
NUEVAS FORMAS DE LLEVAR UNA ÓPERA AL TEATRO. UN CASO DE ESTUDIO.

LA FLAUTA MÁGICA DE LA COMPAÑÍA 1927 Y DE KOSKY: ANIMACIÓN 2D, NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES Y ESTILO VINTAGE

Vincenzo Sansone

Universidad de Palermo, Departamento de Culturas y Sociedades

La ópera, un género que a menudo se asocia al pasado, está más viva que nunca. Gracias a la aportación de directores y experimentadores provenientes del teatro, la ópera se ha convertido en uno de los campos por excelencia para la experimentación contemporánea, sobre todo en relación con el uso de nuevas tecnologías. Una verdadera paradoja. Un ejemplo es la puesta en escena de *La flauta mágica* de Mozart de la Komische Oper de Berlín, concebida y realizada por la compañía británica 1927 y por el director australiano Barrie Kosky en 2012. Es una representación atípica y extraña que utiliza las nuevas tecnologías del “video project mapping” y, al mismo tiempo, las técnicas de animación 2D — dibujos hechos a mano— con la intención de fusionar estéticas del pasado, sobre todo la del cine mudo y la de los orígenes de la animación, con la contemporaneidad. La intención de este trabajo es analizar la puesta en escena de esta obra en relación con los problemas actuales de la representación de óperas de repertorio.

Opera, a genre often linked to the past, is proving to be more alive than ever. Thanks to the contribution of directors and investigators coming from the ranks of theatre, opera became the excellence in the field of contemporary experimentation especially in relation to the use of new technologies. A real paradox. An example is the staging of Mozart’s *The Magic Flute* by Komische Oper Berlin, conceived and directed by the British company 1927 and the Australian director Barrie Kosky in 2012. It is an atypical and unusual staging of *The Magic Flute* that uses video projection mapping technologies but at the same time also 2D animation techniques, hand drawings, with the goal of merging aesthetics of the past, in particular those of the silent film and the animation of the origins, with our contemporary age. The purpose of this paper is to analyze this staging linking it to the general problems of staging of repertory operas nowadays.

Palabras clave: Escenografía digital, “video projection mapping,” ópera lírica, animación, cultura visual.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2017.7301>

La ópera, un género teatral habitualmente considerado obsoleto, en los últimos años parece más vivo que nunca. Gracias a la colaboración de directores y experimentadores que vienen del mundo del teatro, la ópera se ha convertido en un campo excelente para la experimentación contemporánea, sobre todo en relación con el uso de las nuevas tecnologías. Puede parecer una paradoja si se tiene en cuenta que la producción original de óperas canónicas se detuvo aproximadamente a principios de los años cincuenta, dejando espacio a nuevas composiciones que recuerdan a las tradicionales, pero que se abren a la experimentación musical. Se puede hablar, por lo tanto, de la muerte y el renacimiento de la ópera. Aunque es cierto que la producción de nuevas óperas se detuvo, las producciones teatrales de repertorio cada vez son mayores y más variadas. La experimentación más radical empezó en los años 90 y, a día de hoy, sigue sin detenerse.

En la reinención de la ópera juega un papel muy importante el uso del “video projection mapping”, acompañado por técnicas de animación 2D y 3D, que en los últimos años ha permitido producir algunas de las más significativas y asombrosas puestas en escena de óperas.

El director Romeo Castellucci dirigió las obras de *Parsifal* (Richard Wagner, 1882) y *Orfeo y Eurídice* (*Orphée et Eurydice*, C. W. Gluck, 1762) en los años 2011 y 2014, respectivamente. Ambas piezas presentaban algunas escenas que incluían las técnicas de “video projection mapping” 3D, realizadas por el grupo italiano Apparati Effimeri. La animación 3D y las proyecciones permiten reconstruir las ambientaciones boscosas de las dos obras, simulando así los efectos de los agentes atmosféricos de la luz, el rocío y el viento en las hojas. En realidad lo que se reproduce en la proyección es falso, pero, gracias a la animación, todo parece vivo

y real como la naturaleza. La puesta en escena de *Idomeneo, rey de Creta* (*Idomeneo Re di Creta*, Wolfgang A. Mozart, 1781), llevada a cabo en el año 2011, fue producida por el Teatro Bremen y su componente visual fue cuidado por el grupo alemán Urban Screen. En esta producción también se aprecia la unión entre el “video projection mapping” y las técnicas de animación 2D; efectos visuales que colorean y delimitan las estructuras móviles sobre las que actúan los cantantes y que retratan de forma abstracta las ambientaciones. Estas técnicas sirven para realizar una puesta en escena insólita, donde la parte visual se convierte en protagonista junto a la voz y la música. Entre 2010 y 2012 se ubica la nueva escenificación del ciclo *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*, Richard Wagner, 1848-1874) de la mano de Robert Lepage, realizada con una única y gigantesca máquina —la “Walhalla Machine”— que, cubierta enteramente por un “video projection mapping” realizado en animación 3D, permite crear todas las ambientaciones de la tetralogía con un único dispositivo. La puesta en escena de *La Cenicienta* (*La Cenerentola*, Gioachino Rossini, 1816) de Giorgio Barberio Corsetti, que tuvo lugar en el 2016, fue realizada con técnicas mixtas provenientes de un trabajo de investigación sobre el uso de las imágenes para espectáculos. Corsetti hace que los cantantes actúen dentro de los dibujos, utilizando la técnica del “chroma key” y, al mismo tiempo, pinta las escenografías con el “video projection mapping”, creando un nuevo mundo de ensueño.

Estos son algunos ejemplos que permiten ver la evidencia de que la ópera lírica está viva. Esta vitalidad reside tanto en las ideas y prácticas artísticas de los directores contemporáneos, como en el uso de las nuevas tecnologías, combinadas con las técnicas de animación, sean estas tradicionales o contemporáneas.



Tras este recorrido por los problemas modernos de la puesta en escena de óperas del repertorio, se estudiará la obra *La flauta mágica* (*Die Zauberflöte*, 1971) de Mozart y, en particular, del género de dicha obra, el *Singspiel*. A continuación, se analizará el perfil artístico y estético de la compañía 1927, análisis realizado a partir del estudio de la puesta en escena de *La flauta mágica*, que servirá para evidenciar los dos niveles de lectura e interpretación que subyacen al plano visual. Este estudio será una especie de juego, un rompecabezas que habrá que componer, una búsqueda del tesoro en donde se localizarán las diferentes citas que provienen del cine mudo de los años veinte y de las primeras películas animadas, guiños que los autores han escondido algunas veces y en otras las han puesto en evidencia con esta experimentación de “live animation performance”. Este análisis, además, se enlazará con las cuestiones trazadas sobre la puesta en escena de la ópera de hoy en día.

Fig. 1. *La flauta mágica*: el ambiente estilizado del *Singspiel*, como las películas en blanco y negro del cine mudo. © Betina Straub.

01

La paradoja de la ópera: muerte y renacimiento

La ópera o melodrama es aquel género de interpretación en vivo que empareja la acción escénica y el libreto —un texto dramático— a la música y al canto. En Florencia, a finales del siglo XVI, un grupo de intelectuales conocido como Camerata De' Bardi se reunía para discutir de arte, literatura y música. Fue dentro de ese grupo de hombres cultos, que dedicaban su tiempo al arte por pasión, donde se fijaron los estilos de la que se convertiría en la gran ópera italiana, la cual se solía llamar “Recitar Cantando”. Sin embargo, los primeros melodramas no se dirigían a un público en masa, sino que eran representados en los palacios y sólo para la gente de la corte.

El pleno desarrollo y difusión de la ópera empezó en el siglo XVII. Aunque al principio la creatividad y la inventiva del género fueron exclusivos de Italia, la ópera pronto se extendió a los demás países europeos como Francia y Alemania. Sin embargo, la ópera italiana continuó imperando en el siglo XVIII, lo que llevó a muchos compositores extranjeros a utilizar libretos en lengua italiana. En el siglo XIX la ópera italiana siguió con su irrefrenable ascenso, aunque, en paralelo, se empezaron a imponer creaciones propias de otros países. En general, como país de producción de nuevas óperas, Italia continuaría teniendo éxito hasta la mitad de los años cincuenta del siglo XX, aunque en esa época ya fuera común representar e interpretar óperas del pasado. A partir de esa década, la ópera, tal y como había sido concebida y desarrollada, empieza su declive, dejando sitio a nuevos tipos de composición musical abiertos a la experimentación.

Así es cómo la ópera, como género, murió. Entonces, ¿cuál es la paradoja de la ópera? Aunque la ópera se extingue como producción de nuevas composiciones, renace como ópera de repertorio a partir de la segunda mitad del siglo XX gracias a la figura del director. Esto no significa que en el pasado no se pensara en cómo reinterpretar una ópera. De hecho, tres escritos de tres épocas distintas demuestran un cierto cuidado no sólo en la ópera como música y canto, sino también por sus posibilidades de rendimiento en el escenario. Se trata del prontuario de producción de las primeras representaciones de la *Dafne* de Marco da Gagliano (1608), realizado por el mismo autor; el libelo satírico *Il teatro alla moda*, escrito por Benedetto Marcello en 1720; y un prontuario de 1887 sobre la disposición escénica del *Otello* de Verdi, representado en la Scala de Milán y publicado por Ricordi. En los tres escritos aparece la convicción que, además de la música y el canto, en una ópera tienen que converger diferentes habilidades teatrales. Tal y como afirma

Roger Savage en *La escenografía en la ópera* (*The Staging of Opera*), aunque no se pueda hablar de dirección tal y como la entendemos hoy (1994: 363):

Merece la pena tener muy presente lo que Gagliano, Marcello y Ricordi dijeron sobre estos temas en los siglos XVII, XVIII y XIX respectivamente, ya que contribuye a contrarrestar un punto de vista plausible, que se oye de vez en cuando, y según el cual, para nosotros, la escenografía operística anterior al año 1900 constituye un libro obligatoriamente cerrado e irrelevante; que, en cualquier caso, siempre era una cuestión maltrecha e inadecuada; y que, en realidad, la verdadera escenografía —una escenografía que merezca este término— no apareció hasta que surgieron los primeros indicios de la nueva figura independiente y “creativa” del director de ópera hacia principios del siglo XX.

Si desde las disposiciones para el *Otello* se puede encontrar un gran interés de Giuseppe Verdi por los problemas prácticos de la puesta en escena de la ópera, pasa lo mismo con la práctica artística de Richard Wagner. Los discípulos de Wagner apuntaban todo lo que el compositor decidía acerca de la representación de sus óperas. Pero estos apuntes, más que utilizarse para obras genéricas, eran medidas establecidas en los cánones de las puestas en escenas wagnerianas en el interior de aquel teatro —el Festspielhaus de Bayreuth— en cuyo proyecto colaboró el mismo Wagner.

Ante la rigidez de estas propuestas surge la figura de Adolphe Appia, uno de los más fervientes innovadores, el arquetipo de la nueva figura del director, dentro del panorama de principios de los años noventa. Appia se manifiesta en abierta oposición hacia la concepción de la puesta en escena de las óperas wagnerianas. Aunque prudente ante los puristas de la ópera, afirmaba en *La Mise en scène du drame Wagnérien* (1899: 63):

Wagner creó una nueva forma de drama. En sus escritos teóricos ha establecido definitivamente lo que se puede llamar las condiciones abstractas. La aplicación que de ellas ha dado en sus dramas, parece dar por resueltas las condiciones de la representación. Pero en realidad no se han resuelto; y muchos de los malentendidos y de las dificultades levantadas en masa contra esta obra de arte derivan de la desproporción entre los medios con los que el autor se ha servido para la redacción del drama y los que encuentra en el estado actual de la puesta en escena para su realización. [...] Hay entonces un vacío que rellenar. Pero, analizando las cosas con cercanía, se entiende que se trata sobre todo de un perfeccionamiento, y que todos los elementos que hay que disponer en orden son implícitamente proporcionados por el drama mismo. [...] Mi punto de vista es únicamente el de una persona que cuida la puesta en escena y que, aunque da vida a la obra de arte, no toca de ninguna forma la realidad de esta obra.¹

La aparición de una nueva figura que no se limita a poner en escena las óperas tal y como habían sido pensadas en un origen —siguiendo tal vez las indicaciones del prontuario— conectó también con el desarrollo y la adopción de las nuevas tecnologías. Tiene especial relevancia la luz eléctrica, que pasa de ser un mero dispositivo que servía sólo para iluminar a un elemento que se puede manipular para construir el significado de la puesta en escena.

Uno de los primeros directores innovadores del teatro en prosa que se prestó a realizar nuevas puestas en escena fue Max Reinhardt, llamado por Richard Strauss para su obra *El caballero de la rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1910). Junto a estos dos pioneros de la primera mitad del siglo XX se asiste a significativas transformaciones dentro del nuevo concepto de representación de

óperas de repertorio, gracias a artistas como Stanislavski, Gordon Craig o Vsevolod Mejerchol'd, cada uno según su propia visión teatral. La importancia de la figura del director en correlación a la puesta en escena de óperas de repertorio asumirá, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, cada vez más importancia y encontrará un amplio reconocimiento a finales del siglo XX, persistiendo hasta el día de hoy. Tal y como afirma Savage (ibídem, 401-403):

El concepto de “repertorio” estuvo relacionado con la ópera de finales del siglo XIX, cuando ya se empezaba a considerar la temporada de ópera como “una larga carrera anual en la que competían en el escenario musical las obras maestras de los grandes compositores de todas las naciones y las producciones actuales de los escritores contemporáneos”. [...] Los compositores situados al final del repertorio fueron escalando posiciones y dos de ellos, Puccini y Richard Strauss —de éste último las primeras óperas— incluso adelantaron a Wagner y Verdi, aunque sólo durante veinticinco años. Después, el movimiento hacia adelante se detuvo. Bien es verdad que algunas obras escritas a partir de la segunda mitad de la década de 1920 se incorporaron al núcleo más selecto del repertorio [...] pero no demasiadas, ya que otras tantas también evolucionaron, pero en el sentido contrario, es decir, yendo más allá de Mozart y Gluck. [...] Pero en general, los asiduos a la ópera de finales del siglo XX prefieren, cada vez más, un repertorio dominado por las reposiciones, en la que, por la propia naturaleza de las cosas, es imposible que el compositor intervenga directamente en la escenificación de la obra, puesto que ya ha fallecido. [...] De ahí que, como en el caso del teatro de Shakespeare de finales del siglo XX, el

“cómo” se realiza el montaje de aquellas obras maestras del pasado del género operístico se haya convertido en un factor de la máxima importancia.

¿Cómo se realiza hoy la preparación de una ópera de repertorio? Savage presenta esencialmente tres líneas diferentes de enfoques directores de la ópera. El primero consiste en reconstruir exactamente un evento particular, normalmente la primera puesta en escena de la ópera. Con esta idea, por lo tanto, todo lo que se pueda averiguar sobre la representación original de la ópera se convierte en documentación para su réplica. El segundo enfoque considera el texto de una ópera como “*un conjunto de instrucciones para llevar a cabo una intención artística*” (ibídem, 407). El foco en este segundo enfoque está en la intención que se habían prefijado el compositor y el libretista cuando concibieron la ópera para los espectadores. Las indicaciones para la puesta en escena dependen generalmente del libreto y de la partitura. El tercer enfoque considera el texto de las óperas de repertorio “*como un estímulo puro, transparente y no prescriptivo del libre juego de la imaginación teatral*” (ibídem, 417). En esta perspectiva, el foco no está en el tiempo de producción o la visión del autor, sino en el texto libre de todos los condicionamientos, listo para estimular la creatividad teatral. Este último enfoque ha permitido a los directores, jóvenes creativos y artistas visuales de la escena contemporánea poner en escena las óperas de repertorio y, al mismo tiempo, transformarlas en uno de los campos por excelencia para la experimentación de las nuevas tecnologías, llevando a cabo la línea de investigación inherente a su visión.

La flauta mágica, producida por la compañía Komisch Oper de Berlín —obra que se analizará a continuación— es otra pieza del rompecabezas que se inserta en esta nueva tendencia. A pesar de lo que se pueda opinar, la ópera no está ligada a algo pasado y antiguo, no es un

pasatiempo para señoras ricas que van al teatro para presumir de su posición social, sino que está más viva que nunca y, después de varios siglos, sigue reinventándose y regalando extraordinarias sorpresas.

02

La flauta mágica

La flauta mágica es una ópera que une la música compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart y un libreto escrito en idioma alemán por Emanuel Schikaneder, con la contribución de Karl Ludwig Giesecke. La primera representación se realizó en el Theater auf der Wieden de Viena en 1791 con el mismo libretista, Schikaneder —que también era actor y bajo—, representando el papel de Papageno. Fue dirigida por Mozart, que murió poco tiempo después. Esta ópera se define como un *Singspiel*, género operístico típicamente austro-alemán que estuvo muy de moda entre los siglos XVIII y XIX, cuyas tramas a menudo eran fantásticas, conectadas con fábulas o eventos de parodia. La peculiaridad de este género, comparado con la tradición italiana, es que contiene partes sin música. La ópera italiana también preveía la inserción de diálogos entre las partes propiamente cantadas —el llamado Recitativo— pero, al fin y al cabo, también era un diálogo cantado. En el *Singspiel*, por otra parte, las partes dialogadas son recitadas como en el teatro dramático, sin acompañamiento musical.

La flauta mágica cuenta maravillosas y encantadoras historias ambientadas en un Egipto fantasioso e improbable, que tratan de la vida del príncipe Tamino, quien es salvado por tres jóvenes chicas que pertenecen a la Reina de la Noche, después de haber sido este atacado por una criatura monstruosa. A lo largo de esta aventura, el príncipe encuentra a Papageno, un cazador de aves.

La Reina de la Noche decide encontrarse con Tamino para pedirle que salve, con la ayuda de Papageno, a su hija Pamina, prisionera —según ella— del pérfido Sarastro. A cambio de esta liberación, él podrá casarse con Pamina. Para afrontar la misión, los dos reciben unos regalos: una flauta para Tamino y una campanita para Papageno. El son de ambos instrumentos los liberarán de numerosos peligros. En el reino de Sarastro, los dos se dan cuenta de que la real fuerza maligna es la misma Reina de la Noche. Sarastro promete a Tamino la mano de Pamina solamente si él sobrepasa tres pruebas. Gracias a la ayuda de los instrumentos mágicos, los dos aventureros superan numerosas peripecias y obtienen a cambio dos novias: Pamina para Tamino, y Papagena —una horrible vieja que se transforma en una hermosa chica— para Papageno.

El suceso es tan paradójico, raro y fascinante que permite a directores y escenógrafos dar rienda suelta a su propia visión artística. En este sentido son inolvidables los distintos equipamientos del Singspiel alemán, como los de Josef Svoboda —el escenógrafo bohemio— que en las escenografías de las tres representaciones en las que participó, trabajó por substracción, construyendo las escenas con espejos, rayos láser y reflejos. Acerca de esta ópera, Svoboda sostenía (1992: 68):

De todas las óperas de Mozart, la más versátil y abierta a varias interpretaciones parece ser *La flauta mágica*. La primera vez que intentamos representarla fue en 1957 en el Teatro Nacional. Nuestro punto de salida era el rechazo de la versión de cuento: intentábamos descubrir por lo menos en parte las muchas asociaciones de sentimientos e ideas, situando la obra fuera del tiempo.²

Con estos mismos parámetros, aunque manteniendo intacta la ligereza y el espíritu de la ópera, empieza la representación de la compañía 1927 en la Komish Oper de Berlín.

03

La compañía teatral 1927

La compañía británica 1927, fundada en 2005 por Paul Barrit, animador e ilustrador, y por Suzanne Andrade, escritora y “performer”, trabaja desde el principio para unir técnicas de animación y música en un único y coherente proyecto de “live performance”. Los vídeos de animación realizados no se muestran en el escenario de la misma forma que lo hacen en un cine, sino que entran dentro de los procesos de producción y creación teatral. Como afirma Suzanne Andrade a propósito de la puesta en escena de *La flauta mágica* en el Gran Teatre del Liceu (2015: 33):

Muchos otros han utilizado el cine en el teatro, pero “1927” integra el film de forma novedosa. No hacemos una pieza teatral y le añadimos el cine, ni hacemos una película y la combinamos con elementos actorales. Todo va de la mano. Nuestro *show* evoca el mundo de los sueños y las pesadillas, con estéticas que nos hacen volver al mundo del cine mudo.

Se puede decir lo mismo respecto al uso de las tecnologías de proyección, el “video projection mapping”, que fue utilizada por muchas compañías contemporáneas para sus composiciones. La compañía 1927 hace lo mismo, pero con una peculiaridad: ligar las tecnologías digitales de última generación con un estilo retro, lo que hace que el espectador olvide que tiene delante de los ojos escenas creadas con la ayuda de dispositivos informáticos.

Su primera y propia producción, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, se remonta al 2007. Ya con este trabajo, la compañía consigue imponer una estética personal e inconfundible, totalmente postmoderna, ligada a una elaboración inteligente y continua de elementos, imágenes, estilos del cine mudo y de las primeras formas de animación cinematográfica, recurriendo así a dos mundos completamente distintos: la cinematografía estadounidense y la europea, pero combinándolas perfectamente en con el “live performance”, sin contrastes o combinaciones superficiales y casuales. Viñetas cómicas, animales y otros seres extravagantes se combinan con actores reales para dar vida a un “video cabaret live” contemporáneo pero al mismo tiempo *vintage*; innovador pero a la vez nostálgico. Los tratos de muchas escenas de animación, de hecho, recuerdan los trazos de la falsa tiza que se dibujaba en la pizarra negra del corto de animación *Fantasmagorie* de Emil Cohl en 1908.

La siguiente performance, *The animals and Children Took to the Streets* (2010), es la prueba que confirma la estética y las intenciones del grupo. Una animación estilizada, a veces *gráfica*, que recuerda la animación de siluetas, que se cruza con la materialidad y la presencia física de los actores, sin chirriar, y se integra a la perfección: esta animación, gracias a la ayuda del maquillaje y los trajes, transformaba los actores en personajes animados, en un raro largometraje que cuenta la vida de un sórdido edificio —la Bayou Mansions— en la periferia de una gran ciudad, pero a través de la estética de la cinematografía de los años veinte, con temáticas típicas de la narración inglesa del siglo XIX, al más puro estilo de Charles Dickens.

En 2012 surge la colaboración con la Komische Oper de Berlín y con el director Barrie Kosky para la representación de *La flauta mágica*, que no solamente les permitió ser conocidos por un gran público, sino que al mismo tiempo supuso un nuevo reto. De hecho, la compañía

1927 tuvo que enfrentarse a un género bien definido como es la ópera, algo totalmente distinto a los trabajos de actualización que habían realizado hasta la fecha, consiguiendo conectar este género con su propia forma expresiva y estética.

Después de *La flauta mágica*, la actividad de esta compañía siguió con la performance *Golem*, donde el mito del Golem se utiliza para explorar el hombre y sus máquinas. Esta obra no fue una adaptación del mito, sino una historia original.

04

La puesta en escena de *La flauta mágica* de la Komische Oper de Berlín

La puesta en escena de *La Flauta Mágica* de la Komische Oper de Berlín podría calificarse de postmoderna, por su afán de reinterpretar formas estéticas del pasado. Técnicamente, la escenografía es bastante simple: una animación 2D digital, realizada con dibujos hechos a mano, se proyecta sobre una superficie plana con la técnica del “video projection mapping” para poder adaptarse a las posiciones de los cantantes en el espacio. En el escenario no está presente ningún objeto, aparte de la pantalla. En realidad, la superficie de proyección ni siquiera es una simple pantalla. Su posición en el edificio teatral lo identifica como el que se define usualmente como cortafuego, separando el escenario de la platea y dejando visible solamente el proscenio. Esta pantalla es de un blanco uniforme que permite una resolución óptima de las proyecciones. Observando la pantalla con detenimiento se pueden notar en ella unos cortes geométricos precisos, unas puertecitas que durante el espectáculo se abren para permitir a los cantantes su aparición en escena, permaneciendo pegados al fondo en dos niveles de altura. De esta forma, los cantantes

se convierten en puros relieves, elementos tridimensionales en una escenografía de animación digital completamente en 2D.

A pesar de esto, la sencillez técnica esconde mucho más, algo más interesante en el plano comunicativo y teatral comparado con la simple exhibición de aparatos tecnológicos y técnicas de animación y recreación 3D, atribuible a la que parece ser una nueva corriente de hiperrealismo. La puesta en escena y, en especial, el plano visual esconden en sí dos niveles de lectura e interpretación —así como en la ópera original— para que pueda llegar eficazmente a todo tipo de espectador. *La flauta mágica* de Mozart, bajo la apariencia de un cuento de hadas accesible para todos, esconde —tal y como sostienen muchas partes— significados simbólicos y esotéricos que sólo un restringido círculo de espectadores será capaz de leer. Lo mismo pasa con la puesta en escena de la compañía 1927 y Kosky.

Si es fácil apreciar la ópera justo por la sencillez y el disfrute de la escenografía animada y de los divertidos personajes, en un análisis más profundo —para lo que son necesarios conocimientos específicos—, la puesta en escena se convierte en una continua sucesión de homenajes, citas y referencias provenientes del cine mudo del pasado y de los orígenes de la animación. De hecho, en un segundo nivel, la puesta en escena se convierte en un rompecabezas que hay que recomponer, una búsqueda del tesoro llena de referencias y memorias por descubrir durante el espectáculo y, sobre todo, tras verlo.

A continuación, se llevará a cabo un análisis sobre este segundo nivel de lectura, tratando de encontrar todas las referencias posibles y ligando este análisis a las ventajas e inconvenientes que puede causar una puesta en escena como esta, en comparación con la forma convencional de equipar una ópera. Las primeras indicaciones necesarias para empezar este viaje son proporcionadas por los mismos creadores. Como en cualquier juego que se respete, hay



que empezar por un elemento base para poder seguir. La primera indicación es la estética del cine mudo, aunque este no es el único elemento —por lo menos, no el exclusivo— con el que leer este montaje. De hecho, como afirma el creador de la parte visual, Paul Barritt, (2015: 33):

Sería un error pensar que en nuestra *Flauta mágica* sólo hallamos influencia de los años veinte y del cine mudo. Adaptamos nuestra inspiración visual a diferentes periodos, desde los grabados de cobre del siglo XVII a los cómics de hoy en día. No tenemos una estética preconcebida en nuestras mentes para trabajar con el espectáculo.

A pesar de esto, los lazos con el cine mudo no se pueden negar, hasta el punto en que la misma estructura compositiva de la ópera sufre algunos cambios. Los estilos del cine mudo rompen, de hecho, las peculiaridades del *Singspiel*. Las partes del libreto que tendrían que ser habladas se convierten en subtítulos que, a nivel visual, recuerdan a las películas en blanco y negro del cine mudo y son acompañadas por una excesiva y deseada énfasis gestual de los cantantes, así como pasaba en aquellos filmes.

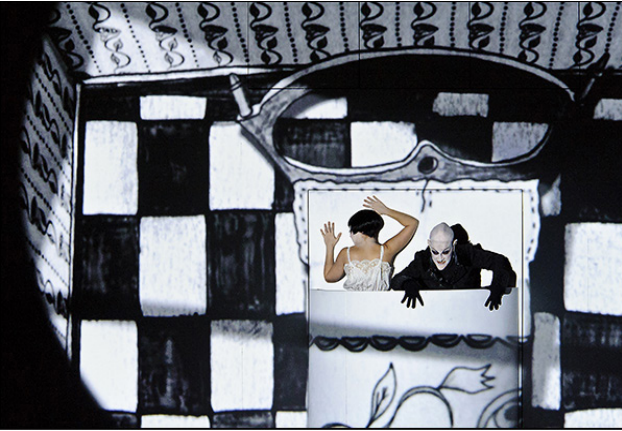


Fig. 2. *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920): Cesare intenta estrangular a Jane.
Fig. 3. *La flauta mágica*: Monostatos (Stephan Boving) intenta atar a Pamina (Maureen McKay). © Betina Straub.



Fig. 4. *Nosferatu* de Murnau

Aunque estas sean las referencias más claras, se podrían encontrar muchas más. Una primera comparación necesaria es con el cine expresionista alemán. Las imágenes que se suceden en el curso de la ópera parecen fotogramas salidos de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), gracias especialmente a las escenografías oblongas, planas e irreales que entran en contraposición con el volumen de los actores. En este sentido, los lazos que encontramos entre la escenografía de la obra maestra alemana y la animación de la ópera son muy evidentes si las comparamos en algunas escenas. Por ejemplo, la ciudad por la que deambula el doctor Caligari es visualmente parecida a la ambientación imaginaria donde se mueven Pamina y Papageno. O la escena en la que César intenta estrangular a Jane en su cama (Fig. 2), reavivada en la escena en la que Monostatos intenta atar a Pamina a una cama (Fig. 3). Además los cantantes de *La flauta mágica* no solamente aportan volumen a la escena —como pasa en la película— sino que a veces también representan la única mancha de color en escenografías monocromáticas.

Otras referencias al cine expresionista alemán, además de la evidente semejanza entre

el personaje de Monostatos y el *Nosferatu* de Murnau (1922) (Fig. 4), se pueden encontrar en la cueva de Sarastro, que parece una estilización de los escenarios de *Metrópolis* de Fritz Lang (1927). De hecho, uno de los primeros peligros que afronta Tamino recuerda justo a *Metrópolis*. Cuando el príncipe es atacado por un gigantesco autómatas digital, este recuerda a la mujer-robot María, una enorme cabeza llena de aparatos y palabrejas que recuerdan a las “palabras en libertad” de los futuristas.

Si del mundo alemán alargamos la mirada al cine de ultramar, analizando la puesta en escena podemos observar alusiones al cine estadounidense y, en particular, al “slapstick”, un género basado en la comicidad elemental que utiliza el lenguaje del cuerpo y se estructura en escenas simples y eficaces. Todos los personajes, de una forma o de otra, son divertidos y cómicos a ratos. Por ejemplo, el Tamino de la primera escena que, cuando es atacado por un monstruo, corre de forma desgarbada y divertida con sus piernas digitales y animadas, recuerda muchas escenas de películas en que Charlot-Chaplin corría de forma extraña, igual que la carrera de Papageno, también él con piernas animadas y proyectadas. Papageno es el verdadero

protagonista cómico que entretiene en los entreactos, junto a un gato negro digital. El cambio de escenas monocromáticas —o de colores bastantes oscuros— a unas más coloridas y floreadas recuerda a una de las primeras películas en Tecnicolor, *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) de Victor Fleming, en especial al paso del Kansas blanco y negro al colorido reino de Oz.

Otro de los grandes campos de los cuales la componente visual de esta ópera se apropia para reelaborarlo, es el de los orígenes de la animación. De hecho, se compara la escenografía digital de esta producción con algunas de las primeras piezas de cine animado. Las referencias que se encuentran son prácticamente innumerables. El “video projection mapping” de *La flauta mágica* parece una repetición digital, crítica y sabia, de la animación del pasado.

Las primeras similitudes que se aprecian con la animación del pasado son evidentes en los cantantes. Si el personaje de Pamina se inspira claramente a la actriz Louise Brooks, es bastante evidente apreciar la semejanza con uno de los personajes más conocidos del cine de animación, la Betty Boop inventada por los hermanos Fleischer en los años 30. Betty Boop es una chica sexy pero al mismo tiempo inocente, que se ve involucrada muchas veces en una serie de aventuras llenas de monstruos, tal y como le pasa a la misma Pamina (Fig.5). El parecido es bastante evidente, sobre todo cuando Pamina se queda en el escenario con escasa ropa.

Las referencias al mundo Disney son también numerosas. La Reina de la Noche es un personaje de carne y hueso pero al mismo tiempo virtual: es en 3D pero también en 2D, es un ser humano y un personaje de dibujos. Es tal vez el personaje que más se funde con la componente visual del espectáculo. Es representada como una viuda negra mecánica (Fig.6), por lo que parece salida de *El Gran Vidrio* de los años veinte de Marchel Duchamp, pero al mismo tiempo recuerda al macabro esqueleto del

famoso cortometraje animado de Disney *La danza del esqueleto* (*The Skeleton Dance*, 1929). La Reina de la Noche se descompone, se multiplica y golpea sus adversarios con sus propios trozos, justo como en la Silly Symphony de Disney. Otros personajes animados presentes en la escenografía parecen salir del mismo cortometraje, como los búhos, las lechuzas, las arañas, los árboles vivientes y el divertido gato negro que acompaña a Papageno, protagonista absoluto de toda la ópera, omnipresente, visible y a veces escondido, pero siempre atento a observar lo que pasa.

Un auténtico homenaje a la fantasía creada por Disney es la estilización de los elefantes rosas provenientes de *Dumbo* (1941), que rodean peligrosamente —pero también de forma divertida— a Papageno. Al igual que Dumbo, Papageno se encuentra en un estado de adormecimiento cuando se imagina a los elefantes rosas. También la flauta mágica, como objeto real, desaparece y se convierte en un hada virtual que, como Campanilla del *Peter Pan* (1953) de Disney, reparte polvo mágico, música visualizada bajo la forma de notas musicales (Fig.7).

Si de los personajes pasamos a analizar las ambientaciones y la animación, las referencias vuelven a la Europa de los años veinte, fuente principal de inspiración de la compañía 1927. El ejemplo más evidente es, sin duda, una de las más antiguas películas de animación, *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) de la directora alemana Lotte Reiniger (Fig. 8). Este es un largometraje realizado con animación de siluetas. Otro de los ejemplos más evidentes es un corto animado, también de Reiniger, *Papageno* (1935), derivado de *La flauta mágica* y realizado con la misma técnica de animación (Fig. 9). La comparación entre los fotogramas de las películas de Reiniger y la animación de *La flauta mágica* hace evidente su profundo contacto, especialmente por el uso estilizado del exotismo típico de las ambientaciones de los cuentos, y por la deseada estilización de los perso-



Fig. 5. *La flauta mágica.* La cueva de Sarastro (Christof Fischesser). © Bettina Straub.
Fig. 6. *La flauta mágica:* La Reina de la Noche (Julia Novikova). © Betina Straub.





najes como animales o siluetas humanas. Mas, en general, las principales referencias son al cine de animación abstracto de los años veinte y treinta, sobre todo por los trazos y el uso del color.

Podríamos continuar buscando asociaciones e influencias, pero ahora es necesario volver a la ópera y a los problemas de su puesta en escena, para reflexionar finalmente sobre el papel que la música y los cantantes juegan junto con la parte visual.

Conclusiones

Analizando el papel de los cantantes respecto a la animación, se puede afirmar que cantante y animación se integran a la perfección en el marco visual y, a pesar de su tridimensionalidad, se convierten en parte de este experimento de “live animation”, en el que parecen haber sido diseñados con un lápiz. Este último punto es especialmente interesante y al mismo tiempo problemático. La dirección escénica es coheren-

te al gestionar la componente visual, elemento que tradicionalmente resulta ser el menos estudiado de entre los tres fundamentales del teatro musical (texto, música e imágenes). Por este motivo, he pretendido arrojar luz a este espacio olvidado de la puesta en escena, de indudable importancia en la cultura contemporánea, que es esencialmente visual, por cuanto el éxito de un espectáculo depende mucho de ella. Como afirma Régis Debray, vivimos en la era de la vídeoesfera donde domina la imagen (1992: 88):

Más rápida de captar, más emotiva y mejor de memorizar que un texto, libre de las barreras de la lengua, liberada por la desmaterialización de los soportes, dinamizada por la antena y la estación espacial, la imagen inunda el planeta día y noche, hace gritar de alegría y apretar los puños.

El predominio de los medios audiovisuales coincide entonces con un incremento del po-



Fig. 7. *La flauta mágica*. La flauta mágica, como un hada virtual, protege a Tamino (Peter Sonn) y Pamina (Maureen McKay). © Bettina Straub.

Fig. 8. Lotte Reininger, *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926).

der de las imágenes en nuestro entorno y con la difusión de productos basados en las imágenes que provocan una mayor fascinación al espectador. Si la animación nace en el mundo analógico, ella toma parte de lo que Debray define como “La bomba numérica”, que apareció a partir de 1980. Desde entonces “la paradoja es que [...] la Imagen y la Realidad se hacen indiscernibles: un espacio así es explorable e impalpable, a la vez no ilusorio e irreal” (ibídem: 238). Se crea una situación por la que lo real y lo no real, en vivo y mediático, se mezclan sin conflictos.

En el montaje analizado, el componente visual es el más importante y la presencia de los cantantes aparece más evidente justo en este plano visual que en el canto. Sin duda, quien

tiene un papel dominante es la animación que, encontrándose con la vieja ópera lírica, se convierte en el medio que renueva las posibilidades expresivas de dicha ópera. Al mismo tiempo, la animación también se renueva, asumiendo nuevas connotaciones y nuevas funciones en un proceso de verdadera hibridación. La revitalización de la ópera aportada por la animación coincide con la nueva condición de las tecnologías en la creación y producción de las actuales artes performativas (“La bomba numérica”). La presencia física y real de los actores y cantantes en un evento en vivo podría ser puesta en entredicho por el uso de la imagen, que lo relaciona todo. En realidad es justo la relación —y al mismo tiempo el contraste— entre el cuerpo real y la imagen digital lo que hace aún más fuerte el



Fig. 9. Lotte Reininger, *Papageno* (1935).

concepto de *inmediatez* de las artes performativas y reafirma su vínculo con el panorama de los media modernos, que cada vez migran más hacia la indistinción causada por el ordenador, medio centralizador. Las artes performativas, mezclándose con las artes digitales, en cambio, reafirman su naturaleza. Es el enlace entre la presencia real y la presencia mediatizada la que consolida las determinaciones del evento escénico. Por su parte, la animación en el interior de la ópera se libera de su marco, de la pantalla cinematográfica en la que nació, y se transforma en un elemento efímero, mutable y efímero, adquiriendo características de corporeidad, ya que su significado depende de la relación que

se crea con el intérprete, y no de ella misma. En la puesta en escena analizada, los cantantes se convierten en elementos mediatizados en el interior de la animación, a veces no parecen reales pero su materialidad emerge continuamente en relación con la ambientación 2D que los contiene. En cambio, la animación, si está privada de la presencia de los cantantes y proyectada en el cine, se convierte en una caja vacía, un simple cúmulo de signos gráficos carentes de significado.

El perfecto equilibrio entre los dos elementos depende de la dirección. Kosky y Andrade se han mostrado hábiles, sobre todo por el trabajo que han llevado a cabo con los cantantes en

una puesta en escena que resulta anómala en algunos aspectos, con los intérpretes colgando de una superficie y otros —como la Reina de la Noche— expropiados de su presencia física, de su cuerpo. Christophe Deshoulières, en *La regia moderna delle opere del passato*, habla de lo difícil que resulta la colaboración con los cantantes para un director que quiere trabajar según las normas del teatro en prosa, ya que tiene que convertirlos en actores y no en cantantes, en el caso examinado, incluso, debe transformarlos en dibujos animados. Los cantantes, sostiene Deshoulières, son normalmente (2002: 1033)

Los objetivos aliados del director de orquesta, ya que interpretan el mismo papel de la misma obra pero en adaptaciones distintas y no están dispuestos a reinventar cada vez su propia interpretación. Cuando los cantantes se rebelan contra la reelaboración de un papel que ellos pretenden conocer a fondo (cuando la fe en la univocidad musical prevalece sobre el espíritu innovador propio del teatro) es el director de orquesta quien terminará por dominar toda la representación, incluido el aspecto teatral.³

Los cantantes de esta puesta en escena, en cambio, se han dejado guiar a la perfección por la dirección, preocupándose más del resultado que de ellos mismos. Un ejemplo es Olga Pudova, la soprano que interpretó a la Reina de la Noche y que está especializada en este papel, ya que ha participado en distintas adaptaciones. Pero desde luego nunca habrá tenido que cantar en un segundo nivel, vestida de proyecciones animadas y privada del cuerpo y de las manos, el importante componente gestual para un cantante. Aun así, su interpretación es perfecta y se integra perfectamente con la idea de la dirección. Y los mismos espectadores, que en el Gran Teatre del Liceu —y el resto de teatros donde ha estado— han aclamado indistintamente a todos los cantantes, la dirección y la

puesta en escena, parecen haber comprendido y aceptado que la vitalidad de la ópera pasa hoy en día por la puesta en escena y sus posibles experimentaciones con la componente visual. Como afirma Deshoulières, “el público ha tomado conciencia que la reateatralización de la ópera lírica pasa esencialmente por una dirección del actor igualmente exigente que en el teatro de prosa” (ibídem: 1037).⁴

Los cantantes han estado perfectamente a la altura del gran papel que les han pedido, sobre todo en relación con la preponderancia del papel visual. De hecho, han sido absorbidos por un mundo contemporáneo, y al mismo tiempo nostálgico, construido por un lado con nuevas tecnologías y, por otro, con la estética de las primeras vanguardias, con el objetivo de hacer (todavía más) dulce y gozosa *La flauta mágica* que, aún con su ligereza narrativa, a menudo parece difícil volver a llevarla a los escenarios.

Traducción del artículo por Annalisa Palumbo y Marta Antón.

© Del texto: Vincenzo Sansone.

© De las imágenes: Bettina Straub: Komische Oper Berlin mit ZAUBERFLÖTE von Mozart, Suzanne Adrade und Barrie Kosky (Regie), Premiere 25. November 2012.

Notas

¹ Wagner ha creato una nuova forma di dramma. Nei suoi scritti teorici ne ha definitivamente fissato quelle che si possono chiamare le condizioni astratte. L'applicazione che di esse ha dato nei suoi drammi sembra sottintendere come risolte le condizioni della rappresentazione. Ma in realtà non sono risolte; e molti dei malintesi e delle difficoltà sollevate in massa contro quest'opera d'arte derivano dalla sproporzione tra i mezzi di cui l'autore si è servito per la notazione del dramma e quelli che trova nello stato attuale della messa in scena per la sua realizzazione. [...] C'è dunque un vuoto da colmare. Tuttavia, considerando le cose più da vicino, ci si accorge che si tratta soprattutto di una messa a punto, e che tutti gli elementi da disporre in ordine sono tacitamente forniti dal dramma stesso. [...] Il mio punto di vista è esclusivamente quello di una persona che cura la messa in scena e che, pur dando vita all'opera d'arte, non tocca in alcun modo la realtà di quest'opera." (Trad. cast. Annalisa Palumbo y Marta Antón).

² "Di tutte le opere di Mozart, la più versatile e aperta a varie interpretazioni è forse Il Flauto

Magico. La prima volta che tentammo di rappresentarla fu nel 1957 al Teatro Nazionale. Il nostro punto di partenza era il rifiuto della versione fiabesca: cercavamo invece di scoprire almeno in parte le innumerevoli associazioni di sentimenti e di idee, ponendo l'opera fuori dal tempo". (Trad. cast. Annalisa Palumbo y Marta Antón).

³ "Gli oggettivi alleati del direttore d'orchestra, poiché cantano lo stesso ruolo in molte produzioni diverse e non sono disponibili a reinventare ogni volta la propria interpretazione. Quando i cantanti si ribellano alla rielaborazione di un ruolo che essi pretendono di conoscere a fondo (quando la fede dell'univocità musicale prevale sullo spirito innovativo proprio del teatro) è il direttore d'orchestra che finirà col dominare tutta la rappresentazione, compreso l'aspetto teatrale". (Trad. cast. Annalisa Palumbo y Marta Antón).

⁴ "Il pubblico ha preso coscienza che la riteatralizzazione dell'opera lirica passa essenzialmente per una direzione dell'attore altrettanto esigente di quanto avviene nel teatro di prosa". (Trad. cast. Annalisa Palumbo y Marta Antón).

Referencias bibliográficas

APPIA, Adolphe, 1971. “La Messa in Scena del Dramma Wagneriano”, en MAROTTI (ed.), *Attore, Musica e Scena*, Milán: Feltrinelli, pp. 63-86.

DEBRAY, Régis, 1994. *Vida y Muerte de la Imagen*, Barcelona: Paidós.

DESHOULIÈRES, Christophe, 2002. “La Regia Moderna di Opere del Passato”, en NATTIEZ (ed.), *Enciclopedia della Musica*, vol. 2, Il Sapere Musicale, Torino: Einaudi, pp.1029-1063.

GRAN TEATRE DEL LICEU (eds.), 2015. *La flauta mágica*, Barcelona: Gran Teatre del Liceu.

SAVAGE, Roger, 1998. “La Escenografía en la Ópera”, en PARKER (ed.), *Historia Ilustrada de la Ópera*, Barcelona: Paidós, pp. 350-420.

SVOBODA, Josef, 2003. *I Segreti dello Spazio Teatrale*, Roma: Ubulibri.

Bibliografía recomendada

BENDAZZI, Giannalberto, 2015. *Animation: A World History*, Waltham: Focal Press.

BORDWELL, David, y THOMPSON, Kristin, 2009. *Film History: An Introduction, 3rd Edition*, Nueva York: McGraw-Hill.

CAVALIER, Stephen, 2011. *The World History of Animation*, Berkeley: University of California Press.

COSTA, Jordi, 2010. *Películas clave del cine de animación: Los directores, los animadores, los argumentos y las anécdotas más interesantes*, Barcelona: Robin Book.

RONDOLINO, Gianni, 2004. *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, Turín: Utet Università.



Biografía

Vincenzo Sansone nació en Termini Imerese, Italia, en 1987. Graduado en Digital Performance en la Sapienza Universidad de Roma, es doctorado en Estudios Culturales Europeos en la Universidad de Palermo e investigador en visita en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y la Universidad Politécnica de Valencia con una investigación sobre el “video projection mapping” y sus relaciones con las artes performativas. El centro de su investigación se refiere a las áreas de teatro, danza, nuevos medios, animación, tecnologías AR, software culture, “urban design”. Es actor y escenógrafo digital. Ha participado en algunas conferencias internacionales: *Bodies on Stage* (París, 2015), *Presenting the Theatrical Past* (IFTR-Estocolmo, 2016), *Open Field* (RIXC-Riga, 2016).

E-mail

vincenzosansone87@gmail.com