepción emocional que es el público siente sin racionalizar cuando el artista está entregado a su verdad, y es muy refractario a los ejecutantes a la defensiva consigo mismos. Se capta rápidamente que algo no marcha. Como capta al instante que las cosas funcionan.

Bajo las coordenadas de salvaguardar nuestra memoria, con todos los aportes que generaciones y generaciones de individuos han aportado a

nuestra cultura occidental en las que estamos inmersos, me propongo como académica hacer todo lo posible para que no caigan en la amnesia muchos conocimientos que, por el devenir cultural, por la coyuntura, puedan caer en el olvido. El desuso puede ser aceptable; aquello que se desecha hoy pasado mañana retorna con mayor fuerza aún. Pero los eslabones de la cadena que nos atan a nuestras raíces no se veán cortados y con lagunas a las que no podremos recurrir...

Y disponiendo de todo el conocimiento que sea posible, podremos facilitar el advenimiento de lo realmente nuevo, así sea revolucionario o rupturista, pero sobre unas bases que se demostrarán superadas por una nueva aportación que nos enriquecerán a todos, no por una nueva repetición de la impostura.

Cantar es vivir, y la génesis de esa vida parte del reflejo del diafragma, en la parte baja del abdomen. El canto nace donde nace la vida.

Señoras y Señores Académicos, muchísimas gracias por este honor.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN

Excelentísimas Señoras Académicas, Excelentísimos Señores Académicos, señoras y señores, amigos todos.

El 23 de abril de 1995 se producía en este mismo lugar un hecho para la historia de esta Academia. Por primera vez desde su creación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acogía como miembro de número a una Académica, la Excelentísima Señora Doña Teresa Berganza Vargas, que entraba en la institución como figura universal de la interpretación musical en el campo del canto donde indiscutiblemente era una personalidad de extraordinario relieve. Ocupaba una plaza profesional de artista de la Sección de Música de esta Academia, que se alegraba no solo de ser la primera sección que acogía a una académica, sino de que ello se hiciera por méritos evidentemente propios y no por ninguna consideración genérica o de otro tipo.

El discurso de Teresa Berganza se titulaba *Mi universo musical* y me correspondió a mí contestarlo en nombre de esta corporación, lo que era un gran honor y una enorme satisfacción, ya que recibía así a una figura irrepetible del canto que, a la vez, era una querida amiga.

Teresa Berganza nos ha dejado ya. Y como ocurre con todas las medallas de esta Real Academia, la suya va a ser ostentada por otra

personalidad elegida en el Pleno de la institución. Y como la Historia suele, si no repetirse, sí discurrir por esos “corsi e ricorsi” que señalaba Giambattista Vico, de nuevo me toca contestar a la sucesora de Teresa, que es también una mujer y una cantante de gran renombre y, como en aquella ocasión, así mismo una entrañable amiga, la extraordinaria María José Montiel.

Madrileña, Premio Nacional de Música de 2015, María José Montiel se formó en Madrid y en Viena comenzando una carrera que la ha llevado a debutar en los mejores escenarios nacionales e internacionales, como el Teatro alla Scala de Milán, Carnegie Hall de New York, Teatro San Carlo de Nápoles, Teatro Massimo de Palermo, Teatro Regio de Parma, Opéra National de Paris, Wiener Staatsoper, Konzerthaus de Viena, Teatro La Monnaie de Bruselas, Teatro Real de Madrid, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, y un largo etcétera de teatros y salas de primera categoría.

Su referencial versión de *Carmen* de Bizet, la ha llevado a teatros de Italia, Suiza, Alemania, Francia, España, Japón, Estados Unidos, China e Israel, como también fueron fundamentales para su carrera universal la Leonora de *La Favorita* o el *Requiem* de Verdi, además de Mahler. Pero también ha encarnado estelarmente otros papeles verdaderamente míticos. Ha sido Dalila en *Sansón y Dalila*, Amneris en *Aida*, La Cieca de *La Gioconda*, Rosina en *El Barbero de Sevilla*, Cherubino en *Las Bodas de Figaro*, Concepción en *La hora Española*, y un largo encadenado de papeles tan comprometidos como famosos que son la Historia de la Ópera. Y la han dirigido figuras como Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Daniel Oren, Charles Dutoit, Lorin Maazel, Rafael Frühbeck de Burgos, Sir Neville Marriner, Petrenko, Steinberg y de nuevo un largo etcétera. Es invitada habitual de orquestas nacionales e internacionales en obras vocales del repertorio sinfónico. En su carrera destacan algunos hitos his-

tóricos en la interpretación de música española, como su participación en la reinauguración del Teatro Real de Madrid siendo Salud en *La Vida breve*, de Falla; la Cantata *Senderos de Libertad*, de Tomás Marco, en el vigesimoquinto aniversario de la Constitución Española, también en el Teatro Real de Madrid, o el estreno de la ópera *Merlín*, de Albéniz.

Además del Nacional de Música antes mencionado, hay que señalar otros premios, como el Ojo Crítico de Radio Nacional, Premio de Música de la Comunidad de Madrid, Premio CEOE Fundación Coca Cola, Premio Campoamor a la mejor cantante de Ópera 2012 y otros variados.

Interesada en transmitir su saber y sus experiencias a las nuevas generaciones, desde 2019 es catedrática de canto en la Universität der Künste, de Berlín, donde imparte técnica de canto e interpretación, lo que también hace desde 2021 en los cursos universitarios de Santiago de Compostela. Y ha sido y es una gran defensora de la Canción de Concierto Española, la Zarzuela y la creación contemporánea, y está llevando a su universidad berlinesa nuestro Patrimonio Cultural y Musical.

Mi relación con María José Montiel comenzó con un motivo profesional. Hace ya algunos años, yo había recibido el encargo de componer un monodrama operístico, que al final fue *Ojos verdes de luna*, sobre un libreto propio basado en la fusión de dos leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer. El personaje central era masculino y se pretendía para asumirlo a un grandísimo cantante español que ha sido también otro gran amigo. Pero las conversaciones entre los peticionarios de la obra y el representante del cantante se rompieron y, como no me ofrecían una alternativa de garantías suficientes, pensé en cambiar el papel, que es masculino, a una soprano, puesto que los personajes travestidos son una constante en

la historia operística desde el Cherubino de Mozart al Octavian de Richard Strauss.

Entonces me recomendaron a una jovencísima María José Montiel, a la que en ese momento no conocía de nada, y quedé encantado con el resultado. La obra se escribió para su voz y sus cualidades escénicas y ella fue quien la estrenó en versión de concierto, después en versión escénica, quien la grabó en disco y quien la ha cantado siempre. Incluso cuando, siguiendo aquella premonición de Teresa Berganza que nos acaba de contar, pasó de soprano a mezzosoprano, realicé unos concisos arreglos para adecuarla a la nueva tesitura y así se ha hecho con ella desde entonces.

No es *Ojos verdes de luna* la única obra que he escrito directamente para ella. Años más tarde, cuando participé con un encargo en la celebración de un aniversario de Radio 2, adapté para canto y piano un pasaje de la ópera, que usa en un momento un texto italiano de Ludovico Ariosto, con el título *Come un aria italiana*, que ella también estrenó y grabó. Y con motivo del 25 aniversario de la Constitución Española de 1978 estrenó también una obra que se me había encargado, la cantata *Senderos de libertad*, que realizó junto al actor José Luis Gómez y fue dirigida por Jesús López Cobos en el Teatro Real, en 2003.

Pero mi relación con María José Montiel va mucho más allá de una colaboración profesional o de una sincera admiración. Desde el primer momento pude descubrir la extraordinaria persona que hay detrás de la gran cantante y hemos mantenido una profunda amistad. María José es para mí y para María Rosa, mi esposa, un miembro de familia cercana, pero de familia elegida que nadie te impone, y sus triunfos profesionales y sus vicisitudes personales las hemos vividas como propias. Y ese es un motivo más para considerar que este momento, que es sin duda muy importante para ella, lo

es también para mí mismo más allá de la circunstancia académica de contestar a un discurso.

Discurso excelente el de la académica electa que se adentra en las características y las vicisitudes de la voz humana y del canto. Efectivamente el canto es una función únicamente humana y eso es así porque seguramente en sus orígenes no era fácil distinguir entre la palabra hablada y la cantada, que probablemente eran una misma cosa. Esto es incluso más trascendental que discutir sobre algo tan indemostrable como si es anterior la palabra o la música. El propio Darwin se inclinaba porque la música era anterior, cosa negada hasta posiciones casi histéricas por otros autores. Pero para ello habría que dilucidar si los ritmos iniciales, probablemente rituales, procedentes del cuerpo y no tanto de la voz eran ya la música.

En cualquier caso, podemos ver cómo en el nacimiento de los lenguajes hay un componente musical que luego se ha separado. E incluso en las especulaciones sobre lenguajes de homínidos muy cercanos al *homo sapiens*, como los neanderthales, se estima que su lenguaje tenía ya elementos del habla articulada, pero otros que son canto y una parte importante gestual. Es como si, exagerando un poco, o a lo mejor no tanto, su lenguaje hubiera sido una especie de proto ópera. No hace falta irse tan lejos. Nuestros más directos antepasados culturales, los griegos clásicos, no concebían una poesía no cantada y así se transmitían los poemas homéricos, aunque no se haya conservado su canto. Y si el espectador actual puede, con toda normalidad, ir a ver una *Antígona* o un *Edipo* representados solo con el lenguaje hablado, esto no hubiera tenido ningún sentido para los atenienses contemporáneos de tales textos, ya que el teatro no usaba el lenguaje habitual que cada día empleaban los espectadores, sino otro musical emparentado con el recitativo cantado. De hecho, cuando en el manierismo se crea la ópera como género actual, lo

que se estaba buscando era reproducir el teatro griego como creían que fue.

Heidegger nos afirmó que “el lenguaje es la casa del ser”, pero eso no quiere decir que para ello el lenguaje tenga que ser solo hablado. Aunque no sean la misma cosa, lenguaje y canto están íntimamente emparentados y colaboran constantemente en dotar a la palabra hablada de otra dimensión más allá de los significados.

El canto es exclusivamente humano. Por más que hablemos metafóricamente del canto de los pájaros, estos no cantan, sino que emiten señales comunicativas como cualquier otro animal. El que nos sea más agradable que otros sonidos animales es puramente subjetivo. Nadie habla del canto de los burros. Seguramente porque el rebuzno es menos agradable que el trino del ruiseñor, pero burros y ruiseñores se están comportando de la misma manera para sus necesidades comunicativas que no se hacen a través del habla porque solo el ser humano, por una serie de mutaciones fisiológicas, es capaz de tener un lenguaje articulado.

Cantar implica una actividad física muy singular, ya que el instrumento musical se lleva dentro del propio cuerpo. Al final, un cantante profesional es alguien perpetuamente preocupado y dependiente de su laringe. Pero es al mismo tiempo alguien capaz de transmitir emociones, y no solo sentimientos, que no pueden comunicarse de otra manera y que van más allá del texto. Todos sabemos que cantar un texto puede tener una carga de la que carece este cuando simplemente se dice. Incluso las reglas del teatro musical son distintas de las del teatro de texto. Si en una obra teatral todos se ponen a hablar a la vez cosas diferentes, el resultado será un guirigay donde no se entiende nada y que perjudica gravemente a la obra. En una obra teatral cantada puede ser lo contrario, porque

eso permite concentrar ideas, sentimientos y hechos completamente diferentes que se refuerzan al expresarse a la vez.

Un ejemplo casi mítico de lo anterior es el famoso sexteto de la segunda escena del acto segundo de *Lucia di Lammermoor*, la ópera de Donizetti, en la que el libretista Salvatore Cammarano nos muestra la irrupción del novio burlado, Edgardo, en el momento en que Arturo, el otro pretendiente, y una ya delirante Lucia, acaban de firmar el compromiso matrimonial con el contento de Enrico mientras Raimondo intenta calmar los ánimos, puesto que se trata ya de un largo enfrentamiento de familias y de clanes, y de una impostura flagrante con una carta falsa y todo. Un buen lío para expresarlo verbalmente con todos hablando a la vez. Bien, aquí cada uno canta lo suyo junto a los otros y el público se entera perfectamente de lo que pasa, además de escuchar uno de los más importantes fragmentos de la ópera romántica.

Se ha dicho que teatralmente este tipo de escenas detienen la acción extemporáneamente y casan mal con el desarrollo escénico. Pero eso no es enteramente cierto y se puede salvar incluso en pasajes como este que efectivamente suceden temporalmente en un solo instante del desarrollo. Y hay ejemplos de un conjunto dinámico en el que todos se expresan a la vez con frenética claridad, como es el maravilloso quinteto final, sobre una transfigurada habanera, de *La hora española* de Ravel.

Pero si el canto transmite algo más que la palabra hablada, necesita por parte del cantante una extraordinaria preparación técnica para asumirlo adecuadamente y evitar su propio deterioro no solo vocal sino psíquico. Es su maestría la que, a la vez que transmite toda la intensidad al público, le evita vivir en una perpetua esquizofrenia. Recuerdo muy bien una rueda de prensa en la que le preguntaron a Alfredo Kraus si se emocionaba mucho cuando cantaba tan cáli-

damente como lo hacía en el aria principal del *Werther* de Massenet. Su contestación fue tajante: “Nada. Debo hacer todo lo posible para que el público se emocione con eso y para ello necesito toda mi técnica y mi experiencia, y si yo fuera el que se emocionara el resultado sería desastroso”. Tenía toda la razón y una carrera vocal basada en la autoemoción dura poco y conduce a la destrucción.

La emoción tiene también que ver con las tensiones de la puesta en escena en un tiempo en el que determinadas escenificaciones pueden ser contradictorias por anacrónicas o fuera de lugar con lo que se está diciendo en el texto. El discurso de nuestra académica electa lo ilustra cuando nos dice que el problema no es tanto que se decida que el *Rigoletto* sea de repente un brooker de Wall Street, para lo que no acertamos siempre a ver la necesidad, sino que su lamento no sea por el ultraje a una hija, sino por los valores de bolsa perdidos. Pero ese es otro tema que nos llevaría mucho más lejos que a hablar de voz y de canto que es de lo que aquí se trata en este momento. Pero sobre la problemática actual de la puesta en escena, sí me interesa recoger una afirmación que hace rotundamente nuestra nueva académica y que centra de verdad el problema. Y este está en que se tiende a suponer que la ópera es teatro “con” música cuando lo verdadero es que es teatro “en” música.

Pero para el verdadero cantante su voz es como su huella dactilar, no hay dos iguales y estoy hablando más que de belleza vocal, de personalidad. Una voz puede ser más bella que ninguna, pero si no tiene una personalidad, que depende en parte de su timbre, pero sobre todo de la técnica con que la maneja, esa belleza tiene poca posibilidad de transmitirse y menos de subsistir. Por eso, María José Montiel echa de menos, con toda razón en su discurso, la desaparición gradual de la implicación personal y la degradación cultural en muchos alumnos de canto que conducen a una estandarización.

Probablemente es una tendencia que siempre ha ocurrido, pero las posibilidades tecnológicas de hoy, que hacen posible acceder a mucha voces y escuelas a través de la grabación, ponen más de relieve el problema. Por eso hacen tanta falta profesionales que no solo canten, sino que sepan enseñar y transmitir no tanto una experiencia como los medios para adquirirla. Por eso su actividad docente en Berlín, alternadas con sus apariciones ante el público, me parecen de tanta importancia. Al final, la cultura es un aporte sucesivo en el que el pasado va construyendo el futuro. Nada se pierde enteramente. Nada se crea totalmente. Pero vamos construyendo un todo. Así pues, veamos al canto, sobre todo al de las representaciones, como teatro en música para que así sea algo vivido, hacia lo que nosotros vamos y no solo algo que viene hacia nosotros. Como tan hermosamente lo dice T. S. Eliot en sus *Four Quartets*: “and you are the music while the music lasts” (vosotros sois la música mientras la música dura).

