

ÓPERA, TEXTO Y AUDIOVISUALIZACIÓN. ESTUDIO DE UN CASO: *EL ANILLO DEL NIBELUNGO*

Jaume RADIGALES

Universitat Ramon Llull

jaumberb@blanquerna.url.edu

Yaiza BERMÚDEZ CUBAS

Conservatorio Superior de Música «Bonifacio Gil» de Badajoz

yaizabermudez@hotmail.com

La ópera vive actualmente un momento excelente. Alejada de sus connotaciones de escaparate social, el género vive en los teatros operísticos (al menos los europeos) no pocas discusiones estéticas. El teatro deviene así el ágora soñada por Gérard Mortier en muchos de sus textos teóricos. El director belga centró sus intereses en convertir la ópera en un mundo abierto a la reflexión y no tanto a la diversión¹ y para ello no dudó en entrar en encendidas polémicas con sectores inmovilistas y reacios a la renovación de la ópera, especialmente en lo que concernía a los nuevos repertorios y la puesta en escena.

Más allá de la buena salud del género, consecuencia directa de las hornadas de compositores que, aliados con inteligentes libretistas, proponen partituras ajustadas a los signos de los tiempos, aunando tradición y modernidad, indudablemente parte del auge de la ópera en nuestros días se debe a los soporte audiovisuales, fruto a su vez, de los retos y las múltiples posibilidades de la cultura digital.

A menudo, se ha vinculado la ópera con el cine. E incluso —de modo absolutamente injusto— se ha llegado a culpar al cine del declive del espectáculo operístico a finales del siglo XX (Fernández Guerra, 2009: 26). Esto no solamente es injusto, sino que es falso. La relación entre ópera y medios de comunicación de masas, y en concreto el cine, arranca precisamente con el nacimiento del séptimo arte, retroalimentando unas confluencias que, vistas de cerca, son más que obvias. Incluso la propia concepción de la música cinematográfica de los primeros años del cine en el Hollywood dorado, siguió los postulados operísticos posrománticos de compositores de origen europeo. Erich Wolfgang

¹ Cosa que hizo en Bruselas, Salzburgo, la Trienal del Ruhr o el Teatro Real de Madrid, y que teorizó en algunos de sus libros. Véanse Mortier (2010 y 2015).

Korngold, entendía que la música para el cine era esencialmente música operística, sin palabras cantadas (Cooke, 2005: 278).

El auge de la cultura audiovisual, y muy especialmente la implantación masiva de la televisión como medio de comunicación de masas por excelencia a partir de la segunda mitad del siglo XX, llegó incluso a la concepción de óperas concebidas expresamente para el medio televisivo: es el caso de Benjamin Britten (*Owen Wingrave*) o Giancarlo Menotti (*Amahl and the Night Visitors*). Por no hablar de las adaptaciones cinematográficas de óperas para la gran pantalla, ya desde los orígenes del cine hasta llegar al momento actual, y con modelos diversos que han seguido directores suficientemente relevantes como Ingmar Bergman, Joseph Losey, Hans Jürgen Syberberg, Francesco Rosi o Kenneth Branagh, entre muchos otros. Algunos de ellos llegaron incluso a dirigir ópera en teatros, cosa que ocurre hoy en día con más frecuencia: basta citar nombres tan reconocidos en el mundo del séptimo arte como Werner Herzog, Michael Hanecke, Carlos Saura o incluso Woody Allen², algunos de los cuales dirigen sus montajes viéndolos desde la sala pero ante un monitor, como si se tratara de un rodaje, sin mirar directamente al escenario. Un escenario en el que con más frecuencia la proyección de imágenes en movimiento forma parte del engranaje dramático, y de la puesta en escena. Volveremos sobre este particular cuando nos centremos en el caso que ocupa nuestra investigación, la puesta en escena de *El anillo del Nibelungo* de Carlus Padrissa en el Palau de les Arts de Valencia.

Decíamos antes que el cine ha adaptado distintas óperas para la gran pantalla. Pero otro fenómeno curioso, y muy reciente, es el de la adaptación de películas de éxito a la escena operística, con un caso muy celebrado como *The Fly* (2008), con música de Howard Shore sobre la partitura que realizó para la película homónima de David Cronenberg (1986). Los estudios sobre las relaciones entre la ópera y el cine, desde su variedad y complejidad, ocupan estanterías enteras repletas de estudios, libros, artículos y dossiers, a los que cabría sumar varias tesis doctorales centradas en un director, un compositor o incluso una película concreta. No es ahora el momento de ahondar más en el tema, porque no es este el objeto de nuestro trabajo³. Pero sí nos interesa recordar la premisa según la cual ópera y cine parten del más puro irrealismo: la primera por su sentido del tiempo retenido (las arias que paralizan la acción, las repeticiones de frases o motivos musicales), además del triunfo del artificio, vertebrado a partir de la emoción suscitada por algo tan postizo como el canto. Lo mismo pasa con el cine, cuyos recursos de montaje permiten elipsis o el lenguaje entre plano y contraplano, algo del todo imposible en el teatro.

No podemos olvidar que la ópera tiene una dimensión eminentemente ligada al espectáculo, y que es un género que pertenece a la vertiente representativa (Zoppelli, 1994: 15) a pesar de su

² Al respecto, directores artísticos como Plácido Domingo (actual director de las óperas de Los Ángeles) han manifestado su voluntad de que George Lucas asuma una puesta en escena de *El anillo del Nibelungo* de Richard Wagner. Antes de morir, también Gérard Mortier (a la sazón director artístico del Teatro Real de Madrid) citó a Pedro Almodóvar como posible director de una puesta en escena operística en el coliseo de la capital española.

³ No obstante, y como ejemplo, cabe recordar algunas obras de referencia al respecto: Las relaciones entre la ópera y el cine ha dado pie a una interesantísima y abundante bibliografía, que seleccionamos por orden cronológico: Bourre (1987), Tambling (1987), Tambling (ed.) (1994), Casadio (1995), Puelles López (1997), Citron (2000), Fawkes (2000), Schroeder (2002), Wlaschin (2004), Grover-Friedlander, M. (2005), Citron (2010).

inverosimilitud propia de los géneros de ficción, aunque en el terreno operístico esta inverosimilitud es doble: los objetos representados (cantantes-actores) no hablan, sino que se expresan mediante un canto que es, además, artificioso y del todo desnaturalizado en su morfología. Y, a pesar de todo, las analogías con el cine siguen siendo evidentes, hasta el punto en el que muchos elementos formales del espectáculo operístico, o de la ópera como forma musical, responden por analogía a los planteamientos sintácticos o morfológicos del lenguaje cinematográfico: «Tanto al compositor de una ópera como al narrador se les ofrece la posibilidad de hacer una especie de selección, de restricción del campo, incluso mediante el uso de un timbre aislado» (Zoppelli, 1994: 99). Se podría, pues, empezar a establecer —aunque este no es el objetivo de nuestro trabajo— una relación directa entre, por ejemplo, un aria (monólogo) operística y un primer plano visual, de manera que sería fácil encontrar y descubrir las relaciones lógicas entre las dos formas de espectáculo, la ópera y el cine (Radigales, 2005: 59).

1. Pantallismo escénico

La incorporación de la pantalla como eje o como soporte de la puesta en escena teatral fue habitual en Erwin Piscator, cosa que hizo, según su discípulo Bertolt Brecht, que «el decorado fuera un actor más» (Iglesias, 2008: 47). Al respecto, cabría esclarecer que el término ‘pantallismo’ es mucho más apropiado que el de ‘audiovisual’, por el simple hecho que el teatro en general (a excepción del mimo) y la ópera en particular son «audiovisuales» por definición, de modo que hablar de la incorporación del audiovisual en la ópera resultaría redundante. Pantallismo o, lo que para nosotros es lo mismo, «audiovisualización» de la ópera nos parecen términos mucho más pertinentes. Brecht hablaba de las proyecciones incorporadas a la puesta en escena como coros ópticos (Iglesias, 2008: 64), cosa que refuerza la idea del soporte de un sonido a cargo de una imagen.

Conscientes o no, los pioneros de la incorporación de la pantalla a las artes escénicas, y sobre todo los más recientes creadores con medios digitales, han seguido en cierto modo los principios «integradores» de la obra de arte de acuerdo con las teorías de Richard Wagner:

Rejecting postmodernism's introspection and celebration of the ordinary, the pioneers of digital performance returned to modernist theories of the theater and performance, seeking to complete some unfinished business. There was a realization that Wagner's *Gesamtkunstwerk*, Marinetti's *Synthetic Theatre* and Artaud's 'impossible' visions of an immersive and mesmeric total theater were not, after all, inconceivable (Dixon, 2007: 662).

Para Jaume Melendres (2005: 65), la pantalla desplaza los artilugios anteriores al audiovisual, y que habían existido en el teatro. No hay que olvidar, por otra parte, que desde las sombras chinescas hasta Bill Viola, pasando por las fantasmagorías o las linternas mágicas, lo escénico ha necesitado en ocasiones la pantalla o lo proyectado como soporte narrativo. La incorporación de imágenes en movimiento como parte del engranaje de la puesta en escena convierte el escenario en «emisor múltiple» (Melendres, 2005: 65) y puede tener diversas funciones, entre las que destacan entre otras: a) función expansiva del espacio o del tiempo escénico, y b) función metafórica o asociativa (Melendres, 2005: 66-67). Todo ello, ayuda a reforzar, complementar o matizar los textos teatrales,

según Jaume Melendres, quien apuesta positivamente por la deconstrucción posmoderna del uso de la pantalla en el escenario, aunque duda del conocimiento de su potencial funcional de los actuales directores de escena⁴.

Según Pablo Iglesias Simón (2008: 73), que establece y perfila un cuadro taxonómico de las relaciones entre teatro y pantalla, cabría distinguir tres tipos de imágenes generadas, o sea «creadas por procedimientos que no registran directamente una escena real, aun pudiendo recrearla o representarla», según el carácter que generan: representativa, abstracta y textual. Ello nos sirve para aplicarlo a lo que supondrá la incorporación de dichas imágenes a la ópera: lo representativo se produce cuando tiene cierto carácter icónico y alude al mundo real; lo abstracto cuando no contiene ningún tipo de referencia al mundo real, mientras que lo textual se da cuando lo que se proyectan son textos, y todo ello puede establecer diversos tipos de relaciones: directas, inversas o suplementarias (Iglesias Simón, 2008: 71-73, 76-77).

2. Audiovisualización del espectáculo operístico

Es en este contexto, de encrucijada, cuando la ópera (arte de síntesis por su capacidad y potencialidad narrativa y representativa), ofrece experiencias de percepción próximas a los productos audiovisuales como en cine, la televisión o internet. Por ello, no es extraño que en la última década y media —o, lo que es lo mismo, en lo que llevamos de siglo XXI—, la ópera haya optado por un proceso de «audiovisualización», entendiendo este proceso como el derivado del momento en que en los nuevos formatos audiovisuales,

[...] en los que la música se difunde por lo visual (íntimamente ligado a lo musical), son un fenómeno suplementario en la cotidiana asociación de imagen con música: hoy, el hecho audiovisual es concebido ya desde su creación como unitario; música e imagen son un hecho congénito. El resultado es que en la sociedad actual la propia imagen ya da lugar a la música. Aparte de formatos como el cine o la televisión, la retroalimentación audiovisual está presente en formatos como el videoclip, la música electroacústica (donde se trabaja a veces con la visualización de la onda), programas informáticos que convierten sonido en imagen, videoarte o las reinterpretaciones visuales de los conciertos (Radigales y Fraile, 2005: 102).

La audiovisualización crea una interdependencia entre el hecho musical y las artes visuales, sin que los tres niveles propios del discurso audiovisual (cinematográfico en este caso) prevalezcan los unos sobre los otros. Así pues, palabra, música y ruidos se configuran como una unidad significativa. Además, esa audiovisualización permite ilustrar la música, al tiempo que esta contribuye decisivamente a la comprensión del discurso visual. En muchos contextos, la audiovisualización sirve para intentar llegar a nuevos públicos, fijándose en producciones artísticas y mercados de explotación propios del cine o del teatro, en los que la participación emocionalmente activa que se espera del público es similar, a pesar de la pasividad física. Dicha audiovisualización, de la que nos interesa su papel participante en la puesta en escena como parte del «texto» del espectáculo operístico, puede aplicarse también al consumo de la ópera con la continuidad entre la sala del teatro, la sala

⁴ El artículo de Jaume Melendres se publicó en 2005, cuando la digitalización del espectáculo se encontraba en un estado embrionario.

cinematográfica y el salón de casa, con experiencias al estilo de las transmisiones *live* que pueden verse en cines de todo el mundo (Radigales, 2013), el *streaming* propuesto por las páginas web de los teatros o las ediciones en DVD de grabaciones de montajes operísticos con toda la complejidad en materia de realización y «productos» añadidos como reportajes, *making off*, etc. (Villanueva, 2014).

Hablábamos, pues, de encrucijada, como fruto de los cambios tecnológicos derivados de los procesos industriales del audiovisual. Uno de los elementos más destacados en este sentido es la posibilidad de la interactividad con el material de los productos operísticos para su consumo doméstico. Como por ejemplo el visionado desde distintos ángulos de visión⁵, como si nos encontráramos en la sala de teatro, donde poder mirar hacia donde queramos. Como si se hubiera amoldado a la idea macluhaniana según la cual el medio es el mensaje, la ópera pasa hoy día por un proceso que la convierte en finalidad comunicativa a partir del medio en que se desarrolla. Así pues, contribuye a la audiovisualización de la ópera el hecho de que los teatros cuenten con sofisticados sistemas de imagen y de sonido, no tan solo para grabar los espectáculos y distribuirlos en directo o en diferido, sino que además disfrutan de un sistema interno que permite, por ejemplo, que los espectadores que llegan tarde puedan seguir una representación con calidad de imagen (incluso con realización) y sonido.

A menudo, la realización de imágenes para varias formas divulgativas de la ópera en medios audiovisuales se convierte en una tercera vía alternativa al espectáculo original, en parte por los retos que supone determinada audiovisualización. La realización del directo, que con el tiempo será en diferido cuando se proceda al almacenamiento y distribución comercial del producto, será no tan sólo un testigo de lo que se ha perdido para siempre (la función en vivo), sino, en palabras de Christopher Morris referidas a Philip Auslander, «una reacción a la cultura mediatizada, un gesto hacia la recuperación de lo que ahora aparece para estar perdido» (Morris, 2010: 100). Todo ello genera y legitima la necesidad de investigar la nueva realidad del arte y de la cultura, en la medida en que modifica profundamente la oferta. Eso permite analizar las consecuencias que se derivan de la aplicación de las nuevas tecnologías a las artes que, de una manera especial, comparten discursos escénicos y narrativos propios de los códigos audiovisuales, a la espera de ver si aquellas aplicaciones pueden dar lugar a nuevas formas de expresión.

Sea como sea, y coincidiendo con los signos de los tiempos en los que asistimos a una importante «revolución» de la puesta en escena y a la apertura de ideas nuevas y transgresoras en lo que a nuevas dramaturgias se refiere, hay que tener en cuenta, como se comentaba en el epígrafe anterior, que lo audiovisualizado (o, si se prefiere, el audiovisual a secas) ha entrado ya a formar parte de la puesta en escena operística: un videoartista como Bill Viola trabajó con el director de escena Peter Sellars en un *Tristan und Isolde* representado en París la temporada 2004-2005. La misma ópera, vista en el 2008 en el Metropolitan, contó con vídeos paralelos de Patricia Sweete, de manera que el propio espectáculo

⁵ Un ejemplo muy interesante, que no ha tenido seguimiento, es el DVD de la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* que recoge la grabación realizada en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona de la obra de José Luis Turina dirigida musicalmente por Josep Pons y con puesta en escena de Carlus Padrissa i Àlex Ollé de la Fura dels Baus (2000) (Ríos Fresno, 2012: 245).

se encontraba más próximo a un filme experimental que a una puesta en escena convencional (Heyer, 2008: 593)⁶. Y estos son tan solo algunos ejemplos que han marcado un antes y un después en las relaciones entre la ópera y la pantalla. Quién sabe, en este sentido, si asistimos a la emergencia de una nueva forma artística, derivada del propio uso de la imagen proyectada en movimiento (cine, vídeo, televisión) en puestas en escena de teatros operísticos de todas partes. Algo está cambiando, o algo ha cambiado ya, porque ha llegado para quedarse.

3. Obra de arte integral

La ópera no es un arte en sí mismo, sino una síntesis de otras artes. Por ello no es de extrañar la coincidencia entre dos formas artísticas globales como el cine y la ópera. Incluso se ha llegado a hablar del hecho de que el espectáculo operístico romántico tiene muchas connotaciones operísticas por la espectacularidad de sus recursos visuales: la *Grand'Opéra* francesa o los dramas musicales de Wagner, sin ir más lejos, tendrían en este sentido mucho que decir al respecto. Fue precisamente Richard Wagner (1813-1883) quien quiso crear un primer espacio «audiovisualizado» como el Festspielhaus de Bayreuth, teatro que se inauguró en 1876 con el propósito de ser el receptáculo de las puestas en escena de sus óperas, con una atención especial a la tetralogía *El anillo del Nibelungo* y a *Parsifal*, la única obra wagneriana pensada específicamente para la acústica peculiar del teatro alemán. En Bayreuth, y por primera vez en la historia de la ópera, Wagner mandó apagar las luces de sala para dejarla a oscuras, al tiempo que de la orquesta «invisible», y que se situaba por debajo del escenario, surgía un sonido de connotaciones claramente telúricas:

La orquesta es, en cierta forma, el suelo del sentimiento universal e infinito, desde el que el sentimiento individual del actor es capaz de crecer hasta su plenitud suprema; la orquesta transforma de algún modo el rígido e inmóvil suelo del escenario real en una superficie etérea, receptiva, fluida y apacible, cuyo insondable fondo es el mar del sentimiento mismo. [...] Perfectamente contrapuesta, como corresponde a su esencia, a la naturaleza escénica que rodea al actor, y por eso mismo ocupando también con gran acierto, en un primer término profundo y excavado, un lugar que se encuentra fuera del marco escénico, la orquesta, no obstante, lleva también a cabo simultáneamente la perfecta clausura de ese entorno escénico actoral [...]. En esa atmósfera el actor, como un cuerpo celeste, se mueve con seguridad, en total plenitud, siendo capaz de transmitir desde ella en todas direcciones, simultáneamente, sus sentimientos e intuiciones, que llegan de esa forma a lo infinito, a lejanías, por así decirlo, sumamente inconmensurables, del mismo modo que un cuerpo celeste emite sus rayos de luz (Wagner, 2007: 149).

Por otra parte, Wagner habla a menudo de la importancia de la visión del espectáculo desde una disposición óptima, cosa que implicará la construcción de un espacio arquitectónicamente viable en cuanto a la democratización de la mirada: «aquello que reclama el espectador común es justamente la *obra de arte*, a cuya captación hay que condicionarle mediante todo cuanto le entre por los ojos»

⁶ Otro de estos ejemplos sería la realización del montaje de la rossiniana *La Pietra del Paragone* registrada en el Châtelet de París en el 2007 con dirección musical de Jean-Christophe Spinosi y escénica de Giorgio Barberio Corsetti con el videoartista Pierrick Sorin. En este espectáculo, sobre un croma de color azul, los cantantes eran filmados con 15 cámaras digitales y proyectados en tiempo real en pantallas que mostraban aspectos diferentes de lo que se veía en escena. Se comercializó en DVD a cargo de Naïve. Por su forma de relatos paralelos, el montaje de Peter Sellars y Bill Viola sobre *Tristan und Isolde* hace inviable la realización televisiva y la posterior edición en DVD: se trata de un montaje pensado para ser visto en directo, a pesar de la incorporación del discurso videográfico en paralelo con el escénico.

(Wagner, 2007: 144). Ello implica romper con la disposición arquitectónica de herradura, herencia de los primeros teatros venecianos del siglo XVII, para volver en cierto modo a la disposición de la Grecia clásica, cuando el espectáculo teatral era democrático, asequible a todo el mundo y con una visión perfecta desde cualquier ángulo de la sala.

Wagner utiliza en el texto que comentamos (*La obra de arte del futuro*, 1849) el concepto de *Gesamtkunstwerk* que, más que como «obra de arte total», debe traducirse más bien como «obra de arte integral» (Wagner, 2007: 149), y reivindica la imbricación y colaboración entre todas las artes individuales que se dan cita en el «drama musical» en lo que un siglo y medio más tarde de la redacción de aquel texto se puede definir como «interdisciplinarietà». Es decir, la colaboración entre todos esos lenguajes artísticos. Wagner hace hincapié específicamente en la imagen, con una importancia primordial del elemento lumínico cuando habla, por ejemplo, de la «cálida utilización vivificante de la luz» (Wagner, 2007: 145). Una idea que, más adelante, se convierte en algo que ya puede verse como una protoaudiovisualización cuando el compositor alemán habla de la «utilización estética de la luz, una imagen visual acabada, capaz de generar ilusiones» (Wagner, 2007: 146). Las ideas de Wagner fueron visionarias, y ni él mismo pudo desarrollarlas todas de manera satisfactoria: es conocido el desastre que supusieron las primeras funciones en Bayreuth de *El anillo del Nibelungo* (1876) a causa de las dificultades que implica la escenificación de este macro espectáculo, que pide efectos visuales de difícil resolución (especialmente en el siglo XIX) y que, unidos a la difícil resolución del elemento musical (orquestal y canoro) casi hicieron naufragar el proyecto.

No fue hasta principios de 1950, y gracias a la inteligencia de Wieland Wagner, nieto del compositor y hábil director de escena, cuando las propuestas e intuiciones del autor de *Parsifal* empezaron a plasmarse de modo satisfactorio. Dejando a un lado que Wieland Wagner hizo de la necesidad virtud⁷, su concepción de la *Lichtregie* (dirección por la luz) se aproximó mucho a las teorías de su abuelo. Pero a nuestro entender, y sin menospreciar ni las propuestas de Wieland Wagner ni las muchas otras puestas en escena de *El anillo del Nibelungo* que intentaron romper los moldes del naturalismo para adentrarse en los recovecos de conceptos dramáticos de corte filosófico, sociológico y político⁸, no fue hasta 2007 cuando la tetralogía wagneriana consiguió su asunción plena como «obra de arte integral».

⁷ Por una parte se quiso romper con el naturalismo estetizante de reminiscencias nacional-socialista, habida cuenta del hecho que Bayreuth fue un feudo nazi durante los años treinta y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial; por otro, la ruina a la que se vio sometida Alemania hizo que Wieland Wagner no pudiera contar con decorados costosos, por lo que la luz jugó un papel primordial en sus puestas en escena.

⁸ Aquí es de cita obligada la referencial puesta en escena de Patrice Chéreau con dirección musical de Pierre Boulez que se estrenó en Bayreuth en 1976, con motivo del centenario de la inauguración del Festspielhaus. A pesar del éxito que obtuvo la propuesta de Chéreau, sobre todo a raíz de su difusión televisiva y más adelante en vídeo y DVD, el estreno del montaje fue uno de los mayores escándalos acaecidos en la célebre colina de la población alemana. El espectáculo presentaba una lectura marxista de la tetralogía wagneriana, siguiendo en cierta medida las ideas que Bernard Shaw había expuesto en su ensayo *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Nibelung's Ring* (1898).

4. Estudio de caso

Las óperas de Richard Wagner, con su trasfondo mitomágico, sirven en bandeja conceptos escénicos a los que puede incorporarse la pantalla. De hecho, en ocasión de la puesta en escena de *Die Walküre* en la Barcelona de 1899, se incluyeron proyecciones durante aquellas representaciones en el Gran Teatre del Liceu, aunque con resultados desastrosos (Iglesias Simón, 2008: 65).

Entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI, ha habido artistas que han partido de algunos de los dramas musicales wagnerianos para montar espectáculos en los que la interacción entre la pantalla y el texto musicoescénico ha dado pie a productos que demuestran aquel concepto de «obra de arte integral»: hablamos por ejemplo de *Cyberdämmerung* (1997) de la ciberartista Sandy Stone, que partió de la tercera jornada de *El anillo del Nibelungo* al servicio de un espectáculo performativo y paródico, o de *Cyberstaging Parsifal* (2000) de Anja Diefenbach y Christoph Rodatz, que incluía proyecciones, efectos digitales y monitores televisivos interactuando con cantantes grabados o que actuaban en directo (Dixon, 2007: 42).

Nuestro propósito es fijarnos en un caso muy concreto, el de *El anillo del Nibelungo*. Sus cuatro óperas integrantes⁹ fueron puestas en escena en el Palau de les Arts de Valencia por Carlus Padrissa, miembro de La Fura dels Baus en primavera del 2007, aunque el proyecto se alargó hasta el 2009, porque el primer año se representaron el prólogo y la primera jornada, dejando para 2008 y 2009 la escenificación de la segunda y tercera jornadas respectivamente. La dirección musical corrió a cargo de Zubin Mehta y el resultado se filmó íntegramente en 2009 para su distribución en DVD a cargo del sello Cmajor de Unitel Classica. Posteriormente, la propuesta de Padrissa pudo verse también en el Maggio Musicale Fiorentino (cuyo director musical es precisamente Zubin Mehta), y en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. De hecho, el trinomio Wagner-Padrissa-Mehta repitió en 2010 para el montaje de *Tannhäuser* en La Scala de Milán, aunque sin tan buenos resultados.

En *El anillo del Nibelungo* de Carlus Padrissa, texto, gesto, concepción dramaturgica y videoarte se dieron la mano en un espectáculo que resulta por una parte la demostración de que la idea de la obra de arte integral wagneriana es posible y, por otra, de que puede asumirse desde la ópera entendida como un lenguaje audiovisualizado. Como en otros montajes de la tetralogía wagneriana —sin ir más lejos el de Robert Carsen—, Padrissa lee la historia de los Nibelungos y el anillo maldito que acaba con la caída de los dioses como la relación desgraciada entre hombre y naturaleza, con base a un mar Mediterráneo que es para el director catalán el punto esencial de su puesta en escena a partir de la idea de que dicho mar «abrazaba y comunicaba las viejas civilizaciones» (Romero, 2009: 14). Padrissa cita palabras de Ángel Fernando Mayo, experto wagneriano —ya desaparecido—:

Hoy en día la *Tetralogía* se podría entender como la degradación suicida de la naturaleza en manos del hombre técnico. Y [Mayo] añade a ello el asunto de la pérdida de identidad del hombre actual, el hombre mediatizado por los intereses publicitarios, que pierde su identidad y que está bebiendo, como Siegfried en *El ocaso de los dioses*, el líquido de la confusión (Romero, 2009: 189).

⁹ Un prólogo (*Das Rheingold*) y tres jornadas (*Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*).

El concepto de la luz es fundamental en este montaje, y de ahí la conexión del montaje de Padrisa no solamente con las ideas de Wagner expuestas en *La obra de arte del futuro*, sino también con la tradición escenográfica de Wieland Wagner. Pero una luz que, una vez más, entronca con el Mediterráneo desde su dimensión telúrica, como cuna de la civilización occidental:

Es nuestra luz, la inconfundible luz mediterránea, la luz que deslumbró a Wagner y a todos los centroeuropeos que vinieron [...]. La mediterraneidad en la que estamos tú y yo en este momento, hablando de Wagner. La luz de Sorolla, aquí en Valencia, pero que si nos vamos a Florencia es la luz de Tintoretto, de los pintores florentinos (Romero, 2009: 28).

Luz, en definitiva, y ese fuego tan vinculado por otra parte a la cultura valenciana. Pero, para volver a (y terminar con) la luz, es ella la que da una identidad corpórea a los dioses que pueblan la geografía de *El anillo del Nibelungo*: «¡La luz! Es como un prisma que va cogiendo los colores y entonces hay un concepto espacio tiempo muy importante que es que los dioses, si efectivamente son dioses, hoy en día, en nuestra época tan científica, se desplazan como mínimo a la velocidad de la luz o más; como mínimo a 300.000 kilómetros por segundo» (Romero, 2009: 16). De ahí el papel de la luz proyectada en forma de imágenes en movimiento como complemento de la puesta en escena y del planteamiento visual, escenográfico, en este montaje. Para ello, se utilizaron imágenes de Google Earth manipuladas gracias a Urano, productora dirigida por el videoartista Franc Aleu. Fue este artista catalán el responsable de las proyecciones que servían como discurso paralelo y complementario de las escenas que hilvanan la narración de la tetralogía, cosa que es el resultado de las intenciones de Padrisa:

Nosotros tenemos la gran ventaja que tenemos vídeo y hacemos un *remix*, un *revival* de lo que ha pasado [...]. Con el vídeo, de alguna manera, ilustramos. Hemos querido que nuestra versión, básicamente, sea muy ilustrativa, que sirva para recuperar el espíritu wagneriano que tenía Valencia. Queremos explicarlo muy bien, ser didácticos (Romero, 2009: 22).

Ciertamente, uno de los retos a la hora de seguir los dramas musicales wagnerianos en general, y *El anillo del Nibelungo* en particular, radica en la recuperación de viejos relatos dentro del propio relato de corte diegético, es decir el que vemos en escena. A menudo, los personajes se refieren a aspectos de un pasado que desconocemos, o de un episodio visto en el prólogo o en una determinada jornada. «Als junger Liebe Lust mir verblich», por ejemplo, es el célebre monólogo de Wotan en el segundo acto de *Die Walküre*, donde se cuenta el pacto rubricado en su lanza. Un texto (literario y musical) que utiliza el *leitmotiv* como recuerdo, y al que Padrisa, en complicidad con Aleu, añade unas imágenes que, sumadas al texto literario y musical, dan pie a otro texto, el icónico, con lo que el ideal de esa «obra de arte integral» llega a su plena plasmación.

Padrisa conoce a la perfección el papel fundamental de la imagen en movimiento: para él, no es casual que el declive de la ópera coincidiera con la emergencia del cine (Romero, 2009: 12). Y de ahí el papel profético de Wagner en la voluntad de aunar tantos lenguajes artísticos como fueran posibles, para conseguir esa *Gesamtkunstwerk*. Todo ello sin olvidar que muchos de los pasajes de la tetralogía son «imposibles» de realizar en su resolución enmarcada en una puesta en escena tradicional. De ahí

la necesidad del soporte de la imagen en movimiento, con todas las posibilidades que esta pone a nuestra disposición en las primeras décadas de siglo XXI: en el montaje de *Das Rheingold* de Padrissa, las tres Hijas del Rin nadan realmente en cuadriláteros repletos de agua, mientras distintas imágenes plasman la vida en el fondo acuático. Y en el segundo acto de *Siegfried*, la sangre del dragón Fafner brota a borbotones con una violencia de corte telúrico, habida cuenta del origen de Fafner como gigante y como constructor (junto a su hermano Fasolt) del Walhalla donde viven los dioses en medio de su hastío existencial. Estos son tan solo algunos de los momentos clave de un montaje que permiten demostrar la eficacia e incluso la necesidad primordial del audiovisual, con todas sus posibilidades y potencialidades, en la puesta en escena moderna de la ópera. Ni que sea para demostrar, una vez más, que la *Gesamtkunstwerk* wagneriana sigue plenamente vigente en nuestros días. Solo falta estar atento a los signos de los tiempos y a su evolución diacrónica. Sin olvidar, claro está, los referentes de un pasado que nos puede ayudar a interpretar las claves de nuestro presente, no siempre tan fragmentado como apuntan algunos discursos apocalípticos de la posmodernidad.

Bibliografía

- BOURRE, J.-P. (1987): *Opéra et Cinéma*. París, Artefact.
- CASADIO, G. (1995): *Opera e Cinema*. Ravenna, Longo.
- CITRON, M. J. (2000): *Opera on Screen*. New Haven - Londres, Yale University Press.
- (2010): *When Opera meets Film*. Cambridge, Cambridge University Press.
- COOKE, M., ed. (2005): *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DIXON, S. (2007): *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, The MIT Press.
- FAWKES, R. (2000): *Opera on Film*. Londres, Duckworth.
- FERNÁNDEZ GUERRA, J. (2009): *Cuestiones de ópera contemporánea. Cuestiones de supervivencia*. Madrid, Preliminares-Ensayo.
- FERRARI, G., dir. (2006): *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. París, L'Harmattan.
- GROVER-FRIEDLANDER, M. (2005): *Vocal Apparitions. The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton, Princeton University Press.
- HEYER, P. (2008): «Live from the Met: Digital Broadcast Cinema. Medium Theory, and Opera for the Masses», *Canadian Journal of Communication*, 33, pp. 591-604.
- IGLESIAS SIMÓN, P. (2008): «Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena», *Acotaciones*, 20, pp. 47-82.
- LACOMBE, H. (2007): *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*. París, Fayard.
- LEIBOWITZ, R. (1990): *Historia de la ópera*. Madrid, Taurus.
- MELENDRES, J. (2005). «Pantallas», *ADETeatro*, 106, pp. 64-67.
- MORRIS, C.: «Digital Diva: Opera on Video», *The Opera Quarterly*, 26/1, pp. 96-119.

- MORTIER, G. (2010): *Dramaturgia de una pasión*. Madrid, Akal.
- (2015): *Reflexiones sobre la ópera, el arte y la política: in Audatia Veratis*. Madrid, Confluencias.
- PUELLES LÓPEZ, J. (1997): *El cine, la ópera y la ópera en el cine*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RADIGALES, J. - FRAILE, T. (2005): «La música en los estudios de comunicación audiovisual. Percepciones y estado de la cuestión», *Trípodos*, 19, pp. 99-112.
- RADIGALES, J. (2005): «La ópera y el cine: afinidades electivas», en Matilde OLARTE MARTÍNEZ, ed., *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria, pp. 59-84.
- (2012): «Visiones contemporáneas de la ópera en el audiovisual», en Teresa FRAILE y Eduardo VIÑUELA, eds., *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla, Arcibel, pp. 223-244.
- (2013): «Media Literacy and New Entertainment Venues: the Case of Opera in Movie Theatres», *Comunicación y Sociedad*, XXVI/3, pp. 160-170.
- RÍOS FRESNO, R. (2012): «Apuntes sobre la “música visual” de la ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*», en Teresa FRAILE y Eduardo VIÑUELA, eds., *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla, Arcibel, pp. 245-256.
- ROMERO, J. (2009): «Carlus Padrissa: “Nuestro Anillo está al límite del lenguaje furero”», en *Der Ring des Nibelungen*. Valencia, Palau de les Arts, pp. 6-35.
- SCHROEDER, D. (2002): *Cinema's Illusions, Opera's Allure*. Nueva York - Londres, Continuum.
- TAMBLING, J. (1987): *Opera, Ideology and Film*. Nueva York, St. Martin Press.
- , ed. (1994): *A Night in at the Opera. Media Representations of Opera*. Londres, The Arts Council of England.
- VILLANUEVA, I. (2014): *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos. El caso de la obra Don Giovanni de W. A. Mozart*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Internacional de Catalunya.
- WAGNER, R. (2007): *La obra de arte del futuro*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- WLASCHIN, K. (2004): *Encyclopedia of Opera on Screen*. New Haven - Londres, Yale University Press.
- ZOPPELLI, L. (1994): *L'opera come racconto*. Venecia, Marsilio.