

L'espectacle operístic

Jaume Radigales

PID_00194773



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. Introducció	5
2. Des de, i cap a, l'obra d'art total²	8
3. L'heterogeneïtat	14
4. Canvis de paradigma: veu i sexualitat	19
5. L'audiovisualització del fet operístic	23
6. Notes	31
Bibliografia	33

1. Introducció

En si mateixa, l'òpera és un espectacle, una forma musicoteatral que aplega en una sola i única entitat dos textos, el musical i el poètic, servits o traduïts en el marc d'una posada en escena que ajudarà a descodificar-los i a presentar-los amb una voluntat explicativa, especulativa o il·lustrativa.

La paraula *òpera* prové de l'italià *opera* i és part de l'expressió *opera [teatrale] per musica* ('obra [teatral] amb música'). Designa aquella forma artística que, mitjançant el cant monòdic –a una sola veu i oposat al cant polifònic per a dues o més veus–, (re)presenta una acció dramàtica.

El terme i la forma es van forjar a final del segle XVI, és a dir, entre el Renaixement i el barroc. L'ideal renaixentista (l'exhumació del passat clàssic grecoromà), demanava també la recuperació de la tragèdia tal com, pel que sembla, es representava a Grècia: cantada. Una tragèdia que era, bàsicament, imitació d'una acció elevada, segons la *Poètica* aristotèlica, i que calia representar mitjançant un cant (*melopeia*) que fos comprensible i, per tant, monòdic; al contrari de la polifonia imperant en el cant (especialment litúrgic) des dels segles XII-XIII, coincidint amb l'inici del gòtic i l'esplendor de les grans catedrals europees.

Atesos els orígens rituals del teatre grec, doncs, el cant prendrà en l'*opera per musica* una part rellevant. En relació amb això, diu Aristòtil a *Poètica*:

“Dic que és un llenguatge refinat aquell que implica ritme, harmonia i cant, alhora que, quan dic «deixant de banda cada una de les espècies que apareixen en les parts», em refereixo al fet que algunes parts són executades només mitjançant el metre, mentre que d'altres són executades al contrari mitjançant el cant.

Ara: com que són personatges que executen accions aquells qui duen a terme la imitació, d'una manera necessària pot considerar-se primerament com a qualque part de la tragèdia l'ordre total de l'espectacle, havent-hi després el cant i la dicció, car en aquests elements es duu a terme la imitació.”

Aristòtil (1985). *Retòrica. Poètica* (VI,1449b, pàg. 323-324). Barcelona: Laia.

Més endavant, el filòsof distingeix sis elements constitutius de la tragèdia: *mythos* ('argument'), *léxis* ('dicció'), *éthos* ('caràcter'), *dinaoia* ('pensament'), *melopeia* ('cant') i *opsis* ('espectacle'). Sobre aquest últim, diu Aristòtil:

“L'espectacle, encara que certament complau l'ànima, és l'element més atènic i el menys propi de la poètica: el poder de la tragèdia, en efecte, subsisteix fins i tot sense concurs i sense actors. Ultra això, la tècnica referent a l'arranjament dels espectacles i dels estris teatrals és més prepotent que la tècnica pròpia dels poetes.”

Aristòtil (1985). *Retòrica. Poètica* (VI,1450b, pàg. 327). Barcelona: Laia.

Es desprèn de tot plegat que, seguint el model aristotèlic respecte de la tragèdia, en els orígens de l'òpera el concepte d'espectacle, tal com l'entenem avui, va ser relativament important, de manera que el nou gènere devia tenir al principi una dimensió més aviat experimental. Certament, les primeres *opere*¹ cuidaven el moviment escènic i el ball, però hi prevalia sobretot la dicció, a partir del concepte *recitar cantando* o de la idea *altro modo di cantare che l'ordinario*.

L'òpera no esdevindria en si mateixa espectacle fins al 1637, any de l'obertura del venecià Teatro di San Cassiano, considerat el primer coliseu operístic de la història, en què el públic pagava la seva entrada. Tanmateix, i si exceptuem la *tragédie lyrique* i la *comédie ballet* a França, on la maquinària teatral era indispensable per a l'èxit del teatre musical, es pot dir que a Itàlia i als països on l'òpera va ser acollida (sempre d'acord amb el model musical italià), l'espectacle el constituïa l'aparador social dels espectadors o la pirotècnia vocal exigida als cantants. D'una banda, la disposició arquitectònica en forma de ferradura privilegiava el punt de mira de les perspectives, d'acord amb l'ordre social establert del tipus de públic assistent als teatres. D'altra banda, el naixement d'un veritable *star system* a partir de les *prime donne* (sopranos) i els *primi uomini* (castrats i alguns tenors) va contribuir a una fixació del públic operístic per una de les dimensions de la forma: el cant, amb els vicis i els capricis de les tradicions imposades a partir del primer terç del segle XVIII, i que van romandre pràcticament intactes fins a mitjan segle XX.

“Amb rèmores actuals que excepcionalment encara mantenen viva la flama del divisme, tot i que el paper dels directors d'orquestra primer i dels dramaturgs i directors escènics, després, ha relegat aquell divisme a una posició secundària.”

El compositor Benedetto Marcello ja es va posicionar contra els “vicis” dels cantants en un tractat d'irresistible ironia escrit el 1720: *Il teatro alla moda*. [ed. cast.: Benedetto Marcello (2001). *El teatro a la moda*. Madrid: Alianza].

Les coses començarien a canviar el 1876 quan, dalt d'un turó de la petita ciutat alemanya de Bayreuth, Richard Wagner (1813-1883) va inaugurar el Festspielhaus, un teatre que optava per un utòpic retorn al model grec, però per a acollir un concepte operístic diferent: havia nascut el “drama musical”, amb vocació de ser *Gesamtkunstwerk* (“obra d'art total”). Hi contribuïen la disposició semicircular de la sala (a mode d'amfiteatre grec, que permetia que tothom veiés l'escenari amb comoditat), el seu enfosquiment, i l'orquestra “invisible” disposada sota de l'escenari. A partir d'aquí, l'òpera i les seves circumstàncies començarien a canviar. Naixia l'espectacle operístic des d'una concepció moderna i des de l'assumpció i la integració de diversos llenguatges artístics. Naixia també una nova manera d'entendre l'òpera, també nominalment: l'emoció a través del cant ha subsistit, tot i que potser seria més adequat parlar actualment de *teatre líric*, un concepte que ens apropa molt més a la idea fundacional, de ressonàncies tragicoaristotèliques.

A principi de la segona dècada del segle XXI, i llegint l'evolució històrica de l'òpera al llarg del segle passat, s'ha de reconèixer que l'eclecticisme i la convivència d'estils i de tendències en una mateixa dècada demostren que l'òpera no ha mort. Al contrari, el gènere es reinventa, malgrat que es poden acceptar alguns arguments com els de Jorge Fernández Guerra quan diu:

“El declive de la ópera en el siglo XX no puede dejar de asociarse a la mutación de características mecánicas hacia otros formatos; y el cine en primer lugar, que permitía el acceso de masas mucho mayores, con precios mucho más baratos, condiciones más democráticas y con todo tipo de situaciones idiomáticas [...] Además, gracias a la cercanía física con los protagonistas, debido a las posibilidades de los primeros planos, la identificación con los actores resultaba irresistible.”

Jorge Fernández Guerra (2009). *Cuestiones de ópera contemporánea. Cuestiones de supervivencia* (pàg. 26). Madrid: Preliminares-Ensayo.

Tanmateix, el discurs apocalíptic sobre la defunció del gènere és enganyós, res no fa pensar, repassant el que ha estat el segle XX en matèria de teatre musical, que l'òpera hagi mort. Tot al contrari, les pàgines que segueixen ajudaran a demostrar-ho i a situar el gènere operístic en la seva justa mesura i dimensió espai-temps.

2. Des de, i cap a, l'obra d'art total²

He dit a la introducció que l'òpera és la suma de dos textos, el musical i el poètic. Més que mai en el procés del seu trajecte històric, durant el segle XX l'òpera ha esdevingut un mitjà en si mateix unificadament textual. Un text que, d'acord amb les tesis de Carmelo Agnello, és al mateix temps espai, lloc, acció i psicologia:

“La representació d'òpera avui es resumeix gairebé sempre en una imatge que parteix d'un text, es redueix a aquest text i no pot produir, en el millor dels casos, res més que un vague comentari [...] sobre aquest text. Muntar una òpera es redueix a l'elaboració d'una imatge textual.”

Giordani Ferrari (dir.) (2006). *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984* (pàg. 182). París: L'Harmattan.

Partint d'aquest principi, és fàcil analitzar el “fenomen” de la posada en escena operística contemporània, però cal analitzar-ne l'evolució històrica per a entendre el present i l'estat de la qüestió que hi correspon, amb vista a la seva projecció futura.

L'inici del segle XX va estar marcat per ruptures i noves concepcions artístiques, algunes derivades dels trencaments estètics provocats per les avantguardes; i d'altres, com a reacció directa –i de vegades violenta– contra el naturalisme i el realisme. El teatre no se'n va escapar i, tímidament, l'òpera es va veure també afectada per aquestes noves concepcions escèniques, encara que la veritable revolució es produiria després de la Segona Guerra Mundial.

Els primers elements de canvi en la concepció de l'espectacle operístic es van percebre en el terreny de l'escenografia, entesa com la suma d'elements plàstics per a muntar un espectacle teatral. Per posar un exemple, al tombant de segle, els decorats d'Adolphe Appia (1862-1928) apostaven per la simplicitat visual i per una visió conceptual, fins i tot –encara que el terme resulti anacrònic–, minimalista.

Mentre el teatre vivia debats apassionants sobre criteris interpretatius, a partir de les teories oposades d'Edward Gordon Craig (1872-1966), Konstantin Stanislavski (1865-1938), o Bertolt Brecht (1898-1956), l'òpera començava a adoptar una presa de consciència des del vessant purament teatral i, sense menystenir el cant, cada cop més proper als nous llenguatges escènics. A banda dels autors citats, cal parlar de l'impuls donat per Max Reinhardt (1873-1943), especialment a partir del naixement del Festival de Salzburg (1920).

Després de la Segona Guerra Mundial, l'espectacle operístic va anar evolucionant, des d'una visió realista i cal·ligràfica fins a uns criteris molt més conceptuals, abstractes, tot i que el cal·ligrafisme també va ser revisat i renovat. Ai-

xò donaria lloc a –per ser sintètics– dues concepcions que perviuen fins avui. D'una banda, l'esteticisme propi de Luchino Visconti (1906-1976), que després seguirien Franco Zeffirelli (1923) i Jean-Pierre Ponnelle (1932-1988); i de l'altra, l'esteticisme vinculat no tan sols a aspectes estètics sinó també ètics, de Giorgio Strehler (1921-1997). Aquests directors, a partir del binomi que Visconti va crear amb la cantatriu Maria Callas a partir dels anys cinquanta, han prioritzat, sobretot, la direcció actoral i la implicació del cantant en el retrat i la construcció del personatge en el marc d'unes escenografies cuidades en els detalls i properes a un realisme que defugia l'ornamentació estèril; per bé que alguns d'aquells directors (és el cas de Zeffirelli) han esdevingut amb el temps caricatures de si mateixos pel seu *horror vacui*.

Per contra, i sense defugir el psicologisme actoral a partir del mínim gest, ens hem de referir a les aportacions de Wieland Wagner (1917-1966), proper en esperit a l'austeritat d'Appia. Nét de Richard Wagner, Wieland va reprendre el 1951 les activitats del Festspielhaus de Bayreuth (tancat des de finals de la Segona Guerra Mundial), allunyant-se completament dels referents anteriors, massa vinculats a la utilització propagandística que el nazisme havia fet d'aquest festival emblemàtic. A més, la precarietat econòmica amb què havia quedat Alemanya obligava a una austeritat que podia justificar l'allunyament de tot element naturalista i realista per donar pas a la coneguda com a *Lichtregie* ('direcció de la llum'), a partir de la qual Wieland Wagner va muntar els drames musicals del seu avi. Una solució que entronca amb les posteriors solucions escèniques de dramaturgs com Robert (Bob) Wilson (1941), proper al hieratisme escènic.

Més enllà dels seus criteris estètics, Wieland Wagner va obrir el camí a concepcions escèniques agosarades, algunes molt contestades, però que el temps ha convertit en indiscutibles i, podríem dir, llegendàries. En poden ser un exemple les dels *enfants terribles* Patrice Chéreau (1944), director del trencador *Anell del Nibelung* al festival de Bayreuth a partir de 1976, i que es considera una de les primeres lectures crítiques de la tetralogia wagneriana (Goury, 2007, pàg. 40); o la del nord-americà Peter Sellars (1957) amb la seva trilogia Mozart/Da Ponte, ambientada en contextos de rabiosa contemporaneïtat.³

A partir dels anys setanta, i durant les dècades següents, l'àrea germànica va apostar per aplicar la *Regietheater* ('direcció o producció teatral') a l'òpera, que donaria lloc al concepte de *Musiktheater* ('teatre musical'). Calia que, "després d'haver estat subordinada a la música, la dramaturgia esdevingués el punt de partença de l'elaboració d'un espectacle líric" (Merlin, 2007, pàg. 10), multiplicant i obrint nous nivells de lectura d'una determinada òpera, sovint desafiant la tradició, però també, (si ens fixem en els detalls d'alguns d'aquests muntatges), amb una extraordinària fidelitat al sentit original i primigeni de l'obra, al seu *Konzept* ('concepte'). Amb el *Musiktheater*, música i cant "s'han de reconèixer en la seva funció dramàtica" (Goury, 2007, pàg. 35), partint de zero.

Segons el director d'escena Walter Felsenstein, “per a representar una obra, la tractem com si fos desconeguda [...] És inimaginable el mal que poden fer els prejudicis arrelats, els mals records i la falsa cultura” (Goury, 2007, pàg. 33).

A Alemanya, les activitats a una banda i a l'altra de l'ara desaparegut mur de Berlín van donar pas a una interessant dialèctica entre concepcions escèniques diverses, algunes hereves dels muntatges del citat Walter Felsenstein (1901-1975), però sempre amb el *Musiktheater* com a motor i a la recerca d'aquell concepte. N'han estat artífexs, directors com Götz Friedrich (1930-2000), Achim Freyer (1934), Harry Kupfer (1935), Peter Konwitschny (1945), Herbert Wernicke (1946-2002), Claus Guth (1964), el suís Christopher Marthaler (1951) o el noruec Stefan Herheim (1970), entre molts d'altres. A ells s'hi uneixen també (i sense el radicalisme dels anteriors) directors britànics com Jonathan Miller (1934); Graham Vick (1953) o David McVicar (1966), i francesos com Laurent Pelly (1962) o canadencs com Robert Carsen (1954).

A Catalunya, Àlex Ollé (1960) i Carlus Padrissa (1959) de La Fura dels Baus presenten els seus espectacles amb unes concepcions “totals” al costat de la radicalitat compromesa de Calixto Bieito (1963), que innova i sorprèn per un llenguatge escènic sense concessions, utilitzant si convé sexe explícit i violència d'arrels cinematogràfiques en els seus muntatges.

A tot plegat, cal afegir-hi la línia de plantejaments globalitzadors com els de coreògrafs que han participat activament en la posada en escena d'òperes amb el doblatge dels cantants al costat de ballarins. Pina Bausch (1940-2009), Jochen Ulrich (1944), o Sasha Waltz (1963) han estat alguns d'aquests noms que, des dels llenguatges de la dansa contemporània, han participat activament en l'espectacle operístic. També ho han fet videoartistes com Bill Viola (1951) amb aportacions interessants des de la perspectiva (audio)visual.

El trencament de la quarta paret, propi d'alguns teòrics teatrals de final del segle XIX, també ha arribat a l'òpera: l'*Otel·lo* “participatiu” dirigit per Graham Vick el 2010 i ubicat en una nau industrial de Birmingham permetia que el públic, assegut a terra o dret enmig de l'espai, es veiés immers i integrat en el mateix espai on transitaven els actors cantants al servei de la partitura de Verdi. Es culminava així la fi de l'estratificació social pròpia dels primers teatres operístics i amb un cert retorn al fet artísticosocial que era el teatre a l'antiga Grècia.

Els canvis, molt ràpids, han suscitat diversos debats entre sectors de públic, teatres i festivals d'arreu, especialment a partir dels anys vuitanta, quan es va constatar el pes específic del director escènic, especialment el procedent del teatre, en el món de l'òpera. Una forma artística que fins a principi del segle XX havia reduït aquell ofici a ordenar les entrades i sortides dels cantants, que òbviament sempre volien romandre al centre de l'escenari, ben il·luminats i de cara als espectadors per captar-ne l'atenció exclusiva.

Polèmiques a banda (que repassarem succintament fent dialogar alguns autors), cal recordar les paraules de Christian Merlin, tot i que, no tothom, és clar, ho ha vist així:

“La modernització de la posada en escena lírica és un progrés, que ha contribuït a apropar l'òpera al teatre i a reforçar així el missatge de la música.”

Christian Merlin (dir.) (2007). “Opéra et mise en scène”. *Avant-Scène Opéra* (núm. 241, pàg. 3).

Els diferents debats sorgits a l'entorn de la renovació de la posada en escena operística plantegen fins a quin punt es pot redefinir el gènere. Adscrita sempre en l'emoció per mitjà de la veu, que sembla haver-la unificada en la seva trajectòria diacrònica (Tomlinson, 2001, pàg. 99), ara l'òpera es troba en una cruïlla, en un moment de redefinició. Sempre partint de la base que parlem d'una forma d'espectacle que no deixa mai de ser una paradoxa intel·lectual i emocional a partir de la inversemblança; les emocions procedeixen del cant, de l'artifici, d'una veu que vertebrava, més que no pas la paraula, l'expressió dramàtica. El pas que ha donat la posada en escena operística en el decurs del segle XX ajuda a fer que l'emoció s'esdevingui no pas des de l'exclusivisme vocal, sinó també literari, visual, i gestual. És a dir, total, tal com pretenia Richard Wagner.

Per sort, el debat persisteix, cosa que vol dir que l'òpera és un fet viu. Instal·lat i arrecerat en una postura apocalíptica, Jean Goury defensa una idea museística de l'òpera, un gènere que l'autor considera mort (Goury, 2007, pàg. 101). I, en el paroxisme de les seves reflexions, s'atreveix a fer una caricatura de la posada en escena operística actual amb forma de deu manaments, si bé parteix d'elements perfectament reconeixibles en molts d'aquests muntatges que, no per moderns, són sempre del tot vàlids.⁴ El mateix autor parla de posada en escena *dissociada* (Goury, 2007, pàg. 95):

“El soroll al voltant d'aquestes noves aproximacions de la posada en escena té com a finalitat atraure un públic nou que, sense publicitat, mai no hauria anat a l'òpera [...] El revers de la medalla és que aquesta emulació genera una demanda nova, que no sempre és fàcil de satisfer.”

Jean Goury (2007). *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question* (pàg. 45). París: L'Harmattan.

Goury encara afegeix una altra dada interessant. Si bé l'òpera viu un moment de trencament respecte d'una determinada tradició escènica, paradoxalment assisteix a la recuperació “filològica” de títols dels segles XVII i XVIII, amb la voluntat de recrear l'espectacle operístic propi d'aquelles èpoques, amb instruments i criteris musicals també originals i fruit d'un intens treball de recerca previ. La reeixida posada en escena de Jean-Marie Villégier d'*Atys* de Lully, amb direcció musical de William Christie,⁵ serveix d'exemple a Goury per a defensar la idea museística de l'òpera (Goury, 2007, pàg. 88-89). Però l'autor cau en la seva pròpia trampa, ja que la posada en escena d'òperes barroques o del pre-classicisme amb criteris filològics forma part també d'un trencament respecte

de la tradició romàntica o de principis del segle XX, quan s'escenificaven (ben cert que de manera escadussera) aquests títols. Quant a això, Bernard Williams esgrimeix arguments semblants quan diu:

“Es significativo que hayamos visto en los teatros de ópera en los últimos años la coexistencia de dos tipos de radicalismo: una creciente ‘autenticidad’ de la interpretación orquestal y vocal, basada en la investigación histórica, y ciertas puestas en escena y decorados que exhiben todos los grados de replanteamiento y creatividad hasta los extremos hoy bien conocidos de fantasía caprichosa de los directores de escena [...] Es verdad, ciertamente que pueden entrar en conflicto, como cuando la puesta en escena hace imposible que los cantantes expresen lo que la música requiere o les invita a expresar [...] Si se combinan de la forma adecuada, las versiones externas de los dos tipos de radicalismo pueden dar lugar a un éxito triunfante.”

Bernard Williams (2010). *Sobre la ópera* (pàg. 174). Madrid: Alianza.

Williams contraposa autenticitat a versemblança (Williams, 2010, pàg. 177 i seg.): autenticitat en la recreació, versemblança en el compromís ideològic i ètic de l'artista. En aquest sentit, la provocació gratuïta no seria ni autèntica ni versemblant, sinó senzillament un exercici oportunista. És interessant, en tot cas, plantejar-se fins a quin punt un espectador que no conegui un determinat títol *a priori* serà capaç d'entendre el que proposa el dramaturg o el director escènic, sense un coneixement contextual de la peça que està a punt de veure (Goury, 2007, pàg. 100). De tota manera, cal no oblidar el contextualisme inherent a tota interpretació artística o a tota experiència estètica, d'acord amb les teories de Beardsley i Hospers (Beardsley i Hospers, pàg. 130 i seg.); de la mateixa manera que cal preguntar-se quin és el perfil ideal del director escènic d'òpera. Tenint en compte que alguns d'ells (com Peter Konwitschny o Christoph Marthaler) tenen amplis coneixements musicals, estaríem d'acord amb Jean Goury que una bona base i una bona formació que permeti el director llegir la dramaturgia inherent a la partitura legitimen un treball que, *a posteriori*, podrà ser criticable pel que fa a gustos, però no a honestedat: el risc i l'especulació no han de ser forçosament sinònims de provocació.

Quan el director i cineasta francès Patrice Chéreau va muntar el 1976 la seva controvertida posada en escena de *L'anell del Nibelung* va escriure unes notes que més tard va publicar en forma de llibre. Les reflexions que hi llegim deixen clara l'honestedat del treball a consciència de Chéreau, per a qui sempre cal anar més enllà d'allò que està escrit (música, paraules i gestualitat pròpiade les didascàlies) per retrobar-se amb el text complet, d'acord amb una interpretació descodificadora (Chéreau, 2011, pàg. 31). Més encara:

“El canto ya está ahí. Lo cual significa que el ritmo está ya ahí, los intervalos entre las réplicas están ya ahí: hay que habitarlos y no inventarlos, como en el teatro, donde uno va buscando junto con los actores un camino, una música que no está trazada de antemano. Una ópera es ya como un adulto: uno puede querer a ese adulto y sentirse en connivencia con él, pero no lo ha criado, no lo ha llevado de la mano. Dicho de otro modo, en vista de que ya se nos da el resultado, hay que echar a andar hacia atrás y rehacer el trayecto, encontrar los motivos y los secretos que llevarán al cantante a cantar de esa manera en ese momento.”

Chéreau s'erigeix en hermeneuta d'una litúrgia, l'operística, que per al director francès és un dels únics rituals que queden a Occident (Chéreau, 2011, pàg. 165) i, com a tal, té un component eminentment litúrgic:

“La propia ópera era su propia liturgia; si bien procuraba situarme en relación con la música, me parecía que la puesta en escena no debía ser la solución del enigma musical, sino que era la música la que debía dar la clave del jeroglífico planteado en el escenario. Intentaba traducirlo todo de modo muy concreto, con la iluminación, por ejemplo.”

Patrice Chéreau (2011). *Cuando hayan pasado cinco años / Suponiendo que la ópera sea teatro* (pàg. 75). Madrid: Alba.

Caldrà, en tot cas, que l'espectacle resultant busqui el seu públic, d'acord amb una pregunta inequívocament pirandelliana que formula Chéreau: “aquest espectacle ha trobat el seu públic?” (Chéreau, 2011, pàg. 142).

En definitiva, qui especula i busca a risc d'equivocar-se no oblida la funció social inherent a tota obra d'art. El director artístic Gerard Mortier, un dels artífexs i defensors a ultrança de nous criteris escènics a l'hora d'abordar l'òpera, afirma:

“El espectador que abandona el teatro habiendo descubierto, por el cauce de sus emociones, el mundo tal cual es, se sentirá mejor que el que quiere olvidarse del mundo en el teatro, porque el teatro le habrá mentido. Los que nos cuentan que hay que ir al teatro para soñar son falsos profetas. Exigen que el teatro sea divertido y popular. La diversión es un elemento del teatro pero no su fin último, y lo que llamamos «popular» es muchas veces sinónimo de populista.”

Gerard Mortier (2010). *Dramaturgia de una pasión* (pàg. 54). Madrid: Akal.

En conseqüència, i sempre segons el mateix autor, l'òpera s'ha d'interpretar en funció de l'autor i de l'època en què es representa, i mai en funció del gust d'un determinat sector de públic pretesament aficionat (Mortier, 2010, pàg. 56).

L'òpera es troba actualment a la recerca de l'hermeneuta, del dramaturg que permeti revelar la veritable essència de la música al servei del text. És aleshores, en aquesta recerca, quan es produeix i quan emergeix l'espectacle operístic, en letargia des del segle XVII i que la segona meitat del XX ha permès treure a la llum, malgrat l'immobilisme i la intolerància de determinats sectors de públic i malgrat, cal reconèixer-ho, algunes propostes directament excessives en l'afany de protagonisme d'alguns directors escènics. Així com va ser del tot innecessària la provocació gratuïta que Hans Neuenfels va fer amb *Die Fledermaus* al Festival de Salzburg el 2001, també va ser-ho el seu muntatge d'*Idomeneo* a Berlín el 2003, perquè els objectius dels dos espectacles apuntaven directament a interpel·lar el públic, no pas des del desvetllament intel·lectual sinó des de la molèstia i la incomoditat,⁶ motius que topen de ple amb aquella funció social artística al·ludida més amunt.

3. L'heterogeneïtat

Fins fa poques dècades, es tractava la música del segle XX com si fos un període tancat en si mateix. O, pitjor, com si dir *segle XX* definís musicalment un estil propi. Res més lluny de la realitat, perquè el segle XX ha estat el segle de l'heterogeneïtat a partir de la bifurcació entre la música mal anomenada *culta* i les dites *músiques populars urbanes*, a les quals cal afegir el jazz. Mai com fins al segle passat, la música no havia format part de la construcció de les diferents realitats socials (Martí, 2000), cosa que converteix el seu estudi en una font d'apassionants controvèrsies i de dificultats classificatòries.

Sortosament, la historiografia operística dels darrers anys ha demostrat que l'estat de salut de l'òpera al segle XX ha estat envejable. Així doncs, no podia haver entrat amb millor peu al segle XXI, d'acord amb una evolució, la de la música dels darrers cent anys, que ha estat possible gràcies als corrents, o al "delta" (en paraules de John Cage) en què es va convertir el segle XX (Ross, 2009, pàg. 634).

Aquest text no pretén –i no pot– ser exhaustiu, de manera que, posats a sintetitzar, es pot dir que l'òpera va viure, al segle XX, la mateixa heterogeneïtat que va afectar les arts plàstiques o la literatura. Tanmateix, l'eclecticisme ha estat vist sota el prisma de la sospita per alguns autors:

"Las notorias diferencias en las respuestas de los compositores ante la tentación que despiertan los escenarios de ópera no son más que la punta del iceberg de una situación caótica general. Los más diversos métodos, principios compositivos y convicciones estéticas se entrelazan sin reparos y la oposición entre generaciones que toda la vida ha servido para establecer fronteras fiables parece haberse disuelto en una especie de mecanismo donde todo sucede al mismo tiempo y no puede dissociarse de lo anterior."

Ulrich Dibelius (2004). *La música contemporánea a partir de 1945* (pàg. 608). Madrid: Akal.

Tanmateix, en aquesta heterogeneïtat s'hi poden distingir, posats a simplificar, dues tendències clares: d'una banda, els estils i les escoles hereves del postromanticisme (especialment a partir de Wagner) i que han fet evolucionar el gènere sense perdre de vista la tonalitat i la melodia. Es tracta de composicions que, lluny de ser anacròniques, han contribuït a mantenir viva la flama de l'òpera sense entrar en els terrenys de l'experimentació radicalment especulativa. D'una altra banda, i especialment a partir dels postulats de la Segona Escola de Viena, hi ha les composicions experimentals, que han allunyat la música del que era el seu punt de gravetat tradicional, és a dir, la tonalitat.

L'herència del segle XIX s'encarna en primer lloc en l'òpera italiana gràcies al verisme, que s'origina a final d'aquest segle i que entra al XX amb obres que segueixen la tradició de l'anterior, amb Giacomo Puccini (1858-1924) al capdavant. Òperes com *Tosca* o, sobretot la pòstuma *Turandot*, exemplifiquen la voluntat de perpetuar aquella tradició per a fer-la evolucionar. Per la seva ban-

da, la França del tombant de segle té en *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (1862-1918) la banda sonora del simbolisme de Maeterlinck, l'obra homònima del qual va ser el punt de partença de l'òpera debussyniana, que dialoga i rebutja a la vegada els postulats harmònics wagnerians. Una òpera que, seguint el model de dissolució que és el *Tristan und Isolde* wagnerià respecte de la tonalitat, dissol en el cas de l'obra de Debussy el caràcter lineal d'una narració que sembla aturada en el temps i l'espai.

Però segurament qui millor encarna l'herència del postromanticisme és Richard Strauss (1864-1949), compositor alemany molt preocupat per la interrelació text-música, i que va trobar en Hugo von Hofmannsthal el complement perfecte en set de les seves quinze òperes. La producció teatral de Strauss passa per diverses etapes, la primera de les quals (després de les primerenques *Guntram* i *Feuersnot*) coincideix amb la primera dècada del segle, amb dos títols sanguinaris i de violència extrema i expressionista, com són *Salome* i *Elektra*. Posteriorment, Richard Strauss va obrir-se al neoclassicisme (un gest que alguns van veure com una traïció) amb *Der Rosenkavalier* o *Ariadne auf Naxos*, una mena de "retorn a l'ordre" (Fernández Guerra, 2009, pàg. 47). Després del caos destructor de les partitures anteriors, Strauss va passar per una etapa erràtica, amb una connivència ambivalent amb els ideals estètics del nacional-socialisme, fins a acomiadar-se amb una reflexió sobre l'òpera mateixa en una obra mestra com és *Capriccio*, amb llibret de Clemens Krauss, que mira enrere sense ira, tot i que constata la possible defunció del gènere.

Els països germànics van veure abans de la Segona Guerra Mundial un ventall ampli de propostes operístiques de compositors com Hans Pfitzner (1869-1949) amb *Palestrina*; Alexander Zemlinsky (1871-1942) amb *Eine florentinische Tragödie* i *Der Zwerg*; Paul Hindemith (1895-1963) amb *Mathis der Maler*, o Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) amb *Die Tote Stadt*, entre molts d'altres.

Aquests compositors, sensibles a la crisi de la tonalitat, amb la qual mantenen una relació ambivalent, no acaben d'abraçar la causa del serialisme i del dodecatonisme propugnat per Schönberg i els seus deixebles. Aquests mateixos criteris són els que seguiran compositors eclèctics i allunyats de l'esfera germànica des de països veïns. És el cas del txec Leos Janáček (1854-1928) amb *Katja Kabanova* *Jenufa* o *De la casa dels morts*; de l'hongarès Béla Bartók (1881-1945) amb *El castell de Barbablava*, o del polonès Karol Szymanowski (1882-1937) amb *Król Roger*.

Per la seva banda, el totalitarisme estalinista de l'URSS, sempre erràtic en uns postulats estètics que de vegades imposaven criteris d'avantguarda i d'altres els condemnaven, va tenir dues figures que, servilismes a banda, marquen l'evolució definitiva de l'òpera russa al segle xx. Per una banda, Serguei Prokó-

fiev (1891-1953) amb la colossal *Guerra i pau* i, per l'altra, Dmitri Xostakóvitx (1906-1975) amb la controvertida *Lady Macbeth de Minsk* o amb la irònica *El nas*.

Tornant a l'àrea germànica, un cas a part seria el de Kurt Weill (1900-1950), col·laborador de Bertolt Brecht amb peces com *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* i *Die Dreigroschenoper*, partitures eclèctiques que anuncien el període nord-americà del músic alemany, que va emigrar als Estats Units, on va estrenar, entre d'altres, *Street Scene*. Indiferent al fet de si la seva música se seguiria tocant després de la seva mort (Ross, 2009, pàg. 361), Weill va ser un compositor intel·ligentment camaleònic i heterogeni. Va ser precisament al subcontinent nord-americà on aquell eclecticisme, fruit de la convivència entre la música blanca, d'arrel centreeuropea, i la música negra d'origen africà, va arrelar i pouar amb força en compositors admirats per molts músics europeus, com ara George Gershwin (1898-1937), autor d'una única òpera, *Porgy and Bess*, síntesi de l'ànima negra i obra mestra del gènere.

Paral·lelament a aquests criteris, que sembla que continuen la tradició operística vuitcentista, la música va viure un dels seus moments més convulsos pel que fa a criteris i plantejaments, a partir d'una proposta trencadora: l'anomenada *música serial*. Va ser propugnada per Arnold Schönberg (1874-1951) i seguida pels seus deixebles, Alban Berg (1885-1935) i Anton Webern (1883-1945), tot i que aquest darrer no va escriure cap òpera. Els criteris de Schönberg no són tan sols estètics, sinó també i, sobretot, ètics, i que culminen operísticament en la inacabada *Moses und Aron*, un dels títols fonamentals de l'escena operística del segle XX i que utilitza el recurs de l'*Sprechgesang* ('recitat-cantat').

Alban Berg sintetitza els principals mitjans expressius del passat i els situa i revitalitza en ple segle XX (Leibowitz, 1990, pàg. 347 i seg.) en les seves dues obres musicoteatrals: *Wozzeck* i la inacabada *Lulu*. Aquesta última és una òpera sobre Frank Wedekind que situa en escena una dona que mostra les contradiccions del món i que és dipositària dels somnis i dels malsons dels homes en una cadena de sexe i destrucció que posarà fi a la protagonista, esventrada per Jack l'*Esbudellador*. Prèviament, a *Wozzeck* Berg havia posat música a la desesperació i a la soledat d'un home (el Woyzeck del drama original de Georg Büchner) que és objecte dels experiments científics d'un metge, amb un plantejament musical que sintetitza "els principals procediments estructurals de la música dramàtica" (Leibowitz, 1990, pàg. 350). Més encara, perquè *Wozzeck* va més enllà en la seva conjunció text-música, plasmant el contrast d'una obra que temàticament situa a l'escenari un món condemnat a la incomunicabilitat (Cstarède, 2003, pàg.109). Les dues òperes de Berg, a més, han estat relacionades amb el setè art, el cinema, pel que fa a l'estructura narrativa (Ross, 2009, pàg. 268).

Aquest període sintetitza el que va ser el món de l'òpera fins a l'inici de la Segona Guerra Mundial. La magnitud de la tragèdia bèl·lica i, molt especialment, la barbàrie fins aleshores inimaginable que va representar la descoberta

dels horrors perpetrats pel nazisme als camps d'extermini,⁷ va qüestionar la rellevància i el paper de l'art enfront de la societat. Musicalment, els compositors germànics van radicalitzar el llenguatge, com a signe de rebuig a tota connivència amb el postromanticisme d'arrels wagnerianes i per fugir de la utilització que els nazis havien fet de l'obra de Wagner i dels compositors tonals. A ells s'hi van afegir músics de fora de l'àrea germànica, aglutinats en les conegudes trobades de Darmstadt. Radicalitzant els principis de Schönberg (de qui relativitzen les aportacions), aquells compositors de nova fornada maldaven per trobar una nova fundació de la música, deslligant-la de la forma. Alguns d'aquests músics van renegar més tard dels postulats de Darmstadt, però la seva empremta és innegable en l'evolució de la composició, fins i tot l'operística, que ocasionalment atacaven per considerar-la una rêmora del passat burgès. En aquest sentit, no podem oblidar les aportacions definitives de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) amb l'antibel·licista *Die Soldaten*, Luigi Nono (1924-1990) amb *Al gran sole carico d'amore*, l'electroacústica de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) amb *Licht*⁸ i Krzysztof Penderecki (1933) amb *Ubu Rex*. Sens dubte, però, el gran compositor operístic sorgit de Darmstadt va ser Hans Werner Henze (1926), amb una trentena de títols entre els quals destaquen *Boulevard Solitude*, *Der Prinz von Homburg*, *Die Bassariden* i *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe*, i que el converteixen en una de les plomes més prolífiques en matèria musicoteatral de la segona meitat del segle xx.

Lligat a Darmstadt per haver-ne estat professor, no es pot obviar el compositor Olivier Messiaen (1908-1992) i la seva única òpera, *Saint François d'Assise*. Es tracta d'un monumental fresc musicoteatral en què es donen la mà dues constants de la vida i l'obra del seu autor: l'espiritualitat i l'ornitologia.

Ocasionalment vinculat a Darmstadt, i optant directament per l'autodefinida com a *antiòpera* en el cas de *Le Grand Macabre*, György Ligeti (1923-2006) mereix, tan sols per aquest títol, ser tingut en compte per la qualitat i la gosadia d'una obra concebuda magistralment com a desafiament amb la tradició, tot i que hi dialoga amb una sàvia ironia.

Com a seguidors dels postulats de Schönberg, cal destacar dos compositors de dues generacions diferents: l'italià Luigi Dallapiccola (1904-1975) amb *Il prigionero* i l'alemany Aribert Reimann (1936), amb obres basades en grans textos de la literatura teatral: *Lear*, *Bernarda Albas Haus* i *Medea*. En aquest context, cal afegir-hi la figura del català Josep Soler (1935) amb *Èdip i Iocasta* i *Die Blinde*, que formen, entre d'altres, el corpus operístic més complet d'un compositor català de la segona meitat del segle xx.

En oposició a la radicalitat dels principis de les avantguardes i els seus derivats, alguns compositors mantenen alt el llistó de la modernitat sense renunciar a l'herència de la tradició. Des de temps del barroc (i, en especial, des de Henry Purcell), l'òpera anglesa no havia conegut una transformació seriosa. Ho va aconseguir Benjamin Britten (1913-1976), amb òperes que van de l'èpica del

contraheroi (*Peter Grimes*) fins a l'homoerotisme (*Billy Budd, Death in Venice*), passant per pàgines inquietants (*The Turn of the Screw*), i amb plantejaments de vegades especulatiu però sempre tenint en compte la història del gènere, amb una especial atenció a la sonoritat de la llengua anglesa.

Un cas aïllat per la seva personalitat única va ser el d'Igor Stravinsky (1882-1971), amb òperes com l'oratorial *Oedipus Rex* i, sobretot, amb *The Rake's Progress*, recreació musicoteatral de la sèrie de gravats de William Hogarth, en què el compositor rus recrea, amb no poca ironia, l'univers del segle divuit amb tocs de personal genialitat.

Amb una voluntat pedagògica, les òperes de Giancarlo Menotti (1911-2007) escrites per a nens (*Amahl and the Night Visitors* i *Help, Help, the Globolinks!*) comparteixen catàleg amb òperes postveristes i de regust eclèctic com ara *Amelia al ballo, The Medium* o *The Consul*.

L'eclèctisme de Menotti es deu als orígens italians d'un compositor nascut a Europa però format i educat als Estats Units. És en aquest país on autors com Leonard Bernstein (1918-1990) amb *Candide*, o Philip Glass (1937) amb *Einstein on the Beach, Satyagraha* o *Akhmaten*, van mantenir viva la flama del gènere, malgrat les postures estèticament oposades entre ells. El primer, amb arrels que miren cap al postromanticisme europeu i el jazz autòcton, i el segon amb un plantejament clarament minimalista.

Més recentment, cal destacar la figura de John Coolidge Adams (1947), compositor postminimalista, que col·labora habitualment amb el director escènic Peter Sellars en òperes com *Nixon in China, The Death of Klinghoffer* o *Doctor Atomic*. La transcendència de la seva obra confirma el renaixement creatiu als Estats Units pel que fa a la música en general i a l'òpera en particular (Morgan, 1994, pàg. 474).

Tornant al vell continent, no podem oblidar les òperes que la compositora finesa Kaija Saariaho (1952) ha escrit amb llibret del libanès Amin Maalouf *L'amour de loin, Adriana Mater* i *Émilie*. Es tracta d'obres escrites amb un plantejament cambrístic, amb elements electroacústics i amb orquestració tradicional, que ajuden a crear textures sinuoses, gairebé místiques, al llarg de les composicions citades.

El gènere irromp amb força al segle XXI mostrant la seva salut amb nous encàrrecs que grans teatres fan a compositors reconeguts, o bé emergents, i amb temes que entronquen de ple amb la cultura de masses. Aquest seria el cas, per exemple, del britànic Mark-Anthony Turnage (1960), autor de la reeixida *Anne Nicole*, inspirada en la cèlebre *playmate* Anna Nicole Smith i estrenada al Covent Garden de Londres el 2011. Una partitura, la de Turnage, que juga –i bé– la carta de l'heterogeneïtat, com a síntesi del que ha estat, i continua essent, l'espectacle operístic fins als nostres dies.

4. Canvis de paradigma: veu i sexualitat

Els fenòmens culturals de la darrera modernitat no es poden desvincular de processos socials, ètics i estètics que van vertebrar el segle XX. L'art, doncs, no arrela tan sols en si mateix i per si mateix, sinó que connecta amb el rerefons social que l'origina. I l'òpera no ha escapat d'aquesta dimensió dialèctica.

A partir d'aquesta idea, el teatre musical del segle XX ha pogut ser interpretat des d'elements nous i amb aquests elements nous, de gran incidència al llarg dels últims cent anys, entre els quals cal destacar la psiquiatria i algunes de les seves derivacions, com ara la psicologia moderna, els estudis culturals, les teories sobre les identitats sexuals o la psicoanàlisi. En aquesta línia, s'han pogut canalitzar realitats psicosocials com el feminisme o l'homosexualitat per al gaudi o l'estudi i, fins i tot, la creació i posada en escena de diversos títols operístics. Un cop més, hem de ser sintètics, però aquestes dues realitats serviran per a exemplificar els nostres arguments.

Cal aclarir, però, que adscrites en els estudis culturals, les teories sobre feminisme, homosexualitat, psicoanàlisi i consum cultural sembla que han desplaçat el que senzillament va ser terreny d'estudi de l'estètica, la història, la filologia, i també la musicologia en sentit estricte. Sota aquest nou prisma, i davant de nous enfocaments, és també possible analitzar l'òpera des de perspectives que incideixen en llenguatges que van més enllà del gènere per a endinsar-se, per exemple, en els llenguatges audiovisuals, com es veurà més endavant (Radigales, 2012, pàg. 230 i seg.).

A partir de la Straussiana *Salome*, el teatre musical del segle XX va obrir les portes al que, per Caroline Harvey, serà una de les característiques de la fascinació que l'òpera ha exercit sobre la sexualitat en dos aspectes fonamentals: la sordidesa i l'element redemptor (Cooke, 2005, pàg. 50). Però hi hem d'afegir, també, la vinculació amb la llibertat sexual en totes les seves dimensions.

“És per al meu propi plaer que vull el cap de Jochanaan”, replica Salomé al seu padrastre Herodes en una de les escenes més escruixidores de l'òpera que Richard Strauss va escriure sobre la *Salome* d'Oscar Wilde, amb llibret de Hedwig Lachmann i estrenada el 1905. Era el mateix context temporal en què Gustav Klimt, quatre anys abans, havia pintat la seva *Judit* amb un rostre inconfusiblement orgàsmic, que representava el triomf de la feminitat després d'haver degollat (castrat) Holofernes. I no som lluny, tampoc, de la representació d'una sexualitat explícitament genital gràcies a la turmentada pinzellada d'Egon Schiele. En definitiva, l'òpera reflectia allò que la literatura o la pintura, a més del teatre de text, ja plasmaven obertament.

Vint-i-un anys després de l'estrena de la *Salome* de Strauss, es va estrenar pòstumament a La Scala de Milà *Turandot*, l'última obra de Puccini, mort el 1924 i que va deixar d'escriure la partitura després de la mort de Liù. Aquesta escena pot ser vista com l'última de l'òpera entesa com a espectacle d'heroïnes redemptores, salvadores. A partir d'aquest moment, triomfa l'esperit de la dona rebel, sexualment activa (però improductiva), com la citada Salomé o com la princesa Turandot, que clama des de la Ciutat Prohibida de Pequín que "Mai ningú no em posseirà". Encara més: la també inacabada *Lulu* d'Alban Berg fa dir al personatge en el seu diàleg amb el pintor, inspirat en Wedekind, que no sap si té ànima, al primer acte; i al segon, Lulu declara al Dr. Schön, un dels seus múltiples amants, que "Mai de la vida he volgut semblar altra cosa que allò per què m'han pres. I mai de la vida m'han pres per altra cosa que el que sóc".⁹ Hom va escoltar aquestes paraules amb el rerefons de la música serial d'Alban Berg per primera vegada el 1937, dos anys després de la mort del compositor austríac.

Aquestes i tantes altres òperes del segle XX, marquen un abans i un després en la representació de la figura femenina operística, que més que mai s'erigeix com a antítesi de l'esposa:

"Primero porque piensan en sí mismas, en el amor por su amante, en su autonomía, en su misión, en sus intrigas. Cuentan poco con los hombres, quienes, por cierto, rara vez tienen el papel de protectores. Víctimas o triunfantes, les toca a ellas desenvolverse solas."

Hélène Seydoux (2011). *Las mujeres y la ópera* (pàg. 187). Barcelona: Leo.

Aquest model no és exclusiu del personatge femení de l'òpera del segle XX, però sí que hi arrela amb força i es desenvolupa fins a la gènesi de personatges monstruosos, de "gelada indiferència" (Seydoux, 2011, pàg.189), com la descripció que fa Liù de Turandot: "Tu che di gel sei cinta" ("Tu que estàs cenyida de gel"). Un fenomen que connecta de ple amb teories feministes i amb l'alliberament sexual de la dona i que coincideix precisament amb el despertar del nou segle.

Evidentment, la psicoanàlisi ha tingut també un paper fonamental en la percepció de la dimensió del poder sexual (Castarède, 2003, pàg.129 i seg.), fenomen que ens permet entendre un nou focus d'atracció de l'òpera al segle XX: la llibertat sexual sorgida de la reivindicació d'un homoerotisme cada cop més alliberat dels prejudicis de segles anteriors. I en això hi intervé, un cop més, l'element fonamentalment constitutiu i comunicatiu de l'òpera, que és la veu humana.

Veü i sexualitat han estat part d'un discurs vertebrador de la realitat artístic-social de l'òpera al segle passat. Alliberada de determinats tabús i prohibicions, la condició humana ha pogut trobar en l'òpera un mitjà per a permetre's l'amor sobtat i una regressió alliberadora (Castarède, 2003, pàg. 52). Ho possibiliten l'evocació d'un món impossible, revestit d'artifici, en què el desig, la transgressió o la desculpabilitació davant d'arguments i de posades en es-

cena evoquen un determinat imaginari que reflecteixen allò que, d'entrada, és difícil de viure en el món real. Per això, l'òpera és una porta oberta a la canalització de determinades llibertats sexuals amb el mitjà per excel·lència de transmissió del gènere: la veu. Un instrument l'encís del qual lliga directament amb les emocions primàries (la mare) o autoritàries (el pare), com la psicoanàlisi s'ha encarregat de demostrar (Castarède, 2003, pàg. 53). Aquelles emocions, en letargia abans de la irrupció de la psiquiatria alliberadora de determinats tabús, s'han pogut desfermar amb força al llarg d'un segle XX que ha instrumentalitzat l'òpera a benefici de determinades llibertats, entre les quals cal comptar les sexuals.

Pot semblar obvi, però cal aclarir-ho: l'òpera no és gai (ni masclista ni feminista) per definició. Tampoc no és cara ni barata, ni per a rics ni per a pobres: l'òpera és el que és. En tot cas, és la societat la que la transforma. No obstant això, durant el segle passat s'ha produït un fenomen curiós: la identificació del gènere amb icones d'evidents ressonàncies significatives en universos aliens a l'òpera. Hi ha hagut una fascinació evident per determinats símbols operístics en alguns àmbits homosexuals, especialment els lligats a l'estètica Camp, que utilitza l'alta cultura amb finalitats de vegades iròniques, atès el caràcter artificios d'alguns productes derivats d'aquella "distinció cultural", per dir-ho en paraules de Pierre Bourdieu.

Aquest seria el cas, per exemple, de la utilització simbòlica de la soprano Maria Callas, un personatge tràgic especialment admirat des d'una perspectiva gai. El caràcter i la personalitat de la cantant grecoamericana, la seva vida agitada i convulsa, l'anecdòtic que va protagonitzar i les relacions que va establir més enllà dels escenaris, van convertir Maria Callas en un símbol. Tot plegat no tan sols gràcies a la veu, sinó també a una imatge acurada i controlada pels mitjans de comunicació de masses. Per precisar una mica més, es diria que la Callas va ser una icona de la supervivència, una "supervivent de si mateixa" (Planet, 2003, pàg. 88) a l'hora de mantenir una personalitat incòlume. Aquest instint per la supervivència va servir de consol a molts gais de la seva generació, fins i tot als que van arribar a treballar amb ella, en un moment en què l'homosexualitat, fora de l'àmbit estrictament artístic (en què era tolerada o, fins i tot, acceptada) era un tema tabú.

El cinema, gens aliè a aquesta realitat, també ho va reflectir, de manera implícita en el cas d'*E la nave va* de Federico Fellini (1983), o explícita en l'ensucrada *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993), en què la veu de la mítica soprano té una rellevància tal que la converteix en banda sonora de l'homosexual amb VIH.

L'exemple de Maria Callas és tan sols un epígon, una mostra del procés d'assimilació d'un art com l'operístic en una realitat social prou característica del segle XX, com va ser la llibertat sexual encarnada en diverses opcions.

A banda de tot plegat, l'homosexualitat també ha estat present en l'òpera des del vessant creatiu. En aquest sentit, el compositor que de manera més explícita ha al·ludit els conflictes homoeròtics ha estat Benjamin Britten, que en *Peter Grimes* (1945) descriu el sentiment de culpa del personatge principal davant dels maltractaments cap a un jove grumet, per qui sent una evident passió eròtica. Un conflicte que s'explicita molt més a *Billy Budd* (1951), inspirada en el relat de Herman Melville, i que entra en el terreny de la pedofília a l'ambivalent *The Turn of the Screw* (1954), sobre el relat homònim de Henry James. Rerefons literaris, com es veu, que arriben al seu zenit amb l'última de les òperes de Britten, novament carregada d'homoerotisme: *Death in Venice* (1973), sobre la breu novel·la de Thomas Mann que va inspirar la cèlebre pel·lícula de Luchino Visconti. No es pot obviar, doncs, el paper del compositor anglès en el seu tractament temàtic de l'homosexualitat, de la mateixa manera que, com observa Tom Sutcliffe, Janáček va plasmar el nou posicionament de la dona en la societat (Cooke, 2005, pàg. 332); un feminisme que s'encarna en òperes com les citades *Salomé* o *Turandot*, a més del monodrama *Erwartung* d'Arnold Schönberg (Cooke, 2005, pàg. 93).

Tot plegat, no deixa de generar un canvi de paradigma: l'òpera reflectirà a partir d'aleshores les problemàtiques de gènere pròpies d'un segle que les ha reflectides en altres contextos, com ara la literatura, les arts plàstiques o el cinema.

5. L'audiovisualització del fet operístic

Sovint, s'ha vinculat l'òpera amb el cinema. I, a més, s'ha arribat –i de manera injusta– a culpar el cinema del declivi de l'espectacle operístic al segle XX (Fernández Guerra, 2009, pàg. 26). La relació entre l'òpera i els mitjans de comunicació de masses, i especialment el cinema, arrenca precisament amb el naixement del setè art i retroalimenta unes influències que, vistes de prop, són més que òbvies.

La mateixa concepció de la música cinematogràfica dels primers anys del cinema mal anomenat *sonor*, segueix els postulats operístics postromàntics de compositors vinguts d'Europa, fins al punt que un d'ells, Erich Wolfgang Korngold, entenia que la música per a cinema era essencialment música operística sense paraules cantades (Cooke, 2005, pàg. 278).

L'apogeu de la cultura audiovisual, i molt especialment la implantació massiva de la televisió com a mitjà de comunicació de masses per excel·lència, a partir de la segona meitat del segle XX, va arribar a la concepció d'òperes expressament per a la televisió: és el cas dels citats Benjamin Britten (*Owen Wingrave*) o Giancarlo Menotti (*Amahl and the Night Visitors*). Per no parlar de les adaptacions cinematogràfiques d'òperes, ja des dels inicis del setè art i fins ara, amb models diversos que han seguit directors cinematogràfics prou rellevants al marge de l'òpera, com és el cas d'Ingmar Bergman, Joseph Losey, Hans Jürgen Syberberg, Francesco Rosi o Kenneth Branagh, entre molts d'altres.

Al llarg de la seva història, l'òpera ha experimentat canvis i transformacions. Darrerament, el gènere ha viscut un extraordinari canvi com a forma d'oci oberta a la cultura de masses gràcies al cinema, però també al desplegament de les xarxes socials. Els mateixos teatres o entitats vinculades a l'òpera posen a l'abast del consumidor/receptor webs, fòrums, xats i blogs. Tot plegat, contribueix a crear un nou model d'alfabetització, a partir dels codis propis de la imatge projectada en pantalla.

El cas del cinema resulta particularment interessant perquè permet la interacció amb una nova àgora, desplaçada del teatre entès com a centre tradicionalment operístic. Actualment, les projeccions d'òperes en directe a les sales de cinema d'arreu del món contribueixen a les paradoxes pròpies de la societat digital. Es crea un nou (però efímer) *star system*, es qüestionen els mitjans divulgatius tradicionals (premsa, enregistraments fonogràfics i, també, audiovisuals) i es creen nous models de comportament davant d'un fet artístic i comunicatiu viu però globalitzat i allunyat de l'espectacle en directe que sempre ha estat l'òpera com a síntesi artística. L'experiència Òpera Oberta a les uni-

versitats espanyoles, les transmissions des del Metropolitan de Nova York i la campanya d'exhibidors com Yelmo i Cinesa són alguns dels casos més rellevants de les últimes dècades en aquest sentit.

La imatge projectada en pantalla gran, amb la sala a les fosques, la realització i el so fan del que seria una simple emissió en directe un veritable espectacle audiovisual, amb voluntat educativa i alfabetitzadora del llenguatge operístic a través d'allò visual i amb criteris de programació tan artístics com els dels teatres d'òpera.

Vinculat (o, en alguns, casos supeditat) a noves directrius econòmiques i socials, les arts s'han vist immerses en el procés de sorgiment, consolidació i, fins i tot, presència hegemònica de les anomenades *indústries culturals*. Creació, producció i distribució són conceptes que afecten igualment els processos artístics, allunyats de la noció de *l'art pour l'art* però també, en contrapartida, de la funció social inherent a la llibertat que hi havien donat, per exemple, les avantguardes.

Cal de totes totes renovar les institucions culturals, aprofitant les noves tecnologies (especialment les digitals), fonamentals per a generar nous públics i noves formes artístiques. Aplicades a la difusió audiovisual, les noves tecnologies han transformat la dimensió artística, tant pels formats utilitzats com per l'ampliació de les formes narratives, i han comportat un canvi de paradigma en els sistemes de producció. En conseqüència, això ha generat noves necessitats de consum i, alhora, l'aparició de nous perfils d'usuari. En una fórmula retroalimentària, la indústria audiovisual utilitza cada vegada més les arts per (re)generar els seus continguts i proposar nous reptes multimèdia, en els quals es busca la interacció amb l'espectador.

Les possibilitats de la tecnologia digital permeten la disposició de canals televisius a la carta, però també dels cinemes com a receptors de (re)transmissions d'esdeveniments musicals o esportius en directe o en diferit. És així, doncs, com aquell art hibridat i metamorfosejat, que no es limita a pertànyer a una única disciplina tècnica, busca i troba interaccions per arribar a un públic cada cop més informat i més exigent; tot i que, en el terreny de l'òpera, això ens hauríem de plantejar si aquesta informació i exigència són directament proporcionals a la passivitat en el consum o bé si, al contrari, fomenten una actitud participativa/activa.

Aquesta situació, en tot cas, genera i legitima la necessitat d'investigar la nova realitat de l'art i la cultura, en la mesura que en modifica profundament l'oferta. Això permet analitzar les conseqüències que es deriven de l'aplicació de les noves tecnologies a les arts que, d'una manera especial, comparteixen discursos escènics i narratius propis dels codis audiovisuals, en espera de veure si aquelles aplicacions poden donar lloc a noves formes d'expressió.

En aquest context, l'òpera, art de síntesi per la seva capacitat i potencialitat narrativa i representativa, ofereix experiències de percepció properes als productes audiovisuals com ara el cinema, la televisió o Internet. No és gens estrany, doncs, que durant l'última dècada l'òpera hagi optat per un procés d'audiovisualització per intentar arribar a nous públics, fixant-se en produccions artístiques i mercats d'explotació propis del cinema o el teatre, en què la participació emocionalment activa que s'espera del públic és similar, malgrat la passivitat física.

A principi del segle XXI, el consum d'òpera no es redueix a l'assistència al teatre ni, molt menys, al gaudi amb un enregistrament, sigui en el suport que sigui. Al contrari, sembla com si hi hagués una continuïtat entre la sala del teatre, la sala cinematogràfica i el saló de casa, però sempre sota l'apreciació consensuada que l'òpera serà (audio)visual, o no serà.

Diferents factors ens fan intuir que som en una època de cruïlla, com a fruit dels canvis tecnològics en la indústria audiovisual. Fa poc menys de trenta anys, el disc compacte va revolucionar la música gràcies a la portabilitat i a la possibilitat d'audició aleatòria. Aquesta portabilitat es va apoderar poc més tard del DVD, cosa que va permetre la interactivitat amb el material extra que permet triar subtítols, petits reportatges o, en alguns casos, veure el producte audiovisual des de diferents angles de visió.¹⁰ La informàtica i Internet han contribuït, igualment, a un accés a l'òpera molt més fàcil, assequible i personalitzat; i més ara, amb el recent apogeu de les xarxes socials (Twitter i Facebook, principalment), que han fomentat alguns teatres per difondre espectacles que es podien veure des de qualsevol punt de connexió del planeta.

Com si s'hagués emmotllat a la idea mcluhaniana segons la qual el mitjà era el missatge, l'òpera està avui dia en un procés que la converteix en finalitat comunicativa a partir del mitjà en què es desenvolupa. Si acceptem que tot art evoluciona en el seu fons i en la seva forma, hem de reconèixer que l'òpera ha entrat al segle XXI amb un procés evident d'audiovisualització. Els teatres tenen sofisticats sistemes d'imatge i so, no tan sols per a enregistrar DVD o imatges distribuïdes per mitjans informàtics o virtuals, sinó que gaudeixen d'un sistema intern que permet, per exemple, que els espectadors que arriben tard puguin seguir una representació amb qualitat d'imatge (amb realització i tot) i so. D'una banda, les òperes que apareixen al mercat per ser comercialitzades amb destinació a un ús domèstic semblen haver bandejat el suport del disc compacte, substituït avui pel DVD.¹¹

Entre les experiències d'hibridació de l'òpera amb els mitjans audiovisuals, destaquem el ja mencionat projecte Òpera Oberta, que es va iniciar a Catalunya l'any 2001, l'objectiu principal del qual era fer arribar la producció d'òpera a nous públics mitjançant la (re)transmissió audiovisual dels espectacles fora dels teatres, en llocs com universitats o centres docents i amb validesa acadèmica en forma de crèdits. La bona rebuda i la qualitat dels resultats, malgrat

les dificultats tècniques que el projecte comporta, ha fet que s'estengui a bona part de l'Estat espanyol. La iniciativa respon a l'esperit d'una mentalitat avançada en la producció i programació d'òpera en el marc europeu de la cultura. Les iniciatives de plataformes com el Gran Teatre del Liceu o el Teatro Real de Madrid, en què no tan sols es programen temporades amb l'ambició d'assolir nivells de competència internacional, sinó que es qüestionen constantment les formes que té la producció d'òpera de respondre als canvis del segle XXI, busquen adaptar el consum d'òpera a la globalització de les cultures, una realitat latent en tots els àmbits de la societat del coneixement. S'ha iniciat així una era tecnològica que posa de manifest el canvi que han viscut les arts escèniques en la seva producció i tipus de consum. Un canvi que respon al fenomen sociològic del nou usuari global, educat en les noves tecnologies de la informació, a partir de l'especulació sobre futures realitats de negoci cultural i noves formes d'expressió que integren art i tecnologia i que apleguen diversos gustos estètics. El sistema d'exhibició és una enorme pantalla situada en un auditori d'una facultat universitària, en què es projecta l'òpera amb la realització prèvia que arriba directament del teatre on es representa el títol en qüestió: realització televisiva, en definitiva, ampliada al format de pantalla gran. No som lluny, per tant, de l'exhibició del gènere al cinema, però en aquest cas, les coses han començat a canviar.

No podem oblidar que l'òpera té una dimensió eminentment lligada a l'espectacle, i és un gènere que pertany al vessant representatiu (Zoppelli, 1994, pàg. 15), malgrat la seva inversemblança. Com s'ha apuntat en un epígraf anterior, els objectes representats (cantants actors) no parlen, sinó que s'expressen mitjançant un cant que és, a més, artificios i del tot desnaturalitzat en la seva morfologia. I, amb tot, les analogies amb el cinema són evidents, fins al punt que molts elements formals de l'espectacle operístic, o de l'òpera com a forma musical, responen per analogia als plantejaments sintàctics o morfològics del llenguatge cinematogràfic: "Tant al compositor d'una òpera com al narrador se'ls ofereix la possibilitat de fer una mena de selecció, de restricció del camp, fins i tot mitjançant l'ús d'un timbre aïllat" (Zoppelli, 1994, pàg. 99). Es podria, doncs, començar a establir –tot i que aquest no és l'objectiu del nostre treball– una relació directa entre, per exemple, una ària (monòleg) operística i un primer pla visual, de manera que seria fàcil trobar i descobrir les relacions lògiques entre les dues formes d'espectacle, l'òpera i el cinema (Radigales, 2005, pàg. 59 i seg.).

El cinema constitueix actualment un altre element característic del consum d'òpera fora dels centres tradicionals (els teatres). De fet, des de les primeres dècades del segle XX, l'òpera ha estat objecte de determinades produccions cinematogràfiques. De Méliès a Charles Chaplin passant per Feyder o De Mille, els anys del cinema mut van fixar la seva atenció en l'òpera. La incorporació del sonor va permetre la filmació de seqüències operístiques integrades en el flux dramàtic d'una determinada pel·lícula, així com la "creació" de títols inventats, per no parlar de la coneguda com a *òpera filmada*, des dels anys trenta i fins a èpoques recents, amb la participació en la història d'aquest format de

realitzadors de prestigi, com dèiem abans. Un interès, el del cinema, que requereix, també, la incorporació de cineastes a tasques de directors escènics en teatres d'òpera d'arreu del món –deixant de banda artistes que han combinat regularment el teatre amb el cinema com ara Luchino Visconti, Franco Zeffirelli o Patrice Chéreau. Al llarg de les últimes dècades, teatres i festivals han acollit posades en escena d'òperes de Wagner, Mozart, Bizet o Puccini signades per realitzadors cinematogràfics com ara Werner Herzog, Michael Hanecke, Carlos Saura o, fins i tot, Woody Allen.¹²

No és estranya la coincidència entre dues formes artístiques globals com el cinema i l'òpera, en part per la seva retroalimentació (Radigales, 2005, pàg. 59 i seg.), però també per la dualitat que podem establir en relació amb, d'una banda, l'artifici (l'òpera) i de l'altra, la il·lusió (el cinema).

És clar que també hi ha el paper de l'espectador, que ha vist com s'ha passat del consum analògic audiovisual propi del cinema o de la televisió a la revolució dels continguts digitals i el seu consum a la Xarxa. Els espais físics dedicats a l'espectacle audiovisual necessiten amortitzar-se gràcies a l'assistència d'un públic també cinèfil, que comença a preferir el consum individual i econòmic que li ofereix la Xarxa en lloc d'assistir a les sales d'exhibició cinematogràfica. L'oferta d'òpera al cinema, però, ha capgirat aquesta situació.

En aquest sentit, mercat musical i audiovisual surten a l'encontre de nous públics/usuaris, que s'han d'adaptar o educar en un context social canviant. Les experiències que s'han desenvolupat en l'última dècada evidencien una convergència artística possible i nous mercats en què sigui possible experimentar gràcies a la fusió de les arts; però també al fet que l'òpera pot ser “descoberta” per aquells nous sectors de públic, amatents a novetats que vinculin l'òpera amb el “gran espectacle” que el cinema va ser en el passat, cosa que constitueix un canvi evident de decorat.

Actualment, l'ús de la imatge digital permet crear noves experiències culturals, com ara espectacles de creació col·lectiva que connecten, en temps real, via Internet, les representacions de diversos grups teatrals o musicals participants que treballen sobre un mateix text. La tecnologia digital de la imatge permet (re)transmetre via Internet qualsevol espai, amb la possibilitat de recrear qualsevol món en temps real, de manera que les possibilitats per a aquelles arts representatives es multipliquen. No és estrany que els principals països impulsors de cultura com Anglaterra, Alemanya, França o els Estats Units reconeixin en la fusió de música, imatge i noves tecnologies una font inesgotable de possibilitats creatives que no ha fet més que començar. El futur en aquest àmbit és completament innovador i creatiu, i l'òpera sembla que ha pensat en aquest futur de què forma part. I és per això que avança en la necessitat d'obrir-se a nous públics i ho fa des de plataformes diverses, per exemple amb difusió en xarxa de vídeos en què cantants (molts d'ells aficionats) sorprenen els ocupants o els consumidors d'un mercat, una estació ferroviària o una superfície comercial, interpretant música en directe i penjant les reaccions dels

conciutadans a Internet; o bé, organitzat pels mateixos teatres i festivals, s'ha difós un espectacle en directe en una plaça pública, un parc o una platja en pantalles gegants. És en aquest procés de reeducació social o de democratització cultural quan adquireix especial importància el mercat de la comunicació audiovisual.

Per la seva banda, el cinema assisteix al replantejament i als canvis de formats, des de l'HD fins al 3D. A tot plegat cal afegir-hi que durant la primera dècada del segle XXI, la Xarxa ha revolucionat el sistema de difusió i els mercats continuen estudiant usos socials i possibles vies d'educació en el consum cultural.

Tanmateix, persisteix la fascinació museística, que guarda el que sense el suport audiovisual (o discogràfic) tan sols preserva la memòria humana. I és aquí on es troben l'òpera i els suports audiovisuals. Aquests converteixen el producte resultant en un objecte ontològic, malgrat que el que estem obligats a veure, desafiant el lliure albir de la mirada de l'espectador teatral, sigui la mirada del realitzador, que imposa una representació selectiva de la posada en escena (Morris, 2010, pàg. 96). L'enregistrament, sigui en el suport que sigui, o la transmissió televisiva i cinematogràfica, són testimonis d'una determinada manera de veure el muntatge operístic, no el muntatge en si mateix.

Qui sap, en tot cas, si assistim a l'emergència d'una nova forma artística, derivada del propi ús de la imatge projectada en moviment (cinema, vídeo, televisió) en posades en escena de teatres operístics d'arreu; videoartistes com Bill Viola treballen amb directors d'escena com Peter Sellars en espectacles com el *Tristan und Isolde* representat a París la temporada 2004-2005. La mateixa òpera, vista el 2008 al Metropolitan, incloïa vídeos paral·lels de Patricia Sweete, de manera que el mateix espectacle era més proper a un film experimental que a una posada en escena convencional (Heyer, 2008, pàg. 593).¹³ Sovint, la realització d'imatges per a diverses formes divulgatives de l'òpera en mitjans audiovisuals esdevé una tercera via alternativa a l'espectacle original, en part pels reptes que representa l'audiovisualització. La realització del directe, que amb el temps esdevindrà diferit quan es procedeixi a l'emmagatzemament i distribució comercial del producte, serà no tan sols un testimoni d'allò que hem perdut per sempre (la funció en viu), sinó, en paraules de Christopher Morris referides a Philip Auslander, "una reacció a la cultura mediatitzada, un gest cap a la recuperació del que ara apareix per ser perdut" (Morris, 2010, pàg. 100).

Un nou format emergent, doncs, que pot acabar esdevenint espectacle i postespectacle, partint de la base que alguns d'aquests productes duen incorporats continguts extra com ara el com-s'ha-fet (*making of*), reportatges o entrevistes als mateixos artistes en escena (*on stage*) en alguns dels entreactes, a tall de documental propi (*auto-documentary*) i que no deixa de ser "l'èmfasi postmodern sobre el procés de producció en si mateix" (Heyer, 2008, pàg. 596).

Però una cosa és el producte audiovisual que hom consumeix en un espai privat i una altra compartir l'òpera audiovisualitzada en cinema, que hi dóna un afegit d'excepcionalitat: "les transmissions en cinemes envolten l'espectador en una posició explícita com a públic" (Morris, 2010, pàg. 106). Així doncs, cada vegada són més els espectadors que opten per gaudir de l'òpera sense assistir al teatre. És possible que sentin curiositat pel fet operístic però, sigui per les raons que siguin (mandra, prejudicis socials...), no s'apropen al Liceu, al Real, al Metropolitan o a La Scala. Les possibilitats de veure i sentir lírica a preus assequibles, però sense renunciar al directe, i sortir de casa sense necessitat de trepitjar un teatre, on alguns encara es pensen que cal anar-hi "disfressat", és una realitat global que afecta ara bona part de la població occidental que opta per l'exercici de la coneguda com a *democratització de l'òpera*. Es permet, doncs, la vivència de les emocions del directe per mitjà d'un acte que Cees Hamelink anomena *sincronització cultural* (Morris, 2010, pàg. 107).

Les raons, com hem apuntat, poden ser diverses, però a més de qüestions econòmiques, de prejudicis socials o de desplaçament, també hi pot haver la voluntat d'assistir a la representació d'un teatre per hipermediació i, en conseqüència, amb el desig de viure l'audiovisualització de l'òpera en si mateixa.

La imatge projectada en pantalla gran, amb la sala a les fosques, la realització i el so fan que una mera emissió sigui un veritable espectacle audiovisual. L'alta tecnologia, fruit de l'avenç del digital, permet anar més enllà de les convencions fins ara establertes, no solament de les relacions entre l'òpera i el cinema, sinó fins i tot de l'òpera mateixa. En aquests moments, caldria preguntar-se fins a quin punt aquesta perfecció de la imatge nítida i el so plusquamperfecte (però que sempre se sent a través dels altaveus) es correspon amb el veritable directe (*live*) que implica tot acte musical, en general, i operístic, en particular. Sobretot quan l'òpera, que és un gènere teatral, no permet en la seva representació en directe la selecció dels enquadraments o del muntatge del cinema. Una pregunta, en tot cas, que ara no respondrem, però que planteja nous interrogants: podria l'òpera ser un art consumit al llarg del segle XXI gràcies a aquest procés audiovisualitzat?

La transmissió arreu d'Amèrica del Nord de *La flauta màgica*, des del Metropolitan de Nova York el 30 de desembre de 2006 en alta definició, va marcar un abans i un després de les transmissions des del teatre novaiorquès (Heyer, 2008, pàg. 592). Va sorgir aleshores una forma d'entendre l'òpera a partir de la preocupació per la seva difusió i projecció en cinemes; primer als Estats Units i després arreu del món, en el context del que el mateix teatre va anomenar DBC (*digital broadcast cinema*). Se'n va derivar el programa Live from the Met, impulsat des del coliseu novaiorquès i que s'ofereix a una cinquantena de països, amb una recaptació de vuit milions de dòlars. El desplegament de mitjans és impressionant, començant per les tretze càmeres utilitzades per representació i que no tan sols servien per a la transmissió, sinó també per a la distribució posterior en DVD (Busquets, 2010, pàg. 44-45).

A partir d'aquesta iniciativa, i en paral·lel, cada vegada més cinemes d'arreu del món lloguen les sales per exhibir (re)transmissions en directe de produccions operístiques procedents de teatres com el mateix Metropolitan, però també la Scala de Milà, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona i el Covent Garden de Londres, entre molts d'altres.

L'impacte de l'òpera als cinemes (que no "en el cinema") és un fet des de fa poc menys d'una dècada. A Espanya, l'exhibidora Cinesa programa sessions a les seves sales que transmeten òperes des d'Itàlia, Anglaterra, Bèlgica, Alemanya i teatres espanyols com el Real de Madrid o el Liceu de Barcelona. Els criteris de programació arriben a ser tan artístics com els dels coliseus. José Batlle, director general a l'Europa continental de l'esmentada empresa exhibidora deia:

"Hacemos una labor similar a la del director artístico de un teatro. Del menú de títulos que tenemos a nuestra disposición a través de las citadas empresas que se dedican a revender los derechos de emisión, elegimos las que consideramos que puedan funcionar mejor. En un principio intentamos que sean las obras más populares."

Sergi Sánchez (2008, desembre). "La òpera en pantalla grande". *Ópera Actual* (núm.116, pàg. 37).

Segons l'editorial publicat al número de novembre del 2010 de la revista *Ópera Actual*, aquell any hi havia a l'Estat espanyol més de 100.000 abonats a temporades operístiques, mentre que assistien regularment entre 20.000 i 26.000 espectadors al cinema per a les transmissions d'òpera –són dades de Cinesa. El mateix Batlle declarava:

"Los exhibidores nos hemos dado cuenta de que necesitamos poco a poco dotar de contenidos alternativos a las salas de cine. Y los avances técnicos, como la paulatina introducción de la proyección digital, permiten plantearse nuevas posibilidades. El mundo de la exhibición cinematográfica está viviendo una revolución con el cambio de los proyectores analógicos por los digitales, lo que abre una nueva ventana: se puede instalar una antena parabólica y retransmitir eventos que tienen lugar fuera de la sala y en ese mismo momento, desde acontecimientos deportivos hasta conciertos, pasando por conferencias u otras actividades. Dentro de esta política de contenidos alternativos, uno de los primeros con los que se trabajó fue la ópera."

Sergi Sánchez (2008, desembre). "La òpera en pantalla grande". *Ópera Actual* (núm.116, pàg. 36).

En definitiva, una aposta per aquella triple dimensió d'informació, ensenyament i entreteniment. Però l'òpera, malgrat tot, continua fidel a la seva essència: emoció a través del poder de la veu, ara més (audio)visualitzada que mai.

6. Notes

¹ Les *opere* es representaven durant l'hivern en sales de palaus i, als estius, en espais improvisats o, fins i tot, en teatres excavats a la roca.

² En aquest epígraf sintetitzem a grans trets el que ha estat l'evolució de l'espectacle operístic al segle XX des del punt de vista de la dramaturgia i de la posada en escena. Atesa l'extensió limitada d'aquest document, citem tan sols alguns dels noms més significatius. Per a una major exhaustivitat, podeu consultar, entre d'altres, l'obra següent:

Christian Merlin (dir.) (2007). "Opéra et mise en scène". *Avant-Scène Opéra* (núm. 241).

³ Peter Sellars va ambientar *Le nozze di Figaro* en un gratacels de Manhattan, *Don Giovanni* en el context dels traficants de drogues dels baixos fons de Brooklyn, i *Così fan tutte* al local de fast food Despina's.

⁴ Els "deu manaments" de tot director escènic són, per Goury: "1) Ignoraràs la música, 2) No seguiràs el llibret, 3) Canviaràs l'època, 4) Privilegiaràs la merda, 5) Mostraràs la nuesa, 6) Et lliuraràs al decorat i al vestuari, 7) No et preocuparàs per la coherència, 8) No et cansaràs dirigint els actors, 9) Evocaràs les ideologies totalitàries, 10) Sembraràs la confusió." (Goury, 2007, pàg. 90).

⁵ *Atys* es va estrenar a París el 1987 i es va reprendre el 2011 gràcies al suport d'un mecenes nord-americà. Aquesta segona versió es va editar en un luxós i recomanable DVD.

⁶ El muntatge de *Die Fledermaus* (l'opereta eminentment vienesa de Johann Strauss) era una provocació a les essències folklòriques i polítiques austríaques, mentre que *Idomeneo* (la primera òpera de maduresa de Mozart) incloïa en escena els caps tallats de líders religiosos com ara Buda, Jesucrist o Mahoma. Enmig dels debats sobre la legitimitat de les caricatures de Mahoma publicades a un diari danès, la solució de Neuenfels resultava perillosament provocadora i gratuïta, a més d'innecessària i, fins i tot, irresponsable. Sobretot tenint en compte l'argument de l'òpera mozartiana, de ressonàncies vagament homèriques però allunyades d'una connotació explícitament religiosa, malgrat el jurament que el rei de Creta professa al déu Neptú.

⁷ Al camp de Theresienstadt (Terezín), el compositor txec Hans Krása (1899-1944) va representar-hi en diverses ocasions l'òpera *Brundibár*, obra destinada a un repartiment infantil. Els nens presos (i molts d'ells posteriorment massacrats al camp) la van protagonitzar durant les 55 funcions celebrades en aquell lloc fatídic. Krása va morir poc després, gasejat a Auschwitz-Birkenau.

⁸ *Licht* és una obra molt singular. Es tracta d'una òpera cíclica, de ressonàncies wagnerianes pel que fa a la seva llargada, destinada a ser una peça integrada per set òperes, una per a cada dia de la setmana, amb una barreja d'elements tradicionals amb d'altres rituals o de dansa (Morgan, 1994, pàg. 474).

⁹ S'ha utilitzat la versió traduïda per Jaume Creus, editada al programa de mà del Gran Teatre del Liceu (temporada 2010-11).

¹⁰ Un exemple molt interessant de portabilitat en DVD, que no ha tingut seguiment, és el DVD *D.Q.* (Don Quijote en Barcelona) que recull la gravació feta l'any 2000 al Gran Teatre del Liceu de l'òpera de José Luis Turina, dirigida musicalment per Josep Pons i amb posada en escena de Carlus Padrissa i Àlex Ollé de La Fura dels Baus (Ríos Fresno, 2012, pàg. 245 i seg.).

¹¹ En tot cas, el CD es manté per a reedicions de clàssics de la fonografia, o bé per a aquelles novetats que constitueixen rareses de repertori, per exemple òpera barroca. Estranyament apareixerà en disc compacte gravat en estudi un títol del gran repertori de l'òpera italiana o alemanya.

¹² Directors artístics com Plácido Domingo (director de les òperes de Los Angeles i Washington), o Gérard Mortier (director del Teatro Real de Madrid) han manifestat la seva voluntat que George Lucas o Pedro Almodóvar assumeixin la direcció de títols operístics. Domingo, per exemple, ha pensat en Lucas per a una posada en escena de *L'anell del Nibelung* de Richard Wagner.

¹³ Un altre d'aquests exemples seria la realització del muntatge de la rossiniana *La Pietra del Paragone* enregistrada al Châtelet de París el 2007, amb direcció musical de Jean-Christophe Spinosi i direcció escènica de Giorgio Barberio Corsetti, amb el videoartista Pierrick Sorin. En aquest espectacle, sobre un cromatograma de color blau, els cantants eren filmats amb 15 càmeres digitals i projectats en temps real en pantalles que mostraven aspectes diferents del que es veia en escena. Es va comercialitzar en DVD a càrrec de Naïve. Per la seva forma de relats paral·lels, el muntatge de Peter Sellars i Bill Viola sobre *Tristan und Isolde* fa inviable la realització televisiva i la posterior edició en DVD, ja que es tracta d'un muntatge pensat per ser vist en directe, tot i la incorporació del discurs videogràfic, en paral·lel amb l'escènic.

Bibliografia

- Aristòtil** (1985). *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Laia.
- Arruga, Lorenzo** (2009). *Il teatro d'opera italiano*. Milano: Feltrinelli.
- Beardsley, Monroe C.; Hospers, John** (1990). *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Busquets, Marc** (2010, novembre). "El Met, en directo a todo el mundo". *Ópera Actual*, (núm. 135, pàg. 42-45).
- Castarède, Marie-France** (2003). *El espíritu de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- Chéreau, Patrice** (2011). *Cuando hayan pasado cinco años / Suponiendo que la ópera sea teatro*. Madrid: Alba.
- Cooke, Mervyn** (ed.) (2005). *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Cambridge University Press.
- Dibelius, Ulrich** (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Fernández Guerra, Jorge** (2009). *Cuestiones de ópera contemporánea. Cuestiones de supervivencia*. Madrid: Preliminares-Ensayo.
- Ferrari, Giordani (dir.)** (2006). *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. París: L'Harmattan.
- Goury, Jean** (2007). *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*. París: L'Harmattan.
- Heyer, Paul** (2008). "Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses". *Canadian Journal of Communication* (vol. 33, pàg. 591-604).
- Koestenbaum, Wayne** (2011). *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. Da Capo Press.
- Lacombe, Hervé** (2007). *Géographie de l'opéra au XXè siècle*. París: Fayard.
- Leibowitz, René** (1990). *Historia de la ópera*. Madrid : Taurus.
- Martí, Josep** (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- Merlin, Christian** (dir.) (2007). "Opéra et mise en scène". *Avant-Scène Opéra* (núm. 241).
- Morgan, Robert P.** (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Morris, Christopher** (2010). "Digital Diva: Opera on Video". *The Opera Quarterly* (vol. 26, núm.1, pàg. 96-119).
- Mortier, Gerard** (2010). *Dramaturgia de una pasión*. Madrid: Akal.
- Pandolfi, Vito** (1989). *Història del teatre* (vol. II). Barcelona: Diputació de Barcelona - Institut del Teatre.
- Parker, Roger** (comp.) (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós
- Planet, Adolfo** (2003). *Del armario al escenario: la ópera gay*. Barcelona: La Tempestad.
- Radigales, Jaime** (2005). "La ópera y el cine: afinidades electivas". A: Matilde Olarte Martínez (ed.). *La música en los medios audiovisuales* (pàg. 59-84). Salamanca: Plaza Universitaria.
- Radigales, Jaime** (2012). "Visiones contemporáneas de la ópera en el audiovisual". A: Teresa Fraile i Eduardo Viñuela (ed.). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pàg. 223-224). Sevilla: Arcibel.
- Ríos Fresno, Rebeca** (2012). "Apuntes sobre la 'música visual' de la ópera D.Q. (Don Quijote en Barcelona)". A: Teresa Fraile i Eduardo Viñuela (ed.). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pàg. 245-256). Sevilla: Arcibel.

Ross, Alex (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.

Sadie, Stanley (ed.) (2002). *The New Grove Dictionary of Opera* (4 vol.).

Said, Edward (2010). *Música al límite*. Barcelona: Debate.

Sánchez, Sergi (2008, desembre). "La ópera en pantalla grande". *Ópera Actual* (núm.116, pàg. 36-37).

Seydoux, Hélène (2011). *Las mujeres y la ópera*. Barcelona: Leo.

Tomlinson, Gary (2001). *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona, Idea Books.

Williams, Bernard (2010). *Sobre la ópera*. Madrid: Alianza.

Zoppelli Luca (1994). *L'opera come racconto*. Venècia: Marsilio.