

## ATLÁNTIDA DE MANUEL DE FALLA: NUEVAS SOLUCIONES PARA EL TEATRO MUSICAL

Eckhard WEBER

mais il est utile de mettre nos jeunes compatriotes en garde contre les cariatides d'Opéra, ces grosses sirènes d'or...<sup>1</sup>

(Jean Cocteau)

En las partituras de la obra musical *Atlántida* del compositor Manuel de Falla (1876–1946) editadas por la editorial milanesa Ricordi se puede leer «Cantata escénica» como denominación del género de la obra.<sup>2</sup> Ernesto Halffter, alumno de Falla, que terminó el fragmento de *Atlántida* después de la muerte de Falla, puso siempre hincapié en la indicación «Cantata escénica» refiriéndose a una puesta en escena adecuada en el contexto de la polémica sobre las primeras producciones de la obra en Milán (1962) y Berlín (1963). Halffter declaró en una entrevista, sugiriendo la imposibilidad de una puesta en escena de *Atlántida*:

Hubo demasiado empeño en hacer de *Atlántida* una representación espectacular, olvidándose que la 'Cantata escénica' no es una ópera, ni un drama lírico, sino una música con el apoyo de la plástica, tal corresponde a una idea nacida de un pintor, Sert, y un músico, Falla.<sup>3</sup>

Así, la etiqueta «Cantata escénica» se utilizaba siempre en discusiones sobre *Atlántida* y sobre todo en debates sobre la idoneidad de *Atlántida* para la escena. Sin embargo se olvidaba muchas veces que esta denominación no es tan auténtica como suena. No es seguro que Falla quisiera dar definitivamente esta denominación

1. Jean COCTEAU, *Hahn und Harlekin*. Aphorismen und Notate. Mit zehn Strichzeichnungen des Autors (französisch / deutsch). Leipzig / Weimar: Klepenheuer, 1991, p. 82.

2. Cf. Manuel de FALLA, *Atlántida*. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Erneso Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter. Milano: Ricordi, 1961; ID., *Atlántida*. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Erneso Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter. Milano: Ricordi, 1993; ID.: *Atlántida*. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale [partitura de orquesta]. Milano: Ricordi, 1991.

3. Cit. en Marino GÓMEZ-SANTOS, *24 horas de Ernesto Halffter*, en *ABC* / Madrid (11 de agosto de 1968), s. p.

a su obra. En los manuscritos de *Atlántida*, por ejemplo en los autógrafos del prólogo, no se encuentra la denominación «Cantata escénica». En sus cartas Falla siempre menciona la obra con su título *Atlántida* (en la forma castellana, sin embargo escribía casi todo el libreto en catalán, incluso las partes que inventaba él mismo, tabla I).

Falla llamó a *Atlántida* sólo una vez «Cantata escénica» en una entrevista, cuando llegó a Argentina en el año 1939, pero al mismo tiempo mencionó el nombre genérico «Misterio»:

El estado de mi salud, nos dijo, me ha impedido dedicarme a esta obra, que podrá ser denominada 'Cantata escénica' o, si se quiere, también, 'Misterio, para voces y orquesta'.<sup>4</sup>

Así, el nombre genérico «Misterio» tiene la misma legitimación que «Cantata escénica» para denominar la obra de Falla. Evidentemente era categorizado como «Cantata escénica» más o menos arbitrariamente después de la muerte de Falla en el año 1946, siendo ésta una decisión bastante diplomática en cuanto que el término «cantata» desde el siglo XIX servía como nombre muy abierto, vago y bastante incierto para una composición en concierto con solos, coro y orquesta.<sup>5</sup> El término «cantata» para la obra de Falla es por lo tanto abierto para todo y nada. La denominación genérica «cantata escénica» no da más explicaciones al género de *Atlántida*, pero refleja la incertidumbre frente a una composición, que es considerada como un género híbrido entre la escena y la sala de concierto, o sea como una forma especial.

## I

Sin embargo en el contexto histórico de *Atlántida* hay una gran cantidad de semejantes formas especiales como esta obra —formas especiales, por lo menos, vista la tradición operística del siglo XIX. Todas aquellas obras con «formas especiales» constituyen géneros híbridos. Son óperas de coro, oratorios o misterios. Lo que llama la atención es que la mayoría de estas obras conscientemente no tienen los términos típicos de la tradición de la ópera del siglo XIX y desde luego en la mayoría de los casos se evita el nombre «ópera».

Como representante muy temprano de este grupo encontramos el «Mystère» *Le martyr de St. Sébastien* (París, 1911) de Claude Debussy. La mayoría de estas obras surgieron sin embargo durante los años 20 y después: al grupo pertenecen obras como el «Psaume dramatique» *Le roi David* (Mézières, 1921) de Arthur Honegger y su «Oratorio dramatique» *Jeanne d'Arc au bûcher* (estreno en concierto en Basilea 1938, estreno en escena en Zürich 1942), que era influida originalmente por misterios medievales. *Œdipus Rex* (estreno en concierto en París 1927, estreno en la escena en Viena 1928) de Igor Stravinsky<sup>6</sup> está explícitamente llamada «Ópera-

4. Cf. S.A., *Está en B.* [ ] *Aires Manuel de Falla*, en *Nueva Epoca*, Corrientes / Argentina (23 de octubre de 1939), s. p.

5. Cf. Nigel FORTUNE et al., *Cantata*, en Stanley SADIE (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3. London (Macmillan), 1980, p. 716 sq.

6. Cf. Michael MÄCKELMANN, *Arthur Honegger: Judith*, en: Carl DAHLHAUS et al. (Ed.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 4. München / Zürich: Piper, 1991, p. 103.

Oratorio». No hay que olvidar en este contexto la «Ópera» *Christophe Colomb* (Berlín, 1930) de Darius Milhaud, que es una síntesis experimental de misterio, revista, ópera con elementos cinematográficos.<sup>7</sup> El compositor austríaco Ernst Krenek creó la «obra escénica con música» *Karl V* (Praga, 1938). La obra tiene visiblemente la influencia de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca.<sup>8</sup> También hay que mencionar el llamado «oratorio profano» *Le vin herbé* (en concierto Zúrich, 1942, en escena Salzburgo, 1948), del compositor suizo Frank Martin. La obra de Martin presenta la leyenda de Tristán e Isolda en forma del teatro medieval.

Todas estas obras tienen en común que se oponen a la tradición de la ópera del siglo XIX. La mayoría están caracterizadas por temas de la antigüedad, de la mitología, de la Biblia y tienen ideas filosóficas, religiosas o incluso políticas como base, a veces con intenciones didácticas. Discusiones sobre el neoclasicismo musical consideran especialmente la antigüedad grecorromana el tema central de estos años. Esta época es considerada como «una señal inignorable de la oposición contra el siglo XIX».<sup>9</sup> Después de la primera guerra mundial ya no gustaron a los compositores el teatro realista ni las erupciones naturalistas. En su lugar los temas mitológicos antiguos correspondieron a las preferencias de las tendencias antipsicológicas y antirrealistas.<sup>10</sup> Además las obras referidas tienen en común la tendencia hacia dimensiones ampliadas, una gran cantidad de partes para el coro (muchas veces coros comentando la acción o coros de sentencias como en el oratorio barroco), un carácter antidramático, estático y muchas veces tienen la influencia de estratos antiguos

7. Cf. Jens ROSTECK, *Darius Milhauds Claudel-Opern Christophe Colombe und Orestie d'Eschyle. Studien zur Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption*. Laaber (Laaber-Verlag) 1995, p. 114 sq. Otra obra de Milhaud podría aparecer también en esta enumeración. Sin embargo *Euménides*, que fue empezado en el año 1917 por el compositor como música incidental para el drama de Paul Claudel y que salió al final como una verdadera ópera, aunque no lleva ninguna denominación del género, representa un caso especial con una recepción muy retrasada. Prácticamente no fue percibida como obra entera antes de 1949, cuando la radio de Bruselas la estrenó por la primera vez completamente en concierto. Incluso mucho más tarde se estrenó en escena en la Deutsche Oper de Berlín (1963 – el año del estreno de *Atlántida* en el mismo teatro), y forma parte de *L'Oréstie d'Eschyle* que incluye además la música incidental de Milhaud para *Agamemnon* y *Choéphores* de Claudel. Cf. *ibidem*, p. 61 sq.; Jeremy DRAKE, *The operas of Darius Milhaud*. New York: Garland, 1989, p. 111.

8. Cf. Claudia MAURER-ZENCK, *Ernst Krenek: Karl V*, en Carl DAHLHAUS et al. (Ed.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 3. München / Zürich: Piper, 1991, p. 338: «In *Karl V* stellte er [Krenek] eine Montageform her, die epische Teile in den dramatischen Ablauf einbindet, ohne daß der Rahmen eines Dramas überschritten wird (mit Ausnahme der Schlußworte).»

9. Hermann DANUSER, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Carl DAHLHAUS, Ed.: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*). Wiesbaden / Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion / Laaber-Verlag, 1984, p. 147: «Wenngleich der musikalische Neoklassizismus der griechisch-römischen Antike, einem primären Referenzpunkt von Klassizismus, nicht jene Bedeutung einräumen konnte, die ihr im gleichzeitigen Neoklassizismus der bildenden Kunst und Literatur zukam, häufte sich die Wahl von Sujets aus der klassischen Antike für textgebundene Werke um und nach dem Ersten Weltkrieg – ein unübersehbares Zeichen der Opposition gegen das 19. Jahrhundert.»

10. Cf. Ute ZINTARRA, *Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus. Vergleichende Untersuchungen in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte* (= Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau). Freiburg im Breisgau, 1987, p. 260.

de la historia de la música.<sup>11</sup> Muy típico para este grupo de obras es además un gran aparato sonoro y esto especialmente en los casos de compositores que antes habían presentado una serie de obras de dimensiones reducidas y obras de cámara. El intento de dar una cierta objetividad en vez de sensualidad se puede encontrar entonces en la orquestación de estas obras, una orquestación que es dura y estructurada en partes aisladas como bloques. Estos bloques no tienen nada que ver con los colores ricos de la orquesta del siglo XIX. Se nota una tendencia hacia una «esqueletización del sonido».<sup>12</sup>

Estas obras antirománticas, antirrealistas y antinaturalistas se presentan como antídoto contra los borbotones de emociones, contra la estética teatral de la ilusión y contra la exageración de expresividad de la ópera del siglo XIX con su representante probablemente más excéntrico y típico y por esto el más discutido, Richard Wagner.<sup>13</sup> En todas estas intenciones de aliviar el teatro musical del sobre peso de ilusión y conseguir más objetividad y sobriedad buscando una distancia crítica en la recepción del arte, las obras que son mencionadas más arriba constituyen ejemplos del teatro épico moderno. Uno de los primeros compositores que reinició elementos épicos en el teatro musical del siglo XX era Igor Stravinsky, gran amigo de Falla. El filósofo Theodor Wiesengrund Adorno subrayaba la unión dispersa como factor esencial para la destrucción de la ilusión en la escena, especialmente en una obra ejemplar de Stravinsky, *Histoire du soldat* (Lausanne, 1918):

La unión orgánica-estética está dissociada. Narrador, acción teatral y la orquesta de cámara visible son puestos uno al lado del otro y por consiguiente la identidad del sujeto estético, del espectador mismo, es reclamado. El aspecto anorgánico impide cualquier penetración emocional y cualquier identificación.<sup>14</sup>

## II

Tendencias similares como en este teatro musical épico moderno se hallan también en *Atlántida* de Falla. Ya la fuente del libreto de *Atlántida* no es dramática, porque el poema *L'Atlántida* del poeta catalán Jacint Verdaguer (1845-1902) es una epopeya. De este modo la acción de la obra de Falla no tiene una dramaturgia lineal. La acción es una serie de cromos como en un pliego de aluayas, y así como con rayos de luces se presenta el argumento. Se trata de un tema mitológico helénico

11. Cf. *ibidem*, p. 227 sq.

12. Zintarra habla de «Skelettierung des Klanges». *Ibidem*, p. 249.

13. Cf. Stefan KUNZE, *Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Hellmut Flahar, Ed.: *Thyssen-Vorträge. Auseinandersetzungen mit der Antike*). Bamberg: C.C. Buchners, 1987, p. 8. La antigüedad helénica sirvió durante una cierta época como ideal que correspondía con las nuevas tendencias estéticas en la música. *Ibidem*, p. 11 sq.

14. Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 160 sq.: «Die organisch-ästhetische Einheit ist dissoziiert. Sprecher, Bühnenvorgang und sichtbares Kammerorchester werden nebeneinander gestellt und damit die Identität des tragenden ästhetischen Subjekts selber herausgefordert. Der anorganische Aspekt verhindert jede Einfühlung und Identifikation.» Traducción por el autor.

interpretado desde el punto de vista cristiano en la parte de Hércules-Atlántida y una interpretación mitológica de un tema histórico en la parte de Colón.

Los proyectos para una realización escénica que conocemos subrayan el carácter estático de *Atlántida*. Sabemos que *Atlántida* surgió en el año 1927 de un plan del director de escena austríaco Max Reinhardt. Reinhardt, que se ahondaba profundamente en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, se puso en contacto con Paul Claudel, Darius Milhaud, Josep Maria Sert y Manuel de Falla para preparar un espectáculo sobre Colón. Cuando Reinhardt se retiró del proyecto y Claudel y Milhaud empezaron la obra *Christophe Colomb*, Falla y el pintor Sert proyectaron un mimodrama sobre Colón. Primero quisieron representar la obra con motivo de la Exposición Hispano-Americana, que tuvo lugar en 1929 en Sevilla y Barcelona, en uno de los patios del Alcázar de Sevilla.<sup>15</sup> Pero no llevaron este proyecto a cabo. Sin embargo no dejaron su proyecto sobre Colón.

En una carta de noviembre 1928 a Sert Falla expuso ideas detalladas para una puesta en escena de una manera tan precisa, como luego nunca más lo hizo. Falla imaginó una representación muy estática. Quería la impresión de vidrieras de una catedral:

Y, volviendo a la realización escénica, veo cada día con mayor claridad y convicción que los cuadros han de ser SIN MOVIMIENTO, abandonando incluso aquel primer proyecto del cuadro A VECES movible. Nada de eso. Pero lo que sí se puede hacer es dividir la acción principal de un cuadro (cuando la situación dramática lo exija) en dos o más partes, separando los cuadros con telones de tul que vayan obscureciéndolos hasta su desaparición, y luego al inverso levantando los telones de tul hasta descubrir la SEGUNDA parte del cuadro. Los CUADROS hab[r]ían de dar ALGO la impresión de viejas vidrieras de catedral, PERO EN DISTINTOS PLANOS Y TODO EN TRANSPARENCIA. Mis recientes visitas á viejas catedrales allí en Italia han sido de consecuencias *definitivas* en la revelación de lo que hasta entonces sólo veía aproximadamente y como en oculta aspiración.<sup>16</sup>

En el transcurso de la génesis de *Atlántida* las sugerencias del lugar idóneo para la representación cambiaron frecuentemente. En el año 1930 discutieron la posibilidad del monasterio de Montserrat en Cataluña. La idea provino del amigo barcelonés de Falla, Juan Gisbert Padró. Gisbert subrayó las ventajas del sitio del centro antiguo catalán de peregrinación:

15. Cf. Andrew BUDWIG, *Manuel de Falla's Atlántida: An Historical and Analytical Study*. A Dissertation Submitted to the Faculty of the Division of the Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Music, University of Chicago (tiposcripto). Chicago, 1984, p. 120 sq.; cf. ROSTECK, *ibidem*, p. 114 sq.

16. Carta de Falla a José María Sert del 10 de noviembre de 1928, AMF (= Archivo Manuel de Falla de Granada). Mayúsculas en el original; cf. facsímil en *Poesía*. Número monográfico dedicado a Manuel de Falla, 36-37 (otoño 1991), p. 242 sq.; cf. facsímil en Mariacristina GIORGI, *Manuel de Falla. Catalogo delle opere*. Milano: G. Ricordi & Co., 1994, p. 27 sq.

Puedo indicarle que el sitio más a propósito para la representación es el Monasterio de Montserrat por reunir las máximas condiciones para ello, primeramente una plaza muy grande en la que caben unas 2.000 personas, además, las condiciones acústicas son buenas y como interesante es la proximidad de esta que actualmente se va en una hora con precios muy baratos.<sup>17</sup>

Sert, el previsto escenógrafo, desarrolló la idea de proyecciones, siguiendo así el concepto de imágenes transparentes mencionadas por Falla. Quiso evocar el estilo de las vidrieras del monasterio de Santa María de Poblet en la provincia de Tarragona. En una carta del junio de 1931 propuso a Falla un viaje al monasterio con el objeto de recibir inspiraciones del antiguo monasterio:

[...] francamente creo que deberíamos guardar la primera [representación] para Poblet a causa de lo que este significa y también a causa del fondo sublime que la Iglesia sería para la música y la acción —... podríamos visitar juntos a Poblet, ponernos de acuerdo con Millet y dibujar juntos los cristales para las proyecciones y dejar así preparada la representación solemne del año próximo.<sup>18</sup>

Sert, que evidentemente nunca dejaba de pensar en el estreno de *Atlántida*, propuso a Falla producciones en Estados Unidos. En febrero de 1932 escribe a Falla:

Comuniqué a Stoko[w]ski su contestación y está de acuerdo para realizar la *Atlántida* en Filadelfia en Mayo 1933 pero me dice que necesita la partición en Enero — Es casi seguro que será también él quien pondrá la obra en N.[ueva] York pues más que probablemente dirigirá el nuevo Teatro de Opera en Radio City — Qué estreno!!<sup>19</sup>

En estos años Falla y Sert originalmente querían estrenar *Atlántida* en el Liceu de Barcelona y por esto tenían el proyecto de trasladar la producción de Barcelona a Estados Unidos. Esto es mencionado en la carta de Falla, con la cual contesta a Sert:

Excelente su idea de que el decorado pueda servir para el Liceo y para Filadelfia. Los planos del Liceo están ya pedidos y se los enviaré en cuanto los reciba.<sup>20</sup>

17. Carta de Gisbert Padró a Falla del 27 de noviembre de 1930, AMF.

18. Cf. carta de José María Sert a Falla sin fecha, recibida por Falla el 4 junio de 1931, AMF. Ya en un esbozo para una carta a Sert del 8 de octubre de 1930 (AMF) Falla menciona Poblet: «Me parece magnífico (y me entusiasma) su idea de Poblet.» Sin embargo Falla expresa su sospecha que no va a terminar *Atlántida* pronto. Así ya en el año 1930 ambos discutieron la posibilidad de una representación en Poblet.

19. Carta de José María Sert a Falla del 11 de febrero de 1932. Con «Stokoski» Sert se refiere al director musical americano Leopold Stokowski (1882–1977), que estaba vinculado a la Orquesta de Filadelfia.

20. Carta de Falla a José María Sert del 2 de marzo de 1932, AMF.

Un año más tarde, en marzo de 1933, Falla no dejó ninguna duda que el Liceu barcelonés tenía la prioridad respecto al estreno absoluto de *Atlántida*:

[...] pero puede Usted estar seguro de que todo, todo lo supedito al trabajo de nuestra 'Atlántida', y que después que se haya estrenado en Barcelona por el Orfeo, iremos a hacerla en N.[ueva] York y adonde Usted quiera. Ya lo creo!! [...] <sup>21</sup>

Durante el transcurso del trabajo las ideas sobre una realización escénica de *Atlántida* divergieron aparentemente cada vez más entre Sert y Falla. Sert tendió hacia una representación al aire libre con dimensiones bastante grandes. Así escribió en la primavera de 1935 una carta a Falla proponiéndole una representación en la gótica plaza del Rey de Barcelona:

La Plaza del Rey arreglada como pensamos hacerlo previa consulta con Vd. será un marco ideal para su obra y completamente adecuada a ella. Recuerda Vd. que queda en ella siempre derecha una columna del Templo de Hércules!! — La escena se colocaría en el fondo de la Plaza teniendo Santa Águeda a mano derecha, el Archivo de la Corona de Aragón a mano izquierda y como fondo el palacio de Los Reyes de Aragón construido por Pedro el Ceremonioso, el Rey más culto de la Edad media. Utilizaríamos probablemente las galerías altas para una figuración a menos que quisiera Vd. que en el final // de la obra se *pusiera* un complemento de coros. — Como todos los edificios de la Plaza son oficiales, haríamos con ellos lo que quisiéramos convirtiendo en palcos todas las ventanas que se adornarán con los paños y tapicerías de la ciudad. <sup>22</sup>

Evidentemente el estilo de un espectáculo medieval al aire libre era intentado por Sert. Sin embargo la persistencia de Falla en el Liceu demuestra que entonces quería representar el estreno absoluto de su obra en un teatro de ópera. Al mismo tiempo estuvo abierto a posteriores representaciones al aire libre y incluso proyectos con varios lugares distintos. Falla escribió a Sert en agosto de 1935:

Entonces también cambiaremos impresiones sobre la de la Plaza del Rey, pues aunque sus proyectos me parecen admirables, sigo pensando que, para 'presentar' por primera vez la obra, el Liceo, 'a pesar de todo', reúne condiciones hasta ahora inmejorables. Luego después del estreno, sí podríamos hacer representaciones totales o parciales en la Plaza del Rey y hasta en Poblet y la Pedrera de Tarragona. ¿Recuerda Usted aquel proyecto de representar (siempre después del estreno 'total') cada una de las tres

21. Carta de Falla a José María Sert del 28 de marzo de 1933, AMF.

22. Cf. carta de José María Sert a Falla sin fecha, AMF.

partes en un distinto sitio adecuado a ellas? El prólogo y la primera parte, por ejemplo, podrían hacerse en la Pedrera y ante el Mar. ¡Será espléndido!<sup>23</sup>

Sin embargo, cuando Jenner Mataloni, el director de la Scala de Milán, ofreció a Falla la oportunidad del estreno absoluto en su teatro para la temporada 1938/39, Falla tuvo reservas mencionando como motivo el hecho de que La Scala como teatro de ópera no sea adecuado para la puesta en escena de su obra. Falla escribió a Sert:

De todos modos la petición de la Scala me complace mucho, como Vd. ya supondrá, aunque no sé en qué forma puede realizarse escénicamente la obra en un teatro de Ópera.<sup>24</sup>

Evidentemente aquí Falla demuestra ciertas contradicciones en su opinión, ya que antes consideraba el Teatro del Liceu de Barcelona como lugar perfecto para el estreno mundial de *Atlántida*. Con estas consideraciones Falla tal vez demostró sus temores de asociar su composición con la estética de la ópera tradicional del siglo XIX, tal vez sólo era una estrategia diplomática para reservar el estreno en el Liceu. Sin embargo Falla mencionó en una carta de julio de 1938 justamente la Scala de Milán como el mejor sitio del estreno, cuando Sert le sugería un proyecto de un estreno ampuloso —otra vez al aire libre— con medios técnicos muy avanzados en Nueva York.<sup>25</sup> Pero Falla le contestó:

Cuanto me dice Vd. sobre el teatro al aire libre de Nueva York me parece magnífico, pero ¿cómo podría yo comprometerme // a nada con esta inestabilidad de salud en que me encuentro? Lo pri-

23. Carta de Falla a José María Sert del 2 de agosto de 1935, AMF.

24. Carta de Falla a José María Sert del 9 de septiembre de 1937, AMF.

25. Carta de José María Sert a Falla del 14 de junio de 1938, AMF: «Habíamos pensado que la *Atlántida* podría representarse en un teatro al aire libre situado en el recinto de la Exposición y que es como sigue: Figúrese Vd. un lago casi circular en el centro del cual hay una isla pequeña situada del modo tal que permite ser convertida en escenario y éste sería contemplado por los espectadores que se colocarían al borde del lago formando hemicírculo. Había yo dado la idea de que toda la superficie de la isla fuera recubierta por un *plateau tournant* sobre el que se montaría todo el decorado de la obra y los cambios de decorados se operarían por el movimiento giratorio del plateau. Permitiría esto un espectáculo nunca visto. El final se presentaría con las propias carabelas que llegarían a la isla, etc.» Esta representación proyectada por Sert la querían producir los organizadores de la Exposición Universal de Nueva York, prevista para el año 1939. Sert lo aclara en una carta anterior a Falla, mencionando Leopold Stokowski como director musical y Max Reinhardt como director de escena: «Mi querido Falla — Desde el mes de Enero le estoy escribiendo a propósito de la *Atlántida* sin lograr contestación. / En Diciembre y Enero pasados estuve en Nueva York donde debí ocuparme de nuestro asunto — En efecto se está organizando allí para el año 39 una Exposición Universal que va a ser algo enorme y se busca para ella un espectáculo central. Un clou artístico de calidad y cantidad para atraer millones de espectadores y oyentes — Piensan naturalmente en la *Atlántida* que parece compuesta exprofeso y discretamente tanto en el terreno que halla muy bien dispuesto— Stokowski considera que la obra debe ser realizada en la Exposición. Max Reinhardt la pondría en escena.» Cf. Carta de José María Sert a Falla del 15 de junio de 1937, AMF.

mero necesario será que pueda [tachado] terminar la *Atlántida* (La reducción p[ar]a piano apenas está comenzada y aún quedan otras muchas cosas por hacer.) ¿Quiero saber si, más tarde, [en] caso de subsistir ese trato, podremos representarla allí? De todos modos, lo que sigo viendo como más factible es lo de la Scala.<sup>26</sup>

Evidentemente las declaraciones de Falla de estos años sobre el escenario idóneo para su obra quedan contradictorias.

Más tarde, en Argentina Falla siguió pensando en conceptos de una realización escénica, aunque la muerte de Josep Maria Sert en el año 1945 significaba por lo visto una suspensión inmediata de las discusiones sobre la presentación escénica de la obra. Por lo tanto, aquel proyecto —al final tampoco realizado— de dar las partes terminadas de *Atlántida* en forma de concierto en Buenos Aires, Falla lo consideró solamente como algo provisional, nada definitivo. Hay una alusión de Falla en un esbozo para una carta al musicólogo Otto Mayer-Serra del noviembre de 1945:

Ese trabajo [*Atlántida*] lo empecé en Granada, lo continué en Mallorca y en Granada, y deseo terminarlo en la Argentina, mi primer proyecto fue ampliado a medida que la obra avanzaba, y todo lo esencial de ella está virtualmente hecho, pero necesito disponer de salud, tranquilidad y tiempo para terminarla eficazmente. De no conseguir esto, acaso me decido a dar *en concierto* la mayor parte del trabajo en espera de su terminación definitiva.<sup>27</sup>

La concentración exclusivamente en la música era evidentemente una consecuencia de la pérdida repentina de un colaborador tan inspirador como Josep Maria Sert. No era una decisión definitiva contra un concepto escénico de *Atlántida*. Falla se veía ya bastante cargado con la composición de *Atlántida* y no tenía ni tiempo ni fuerzas de meditar aún sistemáticamente sobre cuestiones de la escena. Refiriéndose a la muerte de Sert escribió a José María Hernández Suárez en diciembre de 1945: «¡Ya me quedé solo con la música de esa *Atlántida* en que poníamos él y yo tanto entusiasmo y tan ilusionada buena voluntad!»<sup>28</sup> En marzo de 1946 Falla explicó a Francesc Cambó: «Ahora he de ocuparme sólo de la música, sin pensar ya en la realización plástica...»<sup>29</sup>

A pesar de esto Falla no dejó de reflexionar sobre nuevas posibilidades de poner su obra en escena. Pensó incluso en los medios del cine para una posible puesta en escena de *Atlántida*. Esto fue motivado especialmente por su descubrimiento de los valores artísticos del director ruso Sergei Eisenstein en el invierno de 1945. Por el compositor y pintor argentino Sergio de Castro, que asistía a Falla en aquellos años, Falla conoció el libro *El sentido del cine* de Eisenstein. El ejemplar todavía se halla

26. Carta de Falla a José María Sert del 19 de julio de 1938, AMF.

27. Esbozo para una carta de Falla a Otto Mayer-Serra del 10 de noviembre de 1945, AMF.

28. Carta de Falla a José María Hernández Suárez del 4 de diciembre de 1945, AMF.

29. Carta de Falla a Francisco Cambó del 30 de marzo de 1946, AMF.

en el Archivo Manuel de Falla con muchas anotaciones autógrafas de Falla.<sup>30</sup> Durante una entrevista, Sergio de Castro contó el asunto:

En Buenos Aires se publicó durante la guerra un libro de Sergei Eisenstein que se había publicado en Londres *El sentido del cine*. El ejemplar del Archivo [Manuel de Falla] viene de mf. Es un libro formidable, hay un capítulo en que habla sobre las relaciones de los sonidos, los perfumes, la música, y habla sobre los jardines de España, asociaciones auditivas-visuales. Yo le dejé el libro a don Manuel. Almorzamos y yo volví tranquilamente a Córdoba. Me llamó dos o tres días después Marfa del Carmen: 'Mi hermano está desesperado. Quiere ver a Usted para hablar, pero no por teléfono. Venga Usted dos días antes.' El jueves llegué allí, Falla estaba completamente enloquecido y dijo: 'Se puede escribir al Señor Eisenstein? Vive siempre?' Entonces él ha leído completamente todo, también el capítulo sobre la música de Prokofieff para *Alexander Nevsky*. Falla entonces me dijo: 'Yo no tengo absolutamente ningún conocimiento del cine. Pero he descubierto en este libro magnífico que me ha traído, que los valores constantes de la música son exactamente los mismos como los valores constantes del cine. Eisenstein es el único capaz de hacer una película que se va proyectar sobre la escena mientras se canta *Atlántida*. [...] Este hombre es capaz de hacer una película fabulosa con proyecciones, cosas que ningún decorador podría lograr.'<sup>31</sup>

Es muy interesante en este contexto que el vecino de Falla en Alta Gracia era el director musical Erich Kleiber. Es exactamente aquel director que había dirigido en el año 1930 en la Staatsoper de Berlín el estreno absoluto de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud. En esta producción de lujo espectacular ya se había utilizado el cine. Es más que probable que Kleiber y Falla intercambiaron ideas sobre el asunto. Sin embargo Falla tampoco consiguió llevar a cabo la idea entusiasmada con Eisenstein. Al mismo tiempo Falla se inspiró en unas fotos del Macchu-Picchu de Perú, que le mostró Sergio de Castro en marzo de 1946. Falla consideraba las ruinas antiguas como un modelo para la escena de *Atlántida*.<sup>32</sup> Como sabemos, tampoco con-

30. Cf. Sergio M. EISENSTEIN, *El sentido del cine*, traducción del inglés por Norah Lacoste. Buenos Aires: Lautaro, 1941.

31. Entrevista con Sergio de Castro, París, 9 de octubre de 1995; cf. también Sergio de CASTRO, *Falla y sus «trabajos atlantes» 1945-46*, en Juan GARCÍA MORCILLO (Ed.), *Manuel de Falla. Siete espacios para la escena* (Catálogo de la exposición en el Palacio Carlos V, Granada, del 21 de junio hasta el 7 de julio de 1996). Madrid: Sociedad de Autores, 1996, p. 62 sq.

32. Entrevista con Sergio de Castro, París, 9 de octubre de 1995; cf. CASTRO, *ibidem*, 1996, p. 60 y 62. Las fotos originales se encuentran en la Fundación Manuel de Falla de Madrid. Una nota aclaratoria por Sergio de Castro que se refiere a las fotos está en el AMF de Granada. Dice: «Estas fotografías de las ruinas de Macchu-Picchu, Cuzco, Perú, impresionaron profundamente al maestro Manuel de Falla — (quien me pidió copia de las mismas) — por ser, según su opinión, lo único que se asemejaba realmente a la Atlántida y a la escenografía que

siguió este proyecto, porque en el día 14 de noviembre de 1946 Manuel de Falla murió en su casa de Alta Gracia en Argentina. Sin embargo esta constante preocupación por la realización escénica de *Atlántida* demuestra que Falla imaginó su composición como una obra escénica.

### III

La disociación de las distintas partes de una obra artística, que Theodor Wiesengrund Adorno consideró como un aspecto esencial del teatro musical épico de Strawinsky, mencionado más arriba, se puede encontrar también en *Atlántida* de Falla. La separación entre escena, por un lado, y palabra y música, por otro lado, ya existe en el hecho que los dos personajes principales de *Atlántida* de Falla, Hércules y Colón, no tienen papeles ni textuales ni musicales. Sólo se presentan en forma de pantomima. Al contrario, por lo menos Colón habla en la epopeya de Verdaguer en el último canto, *Conclusió Colon*.<sup>33</sup> Este aspecto aparte, Falla conservaba en general el texto original de las partes que había adoptado, o sea: Falla conservaba la epopeya en forma de un libreto épico.

La fragmentación de la narración por una serie de cromos que son relativamente estáticos, distanciados y que impiden una identificación se halla en *Atlántida* igual que en la ópera de títeres *El retablo de Maese Pedro* (París, 1923) de Falla. El compositor presentó en esta obra el teatro en el teatro, mientras *Atlántida* tiene visiones evocadas dentro de un relato épico. *Atlántida* consiste en una narración, que transcurre por toda la obra y que está interrumpida por números estáticos. Estos o representan descripciones o dejan la palabra a los protagonistas. Así se puede estructurar la dramaturgia de *Atlántida* muy claramente en partes dinámicas, donde se relata la historia, y en partes estáticas, donde está profundizado y contemplado un cierto momento del argumento. La división rígida entre lo dinámico y lo estático es en general rasgo esencial del teatro de la edad antigua y de la edad media. El diálogo, el corazón del drama moderno según las normas de la poética de Aristóteles, queda sin reflejo en *Atlántida*.<sup>34</sup>

En vez de esto encontramos en *Atlántida* de Falla una anticipación múltiple del argumento y una presentación abierta. El carácter de la exhibición teatral está así conservado. Exactamente esta duplicación del argumento caracteriza el género épico. El prólogo de *Atlántida* anticipa toda la acción de las partes primera y segunda. El corifeo y el coro recuerdan el continente Atlántida y su hundimiento por voluntad

---

soñó para dicha obra. – / Cuando observaba la fotografía panorámica – (marcada al dorso con una cruz roja) – repetía: 'Esto es Atlántida! ... esto es Atlántida'. – La fotografía n° 56 le recordaba las construcciones de la famosa torre que levantaron los Atlantes. – / Con la debida autorización de María del Carmen de Falla, agrego esta nota aclaratoria a las presentes fotografías que tuve el placer de obsequiar al maestro Falla hace unos meses, y que se encontraban entre sus papeles / Sergio de Castro / Córdoba, 16 de noviembre de 1946.→

33. Cf. Jacint VERDAGUER, *L'Atlántida*, a cura de Pere Farrés i Arderiu. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguer, 2002, p. 247 sq.

34. No sólo para el musicólogo Carl Dahlhaus el diálogo es el aspecto central del drama moderno. Cf. Carl DAHLHAUS, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. München / Kassel: DTV / Bärenreiter, 1990, p. 40.

divina, provocado por el orgullo híbrido de sus habitantes. Además se explica el enlace mitológico entre el continente legendario Atlántida con la España histórica. El prólogo anticipa de esta manera ya el argumento del hundimiento. Esto es una transformación en la disposición formal comparado con el poema de Verdaguer, donde esta parte no sirve de prólogo, sino que pertenece ya al primer canto (tabla I). Así, un fragmento del primer canto del poema de Verdaguer tiene la función del prólogo por esta transformación formal en la obra de Falla. Por esto la obra tiene una alusión a la estructura típica de las epopeyas medievales: de presentar todo el argumento en resumen al principio de la pieza. Günther Massenkeil encuentra una semejante estructura en la ya mencionada obra *Le vin herbé* de Frank Martin.<sup>35</sup> De este modo la compenetración emocional y la recepción emocional sin espíritu crítico y sin reflexión, rasgos del teatro realista, están evitadas.

En la primera y segunda parte de *Atlántida* el corifeo —cantando con una línea melódica situada entre recitativo y salmodia— tiene la función de un narrador. Narra el argumento con el coro, que en la mayoría de las veces tiene también una tendencia hacia el recitativo. El papel del corifeo es una invención de Falla. No aparece en el poema de Verdaguer. En el texto de Verdaguer la historia es contada por un viejo sabio al joven Colón en el transcurso del prólogo. Evidentemente Falla no quiso adoptar este marco del argumento, sin duda porque quería presentar puramente el mito. Por la intervención del corifeo, que en *Atlántida* de Falla aparece en el prólogo, en la parte primera y segunda, la identificación con la acción en el escenario resulta ser imposible.

Al inicio de la primera parte el corifeo y el coro narran el incendio de los Pirineos y de Pirene. El solo de Pirene dentro de este complejo en el libreto no es una entrada real del personaje, sino una cita del estilo directo de Pirene, o sea una cita de sus palabras. Y esta cita textual está trasladada en la música por el papel de Pirene. Esta técnica recuerda el fenómeno que Silke Leopold en el caso de los madrigales de Claudio Monteverdi llama «comillas musicales» («auskomponierte Anführungsstriche»)<sup>36</sup> refiriéndose como ejemplo al madrigal *Rimanti in pace* del *Tercer libro de madrigales* (1592). El estilo directo del texto cantado así está marcado por medios musicales. En *Atlántida* esta técnica está ampliada. En el libreto el coro presenta explícitamente la cita textual de Pirene: «Coro: ... Colltorcent-se esllanguida li diu: / Pirene: Jo moro...» (primera parte, cc. 282 sq.).<sup>37</sup> Así, el solo no aparece como una escena viva y real, sino como una ilustración musical del argumento, como estilo directo en el relato. El personaje queda irreal, fantasmal y muy remoto para el espectador. Además sirviendo como marco, inmediatamente después del número el coro señala otra vez el estilo directo con sus palabras: «Digué, i la mort, amb freda

35. Cf. Günther MASSENKEIL, *Frank Martin. Le vin herbé*, en: Carl DAHLHAUS et al. (Ed.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 3. München / Zürich: Piper, 1991, p. 686: «Das Werk [*Le vin herbé*] wird nach Art mittelalterlicher Epen von einem Prolog, der die Geschichte von Tristan und Iseut ankündigt, undeinem Epilog eingerahmt, der dem Publikum im Namen des Dichters Moral und Zweck der Geschichte verkündet.»

36. Silke LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1982, p. 99.

37. Cf. FALLA, *Atlántida*, 1991; ID.: *Atlántida*, 1993.

besada geladora...» (primera parte, cc. 282 sq.). No sólo la melodía en la parte con la cita directa de las palabras de Pirene está transformada hacia un estilo más *cantabile*, sino toda la estructura destaca del contexto y por lo tanto resulta ser un nuevo número musical. Ya que el número está visto como una cita textual, tiene como consecuencia que en el coro que lo presenta antes no hay un final de la parte musical con una cadencia completa. El relato coral termina en el acorde de dominante de la bemol mayor, si bemol mayor, o sea termina en una semicadencia (*Atlántida*, primera parte, cc. 188 sq.). El hecho que la dominante con la sensible no está resuelta como cadencia funcional en el número de Pirene, sino que da paso a una progresión cromática, no cambia nada en este aspecto para la presente discusión. Así, la parte coral musicalmente es una presentación que se dirige hacia la siguiente evocación de las palabras de Pirene.<sup>38</sup>

En la tercera parte de la *Atlántida* de Falla la presentación épica resulta incluso más compleja e intrincada que en las partes precedentes. En un primer paso está *El pelegrí* con el *Cor profètic* en latín. Este coro tiene de nuevo una función anticipativa similar a la función del prólogo de *Atlántida* para la primera y segunda parte de la obra. *El pelegrí* anuncia el descubrimiento del nuevo continente América y lo concretiza aún más en el coro «Missatger de l'Altíssim» del mismo número. Después, como segundo paso, sigue la escena de la reina Isabel de Castilla que por su instrumentación de cámara y por los colores de las maderas predominantes destaca del contexto anterior. Al inicio de la escena se oye una *Gallarda* instrumental. Constituye una cita estilística, que introduce en la etapa histórica de Colón, el renacimiento, y en el ambiente de la corte de la Reyes Católicos por medio de la música (aunque la estilización musical es históricamente falsa).<sup>39</sup> Como tercer paso una dama de la corte adopta la función del corifeo, y después, como cuarto paso de la presentación, un paje continua el relato. En el texto de su papel encontramos la explícita presentación del estilo directo de Isabel: «...i així diu-li gentilment:» (*Atlántida*, tercera parte, cc. 140 sq.) Estos dos personajes —dama de la corte y paje— son inventados por Falla, no aparecen en el poema de Verdaguer donde hay solamente una breve introducción de cuatro versos, que Falla utilizaba en parte para el papel del paje.<sup>40</sup>

Por fin sigue el solo de Isabel. Otra vez más el solo está enmarcado por la indicación del coro al final, que es ausente en el poema de Verdaguer.<sup>41</sup> «Diu Isabel: i d'anells i arracades se despulla...» (tercera parte, cc. 266 sq.).<sup>42</sup> El solo de Isabel es otro ejemplo de «comillas musicales». Además el número por así decirlo representa una potencia del género épico, porque dentro del solo, en el estilo directo, se halla otra narración, la del sueño de Isabel. También Pirene y Gerió tienen partes de relatos en sus solos, pero en el solo de Isabel el relato necesita mucho más espacio. Sólo en su último estribillo Isabel habla de Colón, a quien deja sus joyas.<sup>43</sup>

38. Cf. Eckhard WEBER, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, p. 410 sq.; *ibidem*, p. 440 sq.

39. Cf. *ibidem*, p. 457 sq.

40. Cf. VERDAGUER, *ibidem*, 2002, p. 252.

41. Cf. VERDAGUER, *ibidem*, 2002, p. 254.

42. Cf. FALLA, *Atlántida*, *ibidem*, 1991; ID.: *Atlántida*, *ibidem*, 1993.

43. Cf. WEBER, *ibid.*, 2000, p. 414; *ibidem*, p. 468 sq.

Por lo tanto, igual que en las obras mencionadas anteriormente, afinidades manifiestas con tradiciones antiguas del teatro non-aristotélico, o sea del teatro épico, son visibles en *Atlántida* de Falla. Un colega contemporáneo de Falla, el compositor Kurt Weill, que componía para Bertolt Brecht la música de *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de las tres perras gordas*) (Berlín, 1928) y de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Leipzig, 1930) veía en la influencia del género épico en el teatro musical una aproximación hacia el oratorio. En un artículo en la revista *Melos* del año 1928 escribe:

La música del nuevo teatro de ópera renuncia a inflar el argumento desde el interior, soldar las rupturas, colorear las acciones y excitar las pasiones. Marcha en su propio camino grande y tranquilo empezando sólo en los momentos estáticos, y por esto (cuando ella se aproxima a la materia adecuada) puede mantener su carácter absoluto, concertante. Ya que la forma del relato nunca deja al espectador en la incertidumbre o en la duda de la acción escénica, la música puede conservar su propio efecto autónoma y puramente musical [...] Esta actitud cambiada —como hemos visto— puede tener como consecuencia reanudar la forma del oratorio. Puede renovar la ópera fundamentalmente.<sup>44</sup>

Ópera y oratorio como en su época primitiva del siglo XVII se unen entonces. El oratorio, que ya ha perdido su función original sacra durante el siglo XIX, y la ópera, que está en una crisis a principios del siglo XX buscando renovaciones, se juntan ambos de esta manera. *Atlántida* es una obra ejemplar para ilustrar estas tendencias.<sup>45</sup>

#### IV

Por lo demás un modelo español está al alcance en la discusión sobre la tradición genérica de *Atlántida* de Falla. Refiriéndose a *Atlántida*, Ernesto Halffter hizo hincapié en el aspecto de que Falla quería entender su obra siguiendo la tradición de los autos sacramentales españoles:

44. Kurt WEILL, *Zeitoper*, en *Melos*, VII/2 (1928), p. 108: «Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkiten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben. Sie geht ihren eigenen, großen, ruhigen Weg, sie setzt erst an den statischen Momenten der Handlung ein, und sie kann daher (wenn sie an den richtigen Stoff gerät) ihren absoluten, konzertanten Charakter wahren. Denn da die berichtende Form den Zuschauer niemals in Ungewißheit oder in Zweifel über die Bühnenvorgänge läßt, so kann sich die Musik ihre eigene, selbständige, rein musikalische Wirkung vorbehalten. [...] Diese veränderte Grundeinstellung kann — wie wir gesehen haben — zu einem Anknüpfen an die Form des Oratoriums führen. Sie kann die Gattung Oper von Grund aus neu schaffen.» Traducción por el autor.

45. Rosteck compara *Atlántida* con *Christophe Colomb* de Milhaud y la llama una mezcla entre ópera y oratorio («Mischform aus Oper und Oratorium»). Cf. ROSTECK, *ibidem*, 1995, p. 242.

Falla quería que *Atlántida* se uniera a la tradición del Misterio, o representación sagrada medieval que en España se prolonga más que en otras partes hasta los célebres Autos Sacramentales del Siglo de oro; quería, por lo tanto, la representación popular y religiosa, encuadrada en la iglesia o en la plaza pública y para todo el pueblo.<sup>46</sup>

También Jürgen Maehder en su artículo de programa para el estreno en concierto de *Atlántida* en la Ópera de Mannheim (1993) encuentra una afinidad de la dramaturgia de los autos en la obra de Falla.<sup>47</sup> En efecto en *Atlántida* se puede hallar una proximidad de los autos sacramentales del representante más importante del género, de Pedro Calderón de la Barca. Como en los autos sacramentales calderonianos las entradas de los protagonistas de *Atlántida* de Falla no tienen ninguna relación con los otros personajes, los papeles consisten en monólogos, entre las escenas hay cortes bruscos como en un montaje y además existen personajes que están concebidos más como alegorías y símbolos que personajes con caracterización psicológica.<sup>48</sup> La interpretación cristiana de la mitología griega en la escena, un conjunto con música, baile (*Els jocs de les Plèiades / Gallarda*), pantomima (Hércules y Colón), imágenes y efectos de luz: todo esto *Atlántida* tiene en común con los autos sacramentales, como los describe por ejemplo el romanista Dietrich Briesemeister en general.<sup>49</sup>

Es muy típico para los autos sacramentales calderonianos que al final hay un ritual de transubstanciación. Y este aspecto ritual lo llevan los números corales del final de *Atlántida*, que como hemos visto rompen completamente con el concepto de

46. Ernesto HALFTTER, *El magisterio permante de Manuel de Falla*. Discurso del Académico de Número Excmo. Sr. D. Ernesto Halftter Escriche leído en el acto de su recepción pública el día 12 de junio de 1973 y contestación del Académico de Número Monseñor Federico Sopena Ibáñez. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1973, p. 177; ID.: *Falla en su centenario. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO, 1977, p. 21.

47. Cf. Jürgen MAEHDER, *Manuel de Fallas «Atlántida». Iberischer Schöpfungsmythos und Schlüsselwerk der musikalischen Moderne*, en el programa *Manuel de Falla (1993): Atlántida. Szenische Kantate in einem Prolog und drei Teilen nach der Dichtung «L'Atlántida» von Jacint Verdaguer eingerichtet von Manuel de Falla. Nachgelassenes Werk, ergänzt und bearbeitet von Ernesto Halftter*, konzertante Mannheimer Erstaufführung am 30 Mai 1993 im Rosengarten. Mannheim: National Theater Mannheim, 1993, p. 33.

48. Cf. WEBER, *Ibidem*, 2000, p. 483 sq.

49. Cf. Dietrich BRIESEMEISTER, *Religiöse Literatur*, en Christoph STROSETZKI (Ed.), *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1991, p. 192: «Die autos sacramentales werden definiert als 'in Vers gebrachte Predigten'; sie übersetzen Glaubenstheorien, indem sie diese mit Hilfe einer aufwendigen Bühnentechnik (mit Musik, Tanz, emblematischen Schaubildern, Lichteffekten) in szenischen Handlungen sinnfällig veranschaulichen und deuten. Ein überwältigendes Aufgebot von allegorischen Gestalten und religiösen Symbolen sowie eine üppige Sprachmetaphorik unterstützen die zeichenhafte Annäherung an das gezeigte Heilsgeheimnis. Liturgisches Feiern, geistliche Einübung und Unterweisung im Glauben sowie öffentlich-gesellschaftliches Schau-Spiel fließen in ein 'Gesamtkunstwerk' zusammen, das als Bekenntnis der Verherrlichung von Glaubenswahrheiten dient. Auch profane, nichtchristliche argumentos (etwa aus der antiken Mythologie) werden in die Schaustellung selbstverständlich einbezogen; sie können sinnbildlich auf die Heilsgeschichte verweisen und so der Glaubensbezeugung dienen.»

mímesis y pueden ser interpretados como el canto de la congregación virtual de los creyentes. En la versión «Milano» del año 1962 de *Atlántida* al final siguen coros con textos de la liturgia, por ejemplo el *Hosanna in excelsis*.<sup>50</sup> La música incidental de Falla para el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón, que el compositor preparaba para una función en Granada en el año 1927, puede corroborar esta idea aún más: la pieza termina con el acto de la transubstanciación. Igual como *Atlántida*, *El gran teatro del mundo* termina con una pieza coral litúrgica, en el caso de la obra calderoniana con una adaptación del *Tantum ergo* de Tomás Luis de Victoria. Beardsley en su artículo sobre la música de Falla para el auto sacramental especifica: «The hymn is specified to accompany the traditional finale of the *auto*, a tableau depicting the host and chalice.»<sup>51</sup>

Incluso en un nivel más abstracto y trascendente, en un meta-nivel, se puede interpretar *Atlántida* como auto sacramental: la idea central de la transubstanciación, la transformación, determina el principio concepcional de *Atlántida* y es el tema predominante de esta obra. En la analogía entre el complejo de *Atlántida* (primera y segunda parte) y de Colón (tercera parte) se ve un proceso ejemplar de transformación. Propuesto en una fórmula: lo viejo malo (el continente Atlántida) tiene que desaparecer para que algo nuevo (el continente América) surja. Así *Atlántida* gira entorno a una idea central del cristianismo. Así se puede constatar que Falla —sin escribir ninguna misa u otra obra litúrgica parecida— con *Atlántida* realizaba su deseo de crear una obra espiritual con carácter didáctico. Al mismo tiempo, evaluado desde el punto de vista de las intenciones para una música nacional española moderna, Falla podía reanudar de este modo una tradición española.

## V

El carácter estático de *Atlántida* con la idea de realizar proyecciones tenía pocos ejemplos comparables en el teatro musical durante la época de su génesis. Una excepción respecto a similares visiones estáticas con experimentos de luz y proyecciones en el teatro musical constituyeron el drama musical de Arnold Schönberg *Die glückliche Hand* (Viena, 1924) con su concepción de luz en el sentido de una sinestesia y la obra poco conocida del pintor Wasily Kandinsky y del compositor Thomas Hartmann *Der gelbe Klang*, que nunca se representaba.<sup>52</sup> Ya anteriormente, en

50. Cf. Manuel de FALLA, *Atlántida*, *ibidem*, 1961, p. 321 sqq. Hay varias versiones de *Atlántida*. Las más importantes son la versión «Milano» de 1962 y la versión «Luzern» (1976), en la cual principalmente está basada la versión definitiva de la partitura de la obra. Cf. WEBER, *ibidem*, 2000, p. 370 sq.

51. Theodore S. BEARDSLEY, *Manuel de Falla's Score for the Calderón's Gran teatro del mundo: The Autograph Manuscript*, en *The Kentucky Romance Quarterly*, XVI (1969), p. 67. Cf. CALDERÓN DE LA BARCA, *El gran teatro del mundo / El gran mercado del mundo*, edición de Eugenio Frutos Cortés. Madrid: Cátedra, 1994, p. 89. Calderón requiere explícitamente el *Tantum ergo* para el final.

52. Cf. Jelena HAHL-KOCH (Ed.), *Arnold Schönberg. Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. München: DTV, 1983, p. 104 sq. El escenario de Kandinsky para *Der gelbe Klang* con indicaciones detalladas sobre la escena, la luz y la música fue primeramente publicado en la revista expresionista *Der Blaue Reiter*, en Munich, en 1912.

los experimentos del teatro simbolista de París o de Barcelona a principios del siglo XX, también emergían tendencias de visiones de la escena que transcurrían muy lentamente durante la función.<sup>53</sup> También las alusiones a estatuas griegas en los esbozos para el escenario de *Cedipus Rex* por Théodore Stravinsky, el hijo del compositor, eran sin duda un modelo para Falla y Sert. La descripción para el escenario de *Cedipus Rex* exige:

[...] sauf Tirésias, le Berger et le Messenger, les personnages habitent leurs costumes construits et leurs masques. Ils ne bougent que des bras et de la tête. Ils doivent avoir l'air de statues vivants.<sup>54</sup>

Pero una estética de imágenes lentas y estáticas se impuso con más rigor en el teatro musical mucho más tarde: por ejemplo lo hay en partes de la obra *Intolleranza 1960* de Luigi Nono (Venecia, 1961).<sup>55</sup> Sin embargo estos casos quedaron como excepciones. No antes de los años setenta esta estética fue incluida en el repertorio estilístico de la dirección escénica de la ópera en general. Importante para esta tendencia era la «Minimal Music», que surgió en Estados Unidos desde los años sesenta. Como ejemplo pueden servir las óperas (explícitamente son llamadas así) del compositor americano Philipp Glass. La impresión estática de la ópera *Einstein on the Beach* (Avignon, 1976) tenía su realización adecuada en la producción del estreno mundial por el director de escena Robert Wilson:<sup>56</sup> en la música de la ópera los *patterns*, figuras sin relieve destacable, se repiten permanentemente transformándose muy lentamente, tan lentamente, que casi no se nota. La escena corresponde con este proceso musical por movimientos extremadamente lentos, casi helados de objetos y personajes. Además, para la escenificación de la ópera *Sathyagraha* (Rotterdam, 1980) de Glass, cantada en sánscrito clásico, que tiene como tema la lucha de Mahatma Gandhi, el escenógrafo y director Achim Freyer produjo para el estreno alemán en Stuttgart (1981) imágenes vivas,<sup>57</sup> que recuerdan las visiones estáticas para *Atlántida* que Falla y Sert tenían con sus ideas de proyecciones. Probablemente por las afinidades con las estéticas de Wilson y Freyer, la producción escénica de *Atlántida* que crearon en 1996 los artistas del grupo barcelonés La Fura dels Baus en colaboración con Jaume Plensa y con la coreógrafa Sabine Dahrendorf para el Festival In-

53. Cf. Jürgen GRIMM, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*. München: C.H. Beck, 1982, p. 30. sqq.

54. Cf. Igor STRAWINSKY, *Cedipus Rex*. Opéra-Oratorio en Deux Actes d'après Sophocle. Nouvelle révision 1948. Partitura de Orquesta. London: Boosey & Hawkes, 1948, s. p.

55. Vgl. Luigi NONO, *Einige Genauere Hinweise zu «Intolleranza 1960»*, en Jürg STENZL (Ed.), *Texte. Studien zu seiner Musik*. Zürich: Atlantis, 1975, p. 68 sq.; cf. Jürg STENZL, *Dramaturgia musicale*, en ENZO RESTAGNO (Ed.), *Nono*. Torino: E.D.T., 1987, p. 169 sq.; ID. *Luigi Nono: Intolleranza 1962*, en Carl DAHLHAUS et al. (Ed.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 4. München / Zürich: Piper, 1991, p. 459 sq.; ID.: *Luigi Nono*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, p. 53 sq.

56. Cf. Robert T. JONES (Ed.), *Philip Glass: Music by Philip Glass*. New York et al.: Harper & Row, 1987, p. 27 sqq.

57. Cf. Stefan JAEGER / Norbert ELY, *Regie heute. Musiktheater in unserer Zeit*. Berlin: Quadriga Verlag J. Severin, 1984, p. 44 sq.; Cf. T. JONES, *ibidem*, 1987, p. 46 sq.

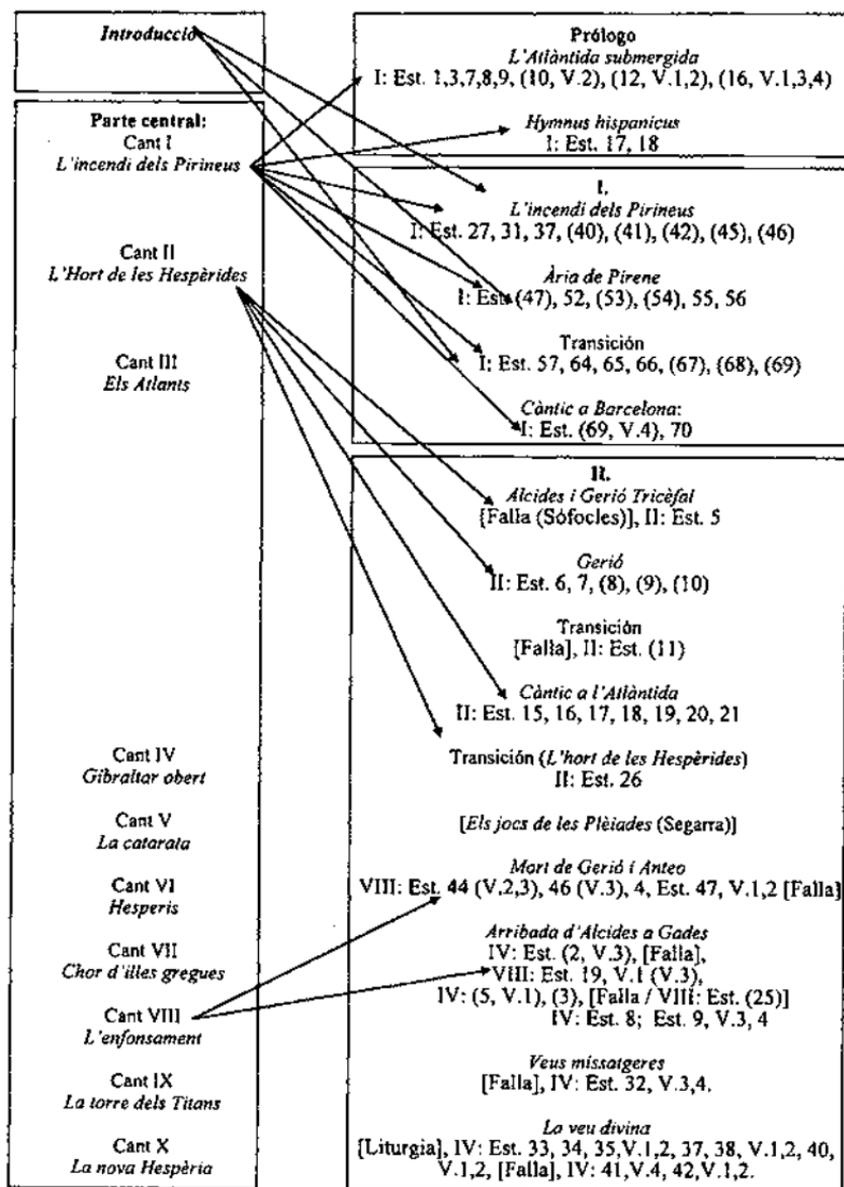
ternacional de Música y Danza de Granada, convenció tanto al público y a los críticos: era un estreno al aire libre delante de la catedral de Granada que juntaba elementos del teatro barroco con proyecciones digitales en una pantalla grande.<sup>58</sup>

Se puede entonces constatar que *Atlántida* de Falla es una verdadera ópera. Pero desde luego no es una ópera en el sentido del siglo XIX, sino una ópera del siglo XX, donde los bordes del género se abren hacia otras formas. Por esto es una obra típica de su época. Además, en su dramaturgia extremadamente estática por lo visto se muestra incluso abierta para el futuro. Por lo tanto, *Atlántida* de Manuel Falla resulta ser una obra visionaria, ofreciendo nuevas soluciones para el teatro musical de su época.

58. Cf. Eckhard WEBER, *Jeder war sich selbst der größte Feind. Manuel de Falla beim diesjährigen Festival Internacional de Música y Danza in Granada*, en *Opernwelt*, XXXVII/9 (September 1996), p. 28 sq.

Tabla I  
La transformación de la epopeya *L'Atlàntida* al libreto de *Atlàntida*

Est. = estribillo, V. = verso, () = con considerables modificaciones o cortes. [] = texto nuevo



*Conclusió*

III.
<i>El Pelegrí</i> [Séneca: <i>Medea</i> , Falla]
<i>El somni d'Isabel</i>
<i>Gallarda</i>
<i>Romanso</i> [Falla], <i>Conclusió</i> : Est. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30
Transició: <i>Conclusió</i> : Est. (31), (32), (34); Antiguo Testamento: Isaías 43,6.
<i>Les caravel·les</i> [Falla]
<i>La salve en el mar</i> [Falla, Liturgia, Gonzalo de Berceo]
<i>La nit suprema</i> [Verdaguer: <i>Colom seguit de Tenerife</i> , Falla, Liturgia]
Finale [Liturgia, Canto llano]