

## **OPUS/OPERA: LOS PLIEGUES DE LAS OBRAS**

---

### **\*fragmentos**

Como es sabido, los vínculos con la ópera se generan en la mayoría de los casos de modo fragmentario.

En sí, no debería sorprendernos. Nuestra percepción de la realidad es siempre fragmentaria, parcial y hasta por momentos brumosa.

Pero la ópera, al constituir la unión de tantas formas de expresión, suele ser propensa a un abordaje múltiple y diverso, dígame a nuevas y nuevas formas de fragmentación. Por tanto, el público no especializado en el género, suele igualmente conocer los nombres y voces de algunos cantantes, además de identificar fotografías de ciertos espectáculos o de los grandes personajes), es así como fragmentos musicales sin saber quién los escribió o a qué ópera pertenecen (a veces ni siquiera son asociados con la ópera como tal). Así, coros, arias, oberturas, pueblan el universo cotidiano, sin generar fricciones y son asumidos naturalmente como parte de un patrimonio general.

### **\*distancias**

Una de las características del género está representada por las fuertes tendencias hacia lo exótico y hasta lo extemporáneo. Muchos autores, al ambientar sus piezas, se distancian de su lugar y su tiempo, pretendiendo así reforzar algunas de las condiciones más señaladas del arte, como la irrealidad y la ambigüedad. Abren así compuertas al uso de metáforas y sutiles mensajes. Verdi hace cantar a sus personajes en el Egipto faraónico (*Aída*) o en Mesopotamia (*Nabucco*) y Puccini moldea sus creaciones con las culturas japonesas (*Madama Butterfly*) o chinas (*Turandot*) valiéndose del orientalismo -estética que en los hechos terminó incidiendo en distintos planos a lo largo y ancho de Occidente-. Vemos como aún en el siglo XX se mantiene esta pasión por ese otro mundo; por ejemplo en *Nixon in China* de John C. Adams (1985) o *Satyagraha*, Philipp Glass (1980).

Son paradigmáticas a este respecto las puestas escénicas de *Turandot* con dirección musical del indio Zubin Metha y régie del director cinematográfico chino Zhang Yimou. En este caso, se realizó una puesta en Florencia en 1997 y otra en El Palacio Imperial en Beijing en 1998. La experiencia multicultural generó airadas discusiones sobre el uso del color en China y Occidente. Se debió realizar un estricto estudio estilístico, ya que para la cultura china es poco menos que inaceptable la convivencia de vestuario sin rigor de época con una arquitectura tan venerada.

### **\*Plural**

Como es sabido, opera en latín es el plural de *opus*. En consecuencia despierta particular interés, justamente, que "Opera" (las obras), refleje el resultado de la conjunción de disciplinas realizadas en equipo, resultado literal de muchas obras: la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la música, la luz, los accesorios; el fluir del tiempo, la ritualidad de un acontecer que, casi sin excepción, está vinculado a la legitimación social en sus diversas formas.

La segunda mitad del siglo XX generó una nueva forma de "ver" ópera. El cine y la ópera, representan ahora ejemplos de máxima interacción sinérgica de disciplinas. La ópera es filmada, como un registro casi documental, en su espacio natural. Pero también se filman óperas prescindiendo del escenario teatral y armadas con el

lenguaje propio del cine .Por ejemplo *Carmen* de Francesco Rosi (1985), o *Don Giovanni* de Joseph Losey (1979).

Y finalmente vemos la presencia de la ópera en el cine, como fuente de inspiración, como citas sonoras, como sutil estructura. Se evidencia en *Carmen*, de Carlos Saura (1983), *En la nave va*, de Federico Fellini (1983), *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola (1979).

\*forma

Uno de los elementos interesantes de destacar es cómo la música, el signo más intangible -ya que es sólo aire en vibración-, es al tiempo lo más sólido desde el punto de vista estilístico. Es impensable transformar la partitura, aunque el resto de la puesta adquiera las más variadas formas. Las propuestas a lo largo de la historia transforman, deforman, mutilan, incorporan la estética visual con total libertad; sobre todo en el siglo XX generan campos de exploración, experimentación de escenógrafos, diseñadores y artistas visuales.

El *Orfeo* de Monteverdi, se estrena en el Palacio Ducal de Mantua, en el siglo XVII, hace exactos cuatrocientos años. El escenario es parte del complejo del palacio, por lo que no tiene grandes dimensiones. Es lo que llamamos un teatro de corte, con la orquesta a la altura de la platea. El período barroco desarrolla novedosas y renovadas tecnologías para apoyar el esplendor y la fantasía visuales.

En las postrimerías, del siglo XX, rigurosos espacios arquitectónicos, -cuyo diseño estimula la democratización visual, tales como la Opera de la Bastilla en París- hacen gala además de la tecnología actual: plurifrontalidad, plataformas giratorias, montajes simultáneos, utilización de sistemas sofisticados para de efectos multimedia.

\*diálogo

El período barroco, el fascinante siglo XVII es una bisagra entra la hegemonía religiosa dominante hasta el anterior y el auge del pensamiento científico ilustrado del siglo XVIII. Es prolífico en todas las artes y no es extraño que justamente en él surja el género que nos ocupa. En 1607 se estrena *Orfeo, favola in musica* de Monteverdi. La historia de Orfeo y Eurídice exhuma sus vicisitudes entre la luz y el ignoto mundo de la oscuridad, dioses clásicos, pastores y amantes, presos de su propia pasión. Exultante música barroca conforma esta ópera en tiempos en que las artes articulan sus imágenes creando espacios desde los reflejos de espejos pictóricos. Se plantea así un verdadero cuestionamiento sobre la relación realidad/virtualidad.

Vale acotar que el *Orfeo* de Monteverdi puesto por Jordi Savall en el Liceu de Barcelona en 1993, comienza con un espejo que refleja la arquitectura del teatro y la audiencia, haciéndonos recordar el final de la obra de Ariel Dorfman *La doncella y la muerte* -intensa creación psicológica y política escrita en 1999 y basada en la obra homónima del romántico Franz Schubert.

Contemporáneo de Monteverdi, Caravaggio, férreo tenebrista también propone un juego entre la luz y la sombra dramáticamente teatral, vertebrando una época determinante de la historia de la pintura.

Ya en el clacisismo Mozart nos lega un mundo musical dentro del cual la ópera juega un rol preponderante. La críptica *Flauta mágica* o *Las bodas de Fígaro*, pueden ser vinculadas estilísticamente a la obra de uno de sus coterráneos más notorios: Anton Raphael Mengs. Se trata de una figura significativa de la historia de la pintura y la teoría del arte, quien toma de la antigüedad clásica y del Renacimiento elementos para construir su universo pictórico. *El Parnaso (1761)* es su pintura más identificable, transformada en una suerte de manifiesto neoclásico que expandirá su fuerza en los años por venir. Dos décadas más tarde, en Francia, Jaques Louis David culmina su tela *El Juramento de los Horacios (1784)*, de riguroso tratamiento compositivo y con pocos años de diferencia Mozart estrena *Don Giovanni (1787)*.

La tetralogía de Wagner, *El anillo del Nibelungo*, del cual *La Valkiria* es una de sus partes, toma elementos de la mitología escandinava y se expande con una fuerza cautivante. El reflejo perfecto en la pintura es Caspar Friedrich, un romántico puro, artista impulsado desde joven por sus maestros a observar la naturaleza y su potencia turbulenta y extrema. Una de sus obras más importantes es *Mar Ártico* (1823). Barcos encallados o monasterios abandonados conforman un repertorio tan romántico como intenso. Y no son casuales las propuestas escenográficas para producciones de Wagner basadas en la estética visual de Friedrich. Wagner culmina *La Valkiria* en 1856, el mismo año que Montevideo inaugura el Teatro Solís.

Para un país que se presenta al mundo con una constitución liberal en 1830 (y un Montevideo que da la bienvenida al romanticismo en América Latina pocos años después) la ópera italiana romántica es la puesta en escena idónea para expresar esta modernidad.

Nombres como Verdi, Rossini o Puccini son sin dudas los pilares del gusto operístico de nuestra cultura.

La intensa y extensa vida de Giuseppe Verdi -nacido en 1813 y muerto en 1901-, como músico y como hombre político es un ejemplo de esta fuerza de arrolladora creación y compromiso con el principio de realidad.

Verdi es contemporáneo de movimientos pictóricos tan trascendentales como heterogéneos. En esta propuesta lo vinculamos por supuesto al romanticismo, pero también al realismo y a su inmediata predecesora escuela de Barbizon. Intuimos que estos pintores sienten un profundo compromiso social y político: Millet con su devoción por los humildes, por ejemplo, dejando paso luego a los realistas como Gustave Courbet, de personalidad ciertamente operática. Courbet pinta el inmenso *Taller del artista*; él al centro, los desclasados rodeándole, los extranjeros en general, chinos, judíos desposeídos y el Cristo en sombras. Una sólida metáfora sobre un mundo inquietante e intenso. Todo armado como en estudiada y teatral composición. Como si en cualquier momento se desatase un drama en el que se liberan pasiones de amor desenfreno y muerte. Su tela *El origen del mundo* (1866) sería un sensual acceso a esta región de la existencia.

Sin duda todos estos artistas, músicos o pintores, intuían los grandes cambios que los años siguientes traerían a su mundo. Italia se unificará en 1870. La Primera Internacional Socialista data de 1864, y Verdi estrena *La fuerza del destino* en 1862, sólo dos años antes.

Bizet elige España para narrar su *Carmen* (1875). Para un francés de esos tiempos la Península Ibérica no integraba el repertorio de valores que con lento proceso se había ido edificando bajo el rótulo de Europa. Lo gitano, la tauromaquia son poderosas atracciones exóticas para una cultura como la francesa del siglo XIX. Pero al mismo tiempo la dulzura y sensualidad, la suave atmósfera que obtiene Bizet, es susceptible de ser vinculada a ciertas pulsiones de los pintores impresionistas. Pintores que iban creando sus mundos, en el mismo momento en que Bizet componía sus obras. En 1874, solo un año antes del estreno de *Carmen*, Monet y Renoir realizan la primera muestra fuera de la Academia en el estudio de fotografía de Nadar. Las vaporosas pinceladas de un Monet, las investigaciones sobre la luz, que se refracta, refleja, difracta, la pintura al aire libre -el aire de libertad que Carmen siempre exige-, son elementos esenciales de los impresionistas. Así como en algunos casos de un permanente romanticismo compartido por Bizet y sus contemporáneos.

En Rusia Mussorgsky crea la opulenta y comprometida *Boris Godunov* el mismo a su vez es retratado por Repín, uno de los más notables pintores rusos. Su contundencia pictórica logra altísimos niveles de expresividad como por ejemplo en *Procesión de Pascua en la región de Kursk* (1883). La interacción entre las clases sociales, la manera de expresión y la descripción minuciosa de vestimenta y objetos es comparable a una puesta en escena del *Boris Godunov*.

En el siglo XX el húngaro Gyorgy Ligeti escribe en *Le Grand Macabre* (1974), enmarcándola en lo que denominó la anti-anti ópera. El tema insoslayable es la muerte. Ligeti escribe *Le Grand Macabre*.

Consciente de un mundo que había cambiado radicalmente en las últimas tres décadas. La humanidad ya había fantaseado con la autodestrucción atómica, una guerra fría turbaba al planeta. En la década del 1970, cuando Ligeti escribe su ópera, las artes visuales se despliegan desafiantes, consolidándose como género dinámico y contradictorio. Ya tienen asegurado el impacto internacional la pintura hiperrealista con representantes como Chuk Close, o figuras como Joseph Beuys en Alemania, con una visión antagónica del arte; trabajando el objeto, el concepto o la acción.

En el mundo eslavo figuras como Tadeusz Kantor en Polonia, marcan sendas trascendentes de las artes plásticas que se fundirán sin fracturas con la escenografía, la dramaturgia y la dirección teatral.

La frontera entre la modernidad y la contemporaneidad en el arte aunque indivisa, queda de algún modo configurada.

Las vanguardias, como el futurismo, el cubismo, o el surrealismo, quedan lejanas, veladas por dos guerras mundiales.

Pero siempre filtrando elementos que el resto de las artes rescatan, sea con el mayor desparpajo o valiéndose de precauciones varias.

Parece evidente que pretender abarcar la ópera desde un catálogo es tarea excesivamente ardua, por no decir imposible. Aquí asumimos el compromiso de presentar tendencias y hasta visiones personales, que siempre serán incompletas. Otras miradas aportarán nuevos elementos a este conjunto de imágenes e interpretaciones que puedan enriquecer el ya inmenso patrimonio operístico, y en particular el largo siglo y medio de presencia de la ópera en el Uruguay.

Enrique Badaró Nadal  
junio2007