

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Programa de Doctorado “Literatura y lenguaje”

*La transferencia entre lenguajes en la puesta en
escena operística: Emilio Sagi, construcción de
una poética.*

Víctor Manuel Riesgo Quevedo

RESUMEN (en Inglés)

The Thesis took as an intention of study the creative processes that are activated to formulate solutions of staging in case of Emilio Sagi. To articulate that the above mentioned study sets out a terminological parallelism between the areas of the Creative Thought and the Operatic staging, which was observed in different productions signed by Sagi, who constructed, during thirty studied years, his own poetics explicit in terms of style features, Asturian inspiration sources and different drama oxímorons.

Under the pretext of sample, there are gathered later examples of this transfer that constitutes the base of his poetics:

- The theory of Gardner's, Multiple Intelligences, becomes visible in the production of *Katiuska* (2008) as a transference tool among scenic languages.
- The psychological mechanism of the oxímoron, implicit in the profile of the creative personality studied by Csikszentmihalyi, is transmuted into the base of possible scenic oxímorons on the trend supported by Pavis with regard to new approaches for the analysis of spectacles. A clear example of this procedure is found in "the natural artifice" carried out in *L'Elisir d'amore* directed by Sagi in the year 1990.
- As for techniques of applied creativity, we find links between the brainstorming and the temporary crossings. They take place in *Iphigénie in Tauride* (2007), the Unusual Analogy and the dramatic transfer in *Die feen* (2009) turn into Barbie's world, or the Discovery mould and the mixture of styles hold in *L'incoronazione di Poppea* (2010).

SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA Y LENGUAJE

AGRADECIMIENTOS

A Carmen Rodríguez -Vigil, que es, casi, coautora de la tesis.

A Emilio Sagi por su generosidad al permitir ser *estudiado*.

A Magdalena Cueto, por su disponibilidad intelectual.

A Luis Antonio Suárez por la dedicación desinteresada de su tiempo.

A Toñina Galán por permitirme consultar los materiales de Julio Galán.

A Javier Ulacia, por todos los datos que me permitió contrastar.

A Eduardo Bravo, por sus interesantes puntos de vista sobre la luz.

A Maria Encina Cortizo, por su ayuda bibliográfica inestimable.

A la Fundación Ópera de Oviedo, por todas las facilidades para la consulta documental de su archivo (especialmente a Marioli Álvarez, Laura María García y Asunción Noriega)

Al Teatro Campoamor de Oviedo (especialmente a Begoña Cires)

A la Alianza Francesa de Gijón y Oviedo.

Al Teatro Real de Madrid (especialmente a Javier Escobar, María Bermudez y Guillermo Carbonell).

Al Teatro de la Zarzuela de Madrid (especialmente a Jose Luis Morata y a Lucía Izquierdo).

Al Centro de Documentación Teatral de Madrid - Ministerio de Cultura.

A la ABAO de Bilbao

Al Teatro Arriaga de Bilbao (especialmente a Daniel Bianco y su equipo)

Al Théâtre Châtelet de París

A Fernando Rodríguez – Vigil, por su sabiduría tecnológica.

A Alicia Rodríguez –Vigil por abrirme su casa de París.

A Yayo Rodríguez – Vigil y Elena Rodríguez – Vigil.

A Flor Hevia y Jose María Montes

A Charo Llana y Charo Antolín

A Pilar González y Blanca Rodríguez

A Juan Blas Delgado

A Berna Roces Zapico, nudo imprescindible de comunicaciones.

A Ana Pérez de Amézaga por todo lo hablado

A Ester Alabor, por su complicidad.

Y, por ser el motivo para poder acabar la tesis, a Raúl de Elvira

INDICE

CAPÍTULO 0: INTRODUCCIÓN.	10
¿Qué Investigar? ¿Cómo investigar?	16
Orientación de la investigación	22
CAPÍTULO 1: PENSAMIENTO CREATIVO.	27
Historia del concepto creatividad.	28
El modelo de la estructura del intelecto.	32
Los mapas mentales de Buzán.	33
El perfil de la personalidad creativa. Csikszentmihalyi	35
Las inteligencias múltiples. Gardner.	36
El Pensamiento Lateral. De Bono.	44
Psicología de la creatividad. Romo.	45
Técnicas de creatividad aplicada.	47
Solución creativa de problemas.	47
El Torbellino de Ideas (TI)	52
Analogía Inusual. (AI)	59
Matriz del Descubrimiento. (MD)	66

Relajación Creativa (RC)	67
Weissman. La creatividad en teatro desde la mirada psicológica.	68
El viaje elemental de Lecoq. Analogía entre naturaleza y personaje.	69
La máquina difusa: tecnología y creatividad.	72
¿Precedentes? Autómatas y Laberintos según Alfredo Aracil.	73
Lo efímero compartido. El tiempo común del hecho teatral y la <i>e-image</i>.	75
Cuerpo real y espacio virtual: un nuevo marco para la puesta en escena.	76
CAPÍTULO 2: LA PUESTA EN ESCENA DE ÓPERA.	78
Camerata Bardi: atisbos de un formato	80
Evolución histórica: catálogo de cambios	83
El escenario operístico: un espacio mutante	84
Condicionantes tecnológicos de la puesta en escena	85
Venecia barroca: el asombro cotidiano	88
Gluck: ¿precedente de la concepción moderna de puesta en escena?	89
Preocupaciones escénicas de Verdi y Wagner	89

La puesta en escena de ópera: ¿escaparate del inconsciente?	97
La puesta en escena como máquina del tiempo	100
¿Muerte y resurrección de la ópera?	103
La ópera en España	106
La ópera en Oviedo	107
¿Armonía o contradicción coherente? Procedimientos dramáticos y de puesta en escena	110
Memoria del inicio	112
CAPÍTULO 3. HIPÓTESIS.	113
CAPÍTULO 4: OBSERVATORIO.	119
Sagi teórico	121
<i>La Traviata</i>, primer montaje. ¿Decadente brillantez?	126
<i>El rapto en el serrallo</i>: contradicción coherente	134
<i>L' Elisir</i> Ilanisco: el artificio natural	138
<i>Marina</i>: ¿modelo de gestión?	142
<i>La Fille du Regiment</i>: resistencia francesa	146

<i>Carmen</i>: aplausos y abucheos	149
<i>La Bohème</i> : un abismo habitable	154
<i>Lucrecia Borgia</i> : ¿una fiesta fúnebre ? ¿una brutalidad exquisita?	158
<i>Salomé</i> en Ensidesa	160
<i>Farnace</i>: ¿un barroco sencillo?	163
<i>Il viaggio a Reims</i>: un viaje estático	167
<i>El barbero de Sevilla</i>: locura organizada	171
<i>Antología Asturiana de la Zarzuela</i>: costumbrismo abstracto	178
<i>Le Chanteur de México</i>: la exacta frivolidad	182
Los tres tiempos de <i>Iphigénie</i>: ¿modernidad arcaizante?	185
<i>Katiuska</i>: la revolución elegante	191
<i>Die Feen</i>: ¿amor pop?	195
<i>Les mamelles de Tirésias</i>: ¿ópera surrealista?	199
<i>Le nozze di Figaro</i>: “<i>dramma giocoso</i>”, ¿el oxímoron como género?	202
<i>L'incoronazione di Poppea</i>: ¿un glamour grotesco?	207
CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES.	212

Rasgos de estilo.	216
Conclusiones de raíz asturiana.	220
El oxímoron como epifanía	224
CAPÍTULO 6: BIBLIOGRAFÍA.	227
ANEXO 1: Cronología de montajes dirigidos por Emilio Sagi	247

ANEXO 2: Imágenes (fotos, bocetos...)

DVD 1

- Anexos 2.1, 2.2, 2.3, 2.4: *La Traviata*
- Anexos 2.5, 2.6, 2.7: *L'Elisir d'amore*
- Anexos 2.8, 2.9, 2.10, 2.11: *Marina*
- Anexos 2.12, 2.13: *La Hija del Regimiento*
- Anexos 2.14, 2.15, 2.16: *La Boheme*
- Anexos 2.17, 2.18: *Le Chanteur de Mexico*
- Anexos 2.19, 2.20, 2.21, 2.22: *Las Hadas*
- Anexos 2.23, 2.24, 2.25, 2.26: *Las Bodas de Fígaro*

ANEXO 3: Fragmentos audiovisuales de montajes

DVD 1

- Anexos 3. 01.A, 3.01.B: *Las Bodas de Fígaro*

- Anexos 3.02.A, 3.02.B, 3.02.C: *El rapto en el serrallo*
- Anexos 3.03.A: *El elixir de amor*
- Anexos 3.04.A, 3.04.B: *La Hija del Regimiento*
- Anexos 3.05.A, 3.05.B, 3.05.C: *Carmen*

DVD 2

- Anexos 3.06.A, 3.06.B: *La Boheme*
- Anexos 3.07.A, 3.07.B : *Lucrecia Borgia*
- Anexos 3.08.A, 3.08.B: *Salomé*
- Anexos 3.09.A, 3.09.B: *Farnace*
- Anexos 3.10.A, 3.10.B, 3.10.C: *El viaje a Reims*

DVD 3

- Anexos 3.11.A, 3.11.B: *El barbero de Sevilla*
- Anexos 3.12.A, 3.12.B, 3.12.C: *Antología Asturiana de la Zarzuela*
- Anexos 3.13.A, 3.13.B: *Le Chanteur de Mexico*
- Anexos 3.14.A, 3.14.B, 3.14.C: *Ifigenia en Tauride*

DVD 4

- Anexos 3.15.A, 3.15.B, 3.15.C, 3.15.D: *Katiuska*
- Anexos 3.16.A: *Les mamelles de Tirésias*
- Anexos 3.17.A,3.17.B,3.17.C, 3.17.D, 3.17.E : *La coronación de Poppea*

CAPÍTULO 0: INTRODUCCIÓN

“A la buena ópera sólo pueden asistir los valientes”

Francisco Nieva

Acotar y justificar el campo sobre el que se va a realizar una investigación vendría a ser la primera tarea de la misma. El título de la presente tesis contiene de forma conjunta la acotación articulada en tres niveles: la puesta en escena de ópera como ámbito de investigación, la transferencia entre lenguajes como procedimiento de creación y la elección de Emilio Sagi como director de escena con una amplísima trayectoria reconocida nacional e internacionalmente. Ahora bien, ¿por qué estas elecciones de campo, procedimiento y firma, para realizar la tesis doctoral?

En el intento de responder a ese porqué nos ayudará en primera instancia las reflexiones del profesor Arregui en lo referido a las nuevas líneas de estudio sobre el formato operístico, que están demandando una nueva atención sobre los aspectos espectaculares (y no sólo musicales) de las representaciones de ópera. Dentro de esta preocupación por lo espectacular se situaría la exploración de los aspectos específicos de la creatividad aplicada que se requieren para poner en pie un título operístico. Si la transferencia desde la partitura a la escena viene a ser el trabajo fundamental del director de escena, habremos de preguntarnos cómo se ejecuta dicha transferencia; ¿qué procedimientos permiten cambiar de lenguaje expresivo a la hora de formalizar un montaje? Pues bien, ese enfoque procedimental va a exigir una mirada detenida sobre lo tratado en el campo del pensamiento creativo, primero de forma autónoma y después en cuanto a su aplicación en la tarea del director de escena. Y ese nexo esencial entre procedimientos creativos y puesta en escena de ópera va a ser el motor de arranque de la propia investigación.

El panorama que se atisba desde ese enfoque se nos antoja inabarcable, puesto que es mucha la literatura publicada sobre creatividad y muchas son también las puestas en escena realizadas en el ámbito internacional. Pues bien, en la necesidad de hacer manejable el tema de estudio, se apoya la elección de Emilio Sagi como director de escena que, habiendo dirigido en el

periodo de 30 años cerca de 90 montajes, aporta a la investigación, entre otros, dos aspectos de interés; por una parte, es un director de prestigio indiscutible, a nivel nacional e internacional, habiendo trabajado en los principales teatros de ópera del mundo y, por otra, constituye un buen ejemplo de directores con *firma*, es decir de directores que han construido su propio discurso estético – su “poética” en paralelo al trabajo con todo tipo de estilos de ópera, desde las barrocas a las contemporáneas. Como se verá mas adelante, el mundo de Sagi ofrece multitud de elementos significativos para el estudio de la puesta en escena, pero baste por el momento con reseñar que, además, pasa por ser el renovador de la zarzuela en el final del siglo XX.

Aunque la razón de fondo para elegir a Sagi queda explicitada en el párrafo anterior, conviene resaltar la vinculación del mismo con Asturias, por nacimiento y dedicación, máxime cuando esa vinculación será legible en términos de soluciones escénicas, como se recoge en las conclusiones finales.

Volvamos entonces a la cuestión de la puesta en escena como objeto posible de estudio en una tesis doctoral. Para justificar esta elección, son especialmente pertinentes las palabras del profesor Arregui (2007, 14):

“Al menos a priori, nadie duda que la ópera sea un espectáculo teatral. Esta afirmación, que bien pudiera parecer una simple perogrullada, no lo es tanto si tenemos en cuenta que el rango preeminente detentado por la música sobre las demás artes que concurren en la producción operística ha actuado en perjuicio `de los componentes literarios, dramaturgicos, gestuales, espectaculares´ cuya reivindicación no hace sino redescubrir `la complejidad multiforme del *teatro d´opera*´ [...]. Una línea en la que parecen coincidir todos los analistas actuales, al determinar que si, efectivamente, `la representación teatral es, entre todas las manifestaciones artísticas, aquella que contiene mayos número de elementos pertenecientes a diferentes dominios del arte´, resulta no sólo `útil´, sino `también necesario, considerarla en el contexto de las diferentes campos de su expresión´ [...].

Efectivamente, los estudios que sobre `lo escénico´ se habían venido desarrollando en el marco de la musicología tradicional abordaban los géneros, los estilos, los autores, etc. desde el análisis textual de las composiciones (sintaxis musical, formas poético/literarias, etc.), pero hoy se está incidiendo cada vez con más fuerza en los aspectos que conforman, determinan, precisan o construyen la dimensión espectacular del objeto de estudio, más allá de lo exclusivamente musical. De esta manera, el actual

enfoque disciplinar con respecto al estudio de las manifestaciones lírico-dramáticas tiende a considerar éstas `como el conjunto del variado balance de sus partes´, una estructura artística en la que `la música debe ser analizada no meramente en relación al texto, sino también en relación a todos los demás componentes del drama´ [...].”

La nueva orientación de los estudios sobre ópera a la que se refiere Arregui parecería priorizar un método de análisis que permitiera la integración de todas las expresiones consustanciales a la representación operística; orientación que apunta hacia el concepto de transferencia entre todos los lenguajes que se articulan en el formato operístico. En esta misma línea se sitúan las reflexiones de Ramón Barce (1984, 135):

“...la variabilidad de la puesta en escena, decorado, vestuario, luces, movimiento en tanto que la música permanece inalterable; [...] Y sin embargo hay en la encarnación escénica algunos valores que no están en la partitura, ni en el disco ni siquiera en el texto. [...] en tanto que en la ópera, los verdaderos valores del texto y de la acción no suelen ser literarios, sino específicamente (e incluso únicamente) escénicos, por lo que en la audición (o en la lectura) pasan casi desapercibidos o no tienen suficiente relieve. [...] Digamos que en la escena se produce una confrontación de la música con la dramaturgia, y de esa confrontación surgen los valores últimos de la música teatral: los que corresponden a su *adecuación*.

[...] La confrontación escénica es también iluminadora para la música misma en aquellos fragmentos en los que el autor ha contado realmente con la perspectiva material y con la profundidad del escenario, haciendo brotar las voces de los protagonistas desde puntos topográficamente distintos y componiendo así un espacio que sólo en la representación adquiere su verdadero sentido sonoro [...].

La valoración de lo escénico planteada por Barce constituye una apuesta por el entendimiento de la puesta en escena de ópera como resolución de materiales *provisionales* (partitura y texto), hasta el punto de que el tratamiento escénico puede aportar matices insospechados. En cierta manera este va a ser el posicionamiento de diversas propuestas escénicas en los últimos años lo que ha llevado a hablar, incluso, de la dictadura del director de escena. Así, se entiende también la posibilidad de que la escucha final de una pieza se vea modificada por una configuración escénica de mayor o menor radicalidad, lo cual abre la perspectiva de posibles influencias desde el escenario hacia el corpus sonoro.

Por lo demás, el concepto de “variabilidad de las puestas en escena” a la que Barce se refiere respecto a los requerimientos de la representación operística, está próximo al que plantea Williams (2006, 174), si bien de forma más precisa, en su reflexión sobre el ensamblaje entre interpretación musical y tratamiento escénico:

“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 – que han terminado por ser lo que el público espera. En términos abstractos, estos dos desarrollos parecerían ir en direcciones opuestas. 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. (No se trata de un conflicto entre música y drama: es un conflicto entre la contribución dramática de la música y la contribución dramática de la escena.) Pero ésta es una cuestión de fracasos concretos, no de algo intrínseco a los dos tipos de radicalismo. Si se combinan de forma adecuada, las versiones extremas de los dos tipos de radicalismo pueden dar lugar a un éxito triunfante: un ejemplo notable ha sido la producción de *Teodora*, llevada a cabo por Peter Sellars en Glyndebourne”

Es posible que este fragmento esté reorientando las diatribas entre prioridades musicales y escénicas hacia un terreno más procedimental que teórico, y en ese sentido resulta especialmente útil para el propósito del desarrollo de la tesis. En efecto, Williams habla, de forma implícita, del abismo que separa a una interpretación musical referida a un modelo *validado* por la investigación musicológica de tipo histórico, frente a un tratamiento escénico que no tiene ningún modelo previo puesto que “todos los grados de replanteamiento y creatividad” son posibles. Y siendo todos posibles, ninguno es preeminente, puesto que el modelo se define para cada una de las puestas en escena, con una importante carga de subjetividad. Ese abismo que surge entre dos enfoques alejados (la precisión musicológica y la exploración creativa) parece ser una constante en los nuevos proyectos operísticos, aunque Williams considere que el abismo es salvable. Conviene recordar, además, que, en la práctica de los teatros, estas dos parcelas de trabajo tienen responsables

diferentes: director musical y director de escena, de tal manera que, si los dos radicalismos se llevan al extremo, el choque estará garantizado entre un criterio cerrado (respeto a la precisión histórico-musical) y uno completamente abierto (apertura mental que exige la creatividad).

La cita de Williams nos resulta especialmente útil, al menos, por otras dos cuestiones: el uso del término creatividad vinculado a la puesta en escena y el señalamiento diáfano de los diferentes territorios en los que trabajan director musical y director de escena.

Se da por hecho que el director de escena de ópera es un creativo, en la medida en que su trabajo se basa en la lectura dramática de la partitura y el libreto. Ahora bien, dicha lectura se abre a posibilidades imprevistas en el momento en que entra en juego *el pensamiento creativo*, entendido este como procedimiento no necesariamente lógico; la creatividad se convierte entonces en el trampolín de la exploración escénica, de la investigación sobre nuevas formas expresivas, de las lecturas radicalizadas (siguiendo la terminología de Williams). En definitiva, la creatividad se constituye en procedimiento de puesta en escena *independiente* de la propia partitura. Y puesto que es el procedimiento fundamental del director de escena, va a resultar obligado, a la hora de estudiar los procesos creativos del mismo, atender de forma específica a la estructuración del pensamiento creativo aplicado a la puesta en escena de ópera.

Esta primera exigencia respecto a lo específico del trabajo del director de escena tiene alguna consecuencia. La producción operística tiene la peculiaridad de una dirección bicéfala (director musical / director de escena), que, en última instancia corresponde con dos procedimientos de trabajo diferentes (radicalmente diferentes, según Williams): la rigurosidad musical y la creatividad escénica. Dado que la presente tesis se orienta a la investigación del trabajo creativo de un director de escena, es pertinente declarar la imposibilidad de realizar, en paralelo, el estudio sobre la tarea de los directores musicales con los que ha trabajado Emilio Sagi, y en última instancia, la decisión intencionada de centrar la tesis en el ámbito de la escena y renunciar

al estudio musicológico, teniendo en cuenta las diferencias sustanciales de procedimiento que sustentan la dirección bicéfala operística, que generarían, inevitablemente dos tesis diferenciadas. La decisión también implica una apuesta por el ámbito escénico en la medida, que ya señalaba Arregui, de un enfoque multidisciplinar, y relativamente virgen, de la investigación sobre ópera. ¿Supone esta decisión una marginación de los aspectos musicales? Evidentemente, no. Implica en realidad la toma en consideración de los aspectos musicales en la medida en que son legibles en códigos escénicos; o, dicho de otra manera, en la medida en que el director de escena los *transfiere* al escenario. Y es justamente esa transferencia, el canal que permite el encuentro de los dos radicalismos de los que habla Williams. Ahora bien, el procedimiento de transferencia se aplica de infinitas maneras a cada montaje; la pesquisa pertinente estará orientada, por tanto, a averiguar *cómo* es aplicado por Sagi en los diversos títulos que ha firmado.

¿Qué investigar? ¿Cómo investigar?

De entre los dos grandes tipos de análisis que Pavis (1996, 26) plantea en el capítulo dedicado al estado de la investigación del espectáculo, optaremos, por su utilidad como instrumento de investigación en el caso de la ópera, por el análisis-reconstrucción que describe en los siguientes términos:

“Occidente tiende a conservar y almacenar los documentos, o a cuidar de los monumentos históricos. El análisis-reconstrucción es una especialidad occidental y se aproxima a las reconstrucciones históricas de las representaciones del pasado. Se realiza siempre *post festum* y reúne una colección de indicios, reliquias o documentos de la representación, así como las declaraciones de intenciones de los artistas escritas durante la preparación del espectáculo y las grabaciones mecánicas efectuadas desde todos los ángulos y todas las formas posibles”

En una primera aplicación de los términos *indicios, reliquias o documentos* a los materiales que se generan en una producción operística nos encontramos con un amplio panorama de materiales a investigar: libreto y/o partitura, bocetos de escenografía y vestuario, libros de dirección, programas de mano,

catálogos de temporada, fotografías, entrevistas, críticas... Todo ello, dentro de un entramado de referencias teóricas, históricas, estilísticas donde cada título se ubica con mayor o menor comodidad.

Por lo que respecta a la declaración de intenciones por parte del director, su potencial se multiplica al contrastarla con las grabaciones audiovisuales de fragmentos del montaje donde las opciones de puesta en escena son verificables, quedando así desmontada la “falacia intencional” desde el momento en el que reconocemos la polisemia inherente al objeto estético.

Estaríamos pues ante un *almacén* de documentación suficiente para estudiar cada producción con una base razonablemente completa. Ahora, bien: ¿Qué queremos averiguar? ¿Cuál es el criterio profundo de la investigación?

En este punto, apostamos por un enfoque no contemplado entre los posibles que señala Pavis (semiología, “desemiótica”, vectorización, experiencia de la materialidad...) y que, de momento, definiríamos como *creatividad aplicada a la puesta en escena de ópera*. Desde esta estrategia de investigación las preguntas que nos van a interesar y el aprovechamiento de indicios, reliquias o documentos que podamos hacer van a ir en la línea de averiguar que procedimientos de pensamiento creativo han permitido generar unas u otras soluciones escénicas en el caso de un director de amplia trayectoria como es Emilio Sagi y en qué medida dichos procedimientos han sido la base de una poética escénica. El nexo que se pretende desentrañar entre procedimientos creativos y puesta en escena obliga a la generación de dos capítulos específicos: uno dedicado a las referencias actualizadas sobre pensamiento creativo y otro a las formulaciones de la puesta en escena (teóricas y prácticas) que, a día de hoy, tienen el carácter de corpus operativo para el director de escena.

Puesto que la puesta en escena de ópera tiene mucho de ensamblaje de fragmentos expresivos, cada uno de ellos con su propio lenguaje, no parece aventurado establecer una correspondencia entre dicho ensamblaje y el procedimiento poético que lleva a Baudelaire a escribir el poema

Correspondencias. Sería posible entender dicho texto como un canon conectivo adelantado entre sensaciones y lenguajes para su expresión. Al establecer correspondencias poéticas entre percepciones de la realidad alejadas entre sí, Baudelaire está aplicando lo que más de medio siglo después dará en llamarse Analogía Inusual, una técnica de creatividad sistematizada. Parecería que aunque los términos puedan variar los mecanismos de pensamiento creativo son comunes.

Lo que en Baudelaire pivota en torno a la noción de correspondencia entre distintos niveles de percepción (y expresión) es entendible en términos de “combinación problemática”, según Moindrot (1993, 30):

“La reconnaissance des codes ne concerne pas seulement chacun des arts participant à la représentation. Incessant et inconscient, le processus conduit à une interrogation sur la combinaison problématique des arts entre eux »

Combinación problemática de las artes entre ellas es justamente el núcleo de trabajo del director de escena. Y la premisa de partida es que ese juego de combinación es en sí mismo un procedimiento creativo, que se asienta en los nexos compartidos entre las distintas artes.

En este marco cabe entender el término *transformación* de Robert y Michèle Root-Bernstein (1999, 335) como transferencia entre lenguajes y entre ámbitos de trabajo, que ellos postulan como uno de los secretos de la creatividad:

“Pero el pensamiento transformacional no está limitado al ámbito de las matemáticas, las palabras y las imágenes. Feynman también ha traducido muchas ecuaciones al lenguaje del sonido. Para ello convirtió a las progresiones aritméticas (1, 2, 3, 4, 5...) en una escala musical que ascendía de un modo estable y continuo, mientras que las progresiones geométricas (1, 2, 4, 8, 16...), por su parte, se vieron transformadas en *ruidos* acelerados. De este modo, Feynman canturreaba, golpeaba y se movía constantemente, estableciendo la relación existente entre las ideas sobre el mundo físico y las sensaciones físicas que podía percibir y manipular.

Son muchos los ámbitos profesionales que recurren también al uso de este tipo de transformación. Tal vez una de las más sorprendente transformación de datos en sonidos fue la llevada a cabo por un equipo de bioquímicos, músicos y programadores

informáticos de la Michigan State University para tratar de mejorar la interpretación de los análisis de orina. El protocolo estándar utiliza una máquina para medir las diferentes magnitudes de cada longitud de onda luminosa que atraviesa la orina y realizar, de ese modo, un detallado análisis cualitativo y cuantitativo de sus componentes. Pero, como descubrió el equipo de investigadores del que hablamos, este procedimiento presenta el problema adicional de que muchos de los resultados visuales obtenidos son tan semejantes que el ojo humano es incapaz de discriminarlos. Es por esto por lo que, con el fin de determinar si el oído podía resultar más preciso, introdujeron los datos proporcionados por el cromatógrafo en un ordenador, que los transformó en señales legibles por un sintetizador de sonido. El resultado de esta investigación fue realmente espectacular, porque permitió a los científicos discriminar auditivamente señales que su vista no había podido detectar, una diferencia que, como ustedes supondrán, se reveló sumamente provechosa”

El ejemplo resulta de especial interés por cuanto describe con detalle el mecanismo de transferencia entre lenguajes (plástico y musical) y entre ámbitos (orina y sonido) en que se soporta la investigación. Tratándose de una aplicación de tipo médico (y por tanto con objetivo práctico preciso), conviene recordar, además, el uso generalizado del pensamiento creativo en estudios científicos altamente especializados. Ahora bien, el proceso de aplicación es estructuralmente idéntico en el ámbito artístico de la dirección de escena y, desde esa perspectiva cabe preguntarse por las múltiples *transferencias* entre lenguajes que se dan en la concepción de desarrollo de una puesta en escena. La escenografía viene sugerida por las acotaciones del libreto (transferencia del lenguaje literario al plástico), la coreografía deriva de la partitura (transferencia desde la música a la expresión corporal)... Los vericuetos de transferencia son amplísimos, siendo la tarea del director articular todos ellos en un discurso escénico global y coherente, discurso que se convierte en el material de partida a investigar en la medida en que se trata de deducir, a partir del *resultado*, cómo se ha desarrollado el *proceso* creativo. Esta empresa de deducción intenta explicitar lo inefable, siguiendo a Perroux (2007, 40):

“Comment rendre concret l’ineffable? En d’autres termes, comment effectuer la délicate opération qui consiste à donner corps à un texte (partition et livret compris) qui se présente d’abord comme une liasse de pages sur lesquelles sont imprimés des mots et des notes ?

Ce passage du signe en deux dimensions à l'image en trois dimensions, de l'inerte au vivant, de l'idéal au réel, constitue le cœur du travail du metteur en scène et de son équipe (scénographe, réalisateur des costumes, réalisateur des lumières). »

El paso del signo de dos a tres dimensiones lleva implícito la transferencia entre lenguajes: del literario y musical al corporal y espacial. Ese germen de transferencia es el trampolín del proceso creador. Averiguar como se produce será el punto central de la investigación que se está planteando en la actualidad, como recoge Fernández Guerra (2009, 5):

“La primera cuestión a tratar es la de la relación entre la escritura musical y su expresión escénica. Se trata de una puesta en perspectiva que pretende poner el acento en las relaciones entre un pensamiento compositivo y la realidad de la escena teatral: ¿el estilo, la concepción armónica, los procesos compositivos, la escritura vocal, pueden ‘diseñar’ una escena dramática?”

Desde este enfoque, la transferencia entre lenguajes puede entenderse como el procedimiento para formular una *partitura escénica* que emerge de la partitura musical, con la peculiaridad de que el lenguaje musical tiene un fuerte componente de precisión y el resto de lenguajes escénicos transitan por los territorios de la ambigüedad. La puesta en escena resultante tendrá, inevitablemente, algo de precisión ambigua. Cabe entender también que las preocupaciones actuales no son tan actuales. En cierta medida Appia (2000, 106) se anticipó expresando la misma idea con otros términos:

De la música
(En el sentido más amplio del término)

Nace

La concepción del drama

Concreción
del drama en
el tiempo

El poeta le da forma
Mediante
La palabra y El sonido
Para
crear el
drama

en la
partitura

Concreción
del drama en
el espacio

EL actor
La implantación
La iluminación
La pintura

en el
espectáculo
escénico

y crea así
el **Wort-Tondrama**

Como puede observarse el recorrido que configura el Word-Tondrama no es ni más ni menos que un recorrido de transferencia entre lenguajes, desde la música hasta la concreción escénica, en un tránsito conceptual que conecta con la distinción de Lessing (1766, 107) entre artes en el tiempo y artes en el espacio:

“Mi razonamiento es el siguiente: si es cierto que la pintura para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía – a saber, aquella, de figuras y colores distribuidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo -; si está fuera de toda duda que todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos”.

El interés de las ideas precursoras de Lessing y Appia respecto a la potencialidad artística de tiempo y espacio se formula en términos de discursos simultáneos según Lavelli y Satgé (1979, 97):

“Le théâtre lyrique est donc le genre qui offre la plus grande richesse signifiante, puisqu’il s’y tient en permanence – pour simplifier – trois discours simultanés : celui du livret, celui de la partition, celui de la mise en scène, dont les possibilités d’interférence, d’association, de contradiction et de ‘brouillage’ mutuels sont pratiquement infinies. »

Las posibilidades de articulación entre los tres discursos señalados vendrían a ser la urdimbre del “derroche semiológico” que ofrece el propio formato operístico.

Orientación de la investigación

Pensamiento creativo y puesta en escena parecen ser los polos indispensables sobre los que va a establecerse la exploración del mundo poético de Sagi. El

esclarecimiento de los nexos que operan entre estos dos polos se constituye en el eje central de la tesis. Se trataría de establecer los vínculos de la forma más precisa posible entre los mecanismos invisibles del pensamiento creativo y los resultados visibles (legibles, analizables) de la puesta en escena. A este respecto, resulta clarificadora la autorreflexión de Alex Ollé (2007, 63) sobre su montaje de *La Flauta Mágica*:

“Los puntos de partida para las propuestas escénicas de la compañía pueden parecer surrealistas, pero responden a un proceso creativo formulado a instancias de los valores eternos que cada una de las obras manifiesta. Así por ejemplo, para *La Flauta Mágica* se trabajó sobre el concepto de femtosegundo, la milmillonésima parte de un segundo, fracción de tiempo relativa al movimiento orgánico utilizada por el científico egipcio Ahmed H. Zewail para el estudio de las reacciones químicas en tiempo real y que le valdría el premio Nobel en 1999. Esto proporcionó la idea de la rapidez con la que acontecen los hechos, los procesos, los acontecimientos en nuestro cuerpo, y de ahí surgió la idea de que el espacio donde las cosas suceden más deprisa y donde se generan de una forma más libre es nuestra mente. Esta es la razón de que en la estructura escenográfica nos gustase recrear una suerte de ‘espacio mente’ como concepto mismo de espacio; por ello Jaime Plensa ideó doce módulos hinchables y semitransparentes de 6x3 metros que concedían la posibilidad, a diferencia de todo lo anteriormente realizado, de componer un espacio que se construyera y se reconstruyera constantemente, un espacio en continua transformación, un espacio que pudiera expandirse al máximo y comprimirse hasta desaparecer por completo”

Estaríamos ante un clarísimo ejemplo de aplicación de una de las técnicas de creatividad al proceso de ideación de una puesta en escena; en efecto, el salto de unas ideas a otras del que habla Ollé no es ni más ni menos que la base del Torbellino de Ideas. En este caso el vínculo entre pensamiento creativo y puesta en escena es diáfano, pero no siempre es así. A veces el mismo creador no es consciente de los pasos que da hasta llegar a una determinada solución. Pues bien, la orientación de la investigación en la presente tesis se sustenta en el objetivo de explicitar los procesos y mecanismos del pensamiento creativo que se han puesto en marcha para dar con soluciones escénicas en distintos montajes por parte de Emilio Sagi. Y, ¿por qué Emilio Sagi? Fundamentalmente por el hecho de que se trata de un director que ha ido construyendo una poética escénica a los largo de 30 años. No es necesario

justificar las aportaciones de Sagi al panorama de la puesta en escena operística; se trata de un director reconocido tanto a nivel nacional como internacional. Lo que va a tener interés desvelar es el *cómo* ha elaborado su discurso escénico a través de diferentes montajes. Es decir, el proceso creativo. Para ello habrán de realizarse diversas catas sobre 21 montajes de entre los más de 90 que ha dirigido. La selección de estos títulos responde a la necesidad de estudiar soluciones escénicas diferentes para títulos de distintas épocas y estilos.

Esta orientación general de la investigación obliga a abrir dos capítulos previos al estudio de la obra de Sagi: uno referencial al ámbito y la terminología del pensamiento creativo y otro enfocado a contextualizar la obra de Sagi en la corriente de transformación de la puesta en escena de ópera que se ha producido en la segunda mitad del siglo XX y que continúa en el XXI, con conexiones obligadas a la evolución histórica de los 400 años de ópera.

A la hora de precisar el ámbito de estudio, entenderemos la puesta en escena como la tarea de transformación de una partitura musical en partitura escénica, lo que conlleva una transferencia desde el lenguaje musical a los lenguajes escénicos (transferencia que puede entenderse como dramaturgia musical). Esta premisa implica la focalización en la tarea del director de escena y, por tanto, la colocación fuera de foco de la tarea del director musical. En otras palabras, dada la bicefalia necesaria en la ópera, la tesis se centrará en una de las dos cabezas, la escénica.

En cuanto a los soportes de investigación utilizados para el estudio de la obra de Sagi conviene aclarar que todo material que pueda ofrecer una pesquisa sobre el proceso creativo será bienvenido. Así, consultas bibliográficas, tesis, ponencias, críticas, maquetas, bocetos, libros de dirección, programas de mano, catálogos de temporada, anuarios, entrevistas, fotografías, grabaciones audiovisuales, notas de ensayos y, lógicamente, representaciones, constituyen el *corpus* documental de la tesis. Como criterio general, se han respetado las fuentes consultadas en sus aspectos formales: grafías, datos e, incluso algún error involuntario de la propia fuente. Conviene subrayar que, puesto que

hablar de puesta en escena es hablar de visualidad espectacular, los anexos de imágenes y audiovisuales tienen un valor documental específico, al plasmar el concepto escénico en la escala menor de un fragmento. En cualquier caso, los anexos por sí mismos no constituyen un material coherente; funcionan como apoyo del discurso global de la tesis, y están referenciados en cada uno de los montajes analizados. Dichos montajes se toman como material de estudio en el día de su estreno, al margen de que luego realicen una gira mayor o menor y, por tanto, los datos de fichas artísticas son los de la primera función; este mismo criterio se aplica a la cronología de todos los montajes (Anexo 1), estructurada por orden de fecha de estreno.

El periodo que abarca la investigación tiene en cuenta el hecho de que estamos ante un director en activo, lo que genera la duda de donde cerrar el trabajo. Se ha considerado suficiente el periodo de 1980 a 2010, marcado por el primer montaje dirigido (*La Traviata* en el Teatro Campoamor de Oviedo) y por el último estrenado en el mismo teatro (*L'Incoronazione di Poppea*) a la fecha de cierre de la tesis. Se define así un arco de 30 años de práctica profesional ininterrumpida.

En función de todo lo expuesto hasta aquí, la tesis se estructura en capítulos diferenciados, cada uno de ellos sustentado en un criterio de clarificación de la investigación.

El capítulo 1, EL PENSAMIENTO CREATIVO, pretende ofrecer una referencia sucinta de la literatura publicada sobre creatividad; por razones operativas se han recogido aquellas reflexiones que son *traducibles* al ámbito de la puesta en escena.

El capítulo 2, LA PUESTA EN ESCENA DE ÓPERA, cumple una función contextualizadora, tanto desde la perspectiva histórica, como de aquellas aportaciones desde ámbitos alejados y conectados a la vez, como pueda ser el psicoanálisis o la tecnología. Asimismo, se recogen reflexiones dramáticas (Hormigón), necesarias para situar la especificidad del trabajo del director de escena. El recorrido del capítulo va de la general a lo particular, con epígrafes

dedicados a la ópera en España y en Oviedo, que son los dos territorios iniciales del trabajo de Emilio Sagi.

El capítulo 3, HIPÓTESIS, establece la premisa a investigar de forma más cerrada: creatividad aplicada a las soluciones escénicas en el caso de Emilio Sagi.

El capítulo 4, OBSERVATORIO, está dedicado a analizar una selección significativa de los montajes de Sagi, selección que se ha realizado con el objetivo de estudiar la variedad de soluciones escénicas encontradas para la variedad de problemas ofrecidos por los diferentes títulos. Para la realización del estudio se ha seguido una batería de preguntas referidas al siguiente esquema:

- Tratamiento dramático aplicado a cada título, tomando como base el Cuestionario Pavis (1996, 51), visible en los rasgos específicos de cada montaje.
- Transferencia entre lenguajes, siguiendo la teoría de las Inteligencias Múltiples de Gardner, y su plasmación en una escena, un acto...
- Procedimiento creativo identificable, entre los definidos en el capítulo 1.
- Ejemplo de oxímoron activado, a partir del perfil de la personalidad creativa de Csikszentmihalyi

El capítulo 5, CONCLUSIONES, se dedica a la validación de la hipótesis, si bien han aparecido conclusiones inesperadas que no estaban contenidas en dicha hipótesis.

El capítulo 6 contiene la bibliografía y referencias audiovisuales.

Y finalmente los anexos 1, 2 y 3 recogen la cronología de montajes, las imágenes y fragmentos de grabaciones de las puestas en escena estudiadas.

CAPÍTULO 1: PENSAMIENTO CREATIVO

La literatura científica contemporánea en el ámbito de la creatividad es un campo considerablemente amplio y en tendencia creciente desde mediados del siglo XX. La selección de autores que se plantea en el siguiente apartado viene marcada por un criterio de utilidad. No son por tanto ni todos los estudiosos de la creatividad ni siquiera, en algún caso, los mas reconocidos. La lista esta formada por aquellos autores que han planteado algún punto de vista interesante para nuestro propósito, *creatividad aplicada a la dirección de escena*. Teniendo en cuenta que muchos de ellos ni siquiera se plantearon este tema, el criterio de selección pasa por escarbar en las distintas teorías las ventajas de aplicación de las mismas al trabajo de puesta en escena. En algún caso la posible aplicación se hace evidente de inmediato. En otros queda algo más escondida, pero en todos ellos vamos a encontrar pistas interesantes sobre como aplicar el pensamiento creativo a un área previamente acotada. La lista de autores queda compuesta entonces por: Tatarkiewicz, Guilford, Maslow, Buzán, Csikszentmihalyi, Gardner, De Bono, Romo, De la Torre.

Historia del concepto creatividad. Tatarkiewicz.

La creatividad es una de las ideas sobre las que reflexiona Tatarkiewicz en su ensayo "Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética". En el capítulo dedicado a la creatividad se remonta al mundo griego para iniciar el rastreo del concepto creatividad en la cultura occidental, encontrando un primer enfoque que contrasta sustancialmente con nuestra forma de entender la creatividad contemporáneamente. La premisa de que la naturaleza es perfecta y el hombre debería parecerse a ella en sus actividades conlleva una obligación (1976, 280):

"...la naturaleza está sujeta a leyes, por tanto él [el hombre] debería descubrir sus leyes, someterse a ellas, y no buscar la libertad que puede desviarle fácilmente de ese

posible *optimum* a alcanzar en sus actividades. Esta postura de los antiguos puede expresarse igualmente como sigue: el artista es un descubridor, no un inventor.”

El artista como descubridor de una perfección previa a su mirada sitúa la actividad del mismo en un cierto nivel de humildad. La perfección no es su obra en exclusiva; él asume más el papel de transmisor que el de creador.

Tatarkievicz señala una excepción a este entendimiento de la actividad del artista como explorador en la cultura griega; se trata del poeta cuya peculiaridad queda reflejada en el siguiente fragmento¹:

“El poeta era el *que fabricaba*. Los griegos no asociaron al poeta con el artista, ni tampoco la poesía con el arte. Existía una doble diferencia. En primer lugar, el poeta hace cosas nuevas, trae un mundo nuevo a la vida-mientras que el artista imita simplemente. Y en segundo lugar, el poeta no está sometido a una serie de leyes como lo están los artistas, es libre en lo que hace. No existía un término que se correspondiera con el de “creatividad” y “creador”, pero en realidad se pensaba que el poeta era alguien que creaba, y sólo a él se le consideraba así.”

Tras esta referencia inaugural a la consideración de trabajo creador en la Grecia Clásica,, Tatarkievicz inicia el periplo histórico sobre las distintas valoraciones que ha tendido el trabajo creador. Su reflexión sobre la asignación de la facultad creadora en la edad media exclusivamente a Dios permite hacernos una idea de los vaivenes que ha sufrido el concepto creatividad a lo largo de los siglos, y como cada época ha aportado su matiz específico en este proceso acumulativo de significación.

Resulta especialmente interesante el apartado que dedica a la ubicación de la creatividad en la Ilustración francesa. Como no podía ser de otro modo la creatividad sufre un menosprecio en un siglo en el que el valor todopoderoso era el de la razón. Tatarkievicz habla de la resistencia que encuentra la creatividad del hombre en la Francia del siglo XVIII y lo sintetiza (entre otras fuentes de resistencia) en una fuente filosófica² :

¹ Op.cit. 280

² Op.cit. 284

“La segunda fuente era filosófica: la creación es un acto misterioso, y la psicología de la Ilustración no admitía misterios.”

Las diferentes consideraciones que ha tenido el concepto de creatividad se han visto reflejadas, según Tatarkiewicz, en el cambiante valor del término mismo para describir la facultad creadora. La síntesis que hace de las fluctuaciones del término en 4 fases es suficientemente esclarecedora³ :

“1. Durante casi mil años, el concepto de creatividad *no existió* en filosofía, ni en teología ni en el arte europeo. Los griegos no tuvieron tal término en absoluto; los romanos sí, pero nunca lo aplicaron a ninguno de esos tres campos. Para ellos, era un término del lenguaje coloquial, “*creador*” era sinónimo de padre, y “*creador urbis*” del fundador de una ciudad.

2. Durante los siguientes mil años, el término se utilizó, pero exclusivamente en *teología*: *creador* era un sinónimo de Dios. La palabra siguió empleándose, en este sentido únicamente, hasta un época tan tardía como la Ilustración.

3. Es en el siglo XIX cuando el término “creator” se incorporó al lenguaje del *arte*. Pero entonces se convirtió en la propiedad *exclusiva* (en el mundo humano) del arte: creador se convirtió en sinónimo de artista. Se forman nuevas expresiones, que anteriormente se había considerado superfluas, como por ejemplo el adjetivo “creativo” y el sustantivo “creatividad”; estas expresiones se utilizaban exclusivamente para hacer referencia a los artistas y a sus obras.

4. En el siglo XX, la expresión “creator” empezó a aplicarse a toda la *cultura humana*; se comenzó a hablar de la creatividad en las ciencias, de políticos creativos, de creadores de una nueva tecnología.

Hoy día manejamos muchas variante de palabras que tienen una misma raíz y un sentido análogo: creador, crear, creativo, creatividad. De todas éstas, la principal, por decirlo así, es la última- pero contiene una ambigüedad singular: se usa para designar un *proceso* que tiene lugar en la mente del creador, pero también (al menos en la lengua polaca) para el *producto* de ese proceso. [...] Y la diferencia es significativa, ya que conocemos bien las obras, pero sólo nos es dado adivinar – e intentar reconstruir el proceso.”

³ Op.cit. 286.

La evolución del término creatividad que sintetiza Tatarkiewicz corre paralela a la deriva de las convenciones asociadas a la creatividad en los distintos periodos estético – históricos, desde las formulaciones iniciales en la Antigüedad clásica. Y es justamente la convención contemporánea la que hace emerger el interés por considerar la creatividad desde, al menos, tres puntos de vista: como facultad humana, como proceso mental a estudiar y como soporte de productos innovadores. El primer aspecto generaría el campo de estudio de la psicología de la creatividad; el segundo, la formulación de técnicas creativas aplicables a un proceso dado y el tercero la aceptación (o no) del resultado creativo (ideas o productos) por parte del entorno social con el que se vinculan.

Psicología de la creatividad y técnicas creativas son dos aspectos de especial interés para el temas que nos ocupa (*creatividad aplicada a la dirección de escena*), de ahí que las pinceladas que nos ofrece Tatarkiewicz sobre la distinta consideración de la creatividad a los largo de la historia nos lleve a considerar inevitablemente la juventud de los estudios sobre procesos creativos, dado que la resistencia que se arrastra desde el siglo ilustrado a cualquier forma de pensamiento no racional, de filiación romántica, junto con la ambigüedad intrínseca a los estudios psicológicos , sitúan los primeros estudios sobre creatividad en torno a los años 50 del siglo XX.

Finalmente Tatarkiewicz completa sus interesantes aportaciones sobre el concepto de creatividad con una conexión acertada, que se establece en el siglo XIX, entre arte y creatividad, desplazando sutilmente la vinculación que había operado desde el mundo griego entre arte y belleza. En palabras de Tatarkiewicz:

“Cuando la asociación entre el arte y la belleza se fue debilitando, aquella que existía entre el arte y la creatividad se hizo mas fuerte. En los tiempos pasados se asumía que no existía arte sin belleza; hoy en cambio se asume que no existe arte sin creatividad.”

Esta ampliación de la mirada desde la belleza a la *totalidad* será uno de los rasgos de la convulsión del arte a lo largo del siglo XIX, de la que no quedará al margen la actividad teatral.

El modelo de la estructura del intelecto de Guilford.

Del libro de Saturnino de la Torre (1984, 228) *Creatividad Plural* nos ha parecido rentable la síntesis sobre el modelo factorial del intelecto que desarrolló J.P. Guilford en los años 50, que finalmente se articuló sobre el cruce de tres elementos diferenciadores dentro del pensamiento humano: OPERACIONES, CONTENIDOS Y PRODUCTOS. De estos tres apartados nos centraremos en la descripción de las Operaciones, dado que ese es el ámbito donde se sitúa la capacidad de pensamiento creativo. La descripción de las cinco "Operaciones" formuladas por Guilford es la siguiente:

"LAS OPERACIONES son formas de actividad y procesos mentales, esenciales; las cosas que hace el organismo psíquico con las materias primas de la información. La define como 'lo que el organismo discrimina':

- *Cognición*: Descubrimiento inmediato, toma de conciencia, redescubrimiento o reconocimiento de elementos particulares de información en sus variadas formas. Esta operación equivale a la comprensión simple de una información dada.
- *Memoria*: Fijación y almacenamiento de informaciones adquiridas nuevamente. Concibe esta operación como algo activo y no simplemente como archivo de informaciones. No se ocupa tanto de nociones ya adquiridas cuanto de la adquisición de las nuevas.
- *Producción divergente*: Generación de información a partir de la ya recibida, pero cargando el acento en la variedad y originalidad de los productos a partir de la misma fuente; búsqueda de nuevas alternativas.
- *Producción convergente*: Generación de conclusiones lógicas a partir de una información dada, siendo aquellas determinadas totalmente por la información recibida. Se pone el acento en los resultados únicos y convencionales.
- *Evaluación*: Comparación de elementos de información en términos de variable y formulación de juicios según criterios lógicos, de identidad y coherencia."

Cognición, memoria y evaluación resultan ser términos estándar en el ámbito de la investigación en torno a la actividad psíquica. Producción divergente y producción convergente nos obliga sin embargo a un pequeño ajuste terminológico, dado que son términos no tan frecuentes, si bien, en última instancia, podemos considerarlos equivalentes a pensamiento creativo y pensamiento lógico-racional. Justamente esta bifurcación de pensamientos es una de las más interesantes aportaciones de Guilford, ya que al otorgar estatus de independencia a ambos tipos de pensamientos, establece una nueva zona a investigar: ¿cómo opera el mecanismo único del pensamiento humano si lo *condicionamos* bien hacia la convención (producción convergente), bien hacia la originalidad (pensamiento divergente)?.

Los mapas mentales. Buzán.

Dentro de las diversas ramas que la investigación sobre pensamiento creativo ha desarrollado en los últimos años, resulta especialmente significativa la aportación de Tony Buzán por la elegante coherencia con la que ha estructurado su herramienta más divulgada: el Mapa Mental. Se trata de un autor que formula una nueva manera de entender (y utilizar) el pensamiento creativo basándose en dos ideas – motor: el Mapa Mental y el concepto de pensamiento irradiante. Ambas están vinculadas estrechamente generando una mutua alimentación de recursos entre ambas. Utilizaremos las palabras de Buzán (1993, 67) para mostrar la especificidad de sus aportaciones en el terreno de la creatividad aplicada:

“Con la expresión pensamiento irradiante (de ‘irradiar’, en el sentido de ‘dispersarse o moverse en diversas direcciones, o a partir de un centro determinado’ nos referimos a aquellos procesos de pensamiento asociativos que proceden de un punto central o se conectan con él. [...] También es fundamental entender que el pensamiento irradiante es la forma *natural* y virtualmente automática en que ha funcionado siempre el cerebro humano.”

Desde esta perspectiva, el Mapa Mental vendría a constituir la expresión gráfica del proceso de pensamiento irradiante que tiene lugar en el cerebro humano. Se trataría de una herramienta que nos permite visualizar el *mecanismo* con el que opera la generación de ideas de una forma integrada. Pues bien, ¿qué tiene de particular la herramienta Mapa Mental que propugna Buzán? Esencialmente una operativa de tipo multidimensional que abarca el espacio, el tiempo, el color, el concepto, las sensaciones, la forma, el sonido, siendo su expresión formal una “explosión” de ideas a partir de un centro gráfico en todas las direcciones posibles. El Mapa Mental se puede apoyar, para plasmar el torrente de ideas, en los cinco lenguajes humanos (literario, musical, corporal, espacial y matemático), por lo que puede llegar a ser, desde el punto de vista gráfico, una auténtica erupción... La ordenación por bloques temáticos facilita la lectura del mismo, así como su aplicación en un segundo nivel o segunda vuelta.

Hasta aquí, los rasgos centrales del “Pensamiento irradiante” y del Mapa Mental. Ahora bien, la pregunta es obligada: ¿cuál puede ser la utilidad / aplicación de estos instrumentos en el ámbito de la puesta en escena? No parece difícil encontrar la vinculación si aceptamos la posición de Buzán al considerar el pensamiento irradiante como pensamiento *natural* y lo llevamos al terreno artístico donde los cinco lenguajes confluyen en la ópera. Las posibilidades que parece ofrecer el Pensamiento irradiante (y el Mapa Mental como representación del mismo) pasan por considerar los cinco lenguajes citados como canales expresivos a partir de la idea central que constituye el punto de vista dramático y que estalla en sus múltiples detalles. En este aspecto, las herramientas de Buzán se adivinan como especialmente útiles en la dirección de escena.

El perfil de la personalidad creativa. Csikszentmihalyi.

El intento de Csikszentmihalyi (1996, 80) por explicitar los mecanismos que se activan en la personalidad creativa, le conducen a unas reflexiones especialmente interesantes si se aplican al perfil profesional del director de escena:

“Un individuo creativo es más probable que sea a la vez agresivo y cooperativo, o al mismo tiempo o en momentos diferentes, dependiendo de la situación. Tener una personalidad compleja significa ser capaz de expresar la totalidad del abanico de rasgos que están potencialmente presentes en el repertorio humano, pero que habitualmente se atrofian porque pensamos que uno de los dos polos es ‘bueno’ mientras que el otro extremo es malo’.

¿No es justamente el activo mas valioso del director de escena la capacidad de expresar “la totalidad del abanico de rasgos que están potencialmente presentes en el repertorio humano”?

En cierto sentido de, convengamos de forma resumida, oxímoron psicológico, resulta muy interesante la aportación que Csikszentmihalyi hace en su libro “Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención”, matizando el perfil de la persona creativa a partir de los siguientes 10 parámetros de pares de contrarios⁴:

1. ACTIVIDAD / REPOSO
2. INGENUIDAD / VIVEZA
3. JUEGO / DISCIPLINA
4. REALIDAD / FANTASIA
5. EXTROVERSION / INTROVERSION
6. HUMILDAD / ORGULLO
7. MASCULINO / FEMENINO
8. REBELDIA / TRADICIÓN

⁴ Op.cit. 80 y siguientes.

9. OBJETIVIDAD / PASIÓN

10. DOLOR / PLACER

Lo llamativo de este despliegue de contrarios es el hecho de que los encontramos como material estructural para cualquier puesta en escena, bien como rasgos de personajes o bien como líneas de tensión de resolución escénica.

Las inteligencias múltiples de Gardner.

La teoría de las inteligencias múltiples defendida por Gardner se sustenta en dos pilares significativos: la concepción de *inteligencia* como “habilidad necesaria para resolver problemas” y la vinculación de cada una de las inteligencias con mecanismos biológicos de cierta autonomía.

En lo que Gardner llama la versión madura de la teoría de las inteligencias múltiples distingue siete diferentes (1993, 34):

- Inteligencia musical.
- Inteligencia cinético-corporal.
- Inteligencia lógico-matemática.
- Inteligencia lingüística.
- Inteligencia espacial.
- Inteligencia interpersonal.
- Inteligencia intrapersonal.

Al preguntarnos por la aplicación, en términos artísticos, de estas siete inteligencias, salta a la vista el paralelismo entre las cinco primeras y los 5 lenguajes humanos y entre las dos últimas y las dos miradas básicas sobre el mundo: hacia uno mismo y hacia los demás. Lo interesante para nuestra tarea es que las siete inteligencias necesitan ser activadas en el trabajo de puesta en escena.

Partiendo, pues, de la teoría de Gardner de las inteligencias múltiples que el ser humano puede desarrollar, intentaremos construir en este apartado una amplia panorámica sobre los distintos lenguajes expresivos como vehículos de comunicación del proceso creativo. Convendría en este punto efectuar la pregunta de si existe una creatividad en abstracto, una creatividad sin soporte. Y la respuesta casi obligada sería no, por cuanto el impulso creativo contiene de forma implícita la necesidad de expresión, la necesidad de comunicar.

Por otra parte estableceremos un análisis relacional entre cada uno de los lenguajes expresivos y los pares de CONTRARIOS que están operando (por presencia o por ausencia) dentro de la propia estructura expresiva. Este enfoque nos conducirá a una posible TRANSFERENCIA DE LENGUAJES como territorio de investigación de nuevas posibilidades expresivas. Dada la relativa complejidad del recorrido, fragmentaremos el mismo en varios epígrafes.

Descripción de lenguajes expresivos

De forma global es posible diferenciar cinco lenguajes expresivos con características y leyes internas de funcionamiento relativamente autónomas. Serían estos:

- Expresividad lingüístico-literaria
- Expresividad icónico-plástica
- Expresividad corporal-dramática
- Expresividad sonoro-musical
- Expresividad lógico-matemática

Cada uno de ellos ha generado a lo largo de la Historia un campo creativo diferenciado con algunas variantes e interferencias: danza (lenguaje corporal + lenguaje musical), arquitectura (lenguaje plástico + lenguaje matemático)...

Una primera peculiaridad a tener en cuenta es el hecho de que las capacidades expresivas no están repartidas por igual en cada individuo, desde el punto de vista de las aptitudes naturales, como constata la predisposición de los niños con más facilidad para la plástica que para la música, antes incluso del proceso de escolarización.

Obviamente la educación viene a ser un factor que incide en esas aptitudes naturales, a veces potenciando su desarrollo y, a veces también, reprimiendo los impulsos expresivos naturales. La definición de mecanismos que posibiliten un desarrollo equilibrado de los cinco lenguajes expresivos es una tarea compleja, si bien lo es más la puesta en práctica de esos mecanismos.

La importancia de esos mecanismos se apoya en la hipótesis de que una persona será más eficaz en su expresión en la medida en que maneje con soltura todas sus capacidades expresivas y no se limite a sólo una o dos. Hipótesis que puede tener múltiples excepciones pero que nos sirve como punto de partida y reflexión para una posible NUEVA EDUCACION.

Desde el punto de vista de cuál son los elementos, las piezas básicas que integran cada lenguaje, podemos intentar una aproximación - resumen de las mismas en el siguiente esquema:

- Expresividad Lingüístico - literario:
 - Palabras, frases, textos
- Expresividad Icónico -plástica:
 - Punto, línea, forma, color, volumen
- Expresividad Corporal- dramática:
 - Cuerpo, movimiento, emoción.
- Expresividad sonoro-musical:
 - sonido, ritmo, silencio
- Expresividad lógico- matemática:
 - signos, operaciones

Con esos pocos elementos se puede articular la *Capilla Sixtina*, *En busca del tiempo perdido*, *Hamlet*, *La Pasión según San Mateo* y la Teoría Cuántica sobre la Materia. Con esos elementos y con alguna dosis de Creatividad, sin la cual las palabras no se colocan solas, ni las notas musicales se instalan en su lugar exacto en el pentagrama.

Será interesante averiguar ahora cuáles son las energías subyacentes en cada uno de los lenguajes desde el punto de vista de energías CONTRARIAS. ¿Qué pares de contrarios específicos están operando en cada uno de ellos? ¿Hay pares de contrarios compartidos por más de un lenguaje?, ¿Son los contrarios estructuras mentales propias del ser humano que se manifiestan de distinta forma según el lenguaje utilizado?, ¿Son transferibles, entonces, de un lenguaje a otro?

Los contrarios en cada lenguaje.

Como puede verse, el conjunto de preguntas genera un territorio selvático para la interrelación de lenguajes. Con el objetivo de no perdernos en esa selva, comenzaremos por describir los distintos contrarios vinculados a cada uno de los lenguajes.

1. Expresión corporal- dramática.

■ Contrarios referidos al cuerpo:

Duro / blando

Tenso / flojo

Lejos / cerca

Ancho / estrecho

Grueso / delgado

Rápido / lento

Grande / pequeño

Quietud / movimiento

...

■ Contrarios referidos al personaje:

Ángel / demonio

■ Contrarios referidos al conflicto:

Protagonista / antagonista

2. Expresión icónico- plástica

■ Contrarios vinculados a la expresión:

Blanco / negro

Simple / complejo

Luz / sombra

Forma / vacío

Bello / feo

Cálido / frío

3. Expresión sonoro - musical

■ Contrarios vinculados a la expresión:

Sonido / silencio

Lento / rápido

Fuerte / piano

Agudo / grave

....

4. Expresión lógico - matemática:

■ Contrarios intrínsecos:

Sumar / restar

Multiplicar / dividir

Números positivos / números negativos

Infinito / menos infinito.

5. Expresión lingüístico- literaria:

■ Contrarios vinculados a la expresión:

Si / No

Bien / Mal

Con / Contra

Antes / Después

Gozar / Sufrir

Positivo / Negativo

Verdad / Mentira

Posible / Imposible

Limpio / Sucio

Quietud / Movimiento

Risa / Llanto

Unión / Separación

Siempre / Nunca

Duda / Certidumbre

Simple / Complejo

Etc.

Una primera observación sobre el total de contrarios aparecidos nos permite subrayar el hecho de que algunos de ellos son “contrarios compartidos” por más de un lenguaje expresivo. Esta circunstancia nos hace pensar en una posible zona común de pensamiento que se manifiesta en soportes expresivos diferentes, un mecanismo anterior al lenguaje que se hace visible en códigos distintos. Esa supuesta zona común estaría sustentada en un permanente “latido de contrarios”, en un impulso imparable de explorar toda la gama que marcan los dos polos extremos de cualquier elaboración creativa. Así, resulta imposible trabajar creativamente con el silencio sin tener en consideración el sonido, ni tampoco con la forma, si no tenemos en cuenta el vacío, no existe protagonista sin antagonista, etc.

(La física nos habla también de ese “latido de contrarios” al establecer que dos partículas de distinto signo se atraen y del mismo signo se repelen. Es otra forma de nombrar el latido)

Si considerásemos que son todos los pares de contrarios expuestos la energía potencial que se desarrolla en la articulación de cada lenguaje expresivo, nos veríamos abocados a plantear una pregunta en términos de transformación de energía, al cuestionarnos la posibilidad de que los pares de contrarios sean intercambiables entre los distintos lenguajes. Nos veríamos obligados a averiguar qué ocurre si tomamos, por ejemplo el par matemático sumar / restar y lo recolocamos como punto de partida dramático en el lenguaje teatral.

Podríamos convenir en que ese salto viene a ser una cierta “transferencia de lenguaje” y, avanzando un poco más, cabría preguntarse cuántas posibles transferencias podríamos establecer entre los cinco lenguajes definidos.

Para aventurarnos en la respuesta nos puede ser de gran utilidad establecer los cruces de transferencia a través de una matriz del descubrimiento, en la que colocaremos en horizontales los cinco lenguajes y en verticales los pares de contrarios más significativos de cada lenguaje. Este cruce no cierra en absoluto todas las posibilidades de transferencia, dado que podrían explorarse otras tantas cambiando los pares de contrarios, pero sí puede ser ilustrativo de las zonas posibles de transferencia que pueden ser investigadas como territorios nuevos de creatividad expresiva. El cuadro resultante ilustra lo expuesto hasta este punto.

	Corporal	Plástico	Musical	Matemático	Literario
Protagonista/ Antagonista	Natural	?	?	?	?
Forma/ Vacío	?	natural	?	?	?
Sonido/ Silencio	?	?	natural	?	?
Sumar/ Restar	?	?	?	natural	?
Sí / No	?	?	?	?	Natural

Como puede observarse, el cuadro nos define con claridad las zonas habituales de expresión de cada par de contrarios (natural), a la vez que genera unos cuantos interrogantes (?) en zonas de transferencia de lenguajes.

El cuadro apunta también al aprovechamiento de una cualidad de los pares de contrarios: su potencial de constituirse en “canales de transferencia” entre un lenguaje y otro. Es precisamente en esos canales donde se generan opciones creativas al sacar a cada par de contrarios de su espacio de expresión natural y situarlo en un “entorno expresivo desconocido”.

Es posible que no todas las zonas señaladas con un interrogante generen procesos creativos de gran alcance, pero al menos se ha ampliado el campo de trabajo por el simple hecho de considerar la posible transferencia de lenguajes. Las zonas a investigar están acotadas. Queda por hacer la tarea continuada de esa investigación, tarea que, en cualquier caso, excede el propósito de este capítulo.

El “Pensamiento Lateral” de De Bono.

Edward De Bono es un autor conocido mundialmente en el ámbito de la creatividad aplicada a la gestión empresarial, dónde ha investigado y desarrollado con éxito el concepto de “Pensamiento Lateral”. Se puede considerar con casi nulo margen de error que el concepto de “Pensamiento Lateral” sería intercambiable con lo que otros autores señalan como pensamiento creativo o divergente. Del mismo modo, De Bono, opone al “Pensamiento Lateral” el “Pensamiento Vertical”, que correspondería al Pensamiento Racional o Convergente en la mayoría de los autores que han escrito sobre creatividad.

Las diferencias en el modo de operar de ambos pensamientos son justamente una de las aportaciones más elaboradas que ofrece De Bono (1970, 47 y ss.):

“La mayoría de la gente considera el pensamiento vertical o lógico como la única forma posible de pensamiento efectivo. Por consiguiente, hay que establecer la identidad del pensamiento lateral partiendo de las diferencias que le separan del pensamiento vertical. A continuación se reseñarán algunas de las diferencias entre ambas formas.

El pensamiento vertical es selectivo; el pensamiento lateral es creador.[...]

El pensamiento vertical se mueve sólo si hay una dirección en que moverse; el pensamiento lateral se mueve para crear una dirección. [...]

El pensamiento vertical es analítico; el pensamiento lateral es provocativo. [...]

El pensamiento vertical se basa en la secuencia de las ideas; el pensamiento lateral puede efectuar saltos. [...]

En el pensamiento vertical cada paso ha de ser correcto; en el pensamiento lateral no es preciso que lo sea.[...]

En el pensamiento vertical se usa la negación para bloquear bifurcaciones y desviaciones laterales; en el pensamiento lateral no se rechaza ningún camino.[...]

En el pensamiento vertical se excluye lo que no parece relacionado con el tema; en el pensamiento lateral se explora incluso lo que parece completamente ajeno al tema.[...]

En el pensamiento vertical las categorías, clasificaciones y etiquetas son fijas; en el pensamiento lateral no los son.[...]

El pensamiento vertical sigue los caminos mas evidentes; el pensamiento lateral los menos evidentes.[...]

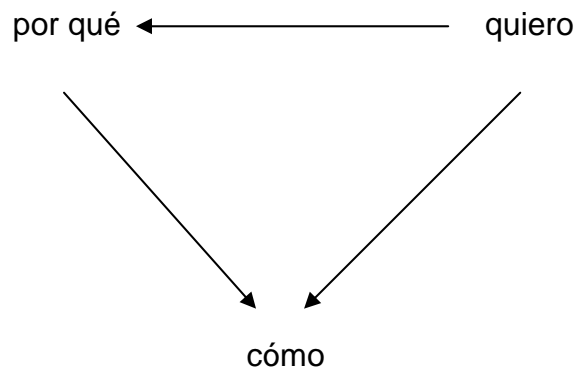
El pensamiento vertical es un proceso finito; el pensamiento lateral, un proceso probabilístico.”

Resulta curioso comprobar la alta posibilidad de aplicación del “Pensamiento Lateral” definido por De Bono a los procesos de puesta en escena operística, dado que las características que asocia el autor a este tipo de pensamiento son justamente los *mínimos exigibles* a un director de escena. Por otro lado, conviene resaltar la relativa paradoja de que un enfoque creativo que se usa habitualmente en el ámbito empresarial, pueda ofrecer recursos para el ámbito artístico. Esta transferencia de aplicación solo es entendible desde la óptica del lugar donde opera el “Pensamiento Lateral” (cerebro humano); la aplicación a retos empresariales o artísticos no es más que un asunto de acotar el problema a tratar, es decir, una decisión metodológica. Eso sin olvidar que en la actividad operística existe una amplia zona común con cualquier actividad empresarial: la gestión de ópera es también una tarea susceptible de desarrollo a partir del uso sistemático del “Pensamiento Lateral”.

Psicología de la creatividad. Romo.

La profesora Manuela Romo (1996, 27), en su *Psicología de la Creatividad* señala aspectos claves referidos a los mecanismos específicos que se ponen en marcha en los procesos creadores. Quizá uno de los más interesantes sea el que recogemos a continuación, una elegante síntesis de las claves operativas:

“Pienso que, efectivamente, hay tres palabras que condensan todas las características psicológicas determinantes para la creatividad. Tres palabras, o mejor, tres formas verbales que engloban tres realidades conectadas entre sí, de esta manera:



¿POR QUÉ? ¡QUIERO! y ...CÓMO...El interrogante, el deseo y la metáfora.”

Este esquema básico en el que Romo sitúa la articulación psicológica de la creatividad tendría una resonancia en términos de activación de mecanismos de vinculación con el proceso creativo desde tres zonas diferentes: *pensamiento convergente* / *impulso afectivo* / *pensamiento divergente*. Quizá sea esta la forma correcta de valorar la aportación de Romo en el campo de la Psicología de la creatividad: el ensamblaje de los dos tipos de pensamientos, ya definidos por Guilford (1950), con la conexión afectivo-personal que dispara a cada creador hacia el sostenimiento de largos periodos de trabajo en busca de una nueva idea. Se establece, pues, un marco de estudio mas amplio sobre los procesos creativos al incluirse el factor personal, el ámbito de lo subjetivo, la vinculación emocional con el pensamiento en sus dos facetas. Al hablar de emoción conviene subrayar la polisemia del término; a lo largo de un periodo de trabajo de ideación el vínculo emocional puede pasar por momentos de euforia, bloqueo, sorpresa, alivio, etc. Admitir simplemente que la emoción tiene un papel que puede ser determinante en un proceso creador, la reconvierte en un arma que puede jugar a favor del propio proceso. Lo emocional se nos aparece entonces como un factor más para prestar atención; no será posible ya el trabajo en términos de abstracción absoluta. Dicha abstracción estará *contaminada* por los infinitos impulsos afectivos que corren en paralelo al propio proceso. En esta línea de confluencia entre elementos de

pensamiento y elementos afectivos, la profesora Romo establece (en un artículo publicado en la revista digital *Recreate* nº1) unas pautas previas a la hora de estudiar los mecanismos psicológicos de la creatividad que denomina *Teorías Implícitas*. En el estudio al que hace referencia el artículo, las *Teorías Implícitas* de las que parte para realizar la investigación son cinco: teoría de la expresión emocional, teoría de la comunicación, teoría de la búsqueda de sí mismo, teoría del trastorno psicológico y teoría de las dotes innatas. A estas se suma, como resultado de la investigación, la teoría de la experimentación.

A partir del concepto de *Teoría Implícita*, el deslinde entre síntesis de conocimiento y síntesis de creencias, resulta considerablemente útil, si pensamos en su aplicación en el ámbito de la dirección de escena. Efectivamente, salta a la vista que la convención (social y artística) sobre lo que pueda definir a un creador teatral incluiría todas las *Teorías implícitas* señaladas por Romo, en tantos por cientos variables según cada creador individual. Lo que nos devuelve al punto de partida: el creador teatral comienza a redefinirse con un perfil alquímico que deberá manejar, al menos, el pensamiento racional, el pensamiento creativo y una equilibrada articulación emocional.

Técnicas de creatividad aplicada.

“Solución Creativa de Problemas” (SCP)

Se considera que fue en 1953 cuando Alex Osborn proclamó por primera vez la SCP como técnica creativa articulada, como sistema nuevo, con una reelaboración posterior en el modelo Osborn - Parnes de gran influencia tanto en el ámbito de la empresa como de la educación en los años 70 y 80, en la que podemos considerar escuela americana.

Desde el punto de vista europeo, conviene reseñar el desarrollo propio que la Manchester Business School, liderada por Tudor Rickards, hace del modelo

Osborn - Parnes, que desemboca en el modelo MPIA, en el que, en cierto modo, se conjugan los procesos convergente y divergente del pensamiento humano.

El uso de la SCP tiene dos vertientes. Es válido tanto a nivel individual como grupal, si bien los procesos de trabajo en grupo multiplican las posibilidades de exploración por la propia dinámica de fuerte intercambio de ideas entre los miembros del grupo y sus diferentes puntos de vista sobre un mismo problema.

EL aspecto más valioso de la SPC como herramienta creativa viene a ser la inmensa apertura que significa en la forma de encarar un problema, ofreciendo múltiples caminos tanto para entender *dónde* está el problema como para su resolución.

De forma resumida estas son las etapas básicas para el desarrollo completo de la SPC aplicada a un problema dado:

- Preparación: acumulación de la información disponible sobre el problema dado. Visión del máximo de detalles posibles.
- Búsqueda de nuevas perspectivas: se abre en esta fase el paréntesis de “no juicio”. Se trata de encontrar nuevas formas de “ver” el problema, así como de alcanzar el mayor número posibles de nuevas perspectivas.
- Elección de un enfoque: de todas las hallazgos encontrados en el paso anterior, se escoge uno que encierre suficiente sugerencias para trabajar más a fondo con él.
- Explorando las ideas. Sobre el enfoque seleccionado se desarrolla una cascada de ideas vinculadas, torbellínicamente, para, en una fase posterior, establecer una criba de las mismas según los criterios de utilidad decididos previamente, que funciona de alguna manera como evaluación creativa.
- Acotación de la idea clave. En este punto se trata de definir en detalle la idea que más criterios de selección cumple para completar su posible aplicación.

- Puesta en práctica de la idea.

Ejemplo de aplicación: *Campaña de captación de público teatral.*

A) Preparación.

Partimos de unos datos estándar de un teatro de una ciudad media. Con un aforo de mil localidades, en el último año ha registrado una ocupación del 60 % ofreciendo programación tres días a la semana (viernes, sábado, domingo). El problema se autodefine si fijamos la atención en ese 40 % de localidades que no se ocupan. El objetivo será, pues, encontrar fórmulas para llegar al 100% de ocupación. Como información significativa cabe destacar que los precios de las entradas no son especialmente caros (dieciocho euros por butaca) y que la programación ofrecida es relativamente variada: teatro, música, danza...

B) Búsqueda de nuevas perspectivas.

B1. Cómo lógicos:

- Cómo insertar publicidad teatral en televisión.
- Cómo rebajar a la mitad el precio de las entradas.
- Cómo regalar entradas con la compra de detergente.
- Cómo regalar una entrada si se va al teatro acompañado por otra persona.
- Cómo sortear viajes entre los asistentes a una función.
- Cómo reducir el tiempo de representación de cada obra.
- Como hacer varias funciones en el mismo día.
- Cómo asistir al teatro sin moverse de casa.

B2. Cómo metafóricos.

- Cómo atraen las flores a los insectos.
- Cómo se llena el mar
- Cómo se atascan las autopistas.
- Cómo se llena una copa de vino.
- Cómo se llena una maleta
- Cómo se llena el paraíso
- Cómo se llena el foso.

C) Elección de una nueva perspectiva.

De todos los cómo planteados, el más llamativo en un primer análisis es el cómo metafórico “cómo se llena el mar”, porque parece contener suficientes sugerencias para trabajar en profundidad con él.

D) Exploración de las ideas.

D1). Búsqueda de ideas.

- A través de los ríos
- Se llena y se vacía permanentemente, pero no es visible.
- Se llena por el día y se vacía por la noche.
- Gota a gota
- Con conducciones submarinas.
- A través de conductos invisibles desde otras galaxias.

En este punto sería necesario realizar una pequeña “traducción” a términos teatrales y, a la vez, numerar las ideas:

- A través de ríos humanos (1)
- Entrada y salida permanente de público (2)

- Varias funciones durante el día, de noche cerrado (3)
- Persona a persona (4)
- Con entradas directas desde el metro(5)
- Intercambiando público de otras galaxias.(6)

D2) Preselección de las ideas.

Los criterios que se establecen para evaluar las ideas son cuatro:

- barata
- cómoda
- aplicable en un edificio teatral
- aplicable en distintos horarios.

El cuadro resultante es el siguiente:

	1	2	3	4	5	6
BARATO	+	+	+	-	-	-
COMODO	-	+	+	+	+	+
APLICABLE A TEATRO	-	+	+	+	-	-
HORARIO FLEXIBLE	+	+	-	+	=	+

E) Análisis de las ideas.

De todas las ideas aparecidas sólo la número 2 cumple los cuatro criterios. Se descartan por tanto las demás.

F) Desarrollo de la idea.

Como el mar, facilitando una entrada y salida permanente del público, lo que nos llevaría a reducir al mínimo la duración del espectáculo: obras teatrales de un minuto.

G) Puesta en práctica.

Se escapa al ámbito del ejemplo, pero queda suficientemente explicitada como para ser factible su puesta en marcha posterior.

“Torbellino de Ideas” (TI)

Como técnica creativa, el TI se considera formulado en 1953 por Alex Osborn en el ámbito publicitario. En origen se trataba de una técnica grupal, si bien en su posterior desarrollo es aplicable tanto por grupos como individualmente.

Los rasgos fundamentales que configuran el TI para su aplicación pueden resumirse en 4:

- Aparcamiento de juicios sobre las ideas surgidas. Cada idea se anota sin más.
- Actitud de bienvenida a las ideas que aparecen.
- Ritmo rápido de generación de ideas en el menor tiempo posible. En este punto quiero introducir la siguiente consideración: teniendo en cuenta que el origen del TI está situado en los procesos acelerados de creación en una empresa publicitaria, no es de extrañar esta premisa de aportación rápida de ideas. Sin embargo, desde el punto de vista de aplicación individual del TI, conviene preguntarse si no tiene más sentido hablar de un ritmo “natural” de aportación de ideas, o incluso de un ritmo “personal”. Este matiz estaría bastante cerca de la línea de TI de tercera generación, elaborada por David de Prado (1982).

- Encadenamiento y mejora de las ideas: cada participante en el grupo de TI puede conectar con la idea aportada por otra persona y mejorarla o modificarla.

Desde el punto de vista de las etapas de desarrollo del TI, el recorrido puede resumirse en cinco puntos:

- Preparación: explicación del funcionamiento del TI, asignación del tiempo a la sesión o sesiones, actitud positiva hacia el proceso independientemente de los resultados...
- Pregunta desencadenante del TI: esta pregunta encierra, según se plantee, mayores o menores posibilidades de desarrollo en la aportación de ideas. Por ese motivo se considera la necesidad de lanzar una o varias preguntas divergentes, no necesariamente lógicas.
- Construcción de las ideas: fase central del TI. Momento álgido de creatividad donde cada integrante del grupo trabaja con el código mental de que cualquier idea es posible y, además, buena. No se permite la discusión sobre ideas, ni la censura de ningún tipo.
- Organización de las ideas aportadas. El objetivo en este punto es agrupar las ideas por criterios formales, temporales, económicos, o cualquier otro que pueda ayudar a un trabajo posterior de análisis o reelaboración con un segundo TI.
- Evaluación de las ideas. La evaluación puede contemplar distintos parámetros, pero al menos dos son imprescindibles: evaluación del proceso generador de ideas y evaluación de las ideas aportadas respecto al problema o proyecto planteado en origen a través de las preguntas divergentes.

Ejemplo de aplicación: *delimitación de diez noticias calificables de buenas.*

Dada la inmensidad de temas que podría contener el epígrafe de *buenas noticias*, conviene hacer una definición previa de los temas sobre los que se va a desarrollar el TI.

En contraposición a los temas habituales de los informativos, será interesante centrarse en un “Torbellino” generado por tres grandes apartados: *vida, construcción, amor*. A la hora de concretar cada uno de ellos conviene tener en cuenta que deben ser tratados en todas sus implicaciones: sociales, personales, artísticas, etc.

B/ TI

Torbellino 1: vida..

- Ternura
- Ayuda
- Biografía
- Fiesta
- Sexo
- Desnudo
- Vida de los árboles
- Lujuria
- Hijos
- Sol
- Mar
- Sangre
- Parto
- Amigos

Torbellino 2: construcción.

- Proyectos
- Maquetas
- Ayuda
- Albañiles
- Panaderos
- Solidaridad
- Cosecha
- Erección
- Arquitectura
- Fundación
- Fábrica
- Ideas

Torbellino 3: amor

- Hacer el Amor
- Caricias
- Besos
- Abrazos
- Poesía de Amor
- Cariño
- Amistad
- Filantropía
- Erotismo
- Capricho
- Charla
- Idilio
- Noviazgo
- Viaje de Novios

C/ Análisis de las Ideas

La observación del triple “Torbellino” nos lleva a una primera consideración sobre la interrelación de los tres temas planteados: algunas ideas se repite en uno y otro, porque, lógicamente, comparten aspectos de ambos.

Conviene destacar también el hecho de que prácticamente ninguno de estos temas tiene espacio en los medios de comunicación actualmente, aún siendo los temas que nos interesan más profundamente a los humanos.

Existe, pues, un cierto divorcio entre “lo que nos gustaría ver” y “lo que vemos a diario”.

Por último, estableceremos un análisis bajo el filtro de temas susceptibles de constituir un nuevo informativo. Se trataría en este punto de averiguar las potencialidades de las ideas aparecidas para un posterior (y real) desarrollo audiovisual. Se tendrán en cuenta entonces aspectos como el fomento de una relación directa con el espectador, la belleza de las imágenes, la rotura de las convenciones, una cierta “pedagogía ética” y las propias derivadas de la técnica audiovisual.

Con estos criterios, nos adentraríamos en la selección de diez temas posibles.

D/ Selección de diez temas

La selección nos daría la siguiente lista:

- Biografía
- Fiesta

- Vida de los árboles
- Parto
- Proyectos
- Ayuda
- Solidaridad
- Hacer el amor
- Poesías de amor
- Amistad

Se trataría ahora de averiguar si cada uno de estos temas puede desarrollarse en tres minutos, para completar el tiempo estándar de 30 minutos para un informativo diario. Este proceso se escapa en gran medida al propósito del ejemplo, pero intentaremos apuntar algunos detalles que faciliten un posible desarrollo, un “informativo Piloto”.

En el apartado de la biografía no parece difícil mostrar en tres minutos la vida de personas (y personalidades, por supuesto) que tengan cierto interés para el telespectador; en realidad, la vida de cualquier persona puede tener interés si se trata adecuadamente.

Sobre la fiesta se pueden elaborar tres minutos y muchos más. España es un país de fiesta permanente (las de verano, de primavera, otoño e invierno). Fiesta rurales urbanas, públicas, privadas, con droga, sin droga....

El tema de la vida de los árboles nos lleva al más general de la Ecología, pero incluso centrando la mirada en los árboles podemos desarrollar un microespacio de respeto ético/ ecológico del que estamos muy necesitados. El mundo de los árboles es infinito, los tres minutos podrían quedarse escasos.

Parto. El inicio “visible” de la vida de una persona. El desarrollo de este tema podrá ser tan simple (y tan eficaz) como colocar las cámaras en los hospitales

de la ciudad y dar la “bienvenida audiovisual” a los nuevos seres de cada día. Podemos suponer que el respeto y el asombro por la vida podría incrementarse con este minireportaje.

En el caso de Proyectos puede hablarse tanto de los materiales (nuevas bibliotecas, nuevas vías...) como inmateriales (proyecto de cohesión social, atención a minorías, cuidado de ancianos...). Este apartado nos hablaría de qué sociedad somos capaces de imaginar o diseñar, puesto que los proyectos de hoy, serán el hábitat de dentro de diez años.

Ayuda: todas las noticias referidas a comportamientos de apoyo entre personas. Hoy por hoy difíciles de conseguir, pero en la medida en que aparecieran en los Medios, podrían incrementarse.

Solidaridad. Lo ideal en este apartado sería conseguir que desaparecieran las noticias sobre la solidaridad necesaria; significaría que el mundo sería más justo e igualitario. Cada integrante podría valerse y desarrollarse por sí mismo. Entre tanto, tres minutos diarios sobre comportamientos solidarios harán mucho bien.

Hacer el amor. Este vendría a ser el acto propio del comienzo (invisible) de la vida. Ver a dos seres humanos desnudos amándose podría ser un espectáculo fascinante durante tres minutos, y más. Seguramente sería la noticia más conflictiva de aceptar por convenciones morales, pero a la vez sería la que nos reconciliaría con la “vida” en su sentido más profundo. Conviene imaginarse el impacto socio - audiovisual del hecho de saber que todos los días a las 21.15 podemos contemplar el acto de amarse.

Poesías de amor. Este apartado permitiría la participación directa de los espectadores, al facilitar la expresión literaria de personas que quieran comunicar a través de la poesía su experiencia amorosa. El peligro podría ser caer en la cursilería, pero aun así puede convertirse en un microespacio fascinante.

Amistad. ¿Amor sin sexo? Tal vez. La infinidad de historias desarrolladas por amigos (en situaciones límite, a lo largo de una vida...) daría material suficiente para cerrar el informativo cada día con una historia de amistad.

“Analogía inusual” (AI)

Los polos mentales entre los que opera la AI podrían expresarse en una doble actitud: “hacer extraño lo familiar” / “hacer familiar lo extraño”. En esta misma línea, Elena Fernández Rey (1998) apunta, como característica propia de la AI, la conexión que se produce en el proceso de trabajo analógico entre pensamiento convergente y pensamiento divergente. Se trata de una técnica aplicable tanto de forma individual como grupal. Las características y reglas que se exponen a continuación son válidas para los dos casos:

- No rechazar ideas, por más locas o inhabituales que puedan ser. Esta regla genera una cierta disciplina de apertura mental, que en un primer momento puede ser un tanto forzada pero que, a medio plazo, se convierte en una gran ayuda.
- No criticar las ideas aportadas. Todas son válidas por el hecho de ser expresadas. Las ideas se anotan y continúa el proceso.
- Mantener una actitud de escucha activa, lo que permite crear en el grupo un ambiente de colaboración y reconocimiento respecto a la aportación de sus integrantes. En algunas ocasiones la escucha activa es la plataforma para mejorar ideas de otros o para resaltar algunos matices ocultos.
- El ritmo del trabajo analógico debe ser rápido. Ello facilita el descanso del pensamiento lógico-racional.

Las etapas de desarrollo de la AI pueden resumirse en 6:

1. Selección del tema / problema a trabajar. En esta fase se acota en una frase (o una palabra) el asunto sobre el que va girar el trabajo. A continuación se

busca otro elemento (o elementos sucesivos) suficientemente alejados del primero para que el trabajo analógico sea lo mas rico posible.

2. Definición de objetivos. Los objetivos marcados nos van a permitir orientar el trabajo en una dirección concreta de entre las infinitas que puede contener la AI. Un ejemplo claro sería el de la utilidad del objeto libro. De las muchas que pueda tener, podemos definir el objetivo a cumplir como “libros sumergibles en verano”
3. Producción de analogías. En esta fase puede trabajarse en dos niveles: analogía libre y analogía condicionada. En el primer caso, el campo de búsqueda analógica es el de todas las conexiones posibles. En el segundo, la analogía se centra en algún aspecto o criterio en el que nos interese profundizar (forma, función, material...)
4. Organización de las ideas. Las ideas pueden haber surgido en la anterior fase de forma anárquica (casi con seguridad). Se trata ahora de agruparlas por temas, categorías, etc., para efectuar el análisis posterior de forma mas cómoda y ordenada.
5. Aplicabilidad. Este es el momento de contrastar todas las ideas con el objetivo marcado al inicio y extraer las más adecuadas
6. Evaluación. Esta fase tiene el doble componente de evaluación del proceso de trabajo analógico y evaluación del resultado (ideas o productos generados). En el primer caso es interesante detectar los comportamientos del grupo en cuanto a cumplimiento de las reglas de la AI, despistes, apoyos... En el segundo la evaluación debe contemplar los rasgos sustanciales en creatividad: originalidad, abundancia de ideas, utilización de distintos lenguajes expresivos...

Ejemplo de Aplicación: *una escenografía moderna.*

A) Acotaciones previas.

El objetivo general del proceso será tantear las posibilidades expresivas de la conexión entre Escenario y Universo.

La primera etapa necesaria de este ejemplo es el manejo del máximo de documentación disponible, tanto en lo referido al ámbito científico como al escénico. Tratándose de asuntos “no habituales” en la vida diaria, la zambullida en la documentación va a ser un factor de enriquecimiento de matices en el proceso posterior.

Un aspecto sobre el que conviene situar nuestra atención es el inevitable salto de lenguajes que va a suceder de forma continuada a lo largo del trabajo, cuyo eje central serán las distintas resonancias que se puedan producir entre el lenguaje poético / plástico de la escenografía y el lenguaje poético / matemático de la ciencia.

Por otra parte, conviene hacer una precisión previa sobre la consideración que se le otorga al elemento “escenografía” en el proceso. Admitiendo que las convenciones del espectáculo teatral (De Marinis, 1988) exigen una vinculación entre escenografía y texto dramático, dicha convención va a quedar aparcada provisionalmente, dado que el interés por encontrar una “nueva” expresión escenográfica se sitúa en un campo más global y abarcador: la representación del “hábitat” del hombre contemporáneo independientemente de cuál sea su conflicto dramático. En cierta medida, el intento estaría próximo a la consideración de la escenografía como “personaje central” del montaje teatral, con un fuerte grado de autonomía respecto a quién vaya a poblar el espacio definido.

B) Producción de ideas.

De los distintos enfoques que permite la AI a la hora de generar las ideas, se ha tomado el más amplio (analogía general) con el objetivo de no dejar fuera ninguna posible conexión por el hecho de establecer criterios previos

restrictivos. De alguna manera, el propio encuentro entre espacio escénico y espacio cuántico es de por sí un cierre de límites, al tratarse de espacios con leyes rigurosas de funcionamiento. Para compensar este factor se trabajará, pues, en todas las direcciones posibles.

La secuencia de ideas se presenta en dos listas numeradas, de forma que en un paso posterior sea más fácil la transferencia entre los pares del mismo número.

ESPACIO CUÁNTICO

1. Se considera actualmente que el espacio cuántico viene definido por 9 u 11 dimensiones.
2. El Universo es espacialmente finito pero temporalmente infinito.
3. Todo lo existente parece formado por el par entrelazado “vacío / materia”.
4. El espacio cuántico es un espacio que vibra.
5. El espacio cuántico no existe si no hay un observador científico (que de paso interfiere en la observación).
6. El espacio cuántico es invisible para el ojo humano.
7. El espacio cuántico viene a ser un vacío lleno de energía.
8. El espacio cuántico está sometido a infinitas variaciones entre orden y caos.
9. Se considera que existe en el universo la misma cantidad de materia que de antimateria.
10. El espacio cuántico no tiene existencia en sí mismo, sino que adquiere su valor al ser observado.
11. En la escala cuántica opera también el par sonido (rastros del movimiento de partículas) y silencio.

ESPACIO ESCÉNICO

1. El espacio escénico consta de tres dimensiones.
2. Espacio y tiempo son finitos (medidas del escenario, duración de la representación).
3. Los elementos básicos son vacío y actor.
4. El espacio escénico bascula entre el movimiento y la quietud.
5. El espacio escénico no existe si no hay un espectador (que completa las sugerencias escenográficas).
6. Es visible para el ojo humano.
7. El espacio escénico se configura como un vacío lleno de emoción.
8. El espacio escénico se articula a partir de la selección de múltiples posibilidades entre caos y orden.
9. Distintas cantidades de luz y oscuro permiten el juego escénico.
10. El espacio escénico no tiene valor en sí mismo, lo adquiere al ser contemplado.
11. El par sonido / silencio tiene un lugar preferente en el espacio escénico.

C) Breve análisis de las aportaciones.

Desde el punto de vista de utilidad de las ideas para el propósito general del ejemplo, resulta oportuno señalar los elementos que nos ofrecen un margen de trasvase definido desde el espacio cuántico (extraño) al espacio escénico (próximo). El hipotético “canal de trasvase” se construiría sobre el elevado nivel de resonancia entre un lenguaje y otro, lo que facilitaría su “traducción”. Donde más claramente aparecen estos elementos es en las ideas marcadas con los números 3, 4, 7, 8 y 9.

Conviene señalar que el trasfondo que genera la resonancia entre los dos ámbitos parece ser una intensa actividad de contrarios expresada en los pares materia / antimateria, caos / orden, vacío / lleno...

En otro nivel de análisis resulta curioso que la definición de elementos escenográficos se construya sobre el mismo elemento central que la dramaturgia griega, fuente del teatro occidental: enfrentamiento de contrarios en forma de Protagonista y Antagonista, de donde va a nacer el conflicto desencadenante de cualquier obra. Este factor de expresión común en el nivel del actor y en el nivel del espacio escénico permitirá con toda seguridad un mayor juego teatral en caso de una posible puesta en escena.

D) Desarrollo de bocetos.

Hasta este punto el trabajo ha sido puramente teórico / creativo. Se trata ahora de plasmar en papel las imágenes entreveradas en las palabras.

Para ello vamos a establecer el siguiente criterio de trabajo:

Definición del tema de cada boceto, a través de un título previo. El título se va a construir intentando la fusión de conceptos contrarios y considerando que en todo el proceso de armazón de títulos es más necesaria la sugerencia que la exactitud.

En función de ese criterio, se genera una lista de títulos, que define el fondo temático de cada idea:

- Partículas y antipartículas.
- El Factor ausente.
- Vacío rebosante.
- Geometría del caos.
- Cartografía de lo invisible.

- Tiempo cero.
- "...El mundo bascula hacia la dualidad..."
- Quietud turbulenta.
- 2= Infinito.
- Campo profundo Norte.

4. EVALUACION CREATIVA.

Resumiremos los elementos significativos del proceso creativo desarrollado:

- El propósito general del trabajo es bastante ambicioso dada la novedad de su planteamiento. Este mismo aspecto novedoso es el que genera la fuerte carga de sugerencias que aparecen a lo largo del mismo.
- Si hubiera que señalar una consecuencia llamativa del proceso, sería interesante fijar la atención en el buen engarce que se construye desde el bagaje teórico-científico como instrumento de expresión plástica.
- El proceso es suficientemente claro como para constituir una secuencia clara de trabajo para una o varias personas ajenas al tema.
- Aunque se han apuntado algunas de las posibles transferencias en el proceso analógico, el caudal de las mismas es considerablemente mayor. En este sentido, puede considerarse un proceso de trabajo abierto.

También en este apartado podemos anotar los elementos mejorables:

- Se puede anotar una relación directa entre mayor información científica y mayor nivel de sugerencias creativas. Este dato apunta a un posible nuevo desarrollo a partir de más documentación.
- La expresión plástica permite caminos derivados (3D, maquetas...), que no se han explorado.
- La productividad de ideas contiene un aspecto de dispersión en tanto en cuanto el conjunto de ideas que se recogen han ido apareciendo como un goteo a lo largo de 20 días de elaboración del trabajo.

- Se pueden atisbar otras formas de aprovechamiento del proceso dentro del ámbito del Arte que, obviamente, no se han desarrollado: un ejemplo de ello sería la “coreografía cuántica”.
- Por último, intentando sintetizar una evaluación global, podríamos decir que el trabajo abre una pequeña brecha en una roca repleta de posibilidades creativas: los aportaciones que puede ofrecer la investigación científica a la creación escénica.

“Matriz del Descubrimiento” (MD)

Para rastrear los orígenes de esta técnica, el profesor Saturnino de la Torre (1995, 192) se remonta a la Edad Media :

“Este procedimiento pertenece ya al ámbito histórico, filosófico y experimental en un intento de estructurar la realidad para darnos una visión coherente de la misma. Ramón Llull, en el siglo XIII, nos describe en su *Ars magna* un dispositivo formado por tres círculos representando cada uno elementos fundamentales. La rotación de los círculos ponía en contacto tres variables o atributos cuyo resultado era la creación de un nuevo elemento. Leibniz ensayó con igual resultado los principios de la combinatoria.”

Por lo que respecta a la formulación contemporánea de la Matriz del Descubrimiento, resulta obligatoria la referencia a Moles (1958), quien señala uno de los aspectos claves de la aplicación de la técnica, al subrayar la confluencia que se produce en la misma de mecanismos de pensamiento lógico junto con procesos que se apoyan en la intuición y el inconsciente. Efectivamente, la representación gráfica de la “Matriz del Descubrimiento” (un rectángulo de doble entrada de factores a considerar) conlleva un cierto orden obligado de tipo lógico - matemático. Sin embargo, el cruce de esos pares de factores que se van encontrando en cada casilla, dispara posibilidades de pensamiento divergente, vinculadas en gran medida a la sorpresa de algunos de esos cruces.

La aplicación de la técnica no encierra ninguna dificultad especial. Consta de tres etapas (enumeración de los elementos a tratar, análisis combinatorio y

evaluación de soluciones). Quizá la única premisa que debe tenerse en cuenta es la de observar una atención completa sobre cada una de las soluciones generadas, en tanto en cuanto hay ocasiones en las que la solución perseguida se está escondiendo entre la amplitud de cruces posibles.

“Relajación creativa” (RC)

Finalmente, recogemos un somero apunte sobre esta técnica cuya singularidad radica en la combinación de una profunda relajación corporal con el “torbellino de ideas”. El interés de reseñar la relajación creativa radica en el hecho de que al igual que el heuridrama, es una de las pocas técnicas de creatividad aplicada que incorpora la observación y el trabajo sobre las dinámicas corporales de forma vinculante a la generación de ideas. Esta peculiaridad exige asimismo un proceso de trabajo diferente, al haber una fase previa de relajación que consume un cierto tiempo, y que se convierte en una sutil garantía del proceso creativo posterior.

La autora que ha sintetizado de forma mas completa la aplicación de la Relajación Creativa es Martina Charaf, que en *Relajación Creativa: técnicas y experiencias* (1999, 127) señala una de la ventajas principales de esta técnica:

“...el entrenamiento y la ejercitación en prácticas de relajación creativa intenta promover un equilibrio entre los dos hemisferios cerebrales con el fin de armonizar las relaciones lógico racionales con las emocionales y también las respuestas físicas frente a desequilibrios de la conducta. Durante los ejercicios de **visualización creativa**, hemisferio derecho y hemisferio izquierdo se unen para *trabajar en equipo* y se necesitan mutuamente para procesar y decodificar la información lógico verbal en imágenes así como las imágenes evocadas en conceptos y palabras.”

Weissman. La creatividad en teatro desde la mirada psicológica.

En *La creatividad en el teatro (un estudio psicoanalítico)*, Philip Weissman centra su atención en una zona de observación un tanto inhabitual; frente a diversos estudios sobre los procesos creativos, a Weissman le interesa más bien el *sujeto* creativo, lo que inevitablemente sitúa el enfoque de estudio en el ámbito psicológico y, específicamente, psicoanalítico. Como muestra significativa de sus aportaciones, y como elementos de debate a incorporar en los procesos creativos teatrales, recogemos dos citas de indudable interés; la primera obliga a reflexionar sobre la pertinencia de tener en cuenta los elementos inconscientes del mecanismo creador. La segunda ilustra a la perfección la potencialidad del enfoque psicoanalítico, al aplicarlo a un director de Escena, Gordon Craig, incorporando al corpus de estudio sobre un creador un elemento del armazón psicológico personal, a partir de la biografía del mismo:

“La comprensión de los ilimitados ajustes entre el tiempo y la creatividad en la vida de los actores puede ser mas accesible si tomamos en cuenta que el contenido creativo se deriva en ultima instancia de la parte inconsciente del aparato mental, que Freud describió como intemporal por su naturaleza y su organización. Algo que emerge del inconsciente debe encontrar el momento oportuno en que el yo del artista puede llevar a cabo su elaboración en el equilibrio mental adecuado de su vida personal y artística.”
(1967, 8)

“La gran ambición de Craig, elaboración sublimada de sus deseos edípicos, era tener un teatro permanente propio donde pudiera obtenerse seguridad para los actores y se experimentara con la actuación. Su preocupación por los actores era un desplazamiento de su deseo de cuidar y proteger a sus hermanos. Estos deseos derivaban de la identificación con su madre y los intereses teatrales de ésta y un deseo edípico positivo de ser el padre que pudiera guiar y sostener a su madre y hermanos los fortalecían.” (1967, 42)

El viaje elemental de Lecoq. Analogía entre naturaleza y personaje.

En *El cuerpo poético*, Jacques Lecoq desentraña de forma precisa el método de trabajo que aplica en su Escuela Internacional de Teatro de París. La orientación de este texto figura en el subtítulo - *Una pedagogía de la creación teatral*- y, dentro de esa orientación general, llama la atención la plasmación de un concepto de gran interés para el estudio que nos ocupa. Lecoq define el *viaje elemental* como una parte específica de la tarea del alumno dentro de su aprendizaje en el ámbito de la máscara neutra, llegando a afirmar que

“El gran tema guía de la máscara neutra es el Viaje elemental. En este viaje a través de la naturaleza, se anda, se corre, se trepa, se salta. Este tema se trabaja individualmente, sin interferencias entre los actores, incluso en el caso de que varios alumnos intervinieran el mismo tiempo.” (1997, 67)

En este fragmento, Lecoq sitúa dos claves importante de su trabajo pedagógico: la *elementalidad* del viaje, es decir, su sentido más primigenio, más experiencial, así como la necesidad de trabajar esta propuesta en el ámbito de la exploración individual del alumno. No hay, pues, apoyatura en los compañeros. Es el viaje iniciático, el viaje que sólo es posible desde la atención individual, puesto que cualquier otro elemento perturbaría la relación (buscada) entre alumno y naturaleza.

Pero, finalmente, ¿en qué consiste este viaje elemental? La descripción que hace Lecoq (1997, 68) es suficientemente reveladora:

“La naturaleza propuesta aquí es una naturaleza en calma, neutra, en equilibrio. No se trata de una naturaleza de excursionista con manual de supervivencia, que pondría una distancia entre el hombre y la naturaleza. La naturaleza habla a lo neutro directamente. Cuando atravieso el bosque, *yo soy el bosque*. En la cima de la montaña, tengo la impresión de que mis pies son el valle y que yo mismo soy la montaña. La preidentificación comienza a establecerse. El gran tema del *Viaje elemental* prepara para el gran trabajo sobre las identificaciones.

Se trata también de un viaje simbólico. Esta experiencia permite emplazar a los alumnos en la poética del tema: evocamos *La Divina Comedia* de Dante, *La*

tempestad de Shakespeare, *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Brecht. La travesía del río es comparable al paso de la adolescencia a la edad adulta, con todos los movimientos que se reflejan en los sentimientos: las corrientes, los remolinos, los saltos, las caídas, los cursos subterráneos, los resurgimientos, que se suceden de una a otra orilla. Al igual que hago con los demás movimientos, amplío al máximo las posibilidades para que los alumnos puedan *cargar* este *Viaje* con imágenes distintas de las de un simple periplo geográfico.

En una segunda fase, volvemos a comenzar la improvisación sobre el mismo tema, a la intemperie, pero con unas condiciones extremas.

El mar está furioso, somos arrojados sobre la playa por las olas. Una lluvia tormentosa barre la playa. El bosque progresivamente va ardiendo. Una vez en lo alto de la montaña, la tierra tiembla, hay desprendimientos y nos precipitamos hacia el torrente, que avanza con una gran crecida. Nos agarramos a los árboles, y finalmente llegamos al desierto donde sopla una tormenta de arena.”

El carácter preparatorio que Lecoq otorga a estas dos fases, prepara el terreno para lo que podemos considerar como un acercamiento abstracto a la naturaleza. Es lo que como tercera fase del Trabajo denomina *identificaciones* (1997, 69):

Por supuesto no se trata de identificarse completamente, lo cual sería grave, sino de jugar a identificarse. Trabajando con la máscara, propongo a los alumnos que primero se conviertan en los diferentes elementos de la naturaleza: el agua, el fuego, el aire y la tierra. [...] Después de los elementos naturales, las identificaciones se llevan a cabo sobre las diferentes materias: la madera, el papel, el cartón, el metal, los líquidos. El objetivo del actor es a la vez ampliar el campo de sus referencias y sentir todos los matices que existen entre una materia y otra, e incluso en el interior mismo de una misma materia. Lo pastoso, lo untuoso, lo cremoso, lo aceitoso...poseen dinámicas diferentes.

En este fragmento, Lecoq nos desvela una de sus metas en el proceso pedagógico: el descubrimiento de los matices naturales que, posteriormente, el alumno acabará prestando a los personajes a encarnar. La sutileza que permite el juego con el elementos naturales (hasta el punto de poder distinguir, a través del lenguaje corporal, lo untuoso de lo cremoso), parece ser la piedra angular de este proceso enriquecedor de la sensibilidad del actor: “La adquisición de

esta sutileza de los matices implica un trabajo de larga duración, que se prosigue con los colores, las luces, las palabras, los ritmos, los espacios dentro de lo que llamamos el *fondo poético común*.”

Finalmente, todo este trabajo confluye en el *método de las transferencias*: “Las identificaciones constituyen un momento de trabajo que hay que recolocar en la dimensión dramática. Utilizo para ello el *método de las transferencias*, que consiste en apoyarse en las dinámicas de la naturaleza, de los gestos de la acción, de los animales, de las materias, para servirse de ellos confines expresivos y así interpretar mejor la naturaleza humana. EL objetivo es alcanzar un nivel de transposición teatral, fuera de la actuación realista.” (1997, 72)

Para activar esas transferencias, Lecoq plantea fundamentalmente dos vías, la humanización de un elemento o un animal y la emergencia de la naturaleza o el animal en la expresión humana. En el primer caso : “Hacer hablar al fuego es poner en evidencia la angustia o la cólera. Humanizar el aire es señalar la falta de punto de apoyo, el movimiento perpetuo, los ritmos indecisos del viento que se pasea sin aferrarse nunca a ningún sitio.” (1997, 72)

La segunda vía de transferencia tiene connotaciones específicas: “Se parte del personaje humano que deja aparecer progresivamente en ciertos momentos de la actuación los elemento o los animales que en el fondo lo constituyen. Un hombre que busca entre sus papeles hará surgir el ratón que habita en él, otro se pondrá a arder de cólera o de amor, etc.” (1997, 73)

Hasta aquí, la descripción concreta del método que aplica Lecoq en su escuela y que constituye, quizás la elaboración más completa en cuanto a las posibilidades de aplicación de esa absorción *corporal* de la naturaleza.

Como puede observarse la raíz de este sistema de trabajo no es otra que la técnica creativa *analogía inusual* que se establece entre los elementos expresivos de la naturaleza y las necesidades de expresión de los personajes teatrales. De la descripción que hace Lecoq se desprende una utilidad

incrementada a lo largo de los años, lo que le permite explicitar de forma asentada su modelo pedagógico.

La máquina difusa: tecnología y creatividad.

Desde un punto de vista histórico, existe un doble camino trazado entre las transformaciones significativas que se producen vinculadas a cada periodo estético-teatral y los avances tecnológicos que se dan de forma simultánea. Esta vinculación entre formalización teatral y soporte tecnológico es especialmente rápida en la transición del siglo XIX al XX, cuando la confluencia entre las posibilidades que aporta al espectáculo la luz eléctrica y la complejidad cada vez mayor de la tramoya y mecánica teatral, permiten la exploración de tratamientos escénicos inimaginables hasta ese momento. Los directores de escena aprovecharon intensamente estas nuevas posibilidades, y de hecho, no puede entenderse la transformación estética del siglo XX en el ámbito operístico, sin observar el peso específico que juega la tecnología escénica como posibilitadora de las nuevas apuestas estético-ideológicas.

No parece descabellado anotar el nuevo salto tecnológico que se produce entre el final del siglo XX y el principio del XXI. Lo específico de esta nueva transformación que vive la sociedad contemporánea se puede inventariar como la incidencia de los recursos informáticos en toda la vida cotidiana; de esa vida cotidiana, el teatro forma parte de manera sustancial, siendo observable una entrada de aparatajes de nueva generación en todos los espacios del edificio teatral: escenarios móviles e informatizados, proyecciones audiovisuales generadas por ordenador, taquillas on-line...

Las nuevas tecnologías, por tanto, ya “viven” en la ópera. La pregunta que nos va a interesar para nuestro propósito se refiere no tanto a la incidencia que puedan tener en una nueva formalización teatral-informatizada, como a su incidencia en los procesos creativos del director de escena. Nos

preguntaremos, entonces, por los posibles cambios expresivos y conceptuales que las nuevas tecnologías están obligando a considerar.

Resulta obvio que las nuevas tecnologías impactan en los procesos de puesta en escena. Y dado que este campo podría ser por si solo un tema para desarrollar una tesis, nos limitaremos en los siguientes apartados a enfocar la atención sobre la vinculación específica entre nuevas tecnologías y pensamiento creativo, tratando de averiguar qué aportaciones de interés efectúan las nuevas tecnologías en la exploración de ideas y, a su vez, hasta qué punto el pensamiento creativo se ve impulsado (o frenado) por dichas tecnologías.

Para realizar este estudio, nos apoyaremos en dos autores que han reflexionado sobre diversos aspectos relativos a la tecnología y la creatividad: Alfredo Aracil y José Luis Brea. Asimismo recogeremos un fragmento significativo del Manifiesto Binario de la Fura dels Baus como indicador del sustrato teórico que puede sustentar determinadas soluciones de puesta en escena operística.

¿Precedentes? Autómatas y Laberintos. Alfredo Aracil.

La fascinación ante el sorprendente campo de expresión que abren los artefactos mecánicos en el periodo ilustrado es una constante de las exhibiciones parateatrales, cuyo origen podríamos rastrear, hacia atrás, en el “Deus ex máquina” de la Grecia antigua y, hacia delante, desde el siglo XVIII, en los manifiestos de Marinetti, abogando por una espectacularidad que se sustenta en la máquina como paradigma de una nueva sensibilidad futurista. La tesis que defiende Alfredo Aracil en *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración* (1998) apunta hacia la conexión profunda entre *mecánica* y *poética* como motor expresivo de un riquísimo mundo habitado por artefactos de gran ingenio y sorpresa. Aracil centra su estudio en el Barroco y la Ilustración, resultando este dato significativo, por cuanto los términos comenzarán a sufrir matizaciones en el

siglo XIX y el XX. Así, progresivamente, podemos entender que el término poética derive hacia *creatividad* y el término mecánica hacia *tecnología*. Esta deriva es la que resulta significativa para nuestro propósito, por cuanto podemos verificar raíces conceptuales en la formalización de los artefactos, sobre las que se asientan gran parte de las utilidades que se desprenden de lo que hoy denominamos tecnología y creatividad. Aracil resume con maestría una de esas raíces:

“La dialéctica entre lo patente – el autómatas, la música – y lo oculto – la maquinaria - es uno de los rasgos esenciales para comprenderlos, y para entender esta moda.” (258)

La moda a la que se refiere Aracil ha ido variando con el tiempo; sin embargo la dialéctica señalada entre lo patente y lo oculto sigue operando con holgura en los artefactos contemporáneos. La expresión creadora actual no se sostendría si no existiera una *tecnología oculta* poderosa. Por lo demás, la relación interdependiente entre lo visible (lo patente) y lo invisible (bits) sigue generando la misma fascinación hoy que en el siglo XVIII.

En cualquier caso, conviene anotar un sutil salto de influencia desde la tecnología al proceso creador contemporáneo; la informática ha multiplicado de manera exponencial las aplicaciones expresivas, haciendo emerger un *paisaje mental* acumulativo, excesivo, confuso... Paisaje mental que bien podría resumirse en una imagen gráfica de raíces históricas: el laberinto de las ideas, el mismo laberinto que dibujan los circuitos informáticos en las placas de los ordenadores: laberinto visible y laberinto oculto. Los precedentes se hacen actuales.

Lo efímero compartido. El tiempo común del hecho teatral y la e-image.

Partamos de un fragmento significativo del artículo que José Luis Brea publica en el nº 4 de *Estudios Visuales*, con el título “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”:

“A diferencia del modo en que la imagen se daba bajo las condiciones tradicionales de su producción (establemente “consignada” en un soporte material del que era en todo momento indisociable) la *e-image* se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro *fantasma*. Digamos que su paso por lo real es necesariamente efímero, falto de duración.” (153)

Y mas adelante, sintetiza la apuesta de fondo del artículo:

“Resumiendo, lo que estoy proponiendo es que frente a la disposición mnemónica característica de la *imagen estática-material*, la disposición mnemónica de la *e-image* no tiene un carácter básicamente docu / monumental, sino prioritariamente heurístico y creativo.” (157)

Brea hace emerger con claridad una de las brutales potencialidades de las nuevas tecnologías, como es el *carácter efímero de la expresión*. La creación que utiliza soportes electrónicos - informáticos nos reta permanentemente al contacto profundo con el *devenir temporal*, nos coloca invariablemente ante lo intangible por excelencia, la percepción temporal, y, de ahí, que lo efímero, según Brea, confiera a la expresión tecnologizada el valor inquietante de lo que emerge y desaparece, antes incluso de la asimilación humana.

Sobre este asunto podemos atisbar dos derivaciones de interés para el terreno que nos interesa: el binomio creatividad / tecnología. Por una parte el mecanismo efímero de la *e-image*, ¿no es en el fondo el mismo que sustenta la representación teatral? ¿No es el teatro el arte efímero por excelencia? Esta vinculación estructural entre hecho teatral y *e-image* nos definiría una zona de estudio considerablemente amplia, si entendemos que ese *tempo compartido* se puede convertir en el *territorio natural de confluencia entre expresión teatral y expresión electrónica*. El estudio sobrepasaría ampliamente nuestros límites,

pero conviene apuntarlo por lo que pueda tener de *formulación adelantada e imparable de las futuras puestas en escenas*.

La tesis de Brea nos invita también a hacernos alguna pregunta sobre el impacto que pueda tener el uso masivo de soportes tecnológicos de discurso efímero; o, dicho de otro modo, sobre si la tecnología, al zambullirnos en un permanente magma de flashes de duración mínima, pueda estar influyendo en la forma de percibir de los espectadores, al potenciar la instantaneidad y el fragmento como dos constantes de la estética en el arte del siglo XX.

Cuerpo real y espacio virtual: un nuevo marco para la puesta en escena.

En su web La fura dels Baus coloca *El manifiesto binario* que podría entenderse como la articulación de una nueva poética. De él entresacamos algunos fragmentos que ilustran a la perfección la concepción del papel que debe jugar la tecnología en esta *poética Fura*:

“TEATRO DIGITAL. El teatro digital es la suma de actores y bits 0 y 1 que se desplazan por la red. En el teatro digital los actores pueden interactuar estando en lugares y tiempos diferentes...Las acciones de dos actores situados en dos lugares y tiempos diferentes coinciden en la red de tiempos infinitos y espacios virtuales.

[...] El teatro Digital hace referencia a un lenguaje binario que relaciona lo orgánico con lo inorgánico, lo material con lo virtual, el actor de carne y huesos con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio.

[...] La tecnología digital hace posible el viejo sueño de trascender el cuerpo humano. Así, el ciberespacio puede poblarse de cuerpos en su nuevo envoltorio representacional, entre la subjetividad y la materialidad.”

¿Qué cuerpos son esos que pueden habitar entre *la subjetividad y la materialidad*? Y, ¿cómo se relaciona lo orgánico (cuerpo) con lo inorgánico (bits)?

En ambos casos podemos explorar la respuesta a partir del presupuesto poético de la *frontera*. Lo que viene a propugnar La fura no es otra cosa que la permisividad hacia el juego con los límites; cuerpos y tecnologías, proviniendo de categorías mentales distantes, conforman el *material de trabajo* disponible, haciendo confluir los dos extremos de las formas de representación humana: el primitivo (cuerpo) y el último *juguete* (tecnología). Además, al permitirse jugar con los territorios fronterizos entre materialidad y subjetividad están colocando al espectador en una zona de incertidumbre: todos los juegos son posibles.

CAPÍTULO 2: LA PUESTA EN ESCENA DE ÓPERA

Parece indiscutible que la disciplina de la puesta en escena de ópera posee peculiaridades propias, que la diferencian de la puesta en escena de textos teatrales y que a la hora de adentrarse en un estudio en detalle conviene tener presentes por las exigencias que se derivan de la escenificación de la palabra cantada.

Este capítulo pretende por tanto recoger, con carácter contextualizador, aquellos datos, reflexiones, opiniones, etc., que tienen o han tenido un peso específico en el laberinto expresivo que implica cualquier puesta en escena. Laberinto que llega a su paroxismo de dificultad en la nota siguiente de Helleu (2005, 17):

“Dans le texte passionnant où il relate les différentes étapes de la préparation du *Ring* du centenaire à Bayreuth, Patrice Chéreau interrompt un instant le fil de son récit pour avouer [qu’il se rend] bien compte en disant tout cela que le mécanisme de la ‘création’ - comment naît une mise en scène – ne peut pas se dire sans prétention, ni se définir. Il est secret, et secret parfois aussi pour le metteur en scène »

La posibilidad de que el desvelo de los mecanismos de creación sea un imposible, incluso para el mismo director de escena, ¿nos enfrenta a una tarea quimérica? Quizá estemos ante uno de esos retos que, por rozar lo imposible, se hacen imprescindibles. En cualquier caso el reto es relativamente nuevo si tenemos en cuenta que el desarrollo multidireccional que ha experimentado la puesta en escena se ha producido fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX, por lo que apenas existe la distancia suficiente para realizar una aproximación académica. Ahora bien, las óperas de los siglos anteriores, ¿no desarrollaban una puesta en escena? Evidentemente sí, aunque el concepto no se afiance hasta finales del siglo XIX. Será imprescindible, por tanto, rastrear históricamente aquellos elementos escénicos que nos permitan proyectar líneas de evolución (o ruptura) desde los mismos orígenes del formato operístico hasta nuestros días. A ello habrán de sumarse las aportaciones de quienes, desde distintos campos del saber, han ido elaborando una aleatoria teoría de la ópera. La selección de estas aportaciones se basa en un criterio preciso: el interés y la influencia que las diferentes teorías puedan tener en la

tarea del director de escena. La teoría psicoanalítica sobre el juego de Winnicot, los enfoques metafísicos de Tomlinson, las investigaciones históricas de Barbier, las preocupaciones escénicas de Verdi y Wagner, el estudio de los símbolos operísticos de Donington, etc. constituyen un *corpus* de referencias que, desde disciplinas no necesariamente escénicas, tienen un valor a considerar en el momento de adentrarse en los procesos creativos de la puesta en escena de ópera.

Camerata Bardi: atisbos de un formato.

Existe una convención aceptada que sitúa el origen del espectáculo operístico a comienzos del siglo XVII en el entorno geográfico italiano y en el entorno intelectual de la *camerata Bardi*. Las preocupaciones de este grupo de artistas se orientaban a la posibilidad de reformular la estructura relacional de las artes que se había dado en el espectáculo teatral de la Grecia clásica. Dicha estructura era en parte supuesta y en parte inventada, dada la escasez de certidumbre respecto a cómo fuera la representación teatral veinte siglos atrás. En cualquier caso, el intento sirvió de motor a lo que vendría a ser uno de los grandes retos de la ópera en el futuro: las relaciones entre música y palabra, que, en todo caso estaban condicionadas por la teoría de los afectos. En palabras de Fubini⁵:

El problema que se hacía cada vez más urgente en orden a su solución, [...] era el de la relación entre música y palabra, entre lenguaje verbal y lenguaje musical, entre lenguaje de los sentimientos y lenguaje de los sonidos, que había surgido a raíz de la crisis del mundo musical polifónico. La apelación de carácter humanístico que se hiciera a la antigua Grecia representaba una polémica implícita, pero declarada, contra el contrapunto y sus complicados e irracionales galimatías.

Hasta cierto punto Fubini señala el que va a ser el nudo (teórico y operativo) de la escritura operística y que generará multitud de polémicas sobre la prioridad de uno de los dos lenguajes sobre el otro, así como sobre la posibilidad del equilibrio entre ambos.

⁵ Pág. 139.

Lang (1971, 15), por su parte, detalla algunos aspectos que se hallan entreverados en la confusión latente del nuevo formato espectacular:

Casi al mismo tiempo que el teatro moderno de Lope de Vega y de Shakespeare se hubo emancipado completamente de los misterios y dramas litúrgicos, una docta academia de Florencia, la Camerana, se esforzaba en recrear el drama ático. Su creación tenía unos padres respetables – música y drama – pero su descendencia, que ellos denominaron ópera, demostró ser ilegítima.

[...] No cabe duda de que en el teatro de la antigüedad hubo música de circunstancias, tanto solista como coral, pero los florentinos concibieron equivocadamente el teatro griego como un drama cantado. A partir de este supuesto, llegaron a la conclusión de que en la tragedia ática el objeto de la música era el de subrayar y realzar el diálogo dramático (una obra *con* música); por consiguiente, como requisito más importante de sus `óperas` la inteligibilidad del texto. Al ser esta inviolabilidad de la obra el alfa y omega de la estética músico-dramático florentina, el nuevo y gran invento, el recitativo, era una simple declamación apoyada por un discreto acompañamiento.[...] Pero los doctos amantes de lo antiguo pronto tuvieron que rendirse ante fuerzas creativas superiores y, al cabo de pocos años, la nueva forma artística se convirtió en un género más musical que literario.

Ahora bien, en estos primeros años de construcción del formato operístico, cabe preguntarse por la formalización en la escena de ese gran potencial establecido entre palabra y música; dicho de otro modo: ¿cómo era la puesta en escena en estos tiempos inaugurales de la ópera occidental?, que viene a ser la pregunta pertinente en nuestro caso. Advirtiendo de antemano que el término “puesta en escena” no es usado en este momento histórico, recogemos una reseña ilustrativa de Brunel (1980, 24) sobre lo que podría ser la representación operística propugnada por la *Camerata Bardi*:

Orphée est présent à la naissance de l'opéra. Jacopo Peri (1561-1633) était musicien à la cour des Médicis et la personnalité dominante du cercle d'artistes et de lettrés réunis sur l'initiative du comte Giovanni Bardi, la Camerata fiorentina. Son *Euridice* peut être considérée le premier opéra véritable. [...] Elle fut représentée le 6 octobre 1600 à Florence, à l'occasion du mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis, sans que le royal époux fût d'ailleurs effectivement présent. Peri, excellent ténor, fait le rôle d'Orphée, comme s'il n'avait voulu laisser à personne d'autre cet honneur redoutable. Le livret était d'Ottavio Rinuccini. La mise en scène de Buonarrotti, neveu du grand Michel-Ange,

faisait grand usage des machines : on pouvait voir en une succession rapide `une grande arcade illuminée comme en plein jour et dans des bois superbes les statues de la Poésie et de la Musique; puis un désert aride avec des roches et des marais, puis la cité infernale de l'Hadès en flammes sous un ciel de cuivre, enfin, de nouveau, dans sa beauté paisible, le premier tableau'. La partition peut paraître sévère avec un récitatif assez monotone et une instrumentation un peu rudimentaire qui ne sert que de soutien. Mais ce *recitar cantando* (l'art de réciter en chantant, prôné par Vincenzo Galilei, le théoricien de la Camerata fiorentina) revêt le texte d'accentes justes et expressifs, le chant instrumental renforce le chant vocal et les passages les plus significatifs de la poésie. Le principe du *stilo rappresentativo* (style représentatif) appliqué au drame musical est acquis.

Todo ese despliegue escénico de la ópera de Peri nos obliga a aceptar la aleatoriedad del experimento que la Camerata había puesto en marcha. El salto que tuvieron que dar desde la teoría en torno a palabra y música hasta el escenario, se realiza en términos de gran aparataje teatral, lo que por otra parte se consolidará como una cierta constante en la evolución posterior de la ópera. El factor visual y sorpresivo de la puesta en escena se convierte en protagonista dominante. El mismo Fubini⁶ lo expresa así:

Ya se ha dicho que lo que se entendía por *recitar cantando* tuvo una vida muy efímera, en el supuesto de que tal cosa, efectivamente, haya existido alguna vez. En realidad la historia de la música se encaminaba por otro sendero y, en el transcurso de escasísimos años, de lo que se denominaba *recitar cantando* surgió, con el carácter de fenómeno nuevo e imprevisible, la dimensión teatral y espectacular de la música, que se impuso rápidamente como nuevo lenguaje: fue capaz de absorber el lenguaje verbal y se planteó una nueva concepción del tiempo y del espacio, una nueva lógica de los afectos y una nueva actitud frente al público y frente a todo aquel que gozara de la fruición musical

¿Podríamos entender, siguiendo a Fubini que la dimensión teatral y espectacular de la música se constituye en el eje – soporte de la ópera al generar esa nueva concepción del espacio y el tiempo? Si ello es así, estaríamos, ya en los atisbos del formato operístico, en la obligación de preguntarnos por los mecanismos de lo espectacular, es decir por los mecanismos de la puesta en escena. Y hasta cierto punto la pregunta sería

⁶ Pag. 171.

literal, por cuanto uno de los rasgos propios de la ópera barroca es el aprovechamiento máximo de la maquinaria teatral. Sirva de ejemplo la siguiente reseña sobre un montaje de una ópera de Monteverdi, según Brunel (1980, 29):

Pour *Le Retour d'Ulysse*, il avait fallu aussi une machinerie exceptionnellement perfectionnée. Au prologue on voyait des divinités sur un nuage en mouvement. A l'acte I, la barque des Phéaciens devait avoir l'air de glisser sur les eaux. A l'acte II, un grand aigle royal planait au-dessus de l'atrium et effrayait les prétendants. Mais l'évolution de l'opéra vers l'opéra à machines avait quelque chose d'inquiétant. La technique pouvait rendre quasi inaudible la musique.

Sería posible, entonces, entender el escenario como un territorio de lucha entre elementos delicados (música y palabra) y elementos brutos (maquinaria teatral); territorio donde se va a desarrollar una de las paradojas (y peligros) del formato operístico: el intento de hacer visible la partitura, en algunas ocasiones la hace inaudible: poética y mecánica como polos expresivos propios del barroco.

Evolución histórica: catálogo de cambios.

Una vez arrancada la maquinaria espectacular operística parecía difícil que pudiera pararse a lo largo de los siguientes cuatro siglos. La potencia expresiva resultó ser de tal impacto que atravesó todo tipo de obstáculos, diatribas, querellas... Algunos autores han intentado averiguar la esencia de este poder fabuloso. Es el caso de Simón Suárez (1994, 40) quien afirma:

Desde entonces [época de Monteverdi], y a pesar de los diferentes movimientos o modas, el significante poco ha variado en la ópera, por lo menos hasta el siglo XX, y aun así no estoy seguro...: Eros y Thanatos...Amor y muerte con todas sus posibilidades combinatorias –y son muchas. El amor como único sentimiento humano que redime, pero que exige un precio fatal e inevitable, el de la muerte, el de la pérdida de sí. La búsqueda del conocimiento por medio del amor que nos llevará a la contemplación del vacío, del silencio habitado, del éxtasis de la muerte amorosa.

La emergencia del vínculo entre amor y muerte como mecanismo fundamental de dramaturgia operística conlleva la elaboración de discursos, reflexivos y poéticos, sobre los vericuetos para hacer visible dicho vínculo; en definitiva sobre los procesos de puesta en escena. Desde esta perspectiva teórico-práctica cabría preguntarse por la relación esclarecedora entre las diferentes poéticas y los libros de dirección que constituyen la memoria espectacular de una época determinada. Desentrañar esa relación sería tarea suficiente para otra tesis, por lo que queda colocada en el almacén de investigaciones futuras.

El escenario operístico: un espacio mutante.

En su análisis de *La coronación de Poppea* Ana Fernández Valbuena (2007, 267) advierte que “En la hipótesis representativa de este espectáculo tal como se concibió, hay tal vez otros signos de reparto espacial [...] que hoy nos son familiares y entonces aún no se consideraban; me refiero, por ejemplo, a la posición de los instrumentistas, pues no existía el foso de orquesta – que es, en realidad, un invento del siglo XIX -.Esto llevaba a colocarlos a la altura de la platea, delante del escenario o, a veces, sobre el propio escenario a la altura de los cantantes, provocando una recepción sonora distinta de la que hoy tienen muchos coliseos operísticos.”

Los balbuceos que señala Ana Fernández Valbuena en lo referente a la ubicación de los músicos en la representación operística se explican, en parte, por lo reducido del número de las formaciones orquestales en el barroco italiano; pero también por los problemas visuales que generaba la presencia de los músicos en el escenario, donde se *acumulaban* con los cantantes. A medida que la orquesta vaya creciendo en número (por las necesidades explícitas de la partitura, que requiere más instrumentos y más potencia sonora), la orquesta se irá escondiendo progresivamente de la vista del espectador hasta ubicarse en el foso, entendido a partir del XIX como su hábitat natural.

Las dudas sobre dónde colocar a los integrantes del espectáculo operístico afectan de modo diverso a cada una de las partes constitutivas de la

representación. La convención misma de la frontera espacial entre espectáculo y espectador ha sido, a lo largo de los siglos, una convención cambiante. Como señala Tomlinson (1999, 93):

“El grabado de Jacques Callot según Giulio Parigi de un *intermedio* florentino de 1617 presenta un teatro de los Médici, al parecer mas o menos permanente, dentro de los Uffizi. [...] Este espacio había sido empleado para teatro por primera vez en la década de 1580, justo después de completarse los Uffizi y fue el lugar de los espectaculares *intermedi* de 1589[...]. EL grabado de Callot podría ser casi una reflexiva descripción de la implicación subjetiva, a través del teatro, en un continuo cosmos renacentista. Los espectadores son llevados por los bailarines desde la platea, subiendo las rampas, hacia el escenario, y de ahí a los órdenes celestiales situados al fondo sobre nubes. El espacio liminar entre audiencia y artistas no parece fijo sino permeable, al igual que la distancia entre los bailarines mundanos del escenario y las huestes celestiales situados tras ellos, fácilmente atravesadas por los dioses y diosas que se sostienen sobre maravillosas máquinas. En conjunto, la vista sugiere una conexión sin solución de continuidad desde el público hasta los niveles ontológicos representados sobre el escenario.

[...] El espacio permeable del Renacimiento tardío entre espectadores e interpretes da paso a una moderna `cuarta pared´ que los separa, transparente para los espectadores, mas impenetrable.”

Condicionantes tecnológicos de la puesta en escena.

Es obvio que los cambios tecnológicos impulsan la renovación del apuesta en escena. Así lo advierte Giancarlo del Monaco⁷:

“Antes los cantantes se ponían delante del escenario, ¿por qué? Por muchas razones, por las voces. Y mucha gente piensa que cantaban ahí ante el director de orquesta porque querían que se escuchara su voz. No es sólo eso, es que en el ochocientos la iluminación era a gas y en el setecientos era con velas; está claro que si un cantante cantaba a diez metros se vería sólo a un negro; esto sólo era válido en el caso de Otello, claro. Los cantantes se situaban delante de la escena para estar iluminados, y lógicamente, cuando todos estaban ahí era una especie de corrido vocal sin sentido”.

⁷ *Encuentros con la ópera*. Pag. 113

Similar idea viene a plantear Romero Ferrer (2004, 232):

En relación con los problemas de la iluminación, el siglo XIX asiste a otra transformación teatral importante al incorporar la luz de gas frente a otras formas más arcaicas para la representación. Así, en 1817 el Lyceum Theatre de Londres utiliza por primera vez el alumbrado de gas, dando a la representación una luz pálida muy acorde con la nueva estética romántica que entusiasmaría al público. A partir de 1860 se pudo apagar completamente la iluminación, dejando toda la sala a oscuras, y pudiéndose concentrar toda la luz en el escenario. De esta manera se hacía realidad el sueño de los escenógrafos italianos del siglo XVI, quienes en su diseño de la caja italiana habían contemplado este efecto, imposible entonces, pero que ahora contribuía, de manera incuestionable, al efecto de ilusión de realidad que pretendía el invento italiano.

Cabe entender el ejemplo como uno de los nuevos recursos expresivos que se le ofrecen al director de escena desde las innovaciones tecnológicas y que ha sido una constante en paralelo al despliegue de artefactos del siglo XX (los últimos, lo que derivan de la informática).

La tecnología va a facilitar la relación entre instrumento de significación en manos del director y la intencionalidad significativa de la luz romántica, que mancha de palidez el escenario.

Por lo demás la tecnología puede ser un claro exponente de la idea de progreso histórico; ahora bien, dicho progreso tiene algo de paradójico como señala Suarez (1994, 41):

...quisiera enunciar un pensamiento en voz alta: el siglo XX, gracias al *progreso*, se dedica al culto de ese yacimiento arqueológico que es la ópera del pasado. Nunca el hombre cultivó tanto la nostalgia de los despojos. Prácticamente en todas las épocas se hizo la música del momento, aquella que traducía las inquietudes del hombre que vivía. Y aunque es cierto que trabajamos con magníficos despojos, los directores de ópera han vuelto la espalda al presente.

Podrían entenderse los “magníficos despojos” como los restos que el ritual evolutivo de la ópera va desperdigando a lo largo de cuatro siglos. O también como un oxímoron latente que sustenta gran parte de las elucubraciones

escénicas desde el origen del formato operístico (no olvidemos que el nacimiento de la ópera se produjo invocando los *despojos* de la Grecia clásica)

Sostiene Tomlinson⁸ que las formas diversas que adquiere el ritual operístico conectan con una raíz metafísica de potencia sutil:

Esto no quiere decir que *Parsifal* fuese la primera ópera configurada como ritual. Lo que he defendido a lo largo de este libro, por el contrario, es que la historia operística es en todo momento ritual. Desde el año 1600, la ópera ha tomado la forma de una representación repetible de las relaciones entre sus creadores y el público, por un lado, y los ámbitos metafísicos que estos conciben, por otro. Pero la lógica de estos rituales ha cambiado siguiendo los cambios en las circunstancias culturales. Mientras que la ópera del Renacimiento tardío presentaba un ritual de participación que –mediante el canto- extendía al sujeto hacia un cosmos en el cual constituía la pieza central, la *ópera seria* ponía en escena el insalvable abismo entre sujeto y divinidad, a modo de afirmación ritual del monarca absoluto e inefable. Don Giovanni salvó esta distancia, o trató de hacerlo, ofreciendo la visión de un sujeto cuyo orgullo desmedido, materializado en destreza vocal, podía tal vez hacer nuevamente de la metafísica una posibilidad tangible. La ópera romántica ritualizó este sujeto mozartiano como *locus* de un espacio metafísico a la vez interior e inalcanzable –ritual defendido al principio por Nietzsche, quien lo rechazó más tarde en su visión de un *ritual-sin metafísica* somático y tal vez irrealizable.

En esta línea histórica, *Parsifal* presenta el rito operístico bajo la égida de la forma mercancía. La novedad del ritual de *Parsifal* consiste en que superpone sobre una metafísica romántica anterior otra metafísica más reciente que surge como un misterio de las mercancías.

Tomlinson estaría vislumbrando una clave para entender la pervivencia (y necesidad) del formato operístico a lo largo de la historia, que al adaptarse al paradigma cultural-metafísico de cada época se convierte en la expresión cultural imprescindible de occidente, a pesar de su complejidad técnica y su elevado coste.

⁸ Op.cit. 180

Venecia barroca: el asombro cotidiano.

Un momento especialmente significativo en la evolución escénica de la ópera lo constituye la Venecia barroca, tanto en lo referido a la complejidad del aparataje teatral, como al impacto del hábito operístico en la vida social. Así lo recoge Barbier⁹ al afirmar que

... la ópera continuó fascinando a los espectadores de todas las categorías presentes en la sala por sus escenas de gran espectáculo y su asombrosa mezcla de contrarios. Como en la calle durante el carnaval, el príncipe operístico se disfrazaba de esclavo, la humilde ninfa se transformaba en diosa, Júpiter se ponía ropas femeninas y Mercurio adoptaba las posturas equívocas de un bufón de la *commedia dell'arte*. Traiciones, batallas, conjuras o raptos se sucedían a ritmo desenfrenado, sin dejar de reservar la mejor parte a los nobles sentimientos o a las payasadas más audaces. Los venecianos se deleitaban con tanto artificio, vibraban como un solo hombre ante esta ilusión tan barroca y se divertían observando la reacción de los forasteros que ignoraban todo de este tipo de espectáculo.

Por su parte Russomanno (2001, 34) apunta hacia aspectos específicos de la representación cuando señala que

La riqueza de la puesta en escena, su capacidad para despertar el asombro del espectador, se convierten en un ingrediente esencial del éxito del melodrama. La fantasía de los ingenieros se desahogaba en la creación de máquinas de viento y dispositivos para simular el movimiento de las ondas del mar y las nubes o fingir el fuego infernal. A todo ello hay que añadir maquinarias que hacían descender y subir personajes o movían decorados enteros. También existía una avanzada técnica que permitía la representación de escenas navales

También subraya Russomano la costumbre en el teatro barroco de realizar los cambios de escena a la vista para asombrar al espectador.

⁹ *La Venecia de Vivaldi*. Pag. 129.

Gluck: ¿precedente de la concepción moderna de puesta en escena?

La aportación de Gluck¹⁰ al corpus teórico que va evolucionando a la par que los cambios estéticos tiene la peculiaridad de ofrecer preocupaciones que afectan a lo escénico desde la perspectiva de un compositor musical; es decir, una visión más integrada del espectáculo operístico que anticipa, hasta cierto punto, el concepto wagneriano de obra de arte total:

Cuando me dispuse a poner en música la ópera *Alceste* me propuse evitar todos los excesos que una malentendida vanidad de los cantantes y la excesiva complacencia de los compositores habían introducido en la ópera italiana, transformando el espectáculo más solemne y más bello en el más pesado y en el más ridículo; e intenté reducir la música a su verdadera función que es la de secundar la poesía reforzar la expresión de los sentimientos y el interés por las situaciones, sin interrumpir la acción ni congelarla con argumentos superfluos;[...] Por tanto me abstengo de interrumpir a un actor en un momento de vehemente diálogo para hacerle que aguarde un fatigoso *ritornello* [estribillo instrumental], del mismo modo que me abstengo de detenerlo en medio de su bello discurso sobre una vocal favorable [...] Opino que la *ouverture* debe anticipar a los espectadores el carácter de la acción que se va a suceder tras ella, anunciando con antelación los temas de la ópera; que los instrumentos deben tocar solamente en la medida en que lo requiera el grado de interés y las pasiones[...] considero que no encuentra ningún mérito el descubrimiento de una novedad a menos que la misma venga propiciada de forma natural por la situación y se halle asociada a la expresión; en definitiva, no ha habido regla alguna que no haya creído justo sacrificar con gusto a favor del efecto. C. W. Gluck.

Observe que el autor utiliza el término cantantes cuando habla de los excesos cometidos y, sin embargo, opta por el de actor al plantear la necesidad de la continuidad de la acción.

Preocupaciones escénicas de Verdi y Wagner.

La magnitud de la obra de estos dos grandes genios del siglo XIX hace necesaria una cierta fragmentación temática para que el acercamiento a sus

¹⁰ Prólogo a la ópera *Alceste* en Catálogo de la LX Temporada de Ópera de Oviedo, pág.211

ideas y producciones sea útil en términos de estudio. Desde esa perspectiva sólo tendremos en cuenta los aspectos reflexionados por Verdi y Wagner que conectan con el propósito general de este capítulo, los problemas y retos que genera el dispositivo de puesta en escena del teatro cantado.

El planteamiento de englobar a los dos compositores bajo el epígrafe común de las preocupaciones escénicas viene sugerido por Lang (1971, 110):

“Ya a partir de *Macbeth*, Verdi se esforzó en combinar los números establecidos con un ‘lenguaje operístico’ que fluyera libremente, luchando así con un problema con el que aún no se había enfrentado ningún compositor italiano del siglo: la reconciliación de la forma musical con el contenido dramático. Uno comprueba con asombro que, aun siendo totalmente distintos en todo, los dos gigantes dramáticos del siglo, Wagner y Verdi, estaban buscando básicamente los mismos fines”

Al formular como problema compartido la reconciliación de forma musical y contenido dramático, Lang amplía el campo de interés más allá del problema relacional entre música y texto, puesto que, inevitablemente, el contenido dramático engloba el texto, pero también el espacio dramático y el personaje en conflicto. Se atisba pues un deslizamiento hacía la confluencia de lenguajes como base para la articulación de la expresión global de la escena operística. Dicha confluencia de lenguajes tiene infinitas maneras de tratarse, en función del establecimiento de la prioridad de uno sobre otro; la vinculación profunda que se establezca entre ellos va a determinar una opción estilística y dramaturgica sobre la que se apoyará el futuro trabajo de puesta en escena. Será necesario desentrañar las posibles transferencias entre lenguajes que se dan en la partitura de origen. Como muestra de este trabajo, extremadamente sutil, que deriva del análisis de una partitura, resulta especialmente lúcida la reflexión de Sagi sobre los procedimientos compositivos de Verdi¹¹:

“Los tres métodos usados por Verdi para la individualización de la orquesta son: la definición orquestal del ambiente de una localidad o sitio en el que se desarrolla la acción dramática; la aplicación del énfasis orquestal a los elementos del texto y el uso de las asociaciones de color orquestal para transmitir significados dramáticos”.

¹¹ Tesis inédita, pag. 99

Conviene precisar que en el momento en que Sagi presenta su tesis en la Universidad de Oviedo (curso 1978 / 79) todavía no ha tenido la oportunidad de dirigir ninguna ópera, por lo que su acercamiento a Verdi se enmarca en el campo de la investigación académica. Sin embargo, es posible leer entre líneas en la cita anterior lo que viene a ser el embrión del tratamiento múltiple que aplicará posteriormente en muchos de sus montajes: al establecer el vínculo entre orquesta y escena a través de tres canales diferentes, es posible adivinar la preocupación verdiana por ensamblar musicalmente los elementos definitorios del conflicto dramático (espacio de la acción, texto y personaje). En ese intento de filtrar a través de la música los materiales propios de la escena se sintetiza el sofisticado artificio de la creación operística verdiana; la tarea del compositor al escribir la partitura se puede entender como una *transferencia entre lenguajes* cuyo resultado final se plasma en notación musical. Esa transferencia entre lenguajes va a ser la tarea compartida entre compositor y director de escena, si bien en el primer caso se construye hacia la expresión musical y en el segundo se *deconstruye* hacia la expresión espacial, textual y corporal. Esta especie de juego de ida y vuelta se constituye en cierta forma en la piedra angular de la puesta en escena, generándose un territorio amplísimo de posibilidades expresivas y también de malentendidos a la hora del tratamiento escénico de lo que está contenido en la partitura; si a eso añadimos el considerable impulso que tuvieron las giras operísticas en el siglo XIX, podemos vislumbrar con nitidez otra de las preocupaciones de Verdi por el respeto de las representaciones respecto a las intenciones del creador. De esa preocupación surge la necesidad de recoger de forma precisa las indicaciones que deberán seguirse para montar un título, que se van a configurar como *Disposizione scenica*. Petrobelli (2007, 16) subraya el valor de este instrumento de puesta en escena:

“La práctica teatral francesa sobre todo en la Ópera, relaciona a Verdi con toda una serie de procedimientos, de formas, de maneras de actuar completamente desconocidos para el teatro de la ópera italiana; es un rico conjunto técnico, en buena parte asociado a las diferencias en el concepto mismo del espectáculo entre las dos tradiciones culturales; es casualidad sin embargo que estos instrumentos de trabajo que el compositor llega a descubrir pueden servir de manera importante a la

revolucionaria concepción del teatro en música, que él autónomamente había desarrollado antes de sus estancias en París. El *livret de mise en scène* que documenta paso a paso el desarrollo del espectáculo parisino convertido en *Disposizione scenica*, es un instrumento ideal para lograr que también el aspecto visual de la ópera verdiana sea determinado contemporáneamente a la creación de la partitura, en completa sintonía con lo que el compositor ha decidido con el libretista respecto a la acción, y con su fantasía para la música. Es a través de estos canales que la síntesis entre los varios componentes del espectáculo verdiano puede ser no solo ideada sino también determinada para todas las ejecuciones futuras”.

El mismo Petrobelli (2006, 72) resalta el valor normativo de las *Disposiciones Escénicas*:

“...establecían para siempre los gestos y los movimientos de los actores, de los coristas de los figurantes, la colocación de la escena y de los objetos, las mesas, las sillas, así como la manera en que se realizaba la iluminación”.

Pueden entenderse como la partitura de la escena, que a diferencia de la partitura musical, no ha llegado a consolidarse en una notación universalizada. En este sentido, Verdi aparece como un adelantado de la dirección de escena.

En este contexto, como anota Biggi Chiarot (2007, 168) “si inserisce la figura innovativa di Giuseppe Verdi che ebbe una costante attenzione per la scenografia e la messa in scena, considerate como elemento costitutivi dell’opera. Anche Riccardo Wagner, tra i compositori della stessa generazione, ebbe un interesse altrettanto forte per la rappresentazione scenica, con la differenza che Wagner espresse le sue idee in scritti teorici e trascuro la realizzazione, mentre i pensieri di Verdi emergono da fonti e testimonianze indirette e sono sempre strettamente collegati a realizzazione pratiche. Ad esempio, in una lettera di Verdi, datata 1892, si legge l’esposizione più esplicita delle sue idee: ‘Per fare scene di Teatro ci vogliono pittori di Teatro. Pittori che non abbiano la vanità di far valere soprattutto la loro bravura, ma di servire il Dramma’. La scenografie devono, dunque, secondo Verdi, integrarsi perfettamente con la visione drammaturgica del compositore.”

La visión del compositor se aproxima por tanto a la integración de todos los elementos que concurren en la representación operística. En esta línea Del Monaco¹² señala la fusión de las tareas de composición y puesta en escena en los casos de Verdi y Wagner:

“En la vieja tradición, cuando el compositor era Verdi o Wagner, mandaba el compositor, porque el compositor era también el director de escena. Tenemos libros de Verdi y Wagner donde definen la dirección de escena”.

En el caso de Wagner además, hay referencias de su tarea de director de escena como el siguiente ejemplo que recoge Gregor-Dellin (1980, 556):

“El lunes 2 de agosto comenzaron los trabajos regulares de ensayo con las dos primeras escenas de *El oro del Rin*. Para tener a la vista al mismo tiempo al director y el escenario, Wagner atravesó una pasarela colocada sobre el foso y se sentó casi encima de éste ante una mesita, donde la pesada partitura se apoyaba en un cajón de embalaje. Encima del cajón había una lámpara de petróleo. (En 1875 aún no habían sido instaladas la iluminación por gas ni las lámparas eléctricas de arco voltaico de carbón destinadas a los efectos escénicos de luz). Hans Richter dirigió y Wagner se movió agitando brazos y piernas con tanta vehemencia que hubo que temerse que mesa, cajón y lámpara se vinieran al suelo y ardiera el teatro, por lo que, tras el primer ensayo, Kart Brandt hizo clavar la mesa al piso. [...] El método que utilizaba Wagner para los ensayos era deductivo, es decir, primero dejaba que se desarrollase toda la escena, para que los artistas recibieran una impresión de conjunto, y después pasaba a los detalles, que exponía con minuciosidad interpretando él mismo casi todos los personajes al tiempo que con sus atrevidos saltos sumía a los presentes en angustia...”

La descripción de la tarea de Wagner en el ámbito escénico permite situar la excepcionalidad de este autor, ya que confluyen en él tres tipos de escritura: musical, literaria y escénica, lo cual es absolutamente infrecuente. Este aspecto lo recoge claramente Sanchez (1999, 29):

“Resultaba, pues, inimaginable para Wagner una dramaturgia con pretensiones de verdad que no surgiera de la íntima unión de la música, la palabra y, subsidiariamente, la imagen. Frente al absolutismo de la palabra poética del romanticismo, Wagner da un giro importante en la elaboración de una nueva dramaturgia que sirve de nexo hacia el experimentalismo del XX. [...] Wagner prohíbe la autonomía del libreto y exige que

¹² *Encuentros con la ópera. Pag. 108.*

sólo se considere como codificación del drama aquella partitura donde la escritura musical conviva con la escritura poética y las indicaciones para su escenificación. Aun así, de la lectura de dicha partitura no se obtendría el efecto estético deseado, pues éste sólo puede ser recibido en la inmediatez de la representación escénica”.

La preocupación por la representación, por la percepción del público, la exigencia (¿pureza?) de la obra artística, serán los impulsos que le llevan a construir, a pesar de todas las dificultades conocidas, el teatro de Bayreuth.

Construcción que se sustenta en un corpus ingente de reflexiones previas a la toma de decisiones arquitectónicas concretas vinculadas a una concepción escénica global. Ejemplo de ello es el siguiente apunte de Quesada (2005, 27):

“El arco de proscenio y los marcos para los telones son los puntos que Wagner consideró fundamentales para determinar la disposición de la sala y su proporciones. El foso donde se esconde la orquesta es denominado *mystischer abgrund* (abismo místico), por cuanto es una falla completa que separa lo real de lo ideal, y cierra así el territorio del drama con una empalizada de ondas sonoras: “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”

Observese que habla de actor, no de cantante, al que se le ofrece desde el foso el “suelo del sentimiento universal e infinito”. Esta relación (de base arquitectónica) que vincula orquesta y escenario en términos de sentimiento tiene sunexo fundamental en la música que, conectando la orquesta con el escenario, hace visible lo invisible en la percepción del espectador y, de alguna manera, consciente lo inconsciente.

Admitiendo la interpretación de que el foso de orquesta corresponde a cierta zona inconsciente del espectador, el formato operístico ofrecería un reflejo

completo de la psique humana que apunta en la dirección de diferencias entre puesta en escena de teatro y de ópera, puesto que en el caso del teatro toda la representación se ofrece en el nivel visible del escenario. Y no es la única diferencia. Lang (1971, 13) señala algunas de especial interés:

“La música, en una buena ópera, proporciona algo que simultáneamente precede y sobrepasa el concepto concreto del drama, ya que la música diluye los sentimientos en melodía y armonías, ritmos y contrapuntos que, en sí mismos, no poseen ningún significado conceptual. La pintura de un personaje en el drama hablado necesita tiempo; en la ópera es casi instantánea. La acción en una obra de teatro exige cierto movimiento; en la ópera, la acción se suspende constantemente por eventuales expansiones líricas. En el drama, la trama y la acción deben desarrollarse; la ópera aspira a una amplia síntesis, al aprovechamiento dramático del momento psicológico”.

Los procedimientos de puesta en escena habrán de tener obligatoriamente en cuenta estas diferencias, para evitar la confusión de aplicar recursos, que siendo adecuados para el teatro, son inviables para la ópera.

Desde una perspectiva más amplia Brook (1998, 35) engloba esta problemática de los distintos formatos en el marco de una reflexión sobre el conjunto de las artes:

“¿Por qué es el ritmo el factor común de todas las artes?’. Ahora me doy cuenta de que, de todos los miles de palabras de crítica, exhortación y guía moral que emplearon mis profesores, lo único que me ha quedado es esa sola frase. Todavía importuna a mi inteligencia, y me doy por bien pagado con que haya sido eso todo lo que saqué de mis muchos colegios. Me hizo consciente de que el movimiento del ojo cuando recorre un cuadro o las bóvedas y arcadas de una gran catedral tiene que ver con los saltos y giros de un bailarín y con el pulso de la música. A partir de ahí la cuestión es inagotable: ¿qué le da a un trabajo artístico su tempo cabal, y que puede aportar en la vida a la informe sucesión de momentos su auténtico latir y fluir?”.

La consideración del ritmo como factor común de las artes puede permitir un entendimiento del mismo como *canal de transferencia* entre lenguajes, en tanto en cuanto la construcción de una coherencia rítmica para la puesta en escena de ópera se vería facilitada por la búsqueda expresiva del ritmo común en términos musicales, textuales, espaciales y corporales. O, como variación

procedimental, por la articulación de ritmos contrapuestos entre música y espacio, o entre texto y cuerpo... Y también la conjunción (armónica o contradictoria) entre ritmos visuales y ritmos auditivos. En definitiva, la reflexión de Brook sobre la peculiaridad rítmica de las artes es de perfecta aplicación a la ópera por el simple hecho de que en ella confluyen todos los lenguajes artísticos.

Las preocupaciones por el comportamiento de los lenguajes en ópera son de una variedad considerable. Otro punto de interés en este ámbito lo ofrece Kerman (1956, 60) cuando establece un vínculo procedimental entre tonalidad y perspectiva como base de los lenguajes musical y pictórico:

“The important role of tonality in modern music has been compared with that of perspective in painting, and we can say that composers now addressed themselves to tonal investigations with the preoccupation of a Paolo Uccello or a Signorelli”.

La sugerencia escondida en esta reflexión nos lleva al territorio de la *transferibilidad*; en efecto, uno de los retos habituales de la puesta en escena operística es el de generar un espacio escénico que exprese en términos visuales lo que contiene la partitura. Habitualmente el problema se resuelve acudiendo a las acotaciones del conflicto dramático. ¿Qué ocurriría si se resolviera desde la *analogía estructural*? Es decir, si se transfiriera desde la tonalidad musical a la perspectiva espacial. En definitiva si se llevara de un lenguaje a otro la estructura expresiva de fondo. Todo este artefacto procedimental, que derivamos de Kerman estaría muy próximo a la Analogía Inusual como técnica creativa que, en cualquier caso tiene el sutil valor de hacer emerger las conexiones escondidas entre música, palabra y escenario hacia una formalización de *estabilidad efímera* en términos de Donington (1990, 10):

“To this illimitable interface of words and music, staging brings a certain local and temporal stability. Words and music usually survive intact, but staging is ephemeral, and certain problems arise as a consequence”.

Al incluir la operativa volátil de la escena, Donington replantea en cierta forma la tradicional pugna de preeminencia entre música y palabra, haciendo encontrarse a los dos elementos en el territorio más amplio (y con fuerte carga simbólica) del escenario donde habitan los cuerpos expresivos. Del problema histórico de los dos lenguajes enfrentados se pasa al problema contemporáneo de cuatro lenguajes activados en la representación operística.

La puesta en escena de ópera: ¿escaparate del inconsciente?

No parece descabellado reseñar el paralelismo del desarrollo que experimentan, a lo largo del siglo XX y especialmente en su segunda mitad, las investigaciones psicoanalíticas y las innovaciones escénicas operísticas. El inconsciente se configura en cierta medida como un tema-recurso, pero también como la base para la elucubración teórica sobre ópera, así como un surtido inacabable de imágenes *transferibles* a la puesta en escena. Ejemplos de este peculiar proceso son las siguientes reflexiones acerca de diferentes aspectos vinculantes entre ópera e inconsciente.

Que pueda existir una cierta similitud entre la estructura del sueño humano y la estructura de la representación teatral no es un dato demasiado novedoso. Pero sí lo es la forma de explicitar esa similitud por parte de Pavis¹³:

“Trabajo del sueño y trabajo del escenario.

[...] Quisiéramos poder estudiar la producción escénica, del mismo modo que Lyotard abordaba la pintura después de Cezanne como lo que apunta “a producir sobre el soporte una especie de *analogía* del mismo espacio inconsciente, los cuales no pueden suscitar más que inquietud y rebeldía”. De acuerdo con esta hipótesis, la escena sería un fantasma materializado por quienes participan en el acontecimiento teatral. Según André Green, sería un fantasma antes que un sueño.

[...] Sueño o fantasma, prosigue Green, la figuración de la puesta en escena debería “situarse entre el sueño y el fantasma”. Esto nos autoriza a estudiar algunos de los procesos de simbolización del sueño y a jugar con la “doble articulación del fantasma teatral: la del escenario, que ocurre sobre las tablas, ostensiblemente subrayada por el

¹³ Op.cit. 242 y 243

espectador, y la de la otra escena, que sucede – aunque se diga en voz alta e inteligible, y se despliegue a plena luz – a la medida del espectador, gracias a un modo de concatenación que obedece a una lógica inconsciente”.

[...] En adelante, el espectador es un analista confrontado a mecanismos enigmáticos que se asimilan con el sueño y el fantasma, unos mecanismos cuyo contenido latente ha de descifrar (antes que decodificar). Por lo tanto, suponemos que los autores del espectáculo y los espectadores, cada uno a su manera, pasan por los mismos procesos psíquicos inconscientes. Lo que hay que reconstruir es esa “concatenación que obedece a una lógica inconsciente”.

Si la vinculación escenario-inconsciente es, para Pavis, aplicable a teatro y ópera, Donington¹⁴ hace concreto ese vínculo a través del símbolo al afirmar:

“...in opera, where the promptings of irrational imagination are at their most uninhibited and the restraints of naturalism are their least intrusive, symbols both conscious and unconscious particularly abound. Almost as immediately as dreams, and far more coherently, opera offers a royal road into the unconscious, drawing as it does on regions of the psyche where consciousness has little power to penetrate”.

Finalmente, las posiciones de Castarède (2002, 89) son las más ajustadas a la doble terminología, operística y psicoanalítica, tomando como base el elemento común a ambas, la pasión:

“En lo más cercano al inconsciente, la ópera muestra bien a las claras lo femenino en el hombre y su encuentro con lo femenino de la mujer: la pasión amorosa, cantada en la ópera, exalta esa fusión hallada de nuevo: en ella, la mujer no es madre de hijos reales (o secundariamente), sino amante, es decir, madre de su amante. En ambos sexos, las fijaciones maternas constituyen una imantación siempre activa y se despiertan con un vigor sorprendente cuando la voz cantada levanta las barreras del rechazo y debilita la dominación del Superyó. En la ópera, la pasión amorosa también encuentra las fijaciones arcaicas de la histeria.

Este reparto general es refrendado por las distintas características de la pasión amorosa en la ópera, de las que las más importantes son las siguientes:

- La *pasión* ya no conoce el tiempo de la realidad, así se apodera del tiempo musical, diferente del tiempo del reloj, porque sirve a su designio de eternidad. Es un tiempo

¹⁴ Op.cit. 3

amnésico: los amantes están solos en el mundo, en la intensidad del momento presente.

- [...] En la ópera, las operaciones del pensamiento lógico secundario son destronadas en beneficio de una regresión al sueño y a sus fantasmagorías inconscientes. Lo inaudito, lo no captado del sonido, con su belleza (el *legato*), su salvajismo (el grito), su desamparo (el sollozo), actúa directamente sobre el inconsciente del sujeto, más sensible a la continuidad de las vocales (*arias*) que a la discontinuidad de las consonantes [...].
- La *pasión* se exalta en la renuncia a la lengua (semántica, lingüística) para permanecer cercana al lenguaje del cuerpo y las huellas sensoriales que éste ha conservado (semiótica, afectos).
- [...] En la *pasión* el sujeto está disociado: su identidad social está amenazada porque es presa de una suerte de despersonalización, exaltada por el *hybris* de la desmesura dionisiaca, como se constata a través de algunos personajes de ópera.

Si las reflexiones anteriores nos proponen un entendimiento de los vínculos entre consciente e inconsciente que afectan a la estructura general del tratamiento escénico de la ópera, Simon Suárez (1994, 36) nos invita a poner la atención en el mismo formato de escritura incardinada texto-música:

“Las posibilidades expresivas de la música se vuelven más amplias gracias a la participación de la palabra. Su interpenetración concretiza la expresión. La palabra constituye, por así decir, la **forma** del sentimiento. **Forma** que la música llena de un cierto contenido, dando tensión al sentimiento e intensificándolo. En ciertos casos, la palabra define el sentimiento consciente o conscientemente mentiroso, mientras que la música expresa al mismo tiempo el sentimiento inconsciente o verdadero, aunque escondido, del personaje. Un ejemplo clásico lo tenemos en Gluck, cuando Orestes, en *Iphigénie en Tauride*, canta: ‘le calme rentre dans mon coeur’, mientras que un violento *agitato* en las violas desmiente estas palabras y da al oyente / espectador la imagen de los remordimientos que agitan el alma del matricida.”

Este tipo de análisis que se adentran en aspectos no puramente musicales es el que va a permitir la emergencia, en el último tercio del siglo XX, del enorme poder revulsivo de la dramaturgia, tal como explicita Merlin (2007, 10) en los siguientes términos:

“C’est a la fin des années 70 que, fort de l’expérience allemande, le monde de l’opéra commence à importer le concept flou de ‘Regietheater’ (littéralement : ‘théâtre de mise

en scène'), qui la donne jusqu'ici en vigueur : après avoir été subordonnée à la musique, puis avoir tenté d'avancer avec elle de conserve, la dramaturgie deviente le point de départ de l'élaboration d'un spectacle lyrique. Le choix de tel ou tel metteur en scène trahit déjà l'intention de défendre une conception particulière d'une oeuvre : dans ces années post-Adorno, où le regard sur le patrimoine ne peut plus être de pure adhésion servile et admirative, l'heure est à la distance critique, à la dissection subversive, voire à la déconstruction (on lit beaucoup Deleuze en Allemagne). Après avoir été à la traîne du théâtre dramatique, l'opéra devient le lieu de toutes les expérimentations, mais surtout d'un formidable vent de dépoussiérage, souvent radical ».

En este contexto experimental se producirán los estudios de musicología de Sagi en el Londres de los 70, de donde va a obtener algunos de los recursos visuales que aplicará posteriormente en sus trabajos escénicos, como se verá en el capítulo 4, Observatorio.

La puesta en escena como máquina del tiempo

Una consecuencia del proceder dramático es la apertura del juego con los tiempos que se encuentran implícitos en la partitura. A este respecto Alexandre (2007, 32) señala:

“Changer de temps pour aller où ? *Grosso modo*, un spectacle lyrique peut se dérouler à cinq époques différentes : celle, établie ou supposée, de l'action ; celle de l'auteur et / ou du compositeur ; celle de la représentation (aujourd'hui) ; n'importe quand ; enfin, à aucune époque identifiable ».

Además de estos cinco tratamientos temporales señalados por Alexandre como recursos dramáticos, podemos considerar otros juegos temporales activados por distintos directores en la actualidad. Un primer ejemplo lo encontramos en la estructura temporal que sustenta la ópera *Corvo Branco*, con libreto de Luísa Costa Gomes, música de Philip Glass y dirección escénica, en su estreno de Lisboa, de Robert Wilson. La secuencia temporal que se propone hace viajar, aleatoria y sucesivamente, al espectador desde el Pasado

de la Corte portuguesa en el Acto I, escena 1ª, al pasado en África (Acto I, escena 2ª), al pasado en India (Acto I, escena 3ª), al presente de una exploración submarina (Acto II, escena 1ª), al futuro de la exploración de agujeros negros en el cielo (Acto II, escena 2ª), regresando al pasado de la Corte Portuguesa (Acto III, escena 1ª), saltando a una “transición del pasado al presente” (Acto III, escena 2ª), instalándose “fuera del tiempo” en el Acto IV, de nuevo en el presente de Brasil (Acto V), para acabar en un Epílogo que funde pasado, presente y futuro en un “viaje mas allá de la muerte”. Todo ello ocurre con el intercalado, sin tiempos escénicos definidos, de dos oberturas y cuatro *kneeplay*.

A primera vista podría parecer la estructura de la no estructura, sin embargo es perfectamente legible, como explicita el propio Wilson en una entrevista publicada en el nº 132 de Primer Acto (1971, 46):

“[...] Tengo montones de cosas en la cabeza, todas al mismo tiempo. Igual que tu. [...] Es el sueño y la realidad a la vez, toda nuestra experiencia acumulada, lo que intento transponer a la escena. Algo normal en nuestro siglo XX en que somos mucho mas conscientes.”

El intento de hacer confluír sueño y realidad en un espacio - tiempo común rompe de manera radical con la percepción convencional del espectador, que tanto en la vida cotidiana como en el teatro está perfectamente habituado a establecer una frontera precisa entre realidad y sueño, a construir, de hecho, dos mundos mentales independientes, no comunicados. En este punto, la apuesta de Wilson ignora además el armazón de la fábula de la secuencia narrativa, al establecer una especie de *dramaturgia de la simultaneidad* en la que es posible el encuentro de personajes, espacios, tiempos, objetos..., unidos bajo el principio de la libre asociación. Ejemplo de este recurso teatral wilsoniano es la confluencia en el Acto II, escena 1ª, dentro de la exploración submarina, de Judy Garland con su compañero el Hombre de Hojalata y con el Gallo de Barcelos, figura proveniente de las leyendas portuguesas.

Otro juego temporal con un interés específico es el que articula Pascual en el montaje de *Tristán e Isolda* en el Teatro Real de Madrid, al asignar a cada acto un tiempo diferenciado. En la crítica que firmó Vela del Campo¹⁵ se señala esta solución:

“Tiene razón Lluís Pascual cuando asegura que *Tristán e Isolda* es una ópera ‘inagotable’. Lo subraya además en el planteamiento de una concepción escénica discutible en algunos aspectos de su desarrollo pero impecable en la idea de partida. Cada acto tiene lugar en un periodo diferente: el de la leyenda que sustenta la historia, el de la composición de la ópera, el que está viviendo el espectador. El mar está siempre presente como metáfora y elemento de unidad estética. Se viaja en el tiempo y en el espacio [...]”

Esta línea de trabajo de la exploración temporal hacia múltiples dimensiones, a partir de lecturas dramáticas considerablemente subjetivas, viene a ser una de las tendencias que se han ido afianzando a lo largo del último tercio del siglo XX y primeros años del XXI, pudiéndose entender el fenómeno como una transferencia desde el imaginario de la ciencia ficción (máquina del tiempo) a la escena operística.

Todos estos nuevos puntos de vista (psicoanálisis, juego temporal, dramaturgia subjetivas...) generan un material documental de interés específico para una investigación futura: la plasmación de las ideas del director de escena en el documento codificado que es el *livret de mise en scène*, entendido como partitura escénica.

Otro ámbito de investigación, sería el referido a los dos modelos fundamentales de producción (y representación) operística: el sistema de repertorio y el sistema de *stagione*, cada uno de ellos con pros y contras a desvelar, pero cuya complejidad desborda el marco de la presente tesis.

¹⁵ EL PAIS, 16 enero 2008

¿Muerte y resurrección de la ópera?

En un artículo publicado por primera vez en 1968 Adorno (19) parece apuntar, con cierto tono apocalíptico, al problema de fondo en lo que respecta a la puesta en escena, la crisis de representabilidad cuando afirma que

“La ópera se ha hecho cuestionable no sólo, como pudiera pensarse, en el interior de las obras y en los movimientos del gusto compositivo avanzado. La permanente crisis operática manifiesta entretanto la crisis de la representabilidad de la ópera. La dirección ha tenido que escoger incansablemente entre el aburrimiento empolvado, entre lo debilucho y conforme al tiempo – sobre todo al tercer vertido de tendencias de pintura y plástica – y un penoso desempolvar obras antiguas por medio de ocurrencias escénicas traídas por los pelos”

Ahora bien, lo que Adorno formula como crisis de representabilidad se puede entender también como el motor de la experimentación escénica que va a explotar en la segunda mitad del siglo XX. Así lo recoge Jean – Jacques Roubine (1980, 150), quien establece la conexión sutil entre agonía escénica e investigación innovadora:

“Autre paradoxe: cette agonie du spectacle lyrique intervient précisément au moment historique qui correspond à la naissance, au théâtre, d’un art de la mise en scène véritablement moderne par les ambitions nouvelles qu’il affiche. Aussi bien, à quelques exceptions près, l’opéra, jusque dans les années cinquante, ne sera pas le champ d’investigation des metteurs en scène les plus novateurs »

¿Podemos poner fechas a la agonía? Fernández Guerra¹⁶ lo sugiere al declarar que “si el siglo XX podría describirse como el de ‘la muerte de la ópera’, es también el del nacimiento de la teoría de la ópera.” Y, en gran

¹⁶ Op.cit. 20.

medida, es la teoría de la ópera, la elucubración sobre sus componentes, las nuevas miradas sobre obras centenarias, etc., la que soporta los experimentos de puesta en escena que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, insuflará nuevos bríos al espectáculo operístico. Así, en el arco temporal de un siglo, parecería darse uno de esos procesos imperceptible por la lentitud, pero impactantes por su potencial de transformación, como sería el de la *animadísima muerte* de la ópera; proceso en el que la puesta en escena va a tener un papel protagonista, en pugna en muchas ocasiones con el director musical, los cantantes...

Partiendo del hecho de que cada uno de los grandes nombres de directores escénicos lo son en gran medida por construir un mundo propio, identificable, que impregna sus diferentes trabajos, recogemos, con carácter de muestra significativa, los montajes y directores que configuran el *Top 20¹⁷ ou les Cas d'école*, de 1955 a 2006:

- 1955: La Traviata, par Luchino Visconti
- 1956: La Petite Renarde rusée, par Walter Felsenstein
- 1962 : Tristan et Isolde, par Wieland Wagner
- 1973 : Les Noces de Figaro, par Giorgio Strehler
- 1976: Le Ring, par Patrice Chéreau
- 1977: La Trilogie de Monteverde, par Jean-Pierre Ponnelle
- 1981 : La Tragédie de Carmen, par Peter Brook
- 1982 : La Clémence de Titus, par Karl-Ernst et Ursel Herrmann
- 1985 : Pelléas et Mélisande, par Pierre Strosser
- 1986 : Atys, par Jean-Marie Villégier
- 1991 : Le Song d'une nuit d'été, par Robert Carsen
- 1993 : Madame Butterfly, par Robert Wilson
- 1994 : Boris Godounov, par Herbert Wernicke
- 1996 : Theodora, par Peter Sellars
- 1998 : Katia Kabanova, par Christoph Marthaler
- 1999 : Platée, par Laurent Pelly

¹⁷ Opéra et mise en scène. Avant Scène Opéra, n° 241, pag. 80

- 2001 : Don Carlos, par Peter Konwitschny
- 2004 : La Traviata, par Peter Mussbach
- 2005 : Tristan et Isolde, par Olivier Py
- 2006 : Don Giovanni, par Michael Haneke

Cada uno de los directores referidos (y otros muchos, fuera de la lista) han contribuido a esa posible resurrección de la ópera que coincide con el final del siglo. Algunos de ellos, además, han reflexionado sobre sus procedimientos creativos personales. Como muestra de estas reflexiones de considerable sutileza recogemos dos notas sobre Robert Wilson.

En primer lugar Morey y Pardo (2003, 171), estudiando la obra del director explican que

“Sobre el papel el ojo del músico traza las líneas sonoras del tiempo y del espacio. En el papel, las líneas de un pentagrama acogen el movimiento sonoro, la horizontal del melódico y la vertical del espacio armónico. De este modo, el ojo del arquitecto, del pintor, del coreógrafo encuentra la escritura del músico. En la escena-teatro, la tarea de Wilson consistirá en poner en tensión estas líneas para no acallar ninguno de los sentidos.”

Por su parte, el mismo Wilson¹⁸ llega a concretar el encuentro entre la línea horizontal y vertical, al otorgarles valores esenciales, estructurales en la tarea de puesta en escena:

“El tiempo es una línea vertical y el espacio es horizontal. Esta cruz espacio-tiempo es la arquitectura de todo, y es la tensión entre estas dos líneas lo que me interesa: líneas temporales y espaciales que pueden cruzarse, sostenerse o incluso avanzar en paralelo.”

No resulta aventurado, estableciendo la conexión entre los dos puntos de vista, concluir que de lo que se está hablando en el proceder ideacional de Wilson no es otra cosa que una transferencia poética desde las líneas horizontales y

¹⁸ *Robert Wilson*, pag. 72.

verticales de la música al mismo juego geométrico en el espacio / tiempo, sustentado todo ello en un procedimiento de creatividad aplicada como es la analogía inusual. Y, en gran medida, la ópera se está reanimando con estos juegos expresivos; no en vano Wilson es uno de los directores en activo aclamado con asiduidad.

La ópera en España

Dentro del panorama que pretendemos trazar en torno a la disciplina de puesta en escena, resulta obligado poner la atención en la peculiaridad que implica la incorporación tardía del ámbito español a las tendencias europeas, como consecuencia de la cerrazón cultural que significó el franquismo.

El esfuerzo por recuperar ese desfase se plasma según Peláez (1998, 30) en el encargo de nuevas producciones propias en manos de directores de escena:

“EL nombramiento de José Antonio Campos como gerente del Teatro de la Zarzuela, en 1985, marca un cambio total de criterios al renovar, no sólo el repertorio, sino en responsabilizar a los citados directores teatrales de las nuevas producciones propias. Algunos de estos directores ya tenían experiencias y formación en el lírico: José Luis Alonso o Francisco Nieva; otros inician una brillante andadura: Lluís Pascual, José Carlos Plaza, Pilar Miró o Nuria Espert. Otros como Emilio Sagi y Simón Suárez, de formación más lírica, pudieron desarrollar su imaginación e ideas en esta nueva visión de la gestión operística.

Campos incorpora así en la programación de ópera en la Zarzuela y sus criterios estéticos lo que, en la década de los 80 a los 90, se hacía ya en Inglaterra con Peter Brook; con Felsenstein y Friedrich en Alemania; en Italia con Luca Ronconi y Strehler y en Francia con Lavelli y Patrice Chéreau”.

Puede deducirse de esta nota el elevado nivel de exigencia que se estaba planteando en la renovación oficial operística, ya que la tarea que se encarga a Sagi, entre otros, tiene como referente los grandes de la dirección escénica europea.

La ópera en Oviedo

La renovación escénica que va impregnando los teatros europeos llega con cierto retraso a Oviedo, donde se encuentra con una tradición arraigada socialmente, hasta el punto de que evolución urbana y operística van de la mano en palabras de Arrones Peón (1998, 122):

“La inauguración del Campoamor fue el 17 de septiembre de 1892 con la ópera *Los Hugonotes*, de Meyerbeer, que no obtuvo gran resultado. Los intérpretes se disculparon achacando el nerviosismo de la ocasión para el estreno de una sala que derrochaba luz y color... (Es de señalar al respecto que pocos días antes se había estrenado en zonas de Oviedo –entre ellas el teatro- el alumbrado eléctrico, y de ahí el ‘deslumbramiento’ de algunos).

Si la actividad operística ha sido en Oviedo un fenómeno que se remonta a un teatro anterior al Campoamor (el Fontan), cabe preguntarse por su evolución en la segunda parte del siglo XX, momento en que se replantean todas sus bases. Para sintetizar el vínculo existente entre Oviedo y la ópera, la siguiente tabla de datos, recogida por Álvarez- Buylla (1976, 35), es de considerable precisión:

DATOS SOBRE LAS TEMPORADAS OFICIALES
DE ÓPERA EN EL TEATRO CAMPOAMOR DE OVIEDO

Año	Aforo	Nº de Funciones	Localidades vendidas	Localidades devueltas	% de localidades ocupadas
1948	9.504	6	9.318	186	98,04
1949	7.920	5	No existen datos		
1950	7.920	5	4.964	2.956	62,67
1951	6.336	4	2.970	3.366	46,87
1952	7.920	5	7.006	914	88,45
1953	7.920	5	No existen datos		
1954	9.504	6	9.031	473	95,02
1955	9.504	6	8.973	531	94,41

1956	9.504	6	8.509	995	89,53
1957	9.504	6	8.529	975	89,74
1958	11.088	7	10.052	1.036	90,65
1959	9.504	6	8.894	610	93,58
1960	9.504	6	8.881	623	93,44
1961	9.504	6	8.535	969	89,80
1962	9.504	6	9.215	289	96,95
1963	9.504	6	9.206	298	96,86
1964	9.504	6	8.831	673	92,91
1965	9.504	6	8.373	1.131	88,09
1966	9.504	6	8.460	1.044	89,02
1967	9.504	6	8.301	1.203	87,34
1968	9.504	6	7.339	2.165	77,22
1969	9.504	6	8.308	1.196	87,41
1970	9.504	6	8.014	1.490	84,32
1971	9.504	6	8.141	1.363	85,65
1972	9.504	6	8.564	940	90,10
1973	9.504	6	8.726	778	91,81
1974	9.505	6	9.301	203	97,86

Aunque la estadística no recoge las fechas de las seis funciones de cada año, éstas se realizaban en el margen de diez días coincidiendo con las fiestas de San Mateo. El formato de funciones concentradas se mantiene en 1981, cuando Emilio Sagi firma tres montajes entre los días 15 y 25 de septiembre (*Tosca, Les pecheurs de perles y Macbeth*) dentro del festival, que se completaba con *La Gioconda, Rigoletto y Madame Butterfly*, lo que lleva a preguntarse, ¿cuándo se ensayaba en el escenario?, dato que habla de la importancia (escasa) que se le daba a la puesta en escena en ese momento, en comparación con los casi treinta días que se dedican en la actualidad a los ensayos de cada título, indicador del valor que se otorga ahora al proceso de puesta en escena

La valoración de la dirección de escena no es un asunto sólo de la ópera en Oviedo. En el índice del libro citado (*La ópera en España: su problemática*),

que se ocupa de establecer un panorama de la misma en 1975, no figura ningún apartado dedicado a la puesta en escena, lo que nos lleva a deducir que la misma no era problemática, seguramente porque era inexistente.

Los datos recogidos por Álvarez-Buylla en su artículo sobre las temporadas oficiales de ópera en el Teatro Campoamor de Oviedo son elocuentes en lo referido al soporte social del que disfruta la temporada que consta, con pequeñas variaciones, desde el año 1948 al año 1974 de 6 funciones que se concentran en unos días de septiembre, coincidiendo con las Fiestas patronales de San Mateo. El vínculo entre la sociedad ovetense y su temporada de ópera se refleja en un porcentaje de localidades ocupadas próximo al 100 de forma casi continuada a lo largo de 25 años. Detrás de los datos globales se encuentra escondido un tipo de gestión operística muy condicionada por las condiciones económicas del momento, que influyen en el nivel de calidad de las puestas en escena que se ofrecían concentradas en 10 días. Este vendría a ser el punto de partida sobre el que se va transformando el tipo de producción en Oviedo, hasta llegar a día de hoy (2010), en que cada título dispone de aproximadamente un mes de ensayos (en sala y escenario). Esta evolución de formatos de producción se desarrolla en paralelo a la doble concepción sobre las prioridades de las representaciones en Oviedo en la AAAO; en palabras de Rodríguez Granda (1992, 186):

“Antes de concluir el año [1977], ya estaba definitivamente constituida la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera, que habría de organizar todas las temporadas desde 1978 hasta la fecha. Por votación salió elegido presidente Francisco Izquierdo Valdés, que ejercería hasta el año 1989, en que la nueva directiva fue presidida por José Ramón Gutiérrez Arias. Desde el primer momento, en la candidatura de la asamblea de socios concurrirían dos sectores: el progresista y el conservador. La primera tendencia se inclinaba por una ópera de mayor espectáculo, mejor decoración, mejores direcciones escénicas, etc. “

La apuesta por el cuidado de los aspectos espectaculares de la ópera va a fomentar un contexto favorable a la innovación escénica. Y es precisamente en ese contexto en el que se le ofrece a Sagi la dirección de su primer montaje, *La Traviata*, iniciándose una trayectoria paralela entre las inquietudes del creador

y la disposición del público ovetense que se mantiene a lo largo de los años, según afirma Cosme Marina (1998, 157):

“...*L'elisir d'amore*, que abre temporada, una dirección de escena de Emilio Sagi –con escenografía y figurines de Julio Galán- marca las pautas de la renovación escénica que se pretende imponer. Empieza a valorarse por vez primera el trabajo de conjunto, frente a las individualidades de los divos. Este *Elisir* Ilanisco va a suponer unánimes elogios de la crítica [...] En la temporada del cincuentenario *Las bodas de Fígaro* del tándem Sagi-Galán facilitan el encuentro de la afición con Mozart. [...] Es precisamente el nombre de Emilio Sagi el eje principal que ha propiciado la renovación operística de la capital del principado. Buen conocedor como es del público asturiano, ha sabido ir encarrilando las innovaciones sin sobresaltos”.

En un artículo posterior, Cosme Marina (2008, 76) sintetiza las múltiples aportaciones de Sagi a la ópera en Oviedo:

“Un artista ha sido clave en el salto que la lírica ha dado en la histórica temporada del Campoamor, el ovetense Emilio Sagi. Para algunos aficionados Sagi ha enseñado al público a `ver´ la ópera además de `oirlo´ [...] Sagi apostó, desde aquella primera producción de la verdiana *Traviata* de 1980, por una dramaturgia moderna, fabricando dramas creíbles frente al absoluto descuido escénico con el que las óperas se exhibían en el Campoamor, ante un público complaciente y únicamente atento en su mayoría a los menores o mayores alardes vocales de un divo determinado”.

En alguna medida, en estas palabras está sintetizado el vínculo cómplice de Sagi con el público del Campoamor a partir del procedimiento más específico del director de escena: la dramaturgia moderna.

¿Armonía o contradicción coherente? (Procedimientos dramáticos y de puesta en escena)

Si cualquier propuesta operística está condicionada por un sinnúmero de factores externos (algunos de los cuales hemos vislumbrado hasta aquí), conviene detenerse ahora en el factor interno por excelencia: el procedimiento. A este respecto las reflexiones de Hormigón (2002,166) sobre la base

dramatúrgica de la puesta en escena son de perfecta aplicación al caso de la ópera:

“Una vez establecida la lectura concreta y contemporánea del texto, el director de escena traza las líneas maestras de su planteamiento escénico en cuanto a la estética escogida y la estilística mas adecuada para construir la trama escénica significativa que materializará en el espectáculo. Como puede deducirse, se trata de una doble decisión que afecta por una parte a los procedimientos y por otra a la formalización en sí misma.

[...] La elección de una estilística determinada supone en cualquier caso dar respuesta a una premisa previa respecto a la conducta que vamos a seguir. Se trata de inclinarnos por la **armonía** o **contradicción coherente** en nuestra propuesta.

Entendemos por armonía la adopción de un estilo común para todos los medios de significación del espectáculo.

[...] La búsqueda de la contradicción coherente supone adoptar estilísticas diferentes para cada uno de los elementos expresivos del espectáculo, según criterios de formalización específicos en cada caso. La contradicción primaria que ello supone, se articula mediante la confluencia dialéctica en los diferentes planos significantes en una estilística compleja y coherentemente disarmónica. Si construimos un espacio escénico-escenográfico geométrico constructivista, un vestuario y mobiliario realista y una iluminación expresionista, estaremos conjugando estilísticas diversas que según el tratamiento que reciban y la coherencia con la que se articulen, pueden desembocar en una estilización mestiza, pero enriquecedora.

[...] Podemos concluir que la búsqueda de la armonía ofrece menos riesgos y más seguridades, mientras que lo contradictorio está plagado de peligros porque alcanzar una coherencia estilística mestiza es mucho más difícil y problemático. No obstante es preciso afirmar que mediante la utilización de ambos procedimientos pueden construirse excelentes escenificaciones”.

Parece obvio que de los dos procedimientos señalados, la contradicción coherente ofrece un recurso de considerable potencia expresiva: la puesta en *tensión* de los lenguajes escénicos, haciendo confluir en la visual del espectador diversos tratamientos estilísticos que deberían contruir la coherencia mestiza a la que se refiere el teórico.

Adelantemos únicamente que en el caso de Sagi los dos procedimientos son utilizados con soltura, según las necesidades que demanden los títulos a montar, como se verá en el capítulo 4.

Memoria del inicio.

Para cerrar este capítulo sobre puesta en escena de ópera, incorporamos un recuerdo del propio Sagi (1998, 155) sobre sus primeros pasos en la dirección escénica, que contiene, además, un atisbo de la consideración que merecía en esos tiempos el oficio:

“Desde el Naranco veía el peine del Campoamor, ese cajón donde se guarda la *magia* del escenario. Pensaba que era casi imposible que yo, que hacía pocos años que había cantado allí de niño en los festivales del colegio, dirigiera una ópera –dirigir, qué palabra. Estaba impresionado y también nervioso. Cómo yo, que hacía escarceos con la escena en el Laboratorio de Danza y en alguna Ayudantía que me venía a la boca, iba a atreverme a hacer una puesta en escena –expresión obscena en aquellos años. Pues sí, la hice. Creo que de una manera frívola y audaz, producto de los años, pero la hice”.

Entreverado en el texto parece emerger algo próximo a una síntesis de dos rasgos que van mantenerse en su carrera: el atrevimiento humilde.

CAPÍTULO 3. HIPÓTESIS

La aportación más significativa de Howard Gardner en su primera formulación de la teoría de las inteligencias múltiples hace referencia a una cierta *autonomía* de cada una de las inteligencias respecto de las demás, hasta el punto de estudiarlas de forma separada en su libro *Mentes Creativas*, en el cual profundiza en los mecanismos de cada inteligencia apoyándose en una figura reconocida en el ámbito correspondiente. Así, explora las aportaciones de Eliot (inteligencia lingüística), Picasso (inteligencia espacial), Graham (inteligencia corporal), Stravinsky (inteligencia musical), Einstein (inteligencia lógico –matemática), Freud (inteligencia intrapersonal) y Gandhi (inteligencia interpersonal). Su discurso queda suficientemente justificado a partir de la descripción de la experiencia de cada una de las personalidades.

Nuestra hipótesis de trabajo parte de un punto diferente en la consideración de las inteligencias múltiples como soportes creativos; en el caso del perfil profesional del director de escena nos encontramos con la relativa sorpresa de que se trata de un creador que debe manejar no una, sino todas las inteligencias múltiples. Frente al escritor, al músico, incluso al escenógrafo, que trabajan sobre la base de un solo lenguaje, el director de escena debe manejar *suficientemente* todas las inteligencias en su trabajo de puesta en escena. Veremos a continuación un cuadro que resume el paralelismo (y la confluencia) entre las inteligencias múltiples de Gardner y las tareas propias del director de escena.

INTELIGENCIAS MÚLTIPLES
DE GARDNER

TAREAS DEL DIRECTOR DE
ESCENA

Lingüística

Textos

Espacial

Espacio escénico

Cinético-corporal

Movimiento escénico

Musical

Dramaturgia de la música

Lógico-matemática

Gestión Teatral

Intrapersonal

Visión subjetiva

Interpersonal

Equipo

Al confluir en el director de escena las siete inteligencias, en forma de tareas diferenciadas, se produce un primer atisbo de transferencia entre lenguajes (el ejemplo mas obvio sería el de la coreografía, donde el director utiliza los cuerpos para *visualizar* lo que está contenido en la partitura, pero la transferencia se produce en todas direcciones, como veremos mas adelante). El hecho de que el director de escena se convierta en un creador que debe manejar cinco lenguajes diferentes, además de aportar su discurso específico / subjetivo y ensamblar un equipo de considerables dimensiones, condiciona de manera brutal el estudio de los procesos creativos de puesta en escena; siendo este marco común para todos los directores de escena, nuestro propósito se centra en averiguar *cómo* se articulan los mecanismos de transferencia entre las siete inteligencias en la puesta en escena operística, y de forma precisa en el caso de Emilio Sagi, ya que se trata de un director que parece equilibrar, a

priori, las siete inteligencias, puesto que es de los pocos en España que además de dirigir ópera y zarzuela, ha dirigido también teatros, es decir, la gestión teatral en su caso es una tarea más de su trayectoria.

Al hablar del director de escena como creador peculiar que debe manejar las siete inteligencias, resulta obligado hacerse la pregunta sobre la especificidad de la tarea creativa, o dicho de otro modo, sobre los recovecos del pensamiento creativo que se activan en cualquier proceso de creación y, de forma concreta, en la puesta en escena operística.

Para ayudarnos a entender algunas de las peculiaridades del pensamiento creativo, traeremos a colación la aportación de Csikszentmihalyi (1996, 80 y ss.) referida al perfil identificable de la personalidad creadora.

Csikszentmihalyi desglosa en diez pares de conceptos contrarios los rasgos observables del perfil creativo:

11. ACTIVIDAD / REPOSO
12. INGENUIDAD / VIVEZA
13. JUEGO / DISCIPLINA
14. REALIDAD / FANTASÍA
15. EXTROVERSIÓN / INTROVERSIÓN
16. HUMILDAD / ORGULLO
17. MASCULINO / FEMENINO
18. REBELDIA / TRADICIÓN
19. OBJETIVIDAD / PASIÓN
20. DOLOR / PLACER

Es posible entender esta formulación de Csikszentmihalyi como un despliegue en categorías diferenciadas de un núcleo común a todas. Detrás de cada par de contrarios se esconden, en distintos grados, un sinnúmero de oxímoron posibles, que Csikszentmihalyi estudia como mecanismos psicológicos que activan una determinada faena expresiva, dado que su investigación se sitúa en el ámbito de la psicología de la creatividad.

La pregunta que nos va a interesar en nuestro trabajo engarza con ese oxímoron de fondo, pero a la vez nos obliga a una transferencia del campo de trabajo: si admitimos que el perfil descrito por Csikszentmihalyi es aplicable al perfil del director de escena, estaremos obligados a averiguar si las energías que se activan desde el punto de vista del *oxímoron psicológico* son legibles como *oxímoron escénico*, es decir, si lo invisible de los mecanismos mentales se hace visible en términos de puesta en escena. La tarea puede tener algo de titánica si la consideramos en abstracto, pero es previsible que sea factible si reducimos la escala y nos hacemos la misma pregunta no para un director de escena genérico sino para Emilio Sagi, que se constituye así en un ámbito de estudio abarcable.

Empieza así a vislumbrarse la hipótesis de trabajo, que de forma sintética hace confluir en Sagi las premisas de pensamiento creativo formuladas tanto por Gardner como por Csikszentmihalyi (y otros autores) en tanto en cuanto este director *cumpliría* dichas premisas a lo largo de su carrera, en la cual es posible constatar la aplicación de las inteligencias múltiples a las soluciones escénicas en los numerosos montajes dirigidos, así como la articulación de muy diversos oxímoron escénicos que tienen una conexión subterránea con los oxímoron psicológicos de Csikszentmihalyi. La hipótesis se completa al preguntarnos por el *cómo* se aplican las inteligencias múltiples y el oxímoron escénico. Ese cómo procedimental nos obliga a reflexionar sobre la posible vinculación creativa si entendemos el oxímoron como posible *canal de transferencia entre las inteligencias múltiples*, además de permitirnos situar el trabajo de Emilio Sagi en el contexto general de la puesta en escena del siglo XX, averiguando hasta qué punto es continuador de una determinada tradición o lleva acabo rupturas sustanciales. O las dos cosas: la tradición atrevida y la ruptura delicada. En definitiva se trataría de analizar las aportaciones de Sagi a la dirección de escena desde una doble perspectiva: la psicológico-creativa y la del contexto operístico donde se produce, la segunda mitad del siglo XX.

Entendiendo que el trabajo de puesta en escena se articula sobre la transferencia desde la partitura (que engloba lenguaje musical y literario) hacia la escena (con un peso específico del lenguaje corporal y espacial), dicha

transferencia funciona como nexo entre los cuatro lenguajes expresivos; pero además está condicionada de forma directa por la gestión operística (lenguaje matemático), de forma subjetiva por el talento del director (inteligencia intrapersonal) y de forma operativa por el equipo implicado (inteligencia interpersonal). Se conectan así las Inteligencias Múltiples de Gardner con las necesidades discursivas de la puesta en escena, y esa conexión se establece, dependiendo del montaje, en función de una lectura dramática determinada, de la aplicación de una Analogía Inusual, de una transposición temporal de la acción, de una contradicción coherente entre los instrumentos de significación, de un Torbellino de ideas... El abanico de opciones (y criterios) de puesta en escena es considerablemente amplio y, a priori, parecería que Emilio Sagi utiliza un número elevado de ellas.

La hipótesis a demostrar (y explicitar) podría expresarse entonces como la construcción por parte de Sagi de una poética propia que se sustenta en una capacidad creativa singular, estableciendo conexiones sutiles entre diferentes oxímoron, generando una escritura escénica de gran riqueza expresiva al utilizar las siete inteligencias de Gardner y aplicando diferentes procedimientos creativos adaptados a las necesidades de cada montaje.

La hipótesis se centra claramente en los aspectos procedimentales de la puesta en escena y no en la valoración de resultados, considerando que, para cualquier montaje que tomemos en estudio, no existe un modelo previo con el que comparar, puesto que en el trabajo creativo, el modelo se crea en paralelo a las decisiones formales. El director de escena, Sagi en nuestro caso, se adentra en el laberinto de las ideas sin demasiados asideros; su toma de decisiones va perfilando, montaje tras montaje, atisbos de una poética que resulta visible incluso en trabajos alejados en el tiempo.

A la tarea de desentrañar esa poética que aventuramos se dedican las siguientes páginas

CAPÍTULO 4. OBSERVATORIO.

La intención general del observatorio vendría a ser la de explicitar el proceso creativo desarrollado para dar solución a cada título; esta tarea, que tiene mucho de deductiva, habrá de apoyarse en el conjunto de indicios que operan alrededor de cada montaje: escritos, entrevistas, críticas, grabaciones, etc. Dada la peculiaridad de Sagi como director de ópera y zarzuela, conviene anotar que el estudio se realizará con los mismos parámetros para ámbos formatos puesto que el mismo Sagi no establece diferencias significativas a la hora de enfrentarse a cada uno de ellos. Por otra parte, los fragmentos audiovisuales seleccionados tienen el carácter de documento – fuente, ya que el componente efímero de la representación operística sólo puede verse aminorado por la memoria de la imagen grabada.

Los datos y referencias que se recogen están vinculados al tratamiento general del montaje o a un fragmento significativo en cuanto a transferencia de lenguajes, oxímoron activado, técnica de creatividad aplicada, etc. Se señalan los datos más significativos de cada montaje con el objetivo de poder recopilar rasgos de evolución en la carrera. Un análisis detallado de cada montaje haría inabarcable la tarea.

Asimismo, se recogen las fichas artísticas de cada montaje (respetando el formato de la fuente de consulta), entendiéndose que el trabajo del director de escena es un trabajo con un amplio equipo y la aportación de cada uno de sus integrantes es significativa para el resultado final, si bien las decisiones últimas corresponden al director de escena. La relación fluida con diferentes equipos de trabajo se convierte en un indicador de *inteligencia interpersonal* activada en la que Sagi posee el dominio del maestro.

Sagi teórico.

Antes de llevar a cabo ninguna puesta en escena, la actividad de Emilio Sagi estuvo vinculada a la Universidad de Oviedo en distintas facetas (estudiante, profesor, integrante del Laboratorio de Danza). Una cronología aproximada de esta época nos permite establecer algunas fechas significativas, que resumen hasta cierto punto los años de formación:

- Año 1972: Licenciatura en Filología Inglesa.
- Curso 77 / 78: Estudios de Musicología en Londres.
- Curso 78 / 79: lectura de la Tesis Doctoral.

De forma paralela a los estudios de Musicología y a la preparación de su Tesis Doctoral, Sagi participa en el Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo, realizando diversas tareas dentro del formato de implicación variable que flotaba en muchas de las iniciativas de la época. Para tener una cierta idea de lo que significó el Laboratorio en esos años recogemos una cita ilustrativa de Cao (1994, 70):

“Otro ejemplo destacado dentro del angosto panorama de la danza asturiana es el Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo, creado en 1976 bajo el auspicio del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, por iniciativa de José Benito Buyla, a la sazón vicerrector. Constituido como colectivo, se trata de una formación en la que participan fundamentalmente estudiantes.

Entre los espectáculos creados por dicho colectivo sobresalen: un trabajo inicial, basado en *La Regenta*, de Leopoldo de La Torre, con música de Wagner, Strauss, Malher y Tchaikovsky; diferentes cortos, creados entre 1978 y 1979, tales como *Más allá de Nietzsche*, con música de Walter Carlos; y un espectáculo largo, basado en el mito asturiano de la Ayalga, en el que se concilia la música de Charles Ives con tonadas asturianas interpretadas por Juanón Uría. Tras conseguir un notable éxito en el año 1978 con la reposición del espectáculo basado en *La Regenta* – titulado ahora *Los sapos de Vetusta*– realiza un trabajo inspirado en el *Réquiem*, de Mozart (1980), que supone su última aportación a la danza asturiana, ya que en ese mismo año se disuelve la agrupación. La disolución del *Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo* coincide con la consagración del colectivo, y esta circunstancia se verá

constatada con el premio que recibe en el festival de Sitges de 1980 por *Los sapos de Vetusta*, compartiendo honores con Rainer Maria Fassbinder.

[...] La propuesta del colectivo estaba sustentada en una concepción integral del trabajo en la que los registros coreográficos, plásticos, musicales y dramáticos iban creciendo conjuntamente en la composición de los espectáculos, guardando cierta consonancia con la tendencia de la época a la creación colectiva que descartaba las paternidades expresas. No obstante, en su programa se advierte cierta distancia del proyecto de los grupos de Teatro Independiente, ya que un sustrato fuerte de nihilismo confiere al grupo mayor alejamiento y frialdad respecto a la beligerancia ideológica”.

La concepción integral de los distintos registros escénicos está apuntando a una concepción global de la puesta en escena, cuyo mecanismo de integración no es otro que la transferencia entre lenguajes.

Considerando que la vinculación de Sagi con el Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo le permitía una inmersión directa en los problemas de la puesta en escena, será interesante averiguar de que forma sus impulsos escénicos puedan tener un traducción en el formato académico de la Tesis Doctoral, teniendo en cuenta que en la trayectoria de Sagi son cronológicamente simultáneos.

El título de la Tesis que defiende el curso 78 /79 nos ofrece un primer atisbo de interés para nuestras pesquisas sobre la transferencia entre lenguajes: *Shakespeare en la ópera romántica*. Obsérvese que en el propio enunciado se establece un canal posible de transferencia desde lo literario a lo musical; de hecho, respecto a la orientación habitual de las tesis en esos años, la investigación de Sagi se sitúa en el ámbito de lo multidisciplinar, aunque en la época el concepto no se manejara con la soltura con que se hace actualmente. Pues bien, si ya en el título se apunta la dirección multidisciplinar, el fondo de la Tesis confirma esas intenciones. Al estudiar los recovecos por los que transita la obra de Shakespeare en manos de distintos compositores de ópera (fundamentalmente Verdi), Sagi se encuentra de cara con el núcleo de cualquier composición operística: las relaciones entre tiempo y espacio. En sus propias palabras:

“Dentro del campo gnoseológico del arte en general, cada una de las artes se diferencia de las otras por sus diferentes `techné´ [...], como serían para la pintura: el color, la forma, la distribución del espacio, etc. y para la música: la armonía, el tono, el tiempo, el compás, etc.

Las dos artes que nos ocuparon durante todo este trabajo son la música y la literatura, a la que el profesor Brown clasifica dentro de las artes acústicas, contraponiéndolas a las artes visuales, como son: la pintura y la escultura; la diferencia entre unas y otras es que las primeras son temporales y las segundas espaciales”. (1979, 163)

Las relaciones entre tiempo y espacio que atisba Sagi se articulan en base a tres factores ya detectados por Aristóteles en su poética¹⁹:

Siendo propio de nuestra naturaleza la mimesis, la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los por naturaleza dotados especialmente para esas cosas, avanzando poco a poco, hicieron nacer la poesía partiendo de las improvisaciones.

Desde una perspectiva más amplia, y estableciendo la correspondencia entre *artes* y lenguajes escénicos, encontraríamos los siguientes vínculos:

Artes temporales: música y literatura

Artes espaciales: escenografía

Artes espacio – temporales: lenguaje corporal

De lo cual podemos deducir que el cuerpo es el nexo operativo entre tiempo y espacio a la hora de la composición escénica; si a ello le sumamos el factor rítmico señalado por Aristóteles (que remite al lenguaje matemático, dado que todo ritmo se estructura a partir de una secuencia de *organización temporal y espacial* de carácter numérico²⁰), que es un factor intrínseco de *todos* los lenguajes, estaríamos ante la formulación multidimensional de la tarea de puesta en escena, donde se encuentran Aristóteles, Sagi y Gardner

¹⁹ IV, pág. 57 de la edición de Anibal González

²⁰ Este aspecto de la estructuración de lenguajes escénicos a partir del lenguaje matemático podría convertirse en una línea de investigación futura dentro del campo, relativamente inexplorado, de la puesta en escena de ópera.

proponiendo, al cabo de los siglos, una *coherencia posible* para el fenómeno de la representación operística.

Haciendo una extrapolación de la relación existente entre artes temporales y artes espaciales, la puesta en escena de ópera podría considerarse como un juego entre espacio y tiempo a través de los lenguajes expresivos. Juego al que se le pueden añadir otros elementos como hace Simón Suarez al introducir el factor pasión en este juego espacio-temporal²¹:

A veces confundimos modernidad con desatino, pero hoy mas que nunca estoy convencido de que la puesta en escena - combinación de las pasiones humanas realizada en el espacio con variaciones en el tiempo – sólo puede surgir de la comprensión de la esencia propuesta por la partitura.

El juego con el espacio y el tiempo que se desarrolla en la ópera puede ser considerado cómo un juego de adultos que tiene su correspondencia en el mismo juego con el espacio y el tiempo que se activa en la infancia (Winnicot 1975, 64). El cambio de temporalidad de la acción que se da en muchas propuestas de puesta en escena (tanto en Sagi como en otros directores) tiene su base en ese impulso lúdico de la infancia mediante el cual es posible atravesar siglos en una tarde sin inmutarse; en cierta forma, la resistencia de determinados espectadores adultos a los trasvases temporales de la acción denotan una rigidez para el juego conceptual (o un olvido de sus propios juegos de infancia).

Si en su Tesis Doctoral Sagi nos ofrece interesantes reflexiones previas a su trabajo como director, existe otro material valioso en cuanto a su discurso teórico del momento en que ya había dirigido unos 20 montajes operísticos; se trata de la ponencia *La puesta en escena de la ópera* que presentó en el tercer Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España en Málaga en el año 1990, cuyas actas publicó la propia ADE. Entre los varios puntos de interés que tiene la aportación de Sagi (1993, 142) recogemos la siguiente

²¹ Op.cit 39.

reflexión, que establecería de forma implícita una *transferencia* desde las escalas cromáticas al “petardeo” en el inicio de *Carmen* de Bizet:

“Al abrirse el telón, en la Fábrica de Tabacos de Sevilla está todo el mundo, digamos, de ‘petardeo’, charlando unos con otros, mirando quien viene y quien va, y el coro comenta qué divertida es la gente que pasa por la plaza.

Y realmente todas las escalas cromáticas de la orquesta y su mezcla de tonalidades nos hace seguir ese barullo de gente, en el que salen a la calle las cigarreras en enaguas a fumarse un cigarrillo. Ese momento Bizet lo compone con una gran maestría, una serie de escalas que van desde todas las octavas, con unas cadencias muy eróticas. Un director de escena puede aprovechar todo este coro, no solamente con la salida de las cigarreras, sino tomando en cuenta que todo lo se oye crea una escenografía musical para el desarrollo de la acción”.

Es interesante subrayar la habilidad para conjugar lo culto (escalas cromáticas) y lo popular (petardeo) a la hora de desentrañar el sustrato de doble lenguaje en que se apoya la escritura de Bizet. Podría entenderse incluso como un oxímoron articulado entre lenguajes (musical y lliterario), en la misma línea que el concepto de “escenografía musical”, donde se encuentra una sugerencia para el espacio de la acción, a partir de diferentes escalas y cadencias eróticas. La escenografía musical estaría hablando, por lo demás, de una forma de analizar la partitura multidimensional a partir de las pistas, implícitas o explícitas, que el autor nos ofrece

Dado que este análisis lo efectúa Sagi sin haber montado todavía ninguna *Carmen*, será interesante comprobar en qué medida aplica las ideas apuntadas cuando dirija este título.

Otro ejemplo de lectura dramática de la música lo encontramos en la referencia a su montaje (su primer Mozart) del *Rapto del Serrallo*²²:

“Mozart hace armonías en impares, en séptimas, en terceras, que quiere decir que tiene un contexto semántico femenino, por lo que es todo más inductivo. Aquí te planteas no sólo hacer una dramaturgia de eso sino que la música lleve otro lenguaje

²² Op.cit 150

con una dramaturgia muy fuerte. En el caso de Mozart que os estoy poniendo, hay momentos en los que Mozart repite unas arias de unas señoras, en otras, pero cambiándolas completamente de armonías, entonces es la misma aria desde otro punto de vista, si las oyes nunca piensas que es lo mismo, pero son las mismas notas con otros códigos armónicos. Entonces, lo que Mozart dice en una carta a un amigo suyo es que la criada tiene que estar, aunque en el texto no aparezca viendo y oyendo en el aria de Doña Constanza para luego poder cantar la suya y sus razones musicales tiene.

Si los apuntes anteriores hacen referencia a la dimensión teórica de Sagi, nos adentramos ahora en su praxis como director, para lo cual la selección de montajes a estudiar responde al criterio de establecer una amplia panorámica de soluciones escénicas diferentes.

La Traviata, primer montaje. ¿Decadente brillantez?

Ficha artística (tomada del Catálogo del Festival de Ópera de la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera): estreno, 15 de septiembre de 1980, en el Teatro Campoamor de Oviedo.

LA TRAVIATA.

Música de Giuseppe Verdi

Ópera en tres actos.

Libreto de Francesco María Piave sobre una novela de Alexandre Dumas (hijo).

Estreno: Venecia, 6 de marzo de 1853

Violeta

Francoise GARNER

Adriana MALIPONTE²³

²³ El nombre de esta cantante aparece en programa anotado a mano, por lo que se deduce que se trató de una sustitución.

Alfredo	Beniamino PRIOR
Giorgio Germont	Giorgio ZANCANARO
Flora	Giovanna DI ROCCO
Annina	Cecilia FONDEVILLA
Gastone	Gianfranco MANGANOTTI
Barón Doufhol	Nino CARTA
Giuseppe	Diego MONJO
Marqués D´Obigny	Juan M ^a ARROITAJAUREGUI
Criado de Flora y	
Un emisario	Luis BARAGAÑO

Maestro Concertador y Director de Orquesta:
Benito LAURET

Amigos y amigas de Violeta y Flora, criados, bailarines, etc.

Lugar: París y sus alrededores.

Época: Medios del siglo XIX

Direct. Esc. y Jefe Produc.	Emilio SAGI
Escenografía, vestuario e Iluminación, proyecto de	Julio GALÁN
Ayudante de Director esc.	Manuel MONREAL
Direct. Musical de Escenario	Nino ROSSO
Maestro de Coro	Benito LAURET
Maestro Apuntador	Jaime TRIBO
Vestuario y Zapatería	IZQUIERDO, de Madrid
Atrezzo, armería, muebles	MATEOS, de Madrid
Peluquería	DAMARET y VALLDEPERAS

COREOGRAFÍA DE Lusy BLANCO y Angel VARELA del “Laboratorio de Danza” de la Universidad de Oviedo.

CORO: CAPILLA POLIFONICA CIUDAD DE OVIEDO

ORQUESTA DE CAMARA DE ASTURIAS “ANGEL MUÑIZ TOCA”

Archivo Musical: G.Ricordi y Cía S.P.A. Milano.

Decorados propiedad de la A.A.A.O. realizados con la colaboración de Miguel Angel CAMPANO y Miguel COSTALES

Un primer dato que llama la atención se refiere a la doble condición de Emilio Sagi como Director de Escena y Jefe de Producción; dicho dato fue contrastado con el propio Sagi y, según él, se trataría de una incorrección, puesto que en este primer montaje no asumía tareas de producción; ahora bien, cabe deducir la inclusión del mismo como una consecuencia de cierta confusión terminológica de la época, al asociar las tareas organizativas del Director de Escena con la función del productor. El dato tiene por otra parte un carácter anticipatorio, puesto que, con el paso de los años, Sagi acabaría desarrollando, además de su trabajo escénico, tareas de gestión operística en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, Teatro Real de Madrid y Teatro Arriaga de Bilbao.

Tratándose del primer montaje de ópera que dirige Sagi (con la presión añadida de realizarlo en su ciudad natal), resulta de extraordinaria utilidad el texto firmado por él que se publicó en el programa de mano (*Ante la nueva producción de “La Traviata”*), y que tiene todo el aroma de la urgencia de una declaración de intenciones escénicas. Por el valor de documento inaugural de una carrera posterior, recogemos el texto completo.

“El quince de septiembre se abrirá el telón para una vez más ver y escuchar la gran ópera de Giuseppe Verdi ‘La Traviata’, obra queridísima por el gran músico por varias razones: era la primera vez que el compositor italiano se sumergía en un tema con problemas psicológicos, abandonando la vena patriótica utilizada por él en toda su primera etapa; y también era la primera vez que se atrevía a hacer una crítica clara de la moral burguesa (anteriormente lo había ensayado en ‘Luisa Miller’), defendiendo un personaje lacerado por la intolerancia y el puritanismo, el personaje de Violetta Valery.

Toda la producción que por primera vez se hace entera en nuestra ciudad, intenta llegar a esta conclusión: Violetta se siente `sola y perdida´ con esa brillantez rosada que es el primer acto; en Alfredo, Violetta encuentra el amor, a la persona, cosas que siempre le habían sido negadas. Pero ¿cómo una sociedad burguesa va a permitir que Violetta se redima con un `profundo´ amor? Giorgio Germont es el catalizador del conflicto social; él desencadena el martirio y la muerte de Violetta, le pide `un grave sacrificio´.

Violetta sufre esta separación martirizante, volviendo a tomar el papel de `Traviata´, de la Dama de las Camelias ante Alfredo.

Cuando el sacrificio está hecho, cuando la sentencia ya está cumplida, todo el agradecimiento es poco para Violetta, muere ante su blanca cama y ante las vacías miradas de sus verdugos, que nunca entendieron sus sentimientos, tan blancos como las camelias que adornaban su pecho.

El decorado coincide en esta idea, resaltando la incomunicación de Violetta que acto tras acto se ve más sola, hasta que en el último sus propias paredes parecen como quererla encerrar entre ellas. Los colores y el vestuario trazan una línea hacia el negro, el morado oscuro; contrastando con la decadente brillantez del primer acto, sólo el ramo de Camelias que Violetta lleva a la fiesta de Flora es blanco, como también el interminable dosel de su lecho de muerte. Si la Margarita de `La Dama de las Camelias´ de Dumas es redimida por su bondad, la Violetta de Verdi no sólo se redime por la citada bondad, sino también por la música; Verdi nos hace ver claro el camino hacia la perfecta concepción de su obra, su música nos garantiza que Violetta tiene el alma transparente, desde el preludio del primer acto hasta los últimos compases de la obra”

Resulta llamativo el subrayado de aspectos que tienen que ver de forma directa con los cinco lenguajes implicados en la puesta en escena; así, las paredes que parecen querer encerrar a Violeta remiten a una solución expresiva espacial, la composición escénica que deriva de las miradas vacías de sus verdugos se apoya en el lenguaje corporal, la música entendida como reflejo del alma transparente constituye un buen ejemplo de dramaturgia musical, del análisis del texto deriva un punto de vista dramático coherente y, finalmente, el hecho de que la producción se haga entera en Oviedo apunta a una toma en consideración de la incidencia de la gestión operística (lenguaje matemático). Esta confluencia de diversos lenguajes puede considerarse como una cierta visión global de la puesta en escena, que encontrándose ya implícita en este primer montaje, va a desarrollarse en la carrera posterior.

La decisión de prestar al decorado el sentimiento de soledad de Violeta, a la que sus propias paredes parecen querer encerrar, se nos muestra como un ejemplo excelente de transferencia entre lenguajes; en efecto, al resaltar un detalle de la lectura dramática como es la sensación de incomunicación y soledad y aplicarla al espacio escénico, Sagi (con la ayuda de Julio Galán) está activando uno de los recursos más eficaces para concebir la escenografía (el decorado, en términos de la época): preguntarse por cuál es la *percepción del espacio de un personaje*, en este caso la protagonista, Violeta. El recurso es considerablemente sutil, por cuanto obliga al espectador a ver el espacio como lo siente Violeta, en definitiva a sumergirse en el conflicto dramático por la vía de la identificación visual con la protagonista. La transferencia que se realiza desde el análisis dramático del libreto al espacio se revela acertada en la medida en que la escenografía expresa con precisión ese sentimiento de soledad (ver Anexos 2.1 y 2.2)

Por lo demás, en cuanto a la terminología creativa, la transferencia se ejecuta apoyándose en una *analogía inusual* entre el sentimiento de un personaje y la configuración del espacio. La proyección analógica no es, en cualquier caso, un hallazgo fortuito. De hecho, encontramos la descripción del mismo procedimiento en el análisis que sobre el *Otello* de Verdi realiza Sagi en su tesis un año antes (1979, 106):

“Es importante notar las diferencias en cuanto al número de escenas en el drama y en la ópera; mientras Shakespeare necesita diez escenas para llevar a buen fin el drama, Verdi y Boito sólo necesitan cuatro. Esta economía de escenas, no sólo es debido a motivos escenográficos, sino que tiene una intencionalidad marcadísima, ya que tienen un orden que en Shakespeare no existe; la primera escena es en el puerto de Chipre, la segunda: una terraza sobre el jardín de la mansión de Otello y Desdémona, la tercera tiene lugar en el salón de Audiencias de la misma mansión y la cuarta en la habitación de Desdémona. El orden de las escenas nos ofrece una progresión hacia escenas interiores, ya que, simbólicamente, esta interioridad de los decorados significa una interioridad del drama, personificado en Otello, hasta que desencadena la tragedia con la única vía posible para él, la muerte de Desdémona”

Como una variante, entre las infinitas posibles, recogemos otra de forma de entender el espacio en *Otello* por parte de uno de los grandes estudiosos de Verdi, Petrobelli²⁴:

“El espacio escénico [para *Otello*] tiene que estar dividido en dos partes: el proscenio, donde se desarrolla la acción entre Yago y Otello – un interior, una habitación; y la parte superior de la escena – unos exteriores, un jardín lleno de flores a la orilla del mar – donde puede exteriorizar todo su candor la imagen angelical de Desdemona; la separación entre estos dos espacios debe ser total, evidente, comprensible para el espectador desde el primer momento”.

Resulta llamativo que mientras Sagi entiende los espacios de *Otello* como una secuencia de concentración (interiorización) del conflicto, Petrobelli asocia directamente tipología de personajes y tipología de espacios. Existirían otras muchas maneras de entender este vínculo personaje-espacio y la dificultad para el director de escena estriba en escoger la más adecuada para su concepción dramática. En el caso de Sagi, y volviendo a *Traviata*, que es el montaje que nos ocupa, lo interesante del procedimiento reside en el hecho de que habiéndolo estudiado para *Otello*, lo aplica en su primera puesta en escena a *Traviata*, ejemplo de transversalidad en los procesos creativos que bullen en la cabeza del director.

El procedimiento que anteriormente ha sido desmenuzado como transferencia entre lenguajes y analogía inusual lo encontramos en Bobes (2001, 106), explicitado desde la semiología:

“Una de las aportaciones más decisivas en el teatro es la de la semiotización de los espacios, que cobran su sentido más claro en oposiciones binarias que enfrentan a la vez una actitud, una conducta, una idea, con las contrarias, figurándolas en un espacio que se enfrenta a otro. Así el espacio interior / exterior se hace signo de seguridad / peligro, de dominio / libertad, de decencia / indecencia, etc. El módulo escénico se encuentra ya en *La Orestía*”.

Como puede observarse, la semiotización de espacios viene a ser un procedimiento de generación de visualidad escénica próximo a la transferencia

²⁴ Op.cit. 20.

entre lenguajes, lo que nos llevaría a notar el hecho de que Sagi, en su primera dirección de escena operística está manejando recursos de considerable complejidad.

Una mayor concreción del tratamiento de los espacios como simbolización del conflicto argumental la encontramos en Cueto (2007, 10) cuando plantea que

El espacio escenográfico y el espacio lúdico serían más bien los *medios* los medios a través de los cuales el espacio escénico se convierte en espacio dramático. En principio puede decirse que ambos son conjuntos de signos icónicos, es decir, significantes espaciales de significados espaciales, estáticos (espacio escenográfico) o dinámicos (espacio lúdico). Pero la conmutabilidad del signo teatral [...] permite por un lado la posibilidad de utilizar significantes de espacio lúdico para significados escenográficos (y viceversa), y por otro la utilización de significantes no espaciales (el sonido, la música y la palabra) con significados espaciales, que vienen así a sumarse al espacio escenográfico y lúdico. La función única de dar significado al espacio escénico puede encomendarse simultánea o alternativamente a diferentes tipos de signos – y en este sentido el director de escena dispone de un margen muy amplio para organizar la representación –, pero la condición complementaria ha de ser la de su congruencia con el espacio dramático.

Siendo hasta cierto punto obligado considerar el primer montaje de la carrera de Sagi como posible embrión de esa poética que pretendemos desentrañar, es un regalo encontrarnos con un oxímoron inaugural de la potencia de la “decadente brillantez”, que desde la nota de presentación del montaje parece impregnar al conjunto de la puesta en escena.

Si *Traviata* es el primer montaje de una amplia carrera posterior, resulta llamativo que diez días después del estreno Sagi firmara la puesta en escena de *I Pagliacci*, según se recoge en el cartel de la Temporada de 1980 (ver Anexo 2.4). Esta concentración de montajes habla de unas condiciones de producción escuetas y escasas, sobre todo en cuanto al número de ensayos, que siendo las propias de la época, parecen anacrónicas desde nuestra perspectiva actual.

En cuanto a la acogida que tuvo esta *Traviata* dirigida por Sagi, resulta pertinente recoger algunos fragmentos de la crítica que nos llevan a deducir que el éxito fue considerable, reseñando los propios críticos las dificultades técnicas superadas.

Antonio Fernández –Cid señala, en su crítica de ABC de 17 de septiembre de 1980:

“*La Traviata* pudo verse en un aproducción nueva. Quizá sea demasiado pretencioso el título de producción, cuando los medios son relativos y el tiempo de ensayo tasadísimo, pero Emilio Sagi y Julio Galán mostraron al menos una inquietud artísitica, una sensibilidad y un personal afán de hacer las cosas bien y salirse de los moldes de cartón piedra, que merece aplauso grande. Sagi ordenó con fortuna el movimiento, la distribución, los elementos que sirvieron de fondo, con la vista puesta en el problema psicológico, las situaciones y personajes verdianos. Hubo en muchos momentos clima. Julio Galán colaboró en la escenografía entonada, un estupendo vestuario y una iluminación feliz, ambos compenetrados y entusiastas.”

Una muestra del “estupendo vestuario” al que se refiere Fernández-Cid puede observarse en el Anexo 2. 3.

Una crítica aún más entusiasta es la que publicó Dapertutuo en La Voz de Asturias el 19 de septiembre de 1980, de la que recogemos el siguiente fragmento:

“Con todo un buen éxito esta *Traviata* y un acierto de la A.A.A.O. que de la mano de Sagi y Galán han hecho descubrir a nuestro público un nuevo concepto de Ópera que esperamos no se quede tan sólo en esta nueva producción y se repita con otros intentos.”

Si damos por buena esta apreciación del montaje, deberíamos finalizar la Tesis en este punto, dado que, si ya en el primer trabajo de Dirección de Escena, Sagi propone “un nuevo concepto de Ópera”, su maestría resulta indiscutible y el estudio de su obra, sobrante.

Florestan, por su parte, parece sugerir algún desajuste en la gama de colores utilizados, según explica en su crítica de La Nueva España de 18 de septiembre de 1980:

“Nos ha gustado la puesta en escena con los nuevos decorados. Un tanto severos nos parecieron por los colores, más bien oscuros, salvo en el primer acto y segundo cuadro del segundo, en los que otros colores más claros y la buena disposición de los amplios lienzos fueron de buen contraste, nunca detonante. Una obra muy conseguida que fue objetos de laudatorios comentarios por parte del público.”

Por último, Aquiles García Tuero en la crítica publicada Región (nº 17.466), resume en dos conceptos la impresión que le causó la propuesta: “venturosa vanguardia que se avecina” y “bocanada de aire fresco”.

A la vista del tono general de sorpresa positiva que se vislumbra en las críticas, nos encontraríamos ante un inicio de carrera profesional por parte de Sagi con tintes de éxito anticipatorio.

El rapto en el serrallo. Contradicción coherente

Ficha artística (tomada del programa de mano del Teatro de la Zarzuela).

Estreno: 8 de junio de 1988.

Reparto

<u>Selim</u>	<u>FRANK GESTHOFER</u>
<u>Konstanze</u>	<u>MARIELLA DEVIA</u>
<u>Blonde</u>	<u>DOROTHEA WIRTZ</u>
<u>Belmonte</u>	<u>GÖSTA WINBERGH</u>
<u>Pedrillo</u>	<u>WILFRIED GAHMLICH</u>
<u>Osmin</u>	<u>JAAKKO RYHANEN</u>

Jenízaros, Guardias, Sirvientes

Dirección musical	MIGUEL ANGEL GÓMEZ MARTINEZ
Dirección de Escena	EMILIO SAGI
Escenografía y Figurines	TONI BUSINGER
Director del Coro	JOSÉ PERERA

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Titular del Teatro Lírico Nacional

CORO DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Realización de Escenografía	ENRIQUE LÓPEZ. TALLER DE TEATRO JOSÉ TOMÁS
Realización de Vestuario	PERIS HERMANOS
Atrezzo	MATEOS
Caracterizaciones	ADOLFO PONTE. MANUELA FRAILE
Ayudante de Dirección	MARTA MAIER

Ayudante de Escenografía y Vestuario	MIGUEL LÓPEZ-PELEGRÍN
Producción	MERCEDES GUILLAMÓN

Nueva producción del TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA.

en colaboración con la Asociación Amigos de la Ópera de Madrid en su 25 aniversario

Las palabras de Burell²⁵ nos sirven de introducción al análisis de este montaje:

“Probablemente, uno de los elementos de esa genialidad *a la turca* (género ligero ampliamente utilizado por entonces, con una visión poco rigurosa de *lo oriental* en la Viena de la época) es el feliz estado de ánimo del simpático Amadeus”

Es posible que en este fragmento estén contenidas algunas de las claves dramáticas aplicadas por Sagi al montaje de *El Rapto*. Efectivamente, la pieza se situaría dentro de una moda vienesa de considerable amplitud, que hizo que “en las ciudades se inauguraban cafés a imitación de los de Estambul, la decoración se enriquecía con mullidos divanes y sofás, se fumaba como turcos”²⁶, que alcanzaría su apogeo a finales del siglo XVIII. La atención a lo oriental impregnaba todo tipo de actividades y la composición de Mozart se sumó a la moda. Ahora bien, esa atención tenía más de juego de sociedad que de preocupación cultural, se trataba de una visión poco rigurosa según Burell, como corresponde al divertimento social que son las modas pasajeras. Pues un juego similar parece activarse en el montaje; sobre un espacio arquitectónico de connotaciones vienesas, se desarrolla la acción del serrallo, que se sugiere en el tratamiento orientalizante de la luz (ver Anexo 3.02.A), así como en códigos de composición escénica de inspiración árabe, pero que en sentido estricto no aparece por ninguna parte. La puesta en escena se entiende desde el punto de vista de la inmersión de la acción contenida en la partitura en el ámbito de los juegos de sociedad vieneses; al espectador se le propone asistir a una visión estilizada de lo oriental dentro del marco de lo europeo. Exactamente en tendencia con la moda *a la turca* de la época de Mozart.

Ahora bien, el juego escénico propuesto, que podría parecer demasiado liviano, demasiado frívolo, se sustenta de forma precisa en el tratamiento dramático, explicitado por Hormigón, de la *contradicción coherente*. Al mezclar códigos visuales europeos y orientales en distintos elementos de la puesta en escena (escenografía, luz, composición, vestuario), Sagi no hace otra cosa que forzar al espectador a una doble lectura simultánea, que de partida parece

²⁵ Programa de mano de la reposición en 1995, pág. 8

²⁶ Mezzanotte (pág. 33 del mismo programa de mano).

contradictoria, pero que se transmuta en coherente al vincularse con la moda citada de “a la turca”. La frivolidad convertida en coherencia.

Conviene resaltar una de las soluciones aplicada en este montaje respecto a la ubicación escénica de los personajes. Sagi echa mano de un recurso que utilizará en otros montajes como es la colocación directamente en el suelo, en diversas posiciones (sentados, medio tumbados, de rodillas...) Este tipo de composición tiene una clara reminiscencia con las fiestas de *prau* de Asturias y, lo resaltable desde el punto de vista del código escénico, es que la composición de tipo asturiano permita a su vez una lectura de código árabe: el suelo es en esta cultura un espacio utilizado cotidianamente y, así, el rasgo oriental se puede leer también en la ordenación escénica de los cuerpos. Todo ello atravesado por la ironía de incluir un pequeño carro repleto de botellas de sidras; Asturias y Turquía fundidas a través del juego de un objeto teatralizado (ver Anexo 3.02. B).

Otro juego de especial interés es el que se configura respecto al tratamiento del espacio que impregna todo el montaje; la plasmación de espacios exteriores o interiores parece diluirse en lo que podemos considerar un doble oxímoron: el interior arquitectónico o el exterior íntimo (ejemplo de ello puede observarse en el Anexo 3.02.C)

Estaríamos entonces ante un claro ejemplo de mixtura de soluciones que se articulan a partir del nexo de la contradicción coherente. Esto que en términos de *carpintería* de puesta en escena se nos muestra como un hallazgo, la crítica lo recibió como una virtud:

Leopoldo Hontañón escribió²⁷:

“...Emilio Sagi como director de escena tuvo, a su vez, un acierto de principio decisivo: puso sobre cualquiera otras preocupaciones la de que se pudiera hacer música y cantar sin trabas, y la de que el espectador pudiera gustarlo sin acontecimientos escénicos

²⁷ ABC, 10-6-1988

que lo distrajeran[...] También ha de aplaudirse, por fin, la escenografía de Businger – tanto da que un palacio vienés `haga´ de serrallo -, como debe encomiarse con calor su gusto en el diseño y en el colorido del vestuario y su discreción en el manejo de la luminotecnia”

Enrique Franco señalaba²⁸:

“Emilio Sagi ha dado con una versión, entre tantas posibles, fascinante y significativa, en la que están presentes el oriente de la acción y la arquitectura vienesa del ambiente mozartiano, quizá porque Sagi ha sabido ver que en la partitura hay mucho más de espíritu vienés que exotismo pintoresquista, aunque éste dé lugar a ciertos recursos instrumentales plenos de fantasía y novedad”

L´Elisir Ilanisco. El artificio natural

Ficha artística (tomada del catálogo de XLIII Festival de Ópera de Oviedo (estreno: 4 de septiembre de 1990)).

L´ELISIR D´AMORE

Ópera en dos actos

Música de G. Donizetti

Libreto de F. Romani

Estrenada en el Teatro della Canobbiana de Milán, el 12 de Mayo de 1832.

Lugar de la acción: una aldea cercana a Llanes, alrededor de 1830

Nueva producción de la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera.

Nemorino

Luca Canonici

Adina

Ana María González

Dulcamara

Giampiero Mastromei

Belcore

Enrique Baquerizo

²⁸ EL PAIS, 10-6-1988

Gianneta Amalia Barrio
Aldeanos, soldados del Regimiento Príncipe de Asturias, criados

Dirección Musical	Miguel Roa
Dirección de Escena	Emilio Sagi
Escenografía y figurines	Julio Galán
Director del Coro	J. Esteban G. Miranda
Director de la Banda	Enrique Font
Ayudantes Dirección de Escena	Marta Maier Pepa Ojanguren
Maestro de escenario	José Manzaneda
Maestro Repetidor y Concertador	Arnold Bosman
Maestro Apuntador	Giorgio Paganini

Orquesta Sinfónica de Baleares Ciutat de Palma
Coro Príncipe de Asturias
Banda del Colegio San Fernando de Avilés

Realización de escenografía	Carmina Burana
Realización Vestuario	Cornejo
Realización Vestuario Ilanisco	Mercedes Martinez
Peluquería y maquillaje	Damaret
Atrezzo	Mateos
Materiales Musicales	Vidal Llimona y Boceta SRC

Patrocinada por Caja de Ahorros de Asturias
Colaboración especial: FUNDACIÓN PRÍNCIPE DE ASTURIAS

El tratamiento dramático aplicado en este montaje tiene su base en la decisión de cambiar el espacio de la acción, y situar el tiempo de la misma en una fecha contemporánea del estreno. Así, la indicación del libreto (“La acción se desarrolla en la Italia rural, en una época indeterminada”) se transforma en manos de Sagi en: “Lugar de la acción, una aldea cercana a Llanes, alrededor

de 1830". Frente a una cierta tendencia generalizada (ya en 1990) por cambiar el tiempo previsto por el compositor, que ha dado resultados magníficos y desastres considerables en cuanto al resultado escénico, Sagi opta, diríamos que con cierta ironía, por cambiar el espacio, trasladando la acción de Italia a Asturias y concretando el tiempo en el tiempo de Donizetti. La apuesta funciona de forma correcta si tenemos en cuenta que la Italia rural no era tan diferente en tiempos del compositor al Llanes del siglo XIX. De esta primera opción dramática va a derivar el tratamiento del vestuario (asturiano tradicional), elementos de composición escénica inspirados en la fiesta de *prau* y, en definitiva, un acercamiento de la trama de la ópera al mundo visual asturiano que se reveló, por la respuesta del público, como la elección más "afectiva".

Dentro de este tratamiento global, aparece un elemento escenográfico que, evidentemente, al no tener una vinculación concreta con la Asturias del XIX, se convierte en una licencia poética por parte del director; estamos hablando de los dos inmensos paneles de espejos que multiplican el espacio escénico, a la vez que lo distorsionan, dado que podrían calificarse de espejos psicodélicos. Si nos preguntamos por el proceso para llegar a colocar este recurso junto al paisaje idílico de *prau* y montañas (ver Anexos 2.5, 2.6, 2.7 y 3.03.A)²⁹, resulta posible leerlo en términos de Inteligencia Intrapersonal.

Al poner en contacto de forma tan rotunda paisaje asturiano y espejos psicodélicos, es bastante probable que Sagi active recuerdos visuales de su juventud; por un lado, la Asturias de los años 60, en gran medida "pastoril" y por otro la explosión psicodélica que vivió en Londres en los setenta. Podría atisbarse una similitud entre el espejo utilizado en *L'elisir* y el espejo de moda en las discotecas de los 70; los dos son espejos que modifican la visualidad, independientemente de que la visualidad estuviera ya modificada en Londres por el uso de drogas psicodélicas, lo que no quiere decir que Sagi las tomara.

²⁹ Los bocetos escenográficos corresponden al estreno de 1990 y el fragmento de video a la reposición de 1996.

Esa visual distorsionada conecta además con uno de los valores simbólicos del espejo, “puerta por la cual el alma puede dissociarse y `pasar al otro lado”³⁰, lo que es de extraordinaria utilidad para la trama de *L´elisir*, puesto que toda ella se arma sobre el juego de la distorsión que genera en la percepción el falso filtro de amor. En función de todo ello, la puesta en escena puede entenderse como una formalización de ámbito real (Asturias) que sirve para el desarrollo irreal del impulso amoroso y que lleva a ver la realidad a través de un espejo que la modifica sustancialmente.

Todo este artefacto dramático sitúa al espectador en una posición privilegiada, puesto que asiste, simultáneamente, a la realidad volumétrica del paisaje y a la evanescencia de su reflejo. En definitiva, el público juega con más información que los personajes, que se encuentran inmersos en ese cierto engaño espacial, que es el engaño sustancial de la acción dramática.

Desde el punto de vista de la composición escénica, el montaje ofrece una de las soluciones que Sagi utiliza en diversos títulos. Siguiendo con el código previo de espacio asturiano, la composición, sobre todo en las escenas del coro, permite una lectura con resonancias a las fiestas de *prau*, con personajes tumbados sobre la hierba, acostados unos en otros, acogidos por “Mater Asturias”. La solución permite entender la propuesta en términos de cercanía, puesto que la historia italiana pudo haberse desarrollado, sin distorsiones, cerca de Llanes.

Finalmente, el montaje puede analizarse a la luz del oxímoron de fondo que sustenta el discurso escénico, el artificio natural. Oxímoron que pone un pie en la carpintería teatral (el espejo es un recurso utilizado en infinidad de montajes con similares intenciones: la construcción de una visualidad en otra dimensión) y otro en el realismo cuidadoso de la escenografía paisajística. Artificio y naturaleza parecen entenderse en este montaje de forma impecable. La solución propuesta por Sagi se adelanta, incluso, a algunas de las tendencias actuales como es el “rural chic”.

³⁰ *Diccionario de símbolos*. Pág. 201

El impacto que produjo en el público fue considerable a tenor de lo que escribió el crítico Luis G. Iberní³¹:

“Funcionó. Más de mil cuatrocientas personas estuvieron pendientes, algunos hasta extremos casi de infarto, de lo que podía ser punto de arranque de una visión nueva de la ópera en Oviedo. Y el milagro se produjo. Era unánime la opinión de que hacía muchos años que no se presenciaba un espectáculo completo como éste en el Campoamor. La pretendida impresión de que la ópera es sólo canto y voces caía el martes por los suelos [...] Gran parte del mérito corresponde al binomio Sagi-Galán, que entendió perfectamente una ópera como ésta. Galán hizo un decorado de gran belleza, aprovechando al máximo las posibilidades del Campoamor. Sagi, gran triunfador de la noche, se volcó. Creó una farsa dentro de una casa de muñecas muy entretenida, bien montada y con coherencia.”

Obsérvese el apunte sobre uno de los debates, vigente en parte a día de hoy, sobre lo que pueda ser la ópera: frente a la idea reduccionista al ámbito musical, el estreno de *L'Elisir d'amore* se aproxima al concepto de “espectáculo completo” que Iberní entiende, entre líneas, como confluencia de canto, voces y puesta en escena. El éxito parece apoyarse en esa confluencia.

Marina esencial. ¿Modelo de gestión operística?

Ficha artística (tomada del programa de mano del Teatro de la Zarzuela).

Estreno: 20 de mayo de 1994.

Marina

Ópera española en tres actos, basada en la zarzuela del mismo título.

Música de EMILIO ARRIETA.

Libreto de FRANCISCO CAMPRODÓN, refundido por MIGUEL RAMOS CARRION.

Estrenada en el Teatro Real de Madrid, el 16 de marzo de 1871.

³¹ *La Nueva España*, 6-9-1990, p. 6.

Edición crítica de María Encina Cortizo (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994)

Primer reparto (estreno):

Marina	ANA MARÍA GONZÁLEZ
Jorge	ALFREDO KRAUS
Roque	VICENTE SARDINERO
Pascual	ALFONSO ECHEVERRÍA
Alberto	MARTÍN GRIJALBA
Teresa	ANA SANTAMARÍA
Un Marinero	ALFONSO BARUQUE
Niños	RUBÉN MOLINA, ANA PASCUAL
Figuración	RAÚL CÁRDENES, EDUARDO O. CARRANZA, CHARO CREMONA, MODESTO FERNÁNDEZ, DAVID MARTÍN, RAÚL PÉREZ BUENO, ANDRÉS DEL PINO, JUAN CARLOS ROBLES y FRANCISCO VEGA.

Dirección musical	ODÓN ALONSO
Dirección de escena	EMILIO SAGI
Escenografía y figurines	JULIO GALÁN
Director del Coro	VALDO SCIAMMARELLA
Iluminación	EDUARDO BRAVO

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Titular del Teatro de la Zarzuela

CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Realización de Escenografía	ENRIQUE LÓPEZ
Realización de Vestuario	CORNEJO
Caracterización	ADOLFO PONTE y MANUELA G ^a FRAILE
Ayudante de Dirección	JAVIER ULACIA
Ayudante de Escenografía	DANIEL NICOLAY
Ayudante de Vestuario	MARGARITA ESPARZA

El montaje de *Marina* contiene diversos elementos de interés para ser analizado desde el punto de vista de la gestión operística, entendida como un factor determinante de la puesta en escena.

En primer lugar, el dato resaltable de que, en el momento en que se produce (año 1994), confluyen en Emilio Sagi las tareas de Director del Teatro de la Zarzuela y de Director de escena de la pieza; podemos suponer un cierto desdoblamiento de personalidad, en el que las necesidades derivadas de la puesta en escena las ha de resolver él mismo como responsable del Teatro. Ahora bien, a la luz de los datos de los que disponemos, ¿qué rasgos de gestión son significativos en este montaje?

Se trata de una nueva producción del Teatro de la Zarzuela de Madrid, en coproducción con diez entidades teatrales de todo el país: Teatro Cervantes de Málaga, Amigos de la Ópera de la Coruña, Gran Teatro de Córdoba, Teatro Romea de Murcia, Consell Insular de Mallorca – Teatre Principal, IVAECM –, Teatre Principal de Valencia, Asociación Gayarre de Pamplona, Teatro Principal de Alicante y Teatro de la Maestranza de Sevilla. La implicación de todas ellas puede entenderse desde la perspectiva (de gran vigor en 1994) de la fórmula de coproducción como sistema idóneo para abaratar costes. En torno a esos años se genera también la obligación de explorar formas de patrocinio para la ópera, siguiendo los modelos de los teatros europeos. En el

caso de *Marina*, este patrocinio está cubierto por la Fundación Central Hispano³².

Si desde el punto de vista de la financiación del espectáculo, estamos ante lo que podría considerarse una potente articulación de las dos fuentes principales (pública y privada), habrá que preguntarse también por los criterios de gestión que se aplican al mismo. Y ello nos lleva a otras características peculiares de este montaje: por un lado, la coproducción de los diversos teatros obliga a pensar en una escenografía flexible y transportable que se adapte a cada uno de ellos (en Anexo 2.4 se recoge el plano de implantación del montaje para 4 escenarios que denota una planificación exquisita); condicionante específico de puesta en escena que en el caso de *Marina* no merma la calidad artística, como veremos más adelante. Por otra parte, se aplica en esta producción la fórmula del segundo reparto con jóvenes cantantes españoles, que desde el punto de vista de la gestión permite lograr dos objetivos simultáneos, ampliación de las funciones y de público e impulso a las carreras de una nueva generación de cantantes. Por último, el montaje se realiza a partir la edición crítica de Maria Encina Cortizo para el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, lo que apunta a una colaboración siempre deseable entre instituciones del ámbito de la investigación musical (ICCMU) y del ámbito de la producción y exhibición operística (Teatro de la Zarzuela).

Estaríamos, por tanto, ante uno de los modelos de gestión mejor ensamblados, al aunar la diversificación de fuentes de recursos económicos (públicos y privados) con la aplicación de criterios de gestión diáfanos y eficaces (gira por casi todo el país, impulso a nuevos cantantes, colaboración con entidades afines). En terminología de Gardner (1993), nos encontramos ante un despliegue de Inteligencia Matemática (gestión económica) y de Inteligencia Interpersonal (trabajo con un equipo tan amplio que se sale de las paredes del Teatro de La Zarzuela).

³² Pág. 3 del Programa de mano.

En cuanto a soluciones escénicas de interés, este montaje se apoya en una estilización dramática del mundo mediterráneo contenido en la partitura, que puede verse reflejado en el elegante tratamiento del vestuario (ver Anexos 2.8 y 2.9), así como en el doble oxímoron que se articula en el “mar vertical y doméstico” (ver Anexo 2.10). Hacer entrar al mar hasta el taller implica un juego de espacio exterior / interior que se completa con el hecho de que el mar se ha “levantado”; solución que puede entenderse desde la necesidad de ganar eficacia para un montaje que va a girar y que, aprovechando la mecánica escénica, apunta a un uso poético del elemento que impregna toda la acción desde el propio título de la pieza.

La Fille du Regiment: resistencia francesa.

Ficha artística (tomada del Catálogo del Festival de Ópera de Oviedo de 1994)

Estreno:14 de septiembre de1994.

LA FILLE DU REGIMENT

Ópera en dos actos

Música de G. Donizetti

Libreto de Saint-Georges & Bayard

La escena se desarrolla en el Tirol

Nueva producción del Festival de Ópera de Oviedo

Marie

Eva Mei

Marquesa de Berkenfield

Viorica Cortez

Duquesa de Crakentorp

Ana Santamarina

Tonio

Gregory Kunde

Sulpice

Carlos Alvarez

Hortensio

Luis García Santana

Un Notario

Carlos Ruiz

Un Caporal

Luis Jorge Sánchez Caso

Soldados franceses, paisanos del Tirol, Señores y Damas Bávaros, criados.

Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias

Coro de la A.O.

Dirección Musical	David Parry
Dirección de Escena	Emilio Sagi
Escenografía	Julio Galán
Director del Coro	Luis García Santana
Ayudantes Dirección Escena	Marta Maier Pepa Ojanguren
Maestro Director de Escenario	José Manzaneda
Maestro Repetidor	Patricia Bayer Mario Alvarez Blanco
Maestro Apuntador	Giorgio Paganini
Realización de Escenografía	Enrique López
Realización Vestuario	Cornejo
Peluquería y Maquillaje	Damaret
Atrezzo	Mateos
Materiales Musicales	Monge y Boceta Asociados, S.L.

Patrocinado por Caja de Asturias

La lectura dramática escogida por Sagi para este montaje sitúa la acción en el ámbito de la resistencia francesa, cambiando por tanto el tiempo dramático, pero manteniendo la estructura de fondo del conflicto. Este tratamiento obliga a plantearse una pregunta significativa: puesto que *La Fille du Regiment* es una ópera cómica (aunque el programa de mano no recoge este dato), ¿cómo se

inserta lo cómico en el momento histórico de la Segunda Guerra Mundial? Para responder a esta pregunta, son pertinentes las palabras del director³³:

c'est ainsi que j'ai commencé à travailler sur l'idée de cette *Fille* en m'efforçant de donner à ses principaux protagonistes une plus grande densité psychologique, ne pas en faire des marionnettes de Guignol [...] J'ai choisi de délaisser ces guerres napoléoniennes qui tenaient plutôt du décor d'opérette et de narrer les péripéties vécues par des paysans dans un village français après avoir échappé aux troupes allemandes et avant l'arrivée des troupes alliées durant les derniers jours de la Deuxième Guerre mondiale. Cela me semblait enrichir le propos, tout en donnant plus de tendresse aux personnages puisqu'il leur fallait s'insérer dans le cadre d'un événement historique et réel.

J'ai planté le premier décor, à l'origine la place du village, dans un refuge situé au sous-sol d'un typique bar familial de la campagne française. J'ai pensé que Marie pourrait être la fille d'un capitaine américain que dans les années 1920 aurait eu une aventure passionnée avec la jeune et belle marquise de Berkenfield.

Le deuxième acte se déroulerait comme dans l'argument original dans le salon du château de la marquise ; nous lui avons donné une allure art déco et j'ai rempli la maison de domestiques désastreux, mais drôles et attachants, dans le style des films d'Ernst Lubitsch.

La solución final adoptada, a partir de estas ideas, puede observarse tanto en el boceto de escenografía (ver anexo 2.12), como en dos fragmentos del montaje (ver anexos 3.04.A y 3.04.B). Conviene especificar que estos materiales provienen, en el primer caso, de la producción estrenada en Oviedo y, en el segundo de la reposición en el Teatro Carlo Felice de Génova. Se ha incluido el material audiovisual de este teatro por su mayor calidad de imagen; y por otra parte las dos fuentes documentales hablan de una cierta vida dilatada del montaje que, estrenado en 1994, se sigue representado en 2006.

Asimismo, el anexo 2.13 recoge un ejemplo de zonas de luz previstas en el caso del estreno, cuyo valor documental se sitúa en el ámbito de la "carpintería teatral"

³³ *Un mot du metteur en scène* en Programa de DVD del Teatro Carlo Felice, pág. 16.

Carmen : “ Abucheos y aplausos”

Ficha artística (tomada del programa de mano del Teatro Real). Estreno: 8 de abril de 1999.

Carmen.

Ópera cómica en cuatro actos

Música de Georges Bizet (1838-1875)

Libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halèvy

Estrenada en la Opéra-Comique de Paris el 3 de marzo de 1875.

Nueva producción de Teatro Real

Equipo artístico:

Director Musical	García Navarro
Director de escena	Emilio Sagi
Coreógrafo	Antonio Márquez
Escenógrafo	Gerardo Trotti
Figurista	Jesús del Pozo
Ayudante del director de escena	Javier Ulacia
Ayudantes del figurista	Ana Rodríguez López
	Genoveva Vidal
Supervisora de dicción francesa	Jeannine Bouché

Reparto:

Carmen	Agnes Baltsa
	Alicia Nafé
Micaëla	Andrea Dankova
	Ana Rodrigo
Frasquita	Elena de la Merced
Mercédès	Marina Rodríguez Cusí

Don José	Neil Shicoff
	César Hernández
Escamillo	Creer Grimsley
	Dean Peterson
Zúñiga	Carlos López
Moralés	Carlos Bergasa
Le Dancaire	Joseph Miquel Ramón
Le Remendado	Emilio Sánchez
Lillas Pastia	Francisco Maestre
Guía	Encarna Piedrabuena
Vendedora de naranjas	Carmen Lominchar
Vendedor de prismáticos	David Zamanillo
Andrés	Javier Mas
	José María Ramo
Trompetista en escena	Juan Manuel Díaz Martínez
Bailarines	Maribel Alonso. Carmen Josefina Angulo. Trinidad Artíguez. Eva Boucherite. José Mauel Buzón. Cristina Casanova. Mayte Chico. Alberto Ferrero. Jesús Fuentes. Juan Carlos Galván. Sandra Ledesma. Rocío Muñoz. Javier Palacios. Eva Rodríguez. Beatriz Uría.
Figurantes	José Antonio Arroyo del Río. Victoria Cansinos Capote. Francisco Clement. Antonio Chamorro. Bautista Contreras. Rosario Cremona Fernández. Angel Delgado Batista. Jesús González. Julian Herrero. Luis Enrique Lluch. Luis López. Jorge Lucas. Alicia Mannino. Juan Luis Marcos. Paloma Moraleda. Daniel Ortiz. Encarna Piedrabuena. Carlos Quirós. Julio César Romero. J. Antonio Sanguino. Rolando San Martin. Aitor Santamaría. Inmaculada Sanz. Marco Saúco. Mario Suárez. M ^a Victoria Torres

Elizondo. Pilar Torriente. Chantal van Dam. Pedro Pablo Velarde.
Ana de Yebra.

Niños Daniel Esparza. Jonny Pombo.
Jorge Romeral.

Coro de la Comunidad de Madrid
Director: Martín Ferry

Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo
Director: César Sánchez

Orquesta Sinfónica de Madrid

Realizaciones:

Escenografía	Menhir Srl.
Vestuario	Peris Hnos. Ana Lacota. En escena. Miguel Crespi.
Tocados	Hortensia Dominga. Salvador Mateu. Gerardo y Toni.
Peluquería	Mario Audello. Teatro Real
Utilería / Atrezzo	Teatro Real
Bisutería y calzado	Teatro Real

Conviene tener en cuenta un rasgo significativo que condiciona las lecturas posibles sobre *Carmen*: la indicación en la partitura de “opéra comique” choca con la dimensión trágica que ha adquirido el título con el correr de los años. Este aspecto, que puede entenderse como ambigüedad dramática, tiene su

reflejo en la escritura musical según Darío Fernández Ruiz³⁴, cuando habla de indefinición tonal:

“Los grandes momentos abundan, como en cualquier ópera de Bizet, pero ahora lo hacen con una significación añadida. No son sólo bellas melodías, sino que construyen la atmósfera perfecta en que se desarrolla el drama, se caracteriza al personaje o se retrata el paisaje. No hace falta abandonar el prelude para encontrarnos con el primer rasgo genial en el acorde de séptima disminuida que le pone punto final. Acaba de sonar el `tema del destino´. La sensación de expectación se deriva directamente del hecho de que tal acorde no implica ninguna tonalidad específica y este estado de indefinición tonal / inestabilidad emocional no puede ser mejor reflejo de nuestra incapacidad para sentir lo que todavía no está por venir.”

Idea similar a la “indefinición tonal / indefinición emocional” planteó el propio Sagi al hablar de la mezcla de tonalidades y escalas con cadencias muy eróticas referidas al inicio de la ópera (la salida de las cigarreras), llegando a plasmar todo el barullo de gente en una síntesis de “escenografía musical”. La indefinición, la pasión entreverada, la sensualidad puede visualizarse a partir del hecho histórico del número de trabajadoras que había en la fábrica de tabacos: unas cuatro mil quinientas³⁵, que al salir del trabajo formaban una carrera de obstáculos entre ellas.

Toda esta relativa confusión (indefinición musical, emociones agazapadas, espacio abigarrado al irrumpir cuatro mil personas) podemos entenderla como demandas de la partitura y el libreto para ser transferidas a la puesta en escena. Pues bien, la transferencia se sostiene en un nexo común como es el laberinto: laberinto musical, laberinto pasional, laberinto espacial, laberinto corporal. En efecto, Sagi compone sobre un espacio escénico de inspiración realista, pero con connotaciones del abigarramiento urbano de la Sevilla de la época, un “barullo preciso” del coro de mujeres que aprovechan el momento de fumar un cigarro para dar rienda suelta a los juegos pasionales. Y los juegos de cuatro mil mujeres son muchos juegos en acción, que el director utiliza en este caso para dibujar segundos y terceros planos de acción dramática. El coro se

³⁴ *El destino de Carmen* en Programa de Mano del Teatro Real, pag. 103

³⁵ Programa de mano, Pág. 171.

muestra aquí como un conjunto de individualidades con personalidades definidas que al entrar en contacto provocan pequeños juegos de enfrentamiento, confidencias, risas, que, finalmente, van a ser al contrapunto a la acción principal del encuentro de Carmen con Don José. Todo este despliegue escénico (ver Anexo 3.05.A) constituye un material especialmente valioso por cuanto permite comparar las ideas de Sagi aplicadas en esta *Carmen*, respecto al estudio que había hecho nueve años atrás sin haber tenido la oportunidad de dirigir este título, donde señalaba la posibilidad de entender la escena a partir de las “cadencias muy eróticas” contenidas en la partitura.

Y finalmente, ¿qué formas adoptan estas ideas previas sobre *Carmen*? A primera vista el tratamiento dramatúrgico apunta a un uso diverso de soluciones, cada una de ellas identificables conceptualmente pero que, al mezclarse, parecerían no anudar los nexos expresivos. Ejemplos de ello lo encontramos en la inspiración realista que se aplica a la escenografía³⁶ en paralelo a la (casi) abstracción que denota el vestuario, con cortes asimétricos, vuelos desdibujados y una paleta de color extensísima. Cada traje se constituye en un mundo propio hasta el extremo de encontrar peinetas geométricas. La relación inhabitual entre espacio realista y abstracción del vestuario se puede observar en el Anexo 3.05.C, relación que los críticos no valoraron de forma unánime, al igual que la decisión de convertir a Lillas Pastia en un travesti (ver Anexo 3.05.B). Ambos tratamientos remiten al oxímoron como estructura - raíz de una solución escénica; en el primer caso, oxímoron de estilos, en el segundo oxímoron de sexos, aunque este aspecto no se recogiera en las críticas publicadas que reflejaron, de forma mayoritaria, una recepción dividida por parte del público, tal y como anotó Juan Ángel Vela del Campo³⁷:

La representación de *Carmen* se recibió entre aplausos y abucheos a la propuesta escénica, con más palmas que pitos a la musical y con benevolencia para los cantantes.

³⁶ El tratamiento del espacio tiene el precedente de la *Carmen* que en el mismo año 1999 Sagi dirigió en Montecarlo.

³⁷ EL PAIS, 9 -4 -1999.

La Boheme : ¿Un abismo habitable?

Ficha artística (Tomada del catálogo de la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera). Estreno: 18 de septiembre de 2000 en el Teatro Campoamor de Oviedo

LA BOHEME

(G. Puccini)

Libreto de Giuseppe Giocosa y Luigi Illica, da H. Murger

CASA RICORDI-BMG RICORDI Spa. MILANO

Editores y propietarios

Opera en cuatro actos.

Estrenada en el Teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1896

Nueva producción del Festival de Opera de Oviedo

Rodolfo	Alfredo Portilla
Mimí	Giusy Devinu
Marcello	Manuel Lanza
Musetta	María José Moreno
Colline	Miguel Angel Zapater
Schaunard	Juan Jesús Rodríguez
Benoit / Alcindoro	Miguel Sola
Parpignol	Pedro González
Sargento	David Colado
Aduanero	Marcos García Gutiérrez
Vendedor	Coro de la A.A.A.O.

Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA)

Coro de la A.A.A.O.

Coro infantil de la A.A.A.O.

Banda de música "Ciudad de Oviedo"

Dirección Musical	Antoni Ros Marbá
Dirección de Escena	Emilio Sagi
Diseño de Escenografía	Julio Galán
Figurines y vestuario	Julio Galán
Iluminador	Eduardo Bravo
Director del Coro	Luis G. Santana
Coordinador General	Giorgio Paganini
Maestra Repetidora	Luzmila Orlova
Ayudante Dirección Escena	Javier Ulacia
Ayudante Escenografía	Lalo Fernández
Realización de vestuario	Cornejo
Coordinación artística vestuario	Pepa Ojanguren
Peluquería y maquillaje	Belén Rueda
Jefe de luminotecnia	Alejandro Do Carmo
Encargado de Atrezzo-Utilería	Cayetano Cordobés Chávez
Realización de Escenografía	Altamira, realizaciones escenográficas
Jefe de Tramoya	Angel Sabalote Ortiz
Atrezzo	Mateos
Materiales Musicales	Monge y Boceta Asociados Musicales S.L.

Patrocinada por:

cajAstur

“...no podía ni quería decidir entre abismo y paraíso”

Hans Werner Henze

Las palabras de Henze son de perfecta aplicación al núcleo dramático de *La Bohème*, pero también a los procesos afectivos que Puccini experimentó según Meléndez-Haddad (2008, 76):

“El compositor siempre sintió especial predilección por las féminas candidas, de belleza frágil y predestinadas al abismo, mujeres sensibles que amaban y sufrían. Mimí, paradigma del alma romántica desgarrada, siente el amor verdadero, aquel que está por encima de las convenciones sociales y económicas, sentimiento atacado por un golpe del destino que recuerda lo efímero de la juventud, de la vida y de la felicidad. El amor, la muerte y la belleza miden sus fuerzas y coquetean en el alma de estos personajes, pues el vértigo del abismo es inseparable del sentir romántico: ‘La belleza es aquello que debe morir’, dirá Baudelaire; morir para amar y amar para morir, una unidad indisoluble.

La Bohème, a más de un siglo de su existencia, es un canto melancólico a lo efímero de la juventud, una oda a la dramática caducidad de lo cotidiano [...].”

He aquí un problema escénico del máximo interés: ¿Cómo visualizar el abismo de la *dramática caducidad de lo cotidiano*? La pieza sugiere un acercamiento, al menos, a tres tipos de abismo: el de los afectos (amor-muerte), el económico (los personajes parecen vivir, en palabras de Rodolfo, en la alegre pobreza) y el artístico (las múltiples dudas de la creación). El material dramático se despliega así en múltiples cruces entre abismos, lo que hace la tarea de puesta en escena especialmente interesante: pocas veces se le presentan al director de escena un surtido de abismos entrelazados.

Pues bien, Sagi (2008, 71) opta en este montaje por hacer habitable el abismo, resaltando los impulsos de libertad y pasión que están contenidos en la partitura:

“Los hombres y las mujeres que transitan por esta genial ópera viven, sobre maderas podridas y escaleras desgastadas y resbaladizas, una vida llena de libertad y de sentimientos llevados por Puccini casi hasta la frontera de la novela ‘larmoyante’ [...]”

En el intento de plasmar esa mezcla explosiva de libertad y podredumbre, decide realizar un cambio temporal de la acción situándolo en los años previos a la revolución de mayo del 68. Y quizá en esa decisión radique uno de los aciertos del montaje. Por una parte, el desarrollo dramático, situado originalmente alrededor de 1830 en el barrio latino de París, encuentra nuevos bríos expresivos en el mismo barrio en los años 60 del siglo XX. La bohemia cambió de ropaje, pero el núcleo dramático se mantiene intacto (En los Anexos 2.14, 2.15, 2.16, 3.06.A y 3.06.B pueden observarse la plasmación de este tratamiento escénico tanto en el formato de boceto escenográfico como en su resolución final).

Por otra parte, la elección de cambio temporal otorga al discurso escénico una perspectiva de tipo socio-histórico especialmente reseñable: la frontera entre libertad y abismo en la que parecen instalados los personajes puede entenderse como un reflejo, a pequeña escala, de la misma zona inquietante en la que estaba instalada la sociedad francesa de los años 60, mezcla de los rescoldos de ruinas éticas de la segunda guerra mundial y la necesidad de una nueva articulación social que estalló en mayo del 68.

Ejemplos puntuales de esta lectura dramática son el contraste entre espacio *gastado* y vestuario colorista, como reflejo del abismo cotidiano y la libertad personal, así como la plasmación de la *alegre pobreza* en la máquina de monedas que permite que haya luz en la buardilla del primer acto y que remite a un recuerdo narrado por el propio Sagi en una conferencia previa a la reposición del título en 2008, sobre su estancia como estudiante en Londres,

donde tenía el mismo artefacto para activar la luz; en definitiva, transferencia desde el recuerdo *intrapersonal* a la solución escénica.

Asimismo, en la escena del café Momus, encontramos una composición de ese paisaje humano a partir de la articulación de dobles, incluso triples planos de acción (ver Anexo 3.06.A)

Lucrecia Borgia. ¿una brutalidad exquisita? ¿Una fiesta fúnebre? ¿Una madre cenagosa?

Ficha artística (tomada del Catálogo ABAO 50 AÑOS DE HISTORIA. 1953 - 2003). Estreno: 17 de marzo de 2001 en el Palacio Euskalduna de Bilbao.

LUCRECIA BORGIA

(G. DONIZETTI)

Ana María Sánchez, s.

Ildebrando D´Arcangelo, bj.

Giuseppe Filianoti, t.

Anna Bonitatibus, mz.

José Ruiz, t.

Joxan Matxain, bj.

José Manuel Díaz, b.

Eduardo Santamaría, t.

Pablo Pascual, b.

Fernando Latorres, b.

Pedro Calderón, t.

Dirección Musical: Eric Hull

Dirección de Escena: Emilio Sagi

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna.

Situándose *Lucrecia Borgia* en una inusual órbita derivada de la pasión por el poder, pero redimida (claramente en el texto de Victor Hugo en que se basa) por el amor maternal, el material que puede ofrecer al director de escena es especialmente sustancioso puesto que se trata de un amplio catálogo de vicios, intrigas, turbias maquinaciones, suntuosos palacios, vida disoluta, relaciones incestuosas, lujo y corrupción simultáneos, asesinatos, vicios como necesidad, virtudes inalcanzables, veneno como costumbre...

Sobre esta urdimbre de base, la pieza ofrece, además, articulaciones especialmente valiosas entre acción dramática y resolución musical, como son los coros de murmuración (ver Anexo 3.07.B), un formato que traslada con nitidez a la expresión cantada el sustrato de la acción: la desconfianza, la traición, el engaño de cada día. Coros que se ensamblan en una atmósfera musical lúgubre, triste y misteriosa que impregna todo el desarrollo dramático de forma inevitable y que Sagi resuelve en el fragmento citado ocultando al coro entre anchas tiras de plástico, que sugieren a la vez agua y amenaza.

Considerando estos apuntes como claves previas que ya están contenidas en la partitura de Donizzetti, la pregunta a la que nos vemos abocados será: ¿y cómo organiza Emilio Sagi todo ese material *envenenado*?

A veces, jugando con el juguete, como el caso de la maqueta flotante de Roma que funciona simbólicamente como tentación por el poder. Otras dibujando una atmósfera de sombras luminosas con un elemento tan básico como las linternas. Otras, a través de un recurso compositivo ya estudiado en otros montajes: la fiesta de *prau*, en este caso dentro de un palacio italiano. Y también activando el mecanismo de transferencia entre lenguajes, haciendo que la violencia de un texto a contraluz dibuje el espacio amenazante con contundencia (ver Anexo 3.07.A).

Finalmente, la brutalidad exquisita que impregna toda la acción se concentra en la fiesta fúnebre convocada con dos invitaciones, una para el disfrute y otra para la muerte. La tensión contenida en la propia partitura se concreta en la

puesta en escena a través de cuadros de elegancia vigilada y de una considerable frialdad. La madre cenagosa que es Lucrecia parece sentirse a gusto en esa especie de palacio de hielo.

Salomé en Ensidesa.

Ficha artística (tomada del programa de mano del Festival de Ópera de Oviedo). Estreno: 17 de septiembre de 2001 en el Teatro Campoamor de Oviedo.

Salomé, de Richard Strauss. Libreto de Oscar Wilde por Hedwig Lachman. Ópera en un acto, estrenada en el Teatro de la Corte de Dresde, el 9 de Diciembre de 1905.

Nueva producción del Festival de Ópera de Oviedo.

Herodes	Siegfried Jerusalem
Herodias	Anne Gjevang
Salomé	Eva Joahnsson
Jochanaan	Robert Hale
Narraboth	Claude Piá
Paje de Herodias	Marta Knörr
Hebreo I	Emilio Sánchez
Hebreo II	Lorenzo Moncloa
Hebreo III	Julio Morales
Hebreo IV	Santiago S. Jericó
Hebreo V	Francisco Santiago
Nazareno I	David Menéndez
Nazareno II	Pedro González
Soldado I	Marco Moncloa
Soldado II	Felix Serraclara

Un capadocio David Colado
Una esclava Ana Nebot

Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA)

Dirección Musical Max Valdés
Dirección de Escena Emilio Sagi
Diseño de Escenografía Luis Antonio Suarez
Figurines Pepa Ojanguren
Iluminador Eduardo Bravo
Coreografía Cesc Gelabert / Lydia Azzopardi

Director Artístico y Coordinador General Giorgio Paganini
Maestra Repetidora Luzmila Orlova
Ayudante Dirección Escena Javier Ulacia

Realización de vestuario Talleres de G.A.P.
Coordinación Artística vestuario Pepa Ojanguren
Peluquería y maquillaje Belén Rueda
Jefe de luminotecnia Alejandro Do Carmo
Encargado de Atrezzo-Utilería Cayetano Cordobés Chávez
Realización de Escenografía Talleres TEION S.L.
Jefe deTramoya Angel Sabaleta
Materiales Musicales Monge y Boceta Asociados
Musicales S. I.

Patrocinada por Cajastur.

Desde el punto de vista de tratamiento dramaturgico el montaje explicita un juego de transferencia (o filtraje) del espacio fabril asturiano hacia el espacio escénico. La solución encontrada parte de un supuesto patio trasero de un palacio decadente, pero de una decadencia que conjuga lo mítico con lo industrial, el deseo con los escombros. En este marco escenográfico la danza de los siete velos se estructura sobre otra transferencia peculiar: desde la siderurgia a la coreografía (ver Anexo 3.08.B) En efecto, frente a otros montajes donde el cuerpo de Salomé concentra toda la expresión (cargada de erotismo morboso), aquí la danza integra el cuerpo de Salomé con el espacio industrial, de forma que la expresión final (contacto corporal con suelo y paredes, arrastre por las rampas...) constituye un ejemplo peculiar de fusión coreográfica de cuerpo y espacio (obviamente de lenguaje corporal y espacial). Si damos por válida la convención de que el escenario hace visibles las distintas energías que confluyen en el mismo, podemos afirmar que en este montaje se establece una sutil comunicación entre la poderosa energía sexual de Salomé y la concentrada energía industrial del acero, aunque pueda parecer una energía cansada, debido a la reconversión asturiana de los años 80.

En la escena cuarta, con la salida de Herodes del palacio se articula un oxímoron especialmente interesante, porque además de construirse sobre una de las más potentes convenciones sociales (lo que se oculta / lo que se enseña), parece recoger resonancias dramáticas contenidas en el propio texto en la referencia a la última costumbre de Dios ("En nuestros días Dios no se muestra. Dios se oculta"). Veamos cómo se construye esta solución escénica.

En el momento en que Herodes decide continuar la fiesta al aire libre y abandonar las salas del palacio, ordena que le traigan los enseres para estar cómodo. La elección de Sagi de concentrar en un "tu y yo" diseñado por Suárez (con cierto eco de Pawson) la elegancia de la fiesta y hacerlo traer al espacio "trasero" genera un microjuego de contrarios al entrar en contacto visual (para el espectador) el refinamiento del mueble contemporáneo con la herrumbre del desagüe del palacio y el bidón de gasolina que permanecen en escena desde el principio de la representación (ver Anexo 3.08.A). Hacer coincidir lo que habitualmente se enseña (mueble de diseño) con lo que habitualmente se

oculta (desagües...) viene a ser un recurso de composición escénica que puede leerse, desde el punto de vista de la recepción, como una traducción libre de la intervención del Primer Judío: "En nuestros días, Dios no se muestra. Dios se oculta". Dicho de otra forma, Sagi, al mostrar al espectador tanto lo que habitualmente se enseña como lo que se oculta, está potenciando una de las utilidades básicas de la puesta en escena, permitir mirar aquello que normalmente no queremos mirar, o bien no podemos, en muchos casos porque nos repele y en otros muchos por la intensidad de su pureza. En esta línea podría establecerse una analogía de fondo entre la prohibición de mirar a Jokahanaan y el ocultamiento cotidiano que permiten los desagües. Ocultamiento que nos llevaría en ambos casos a preguntarnos por la pureza de los desagües, entendida como la pureza que no soportamos mirar, la pureza del excremento.

La habilidad de Sagi para aproximarnos a lo oculto, pero no mostrarlo abiertamente (sólo se ve el tubo del desagüe, no el interior), propone al espectador el juego sutil de hacer visible lo invisible, que tendrá el resultado conocido en el caso de Jokahanaan. Y, en definitiva, desde el juego escénico del oxímoron, transferir al lenguaje visual, aquello que está contenido en el texto y la partitura de *Salomé*.

Farnace: ¿un barroco sencillo?

Ficha artística (tomada del programa de mano del Teatro de la Zarzuela).

Estreno: 18 octubre 2001.

Farnace. *Drama per música* en tres actos.

Música de Antonio Vivaldi y Francesco Corbelli.

Libreto de Antonio Maria Lucchini.

Estrenado en el Teatro Sant'Angelo de Venecia, el 10 de febrero de 1727.

La versión de Francesco Corselli se estrenó en el Real Coliseo del Buen Retiro de Madrid, el 4 de noviembre de 1739.

Edición y realización musical de Jordi Savall.

Nueva Producción de la Sociedad Estatal “España Nuevo Milenio” y Teatro de la Zarzuela.

Reparto:

FARNACE

FURIO ZANASI

BERENICE

ADRIANA FERNÁNDEZ

TAMIRI

SARA MINGARDO

SELINDA

GLORIA BANDITELLI

POMPEO

SONIA PRINA

GILADE

CINZIA FORTE

AQUILIO

FULVIO BETTINI

SIRVIENTES

EDUARDO O. CARRANZA

JOAQUÍN ESCUDERO

LUIS ENRIQUE GONZÁLEZ

DAVID MARTÍN

FÉLIX MARTÍNEZ

JOSE CARLOS QUIRÓS

y FRANCISCO VEGA

SOLDALOS

MANUEL FERNÁNDEZ

DAVID GARZÓN

PABLO GARZÓN

JAVIER ITURRALDE

JOSEBA PINELA

AITOR SANTAMARÍA

y GREGORIO SUCH

UN NIÑO

CRISTIAN POBLETE

DIRECCIÓN MUSICAL	JORDI SAVALL
DIRECCIÓN DE ESCENA	EMILIO SAGI
ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES	JESÚS DEL POZO
DIRECCIÓN DEL CORO	ANTONIO FAURÓ
CLAVE	LUCA GUGLIELMI
ILUMINACION	EDUARDO BRAVO
AYUDANTE DE DIRECCIÓN	JAVIER ULACIA
AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA	RICARDO SÁNCHEZ-CUERDA
AYUDANTE DE VESTUARIO	GENOVEVA VIDAL

LE CONCERT DES NATIONS

CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Encontramos en este montaje de una obra apenas representada en España uno de los más claros procedimientos aplicados de transferencia entre lenguajes: desde el movimiento corporal al espacio escénico. En efecto, en el Anexo 3.09.B puede verse el ensamblaje de estos dos lenguajes en un fragmento hipnótico, en el que no es preciso ni siquiera conocer la acción dramática para entender la propuesta de fondo: personajes que, al caminar, van dibujando sobre el suelo un dibujo de luz que puede entenderse como la huella luminosa del conflicto. Y al hablar de luz es inevitable tomar en consideración la sombra, de manera que la solución encontrada se vincula con el juego conceptual por excelencia del barroco, si bien desde un plano significativo actual, puesto que la composición final resultante remite a códigos visuales de arte contemporáneo. Luz y sombra se disponen de manera inusitada: sobre una penumbra general, los puntos luminosos que se activan están situados en el suelo, lo que proporciona una iluminación en contrapicado

que le sienta bien al conflicto barroco. La solución desde el punto de vista técnico no es fácil y por eso es de destacar la limpieza con que se produce el efecto. Por lo demás, es resaltable el nexo conectivo entre lenguajes, ya que si bien es cierto que el cuerpo expresivo necesita un espacio para desarrollarse, no lo es menos el hecho de *cómo* se produce ese desarrollo; en este caso estaríamos ante un juego de transferencia tan sencillo cómo eficaz: cada paso ilumina algunos puntos de luz. Transferencia en estado puro: un movimiento corporal corresponde a un efecto espacial.

De las críticas que se publicaron con motivo del estreno de *Farnace*, recogemos dos reflexiones que subrayan lo que parece ser el acierto de fondo de la puesta en escena: el juego de contrarios, u oxímoron cambiante. Como escribe Cosme Marina³⁸ “Sagi construye, reinventa, un mundo peculiar, un universo poblado de personajes ambiguos, anfibios en su textura dramática, y en su vibrante capacidad de transitar por el vertiginoso y frágil mundo del engaño, de la venganza y de una maldad que acaba siendo luminosa y transparente verdad”.

Por su parte Francisco Llinás pone su atención en otro par de contrarios conceptuales³⁹:

“Y se apoya [la orquesta] en una puesta en escena de un Emilio Sagi que ha dirigido diez años este teatro y ha optado por una desnudez que es, sin embargo, plenamente fiel al espíritu barroco...”

Un ejemplo adecuado de este juego sutil de la *desnudez barroca* lo encontramos en la primera escena (ver Anexo 3.09.A), donde tanto el tratamiento del espacio como el tocado femenino se sitúan en la órbita del *vacío repujado* (entendido como extremo del juego conceptual descrito por Llinás).

³⁸ Sagi reinventa un imaginativo “*Farnace*” en La Nueva España de 20 de octubre de 2001.

³⁹ Una función redonda en Diario 16 de 24 de octubre de 2001

Podrían entenderse estas dos críticas como una confirmación del trasfondo que parece animar esta puesta en escena y que, desde una perspectiva más general, señala también José Máximo Leza⁴⁰:

“Mientras en el drama hablado el tiempo de representación es fundamentalmente continuo, en la ópera existe la posibilidad de flexibilización del tiempo real a través del *tempo* musical. Se puede producir, por tanto, una disociación entre el discurso temporal de la forma musical – elaborado según sus propias leyes y procedimientos – y el discurso del contenido dramático entendido en términos argumentales. Es importante ver, pues, la convergencia o divergencia entre ambos”.

Siendo esta reflexión de Leza aplicable en principio a cualquier articulación posible entre música y acción, resulta iluminadora respecto al trabajo de Sagi en *Farnace*, que al optar por la divergencia entre la trama barroca de la música y la limpieza / sencillez / desnudez del diseño del movimiento escénico, tratamiento del espacio y estilo interpretativo de los cantantes está construyendo un oxímoron estilístico de gran fuerza expresiva: el barroco sencillo.

Il Viaggio a Reims: ¿Un viaje estático?

Ficha artística (tomada del programa de mano del Teatro Real). Estreno: 12 de abril de 2004.

Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del Giglio d'oro.
Cantata escénica.

Música: Gioachino Rossini (1792-1868)

Libreto: Luigi Balocchi, parcialmente basado en la novela *Corinne, ou L'Italie* de Madame de Staël.

⁴⁰ *Dramaturgias lejanas* en Programa de mano de *Farnace* del Teatro de la Zarzuela, pag. 38.

Equipo artístico:

Director musical	Alberto Zedda Joseph Vicent
Director de escena y elementos escénicos	Emilio Sagi
Figurista	Pepa Ojanguren
Iluminador	Guido Levi
Asistente del director de escena	Marta Maier
Maestros repetidores	Rosetta Cucchi, Borja Mariño
Clave	Rosetta Cucchi

Reparto:

Corinna	Laura Giordano
La Marquesa Melibea	Lola Casariego
La Condesa de Folleville	Mariola Cantarero
Madama Cortese	María Rodríguez
El Caballero Belfiore	Israel Lozano
El Conde Libenskof	José Manuel Zapata
Lord Sydney	David Menéndez
Don Profundo	Simón Orfila
El Barón de Trombonok	Enric Martínez-Castignani
Don Álvaro	Marco Moncloa
Don Prudencio	Alberto Feria
Don Luigino	David Castañón
Magdalena	Itxaso Mentxaka
Delia	Adela López
Modestina	Beatriz Díaz
Antonio	David Rubiera
Zefirino y Gelsomino	Julio Cendal
Figurante niño	Gonzalo García

Realizaciones:

Escenografía	Artefacto Escenografía, S.L.
Vestuario, utilería, caracterización y calzado	Teatro Real
Tocados y complementos	Hortensia

Orquesta-Escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid

Producción del Teatro Real en colaboración con el Rossini Ópera Festiva de Pésaro.

Edición crítica de la Fundación Rossini de Pésaro, en colaboración con Casa Ricordi, a cargo de J. Johnson.

Casa Ricordi-BMG Ricordi & SPA Milán.

Editores y propietarios.

Al igual que existe una corriente minimalista en música y arte contemporáneo, cabría preguntarse frente a este montaje si estamos ante una puesta en escena minimalista. El primer indicio de que ello pueda ser así lo encontramos en la ficha artística, donde no se utiliza el término escenografía, sino “elementos escénicos” que son firmados por el propio Sagi. En efecto, toda la puesta se resuelve sobre una pasarela en proscenio, donde se sitúan las tumbonas propias de un balneario y las guirnaldas de la fiesta en la segunda parte. Y con tan pocos elementos se articula el juego escénico que demanda la partitura. La escasez de elementos escenográficos puede entenderse como traducción al espacio de una característica peculiar del *Viaggio*; se trata no propiamente de una ópera, sino de una cantata escénica, escrita por Rossini para la conmemoración de la Coronación de Carlos X de Francia. Por definición, una cantata requiere de cierta frontalidad en la disposición del conjunto musical; al añadir el calificativo de escénica, Rossini está abriendo las puertas a los juegos teatrales.

Pues bien, de alguna manera, lo que compone Sagi en el escenario vendría a ser la fórmula exacta de cantata escénica: disposición en línea, frontalidad relativa y mucho juego teatral, apoyándose en una traslación espacio / temporal desde el balneario original de la partitura a un balneario de tratamiento estético actual.

Dentro del conjunto de recursos escénicos utilizados en este montaje destaca, por su sencilla complejidad, el uso de burbujas fabricadas con un juguete infantil (ver Anexo 3.10. B). Lo que a primera vista sugiere una resonancia de los espacios propios de un balneario, donde el agua no descansa en la fabricación de burbujas, esconde un cierto juego de seducción multidireccional (que ya está en la partitura), si se observa el juguete en su lectura simbólica, que remite a la tentación. Así, utilizando un objeto cotidiano (y de muy bajo coste), Sagi establece un discurso escénico que conecta el ámbito espacial de la acción con la transformación de un juguete inocente en un juego de pasiones escondidas.

El hallazgo de soluciones sencillas y eficaces continúa en el tratamiento del vestuario (blanco en los albornoces para el día y negro en los trajes para la fiesta nocturna), así como en la composición en línea de hamacas y personajes, composición que se construye a la vista del público partir de una coreografía de manzanas, tazas... (ver Anexos 3.10.A y 3.10.C)

De forma global la puesta en escena exprime el oxímoron implícito en la partitura (el viaje estático) en base a una visualidad frontal, de la cual se aprovechan las más reconditas posibilidades. La crítica reconoció la sutileza de este montaje; así Vela del Campo⁴¹ considera que “Emilio Sagi, consigue con este título uno de los mejores trabajos de su carrera”.

Por su parte Reverter⁴² se expresa en los siguientes términos:

“Sagi, retocando su montaje para Pesaro, ha acertado plenamente al reducir hasta lo indecible elementos: la parva acción se desarrolla en una pasarela con tumbonas, un

⁴¹ El País, 13 – 4 – 04.

⁴² La Razón, 13 – 4 – 04.

sencilísimo espacio escénico sobre el que el regidor idea mil diabluras, todas ellas con mucho sentido”.

Y Álvaro del Amo⁴³ apunta:

“Emilio Sagi coloca a los viajeros sobre la franja luminosa de un *solarium* sabiendo que no irán a ninguna parte. Tiene la valentía de mantenerlos a todos vestidos de blanco, en sus uniformes y albornoces, de los que sólo se despojan para vestirse, ellos y ellas, de negro, un nuevo gesto de valor del montaje que renuncia al colorín para desplegar, en el contraste entre el día y la noche, la agitación de unas criaturas que nos hacen sonreír, sin perder nunca de vista una situación que tiene mucho de existencial y de angustioso”.

Il barbiere di Siviglia: ¿locura organizada?

Ficha artística (tomada del programa de mano del Teatro Real). Estreno: 13 de enero de 2005

Il Barbiere di Siviglia
Almaviva, ossia L'ínutile precauzione
Melodrama buffo en dos actos

MÚSICA

Gioachino Rossini (1792-1868)

LIBRETO

Cesare Sterbini, basado en la obra homónima de Pierre-Augustin de Beaumarchais

EQUIPO ARTÍSTICO

⁴³ EL Mundo, 14 – 4 – 04.

Director Musical	Gianluigi Gelmetti
Director d escena	Emilio Sagi
Escenógrafo	Llorenç Corbella
Figurinista	Renata Schussheim
Iluminador	Eduardo Bravo
Director del Coro	Jordi Casas
Asistente del director musical	Ryuichiro Sonoda
Asistentes del director de escena	Javier Ulacia
Asistente de movimiento coreográfico	Nuria Castejón
Asistente del escenógrafo	Montse Garre
Asistente de la figurinista	Susana Mendoza
Maestros repetidores	Patricia Barton, Ricardo Bini, Mack Sawyer

REPARTO

El Conde de Alamaviva	Juan Diego Flórez
Bartolo	Bruno Praticò
Rosina	María Bayo
Fígaro	Pietro Spagnoli
Don Basilio	Ruggero Raimondi
Fiorello	Marco Moncloa
Berta	Susana Cordón
Un oficial	Enrique Sánchez Ramos
Ambrosio	Juan Carlos Robles
Un notario	José Antonio Sanguino

ACTRICES BAILARINAS

Mar Moreira, Susana González, Encarna Piedrabuena, Delia Rodríguez, Cristina Arias.

ACTORES BAILARINES

Rodrigo Alonso, David Bernardo, Juan Busto, Fermín Calvo de Mora, Damián Donado, Rafa González, Luis Hacha, Julián Herrero, Joaquín León, Jorge López, David Martín, Pedro Navarro, Antoni Ortega, Josefa Pinela, Carlos Quirós, Luis Romero, Jose Antonio Sanguino, Aitor Santamaría, Marco Sauco, Gregorio Duch Fuster.

REALIZACIONES

Escenografía	Spazio Scenico / proluz / p.q.c.
	Temática
Vestuario	Sastrería Cornejo
Utilería	Teatro Real
Pelucas	Mario Audello / Teatro Real
Calzado	Teatro Real
Caracterización	Teatro Real

Coro de la Comunidad de Madrid
Orquesta Titular del Teatro Real
(Orquesta Sinfónica de Madrid)

Continuo	Patricia Barton, fortepiano John Paul Friedhoff, violonchelo Luis Augusto de Fonseca, contrabajo
----------	--

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con el Teatro Sao Carlos de Lisboa

Edición crítica a cargo de Alberto Zedda
Casa Ricordi-BMG & Asociados de Milán
Editores y propietarios

Resulta de inestimable ayuda, a lo hora de estudiar un montaje, contar con las intenciones explícitas del director en cuanto al tratamiento que ha querido aplicar al mismo. En el caso de *El Barbero* disponemos de esa valiosa información, recogida en una entrevista⁴⁴ que Rafael Banús realiza a Emilio Sagi:

“- ¿Cómo está planteado el montaje?

- El decorado es muy austero, muy luminoso y cambia constantemente, aunque está siempre al servicio de lo que está pasando. Se monta a la vista del público, durante la obertura, y luego baila durante toda la función. Los instrumentos del salón de música hay un momento que empiezan a moverse, como si también bailaran, durante el aria `Contro un cor´. No he querido cambiar la obra de época, porque entonces la gente se queda solamente con eso, y a mí me interesa que vean otras cosas. He planteado una Sevilla del siglo XVIII, pero bastante abstracta. No hay una reconstrucción bibliográfica, si bien todas las imágenes y los volúmenes representan esa época en la que el mundo está cambiando, el paso del oscurantismo del *ancien régime* a la iluminación. Hay también un uso muy particular del color. El espectáculo está todo él concebido en blanco y negro. Rosina, ya desde que aparece, constantemente introduce una nota de color que se la quitan automáticamente los criados de Bartolo. Y no voy a desvelar nada más. Quiero, sobre todo, que lo que vea el público sea mágico”

En esta declaración encontramos resumidas las claves fundamentales del montaje. Una de ellas llama la atención desde el inicio de la representación: una escenografía que baila, mientras se coloca, y después durante toda la función. La decisión de *coreografiar la escenografía* (ver Anexo 3.11.A) está hablando de una transferencia entre lenguajes peculiar, donde las calidades del movimiento (propio del lenguaje corporal), se suman a las sugerencias visuales (propias del lenguaje espacial). El efecto que se consigue tiene una importante carga mágica, debido en parte a que la coreografía se ejecuta a tempo con la música (tercer lenguaje activado en esta solución); pero, además, la solución se apoya en una lectura dramática del espacio, al asociar el binomio blanco / negro con la pugna de la pasión de Rosina frente a la rigidez de Don Bartolo. EL juego extremo de colores se mantiene durante gran parte del desarrollo, hasta el momento en que el impulso pasional de Rosina tiene un cauce de expresión y comienza a aparecer, en explosión comedida, toda la gama de

⁴⁴ Programa de mano del Teatro Real, pag. 117 y 118.

colores. El juego escénico con el color permite a Sagi guiños significantes, como el momento en que Rosina se atreve a colocar una flor roja y una criada (suponemos que por indicación de Don Bartolo), la rocía de blanco con un spray. El uso dramático del color es de una precisión considerable, puesto que a través de la evolución del blanco / negro hacia toda la gama, entendemos la evolución de Rosina desde el aprisionamiento interesado hasta el despliegue pasional, que conduce a la celebración final. El tratamiento, siendo general para toda la composición escenográfica, se convierte en ingenioso cuando se aplica a objetos concretos: hasta las guitarras son blancas y negras.

Esta solución, de trasladar al ámbito del color (escenografía y vestuario) el conflicto dramático, ha sido utilizada en diversos montajes por el mismo Visconti (*Traviata*) o Pilar Miró (*Carmen*), con intenciones de reafirmar el dramatismo. Sin embargo, esta aplicación de Sagi en *El Barbero* tiene otro tipo de connotaciones: juego, luminosidad, evocación, magia..., llegando a proponer una lectura del espacio sevillano (fachadas de las calles) en la que parecería que se estuviera estilizando el blanco. Y estilizar un color resulta una habilidad escénica impagable

Por lo demás, el baile escenográfico se suma a otro rasgo significativo del montaje como son los segundos planos de acción. En diversos momentos, mientras los personajes principales están ejecutando su intervención, se desarrollan acciones escénicas que subrayan (o contradicen) ese momento dramático. Este planteamiento de dobles planos visuales se realiza por parte de la figuración, que manipula, coloca y juega con los elementos escenográficos y de atrezzo. Así, la escenografía parece convertirse en un personaje más con discurso propio. La transferencia entre lenguajes en este caso conjuga en proporciones precisas ideas del ámbito del color, espacio, cuerpo, música, acción dramática, hasta llegar a ser un hallazgo fundamental de la puesta en escena.

Desde el punto de vista de la raíz conceptual que sustenta una determinada solución escénica, merece la pena detenerse en la opción de plantear un

espacio con connotaciones históricas y, a la vez, con rasgos de abstracción (“...una Sevilla del siglo XVIII, pero bastante abstracta.”) En cierta medida, esa mezcla se aproxima a lo que Angel Gonzalez⁴⁵ entiende por el *no – lugar* de Sevilla:

“Sevilla, en efecto, no es un escenario real, sino literario, propiamente; una metáfora; un *no – lugar* asociado en la memoria a situaciones y tramas novelescas. [...]

Sin duda, el éxito de *El Barbero de Sevilla*, una nueva versión del trivial enredo del viejo celoso y al final carnudo, se debe, en parte al menos, a la ejemplaridad universal de algo que ocurre fuera del mundo: en el *ninguna parte de Sevilla*. Fuera del mundo y también *fuera del tiempo*, porque no es legítimo pensar que todo esto haya ocurrido a finales del siglo XVIII, tal y como pretenden la mayoría de los directores de escena”

Justamente en esta línea que señala González, puede entenderse la maestría de Sagi en esta montaje: la capacidad para dar forma al “no lugar y no tiempo”, basada en una mezcla de abstracción / estilización de la Sevilla del XVIII, que da como resultado una Sevilla que no es Sevilla.

Especialmente significativa resulta la solución adoptada para el conocido aria de la Calumnia (Acto I, Escena 8ª), que ya en la partitura ofrece atisbos de transferencia entre texto y música, y que Sagi proyecta en términos espaciales y corporales. Veamos en primer lugar, siguiendo a Cortizo y Rodríguez⁴⁶, el análisis de la escritura rossiniana:

“Para este número, Rossini toma como modelo el `aria de La vendetta...´ que interpreta Don Bartolo en el primer acto de *Le nozze di Figaro* (1786) de Mozart, escribiendo un número bufo de carácter descriptivo, que mueva a la hilaridad mediante la parodia. Ambas están escritas en la misma tonalidad, Re mayor, el mismo compás, -4/4-, y el mismo tempo, Allegro; y ambas desarrollan una música descriptiva, siendo Rossini el que consigue un reflejo retórico explícito del texto. Tras comenzar con frases vocales breves - `La calumnia è un venticello...´ -, sobre un hermoso parlato orquestal de carácter galante, la orquesta comienza a exponer una célula temática en la cuerda – que coincide con el texto `piano, piano, terra, terra...´ -, que se repite de forma inexorable, mientras se traslada a diferentes contextos tonales, fijándose poco a poco en el cerebro del oyente con la misma sutileza con la que circula una calumnia, tal y

⁴⁵ *La invención de Sevilla* en Programa de Mano del Teatro Real, pag. 196.

⁴⁶ Catálogo de la LXI Temporada de Ópera de Oviedo, pag. 228

como afirma el texto. El efecto de la calumnia creciendo de forma incontrolable es comparado a un verdadero `vendaval`, imagen que la música ilustra mediante el crescendo rossiniano, que conduce a un fortísimo, subrayado por el timbal que refleja el `colpo de cannone` - golpe de cañón – que cita el texto. EL lenguaje musical es sencillo, marcado por una fuerte polaridad entre tónica y dominante, cadencias perfectas con idéntica estructura y sexta napolitana con función de subdominante, pero esta genial sencillez es altamente efectiva”

Estaríamos, pues, ante uno de esos retos especialmente interesantes para un director de escena: ¿cómo visualizar aquello que está demandando la partitura? La solución adoptada por Sagi (ver Anexo 3.11.B) podría calificarse, tomando prestadas las palabras anteriores de “genial sencillez”: a medida que avanza el aria se va articulando una especie de vendaval privado, haciendo que una gasa que estaba colocada sobre la mesa donde canta Don Basilio vaya creciendo como la misma calumnia mediante una inyección progresiva de aire, engullendo, a medida que crece, a los figurantes que parecen ser el servicio de la casa (es decir, la calumnia es efectiva y acaba invadiéndolo todo); el recurso es puro efecto teatral y durante la duración del mismo la acción se congela en uno de esos momentos mágicos. El ritmo al que se hincha la gasa parece respetar el crescendo de la partitura, por lo que podemos afirmar que el fragmento constituye un clarísimo ejemplo de transferencia desde lo musical y textual a lo espacial y corporal, resuelto en gran medida de forma casi literal. La maestría para montar este fragmento se vio reconocida en la mayoría de las críticas. Recogemos como muestra la de Gonzalo Alonso⁴⁷:

“...formidable la simulación de los efectos de la calumnia a través de los movimientos de una sábana...”

Por lo que respecta al oxímoron que anima todo el montaje, la locura organizada, que se encuentra implícita en la escritura de Rossini se plasma, escénicamente, en un efecto de sorpresa permanente; a lo largo de la representación parecen ocurrir miles de acciones, juegos visuales, composiciones en doble planos que llevaron a la crítica (*EL PAIS*) a hablar de

⁴⁷ *La Razón*, 14 de enero de 2005, pag. 68.

ambigüedad y exceso. Pero, ¿qué otra cosa pueda ser una locura organizada mas que ambigüedad y exceso? Lo interesante, finalmente, es el hecho de que locura y organización puedan ser recursos escénicos de perfecta aplicación a la puesta en escena. Y en este asunto Sagi es el maestro por excelencia.

Antología Asturiana de la Zarzuela: Costumbrismo abstracto.

Ficha artística (tomada del DVD editado por el Ayuntamiento de Oviedo).

Estreno: Teatro Campoamor de Oviedo, 27 de mayo de 2006.

Vamos p´Asturias, vamos pa Oviedo. Idea original de Emilio Sagi, Ramón Sobrino y Emilio Casares.

Producción del Teatro Campoamor.

DIRECCIÓN DE ESCENA	EMILIO SAGI
DIRECCIÓN MUSICAL	FRIEDRICH HAIDER
DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA	LUIS ANTONIO SUAREZ
DISEÑO DE ILUMINACIÓN	ALFONSO MALANDA
DISEÑO DE AUDIOVISUALES	ALVARO LUNA
FIGURINISTA	PEPA OJANGUREN
AYUDANTE DE DIRECCIÓN	SUSANA GÓMEZ

CANTANTES:

LUIS CANSINO	BARÍTONO
DAVID MENÉNDEZ	BARÍTONO
ALEJANDRO ROY	TENOR
MILAGROS MARTÍN	SOPRANO
LUIS DAMASO	TENOR
BEATRIZ DIAZ	SOPRANO

MUSICOS:

JOSE ANGEL HEVIA Y MARIA JOSÉ HEVIA, GAITA Y TAMBOR

CORO CAPILLA POLIFÓNICA CIUDAD DE OVIEDO

ORQUESTA SINFÓNICA CIUDAD DE OVIEDO

GRUPO DE BAILE D'ESCARPINOS

La producción de esta Antología Asturiana de la Zarzuela tiene su origen en lo que podría considerarse un encargo por parte del Alcalde de Oviedo para realizar un espectáculo a partir de fragmentos de obras de temática asturiana. En unas declaraciones en el video que se comercializó del espectáculo, Sagi comenta que él, a priori, no había sido nunca partidario de montar antologías sino de montar las obras completas, en una posición de respeto a la obra de cada autor. Sin embargo, finalmente acepta la dirección de escena y elabora un tratamiento dramático para el conjunto de fragmentos que componen el espectáculo (*La caza del oso, El pregonero de Riosa, La Santina, Xuanón, La pícara molinera, El gaitero de Gijón...*). La estructura del espectáculo se va a apoyar finalmente en un hilo conductor a partir del viaje a Asturias para cazar el oso (Chueca) y del despliegue de temas asturianos a partir del segundo fragmento. La conexión dramática de los fragmentos podría parecer demasiado leve; sin embargo funciona con un potencial escénico considerable desde la misma transición de color madrileño (blanco) de la primera escena a los colores verdosos, matizados, a partir de la llegada a Asturias. La transición se ejecuta a través de un audiovisual de cierto carácter épico, en el que un tren atraviesa la montaña asturiana, plagada de precipicios, nieve y todos los peligros posibles.

Una vez que estamos en Asturias, comienza el inmenso despliegue de recursos, con resonancias precisas a la memoria asturiana y con tratamiento de poetización / abstracción de gran potencial hipnótico. Veamos algunos de ellos.

El espacio escénico (que ha de ser lo suficientemente permeable para acoger acciones de diferentes zarzuelas) tiene una base de abstracción potenciada por el espejo que toma distintas posiciones, incluso ocultándose, y cuya fuente de

inspiración para el escenógrafo (Suárez) fueron las nubes asturianas que no dejan de moverse. La nube parece comportarse como un personaje más, que corre en paralelo a la acción dramática que se desarrolla. Al identificar nube y espejo, la puesta en escena está jugando con una doble lectura de este objeto: por un lado refleja la composición escénica, si bien de forma distorsionada (estaría cerca del espejo psicodélico de *L'élisir* Ilanisco, no en vano Suárez pertenece a la misma generación de Sagi y comenzaron a trabajar juntos en el Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo) y, por otro, funciona como nube que está a punto de aplastar a los personajes cuando baja hasta una altura escasa, lo que remite al cierre del cielo que se produce en Asturias los días de amenaza de lluvia.

Dentro de ese espacio neutro, aparecen usos de objetos teatrales en una línea de doblez significativa: el banco que en la vida cotidiana se coloca a la puerta de las casas en Asturias (y también en los chigres) para sentarse a charlar y tomar sidra, se transforma aquí en un banco “puro” con referencias a los diseños de Pawson, estableciéndose así la conexión sutil entre el código tradicional y la abstracción del mismo. Además, los bancos se utilizan, según el procedimiento de polivalencia del objeto teatral, como elementos para construir la bocamina en el momento en que se canta “Santa Bárbara...”. (ver Anexo 3.12.C) El cambio de escena se realiza colocando los bancos a la vista del público, lo que genera un micro juego de carpintería teatral cómplice con el público. La canción es suficientemente conocida para el público de Oviedo, no así la resolución escénica que, finalmente, será una apoteosis de emoción épica contenida. El aprovechamiento de un objeto de diseño contemporáneo para el dibujo de una escena ancestral apunta en la dirección que parece sustentar todo el montaje: la abstracción / poetización de elementos del imaginario asturiano. Esta elección de discurso escénico tiene derivaciones hacia lo onírico; así, el momento de la fiesta de *prau* se convierte en fiesta onírica por efecto del espejo flotante sobre la misma.

De alguna manera, la dramaturgia de fragmentos que era el punto de partida se transforma en dramaturgia de coherencia global al aplicar el filtro de la poetización / abstracción.

En cuanto al procedimiento creativo que impregna la puesta en escena hablaríamos de una cierta inversión de la percepción (“hacer extraño lo familiar”) que tiene como resultado una mirada nueva sobre lo cotidiano, que adquiere así sentidos inusitados.

En el ámbito del teatro asturiano existe una corriente de considerable peso que es el costumbrismo teatral, marcado por la necesidad de mostrar en el escenario aquellos temas vinculados al comportamiento más tradicional, cercano a la tierra, a una manera de ver el mundo que conecta con ancestros de costumbres y paisajes.

Tomando prestado el término en su sentido más amplio, podría entenderse la puesta en escena de esta *Antología Asturiana de la Zarzuela* como la aplicación de un oxímoron extremo en cuanto a su conceptualización, el que forman costumbrismo y abstracción. Ejemplo de esta articulación serían los siguientes elementos trabajados en el montaje (ver Anexos 3.12.A y 3.12.B):

COSTUMBRISMO

NUBE
BANCO ASTURIANO
ORBAYU

ABSTRACCIÓN

ESPEJO
BANCO PAWSON
TELÓN DE GASA

Al desplazar el componente específico del costumbrismo asturiano hacia los territorios de la abstracción, se construye una solución escénica altamente efectiva que se apoya en la *universalización de lo asturiano*. El oxímoron se construye entre concreto (costumbrista) y abstracto (universal) y propone al espectador la doble lectura desde lo inmediato a lo general. La nube, colgada en el escenario como espejo, el banco asturiano poetizado en banco Pawson y el orbayu transformado en telón de gasa remiten a uno de los procesos más exigentes para el director de escena: la necesidad de universalizar su discurso. En este montaje el *costumbrismo abstracto* parece ser un hallazgo indudable.

Le Chanteur du México: la exacta frivolidad.

Ficha artística (tomada del catálogo del Teatro Châtelet). Estreno: 23 de septiembre de 2006.

LE CHANTEUR DE MEXICO

Francis Lopez (1916 – 1995)

Opérette à grand
spectacle en 2 actes
et 20 tableaux.

Créé le 15 décembre
1951 au Théâtre du
Châtelet

Paroles: Félix Gandéra, Maurice
Lehmann, andré Mouëzy – Eon,
Berthe Poncet, Raymond Vincy,
Henri Wernett

Orchestration de Thibault Perrine
d'après les arrangements originaux
de Paul Bonneau

Faycal Karoui

Direction musicale

Emilio Sagi

Mise en scène

Agathe Mélinand

Revisión du livret

Daniel Bianco

Décors

Renata Schussheim

Costumes

Nuria Castejón

Chorégraphie

Eduardo Bravo

Lumières

Les Marandino

Création des perruques

et des coiffes du rôle d'Eva

Saznne Pisteur

Maquillage

Ismael Jordi	Vincent
Mathieu Abelli	
Clotilde Courau	Cricri
Rossy de Palma	Eva, Tornada
Franck Leguérinet	Bijou
Jean Bengugui	Cartón

Samuel Jean	Chef de chœur
-------------	---------------

Orchestre Philharmonique de Radio France	Ballet et Chœur du Théâtre du Châtelet
--	--

Comédiens

Jean Manifacier	Le metteur en scène
Nathalie Bigorre	La dramaturge allemande
Sonia Jacob	Jane, la scripte
Leticia Gutierrez	Femme de ménage
Anne-Bérengère Pelluau	Femme de ménage

Rôles parlés (choristes)

Laurent Herbault	Atchi et un peintre
Sophie Accaoui	Une assistente
Charlotte Baillot	Une assistante et une journaliste
Raphaëlle Hazard	Une assistente
Emmanuel Riagult	Dédé et un journaliste
Kim Ta	Un peintre
David Schavelzon	Un peintre, un marchand de journaux et voix off
Jacques Gomez	Luis (technicien mexicain)
Jean-Vital Petit	Joselito
Jean-Michel Ankaoua	Le nouvel ami de Bijou
Jean-Yves Lebon	Candidat Audition

Le Chanteur de Mexico es un espectáculo que contiene algunas peculiaridades a tener en consideración: se trata del primer encargo que el teatro de París ofrece a Sagi y, en lugar de una ópera de repertorio le propone una opereta mitad kitsch, mitad dadaísta, que tiene una fuerte vinculación histórica con el propio Châtelet. El tratamiento que Sagi va a realizar sobre este material pasa por una revisión del libreto (firmada por Agathe Mélinand) que acomoda el argumento original a un elemento estructurante nuevo como es el rodaje de una película, respetando las situaciones y acciones dramáticas fundamentales. Este artefacto cinematográfico va a permitir a Sagi apoyarse en un código escénico de divertimento exuberante de gran potencia visual; en sus propias palabras⁴⁸:

«Je me suis inspiré du baroque des églises mexicaines, chargés de fleurs bariolées et de fruits aux formes suggestives. Ces ornements offrent un désordre apparent alors qu'ils répondent en fait à des règles de disposition rigoureuses. Pour agencer au mieux les péripéties débridées de l'histoire et ne pas être happé par ses illogismes, je devais retrouver dans la transposition scénique quelque chose de cette constance de motif et de cet ordre mathématique. Mais en faisant attention, toutefois, à laisser aussi libre cours à l'instinct – auquel, je l'avoue, je m'adonne volontiers dans mon travail et qui me réjouit particulièrement »

Podemos convenir que de sus palabras se desprende el punto de vista dramático aplicado en este montaje, una mezcla de exceso y matemáticas. Llevar a la escena esta premisa requiere un pulso firme para que la propuesta no derive ni hacia el disparate sin sentido, ni hacia el orden rígido. Ese pulso que Sagi domina habitualmente se concreta en este caso de forma magistral en la escena final, en la que no resulta exagerado hablar de la precisión del apoteosis (ver Anexos 2.18 y 3.13.B).

⁴⁸ Entretien avec le metteur en scène Emilio Sagi, en Programa de mano de *Le Chanteur du México*, pag. 19.

Una aplicación del mismo tratamiento se puede observar en la resolución del *Choeur des femmes-soldats* que se desarrolla con la intervención de Tornada, la hermana de Zapata (ver Anexos 2.17 y 3.13.A). En este caso, la escena se articula sobre la base de una doble inversión: las mujeres-soldados se convierten en hombres con lentejuelas y ametralladoras que bailan una coreografía de connotaciones cabareteras. Hombres representando mujeres, vestidos de forma frívola dispuestos a una batalla sin piedad. Cuerpo y matemáticas se funde aquí estableciendo una secuencia visual que conecta varios planos significantes. Resumiendo: la plasmación de un oxímoron, que siendo extremo conceptualmente, parece natural a la vista del público: la exacta frivolidad. Conviene apuntar que la doble inversión que se activa tiene su raíz en la premisa de pensamiento creativo de la inversión de términos (hacer extraño lo familiar y familiar lo extraño); lo llamativo es su desarrollo escénico como si fuera la solución más natural posible.

Los tres tiempos de Iphigénie. ¿Modernidad arcaizante?

Ficha artística (tomada del Catálogo de la Temporada de Ópera de Oviedo, pag. 189) Estreno: Teatro Campoamor, 16 diciembre 2007.

Iphigénie en Tauride.

Christoph Willibald von Gluck (1714 – 1787)

Libreto de Nicolás – François Guillallard, según la tragedia de Claude Guimond de la Touche, basada en la obra de teatro *Ifigenia entre los Tauros*, de Eurípides.

Tragedia en cuatro actos. Estrenada en París, Académie Royal de Musique, el 18 de mayo de 1779.

Producción de la Ópera de Oviedo.

Iphigénie

Elisabete Matos

Thoas	Víctor García Sierra
Oreste	Gabriel Bermúdez
Pylade	Paul Nilon
Primera sacerdotisa /Diane	Liliana Rugiero
Segunda sacerdotisa/	Marta Ubieta
Una mujer griega	
Un escita / el ministro	Luis Cansino
Dirección musical	Jane Glover
Dirección de escena	Emilio Sagi
Escenografía	Luis Antonio Suárez
Vestuario	Pepa Ojanguren
Iluminación	Eduardo Bravo
Dirección del coro	Francisco Javier Aizpiri

Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias

Coro de la Ópera de Oviedo

La producción de *Iphigénie en Tauride* que dirigió Sagi para la Ópera de Oviedo en septiembre de 2007 tiene una peculiaridad que hace más interesante su análisis desde el punto de vista de la puesta en escena: se trata de un montaje cuya escenografía aprovecha la existente de *Salomé* (producción de Ópera de Oviedo de 2001), si bien con cambios significativos. Ambos trabajos escenográficos están firmados por Luis Antonio Suárez.

Dentro del marco planteado del estudio de transferencia entre lenguajes en el trabajo de Emilio Sagi, la producción de *Iphigénie* nos obliga a abrir un capítulo no previsto de *transferencia de escenografía entre dos títulos*. El asunto es especialmente llamativo si tenemos en cuenta que entre *Salomé* e *Iphigénie* media algo más de un siglo, pero hacia atrás. Dicho de otro modo: ¿Qué tratamiento escénico permite reutilizar una escenografía pensada para una obra de Strauss y aplicársela a un título de Gluck? Aparecen aquí las licencias

creativas de Sagi-Suarez, dado que el concepto escenográfico para ambos montajes se sustenta en una cierta abstracción espacial que permite, con no demasiadas modificaciones, reciclar una escenografía existente, lo que además (conviene no olvidarlo) implica un ahorro de costes.

Esa abstracción resulta especialmente útil para enmarcar el tratamiento temporal / dramático sobre el que se sustenta la puesta en escena. Asistimos a una confluencia de tiempos escénicos diferentes que, al entrar en contacto, estructuran lo que podríamos denominar una *dramaturgia de la simultaneidad*:

- Tiempo de la acción: Grecia clásica, expresada en ciertos elementos arcaizantes, como es la pintura plateada de todos los paneles escenográficos, además de un tratamiento mediterráneo del espacio, como se verá mas adelante.
- Tiempo de la composición musical: Revolución francesa, sintetizada en la bañera donde se prepara la muerte de Orestes que, siendo un guiño a la bañera donde murió Marat, funciona con un inmenso potencial poético al descender del telar como una aparición (literal) desde otro tiempo.
- Tiempo actual: tiempo de la recepción por parte del espectador, visible en las referencias industriales a que remite el espacio escénico; en último extremo, el cubo escénico de paredes que simulan hormigón remite a una iconografía industrial, incluidos los peldaños idénticos a los de los contenedores de gas, a lo que habría que añadir un vestuario con resonancias en el mundo sado-maso (ver Anexo 3.14.C).

¿Resultaría demasiado atrevido establecer un vínculo común entre la necesidad de cambio de la Revolución Francesa y el impulso de la Reforma de Gluck? Si bien es difícil plasmar ese vínculo a nivel documental, puede ser interesante explorar de qué manera esos elementos se han filtrado en el montaje. Ya hemos visto el guiño que se produce a la Revolución con el objeto de la bañera. Resulta pertinente anotar ahora la solución escénica que Sagi

encuentra para el prelude orquestal, al que Gluck otorga el carácter de anticipación – resumen de la acción dramática posterior en sus postulados reformistas. La tempestad sonora que incluye el prelude (reflejo de la tempestad interior de Iphigénie) se resuelve de forma prácticamente literal a través de un telón de gasa que desdibuja la escena de forma similar al *orbayu*, sobre el que se proyectan las nubes amenazantes. Se genera así la transferencia entre significado musico-dramático y composición visual utilizando un recurso de connotaciones asturianas (ver Anexo 3.14.A).

La resolución de la escena 3 del Acto III resulta también útil para el análisis del juego de transferencia entre lenguajes aplicado a la misma. Se trata del momento en que se despeja la duda de quién será el emisario que, portando la misiva de Iphigénie, salvará su vida. El libreto indica que están en escena Iphigénie, Oreste y Pylade; Sagi decide, además, hacer permanecer a dos sacerdotisas que parecen jugar el papel de sádicas amables. La disposición de los personajes, tras el encuentro de Oreste y Pylade, se articula en dos grupos: en la zona media, a la derecha, las sacerdotisas colocan a los dos prisioneros tumbados en el suelo, con la cabeza apoyada sobre un taburete-almohada; ellas se colocan detrás de manera que controlan sus movimientos teniendo sus cabezas entre las manos. Iphigénie, por su parte, transita en distintas direcciones arrastrada por la decisión que se resiste a tomar. Este dibujo de colocación de personajes visualiza de forma clara el conflicto puntual de la escena, funcionando como simbolización espacial del argumento, y permite expresar a su vez la expresión musical diferenciada de cada personaje. En palabras de Maria Encina Cortizo⁴⁹:

“(Escena 3). En el trío *Je pourrais du tyran...* Ifigenia manifiesta un estado de ánimo opuesto al de los dos prisioneros; ella canta en *tempo* lento, mientras las respuesta a dúo de los dos amigos –como si se tratara de un solo hombre-, sufren una aceleración temporal –*Animato*- evidenciando su urgencia ante la cercanía de la muerte”.

Es necesario señalar que la posición de tumbados sobre el suelo intensifica el dramatismo de las intervenciones de Oreste y Pylade, puesto que los obliga a

⁴⁹ *Guía para la audición en Catálogo de la LX Temporada de Ópera de Oviedo*. Pag. 220

levantar levemente la cabeza mientras cantan; las sacerdotisas vuelven a colocarlos en la posición *indefensa* durante las intervenciones de Iphigénie, lo que denota la sumisión inevitable a la decisión que tome ésta. Pero, a la cercanía de la muerte de la que habla Cortizo, se le añade la amabilidad gestual de las sacerdotisas en lo que podría entenderse como un masaje en las sienes, que parecería haber prescrito la propia Iphigénie para hacer menos doloroso el trance (tanto par ellos como para ella misma).

La disposición del espacio escénico para esta escena mantiene el mismo juego de ambivalencia al establecer una relación voluble entre exterior e interior; la estancia de Iphigénie, donde se desarrolla la acción, está definida por los inmensos paneles plateados de los actos anteriores, manteniendo las escaleras industriales, pero en esta ocasión se practica una apertura hacia la noche arcaica al fondo de la escena que se completa con un pebetero, el sillón de Iphigénie y un dibujo en doble línea a base de pequeñas velas que, en conjunto, configuran una propuesta visual de *inmensa intimidad*, que refleja el momento límite que viven los tres personajes, a la vez que sugiere rasgos temporales cruzados: la noche, en su calidad mediterránea remite a Grecia, mientras que la disposición de las velas sugiere, entre otras cosas, la pista de aterrizaje de un aeropuerto, cuyo punto de fuga sería el sillón de Iphigénie, un diseño irregular de estética contemporánea; de nuevo, la confluencia de tiempos articulada con muy pocos elementos escénicos (ver Anexo 3. 14. B).

Desde el punto de vista del tratamiento de los objetos para esta escena cabe subrayar la aplicación generalizada de la polivalencia del objeto teatral que se observa en la transformación de cuatro taburetes (colocados en vertical) en un pebetero clásico, o de dos taburetes más en almohadas para Oreste y Pylade o en el mismo sillón citado como signo de poder.

Al preguntarnos cómo se llegó a estas soluciones espaciales nos adentramos en el terreno de la gestión teatral, ya que los objetos en los que se apoya la acción dramática fueron encontrados en la tienda de "Casa" cercana a la calle Uría de Oviedo, en una visita de Emilio Sagi y Luis Antonio Suárez. La sabiduría teatral compartida para otorgar valores expresivos de tragedia a

objetos de uso cotidiano, a la vez que permite que no se encarezca la solución, habla de nuevo de otro tipo de transferencia, desde las necesidades espaciales al equilibrio presupuestario.

Por lo que respecta al oxímoron que se activa en este montaje, las palabras de Sagi⁵⁰ parecen situarlo en un terreno especialmente aprovechable, dado que estaríamos ante un oxímoron altamente dinámico:

“La puesta en escena debe seguir de cerca la sencillez de la música de Gluck: sencillez que expresa la complejidad del alma humana, sobriedad que sugiere brillantez y ligereza que revela profundidad”.

Encontrar los vínculos profundos entre sencillez y complejidad, sobriedad y brillantez y profundidad revelada por la ligereza es una tarea sólo posible para los grandes maestros de la puesta en escena. Sagi, además de realizarla, tiene la generosidad de explicarla.

La crítica a este montaje fué especialmente favorable; recogemos un fragmento de la realizada por Cosme Marina⁵¹ que coincide con los rasgos expuestos hasta aquí:

“Sagi bebe, en su propuesta, en la Grecia clásica, también lo hace en el XVIII y de todos esos guiños concatenados llega a una lectura de vanguardia, sin concesiones, y en la que no necesita realizar alardes vacuos para mostrar teatro en todo su esplendor. [...] Diseña el triángulo pasional – Iphigénie-Orestes-Pylade- de manera exquisita y el amor entre ambos amigos se esboza con delicadeza y a lo largo de los cuatro actos se respira una sensualidad pastosa encerrada en el patio-búnker que atrapa la acción. Sagi ya desde la espectacular tempestad del inicio deja que el mundo nuevo de Gluck surja e inunde los sentidos con efecto casi narcotizante...”

⁵⁰ *Malheureuse Iphigénie* en Catálogo de la Temporada de Opera de Oviedo 2007 / 2008. Pag. 191

⁵¹ *La Nueva España*, 18-12-2007, pag. 18

Katiuska: la revolución elegante.

Ficha artística. Estreno: Teatro Arriaga de Bilbao, 24 septiembre 2008

Katiuska, opereta en dos actos.

Música de Pablo Sorozábal

Libro de Emilio Gonzáles del Castillo y Manuel Martí Alonso

Estrenada en el Teatro Victoria de Barcelona el 27 de enero de 1931

Equipo artístico:

Director Musical	David Giménez Carreras
Director de Escena	Emilio Sagi
Escenógrafo	Daniel Bianco
Figurista	Pepa Ojanguren
Iluminador	Eduardo Bravo
Coreógrafa	Nuria Castejón
Ayudante de dirección de escena	Javier Ulacia

Reparto:

Katiuska	Maite Alberola
Pedro Stakof	Ángel Odena
Príncipe Sergio	Jon Plazaola
Coronel Brunovich	Enrique Baquerizo
Olga	Milagros Martín
Tatiana	Trinidad Iglesias
Boni	Mikeldi Atxalandabaso
Amadeo Pich	Lander Iglesias

Sociedad Coral de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

La lectura dramaturgica que realiza Sagi en *Katiuska* (incluida una eliminación de acciones secundarias) parte de una cierta *esencialización* del conflicto dramático, sin referencias concretas a la Rusia que evoca la partitura de Sorozábal. Así, ubicando la historia en “una época y lugar indeterminados” (en sus propias palabras), Sagi apunta al corazón de la trama, una historia de amor en un momento social revolucionario. Pero, ¿cómo es un lugar indeterminado? La solución encontrada nos habla de un equilibrio desequilibrado entre un espacio interior considerablemente inclinado (caja neutra, que mediante aberturas móviles, resuelve el espacio de la posada) y espacio exterior de doble significación: en el proscenio, un cúmulo de muebles rotos, abandonados, producto de la revolución y, en el foro, un paisaje poético de connotaciones siberianas. La tensa relación visual que se produce entre el espacio inclinado sobre los escombros es uno de los hallazgos del montaje, dado que está obligando al espectador a una atención extraña: parecería que todo (cantantes incluidos) va a caerse en cualquier momento, - el mundo a punto de derrumbarse, lo propio de una revolución - (ver Anexo 3.15.A), y sin embargo siguen cantando los deliciosos números de la partitura. Este nexo entre amenaza revolucionaria y melodía exquisita es el pilar básico sobre el que, conceptualmente, se articula el montaje. Y se trata de un vínculo perfectamente legible a lo largo de toda la obra, puesto que los cantantes tienen que actuar, bien sobre un plano inclinado, bien entre escombros. En última instancia se trata de la construcción de un oxímoron que da mucho juego escénico: la revolución elegante

Particularmente interesante en lo que se refiere a soluciones escénicas es la resolución de la *Danza animada* del Acto II, previa a la romanza de *Katiuska* “Noche hermosa...”, que es en sí misma una pequeña joya dentro del montaje.

Desde el punto de vista musical, se trata de un fragmento instrumental que sirve de transición entre el nº 9 y el nº 10 de la partitura. La coreografía que está demandando se resuelve con tres actores, que la van a ejecutar haciendo

bailar sólo los brazos metidos en unas katiuskas rojas; el estilo coreográfico remite al cabaret, tanto por los movimientos como por el color de las botas de agua. Y aquí empiezan a establecerse las transferencias; la elección de botas katiuskas juega irónicamente con el título de la zarzuela, al *transferir* el nombre del personaje principal (con todas las resonancias rusas, conflictivas, revolucionarias que contiene) a un objeto escénico que se convierte en punto de atención visual para el espectador, ya que se trata de un baile de objetos en última instancia. La ironía podría calificarse de *ida y vuelta*, ya que el nombre de las botas se extendió en su momento por la asociación de las botas rusas que se utilizaban en las primeras representaciones de Katiuska. Pero, además, la transferencia se desplaza a un terreno ambiguo, entre la infancia, el cabaret y la revolución; al elegir el rojo para las katiuskas, Sagi está ofreciendo al espectador un triple mensaje: por una parte, se ajusta a la partitura y el rojo remite al género frívolo. Por otra, el color rojo denota una conexión con los niños, para los cuales las katiuskas son, sobre todo, un juguete para chapotear en los charcos. Y además, el rojo ha sido durante todo el siglo XX el color de la revolución. Se puede vislumbrar en una elección escénica tan básica (katiuskas rojas) una polisemia de significados que resuena en el espectador, obligándole a activar su bagaje experiencial en, al menos los mismos tres niveles de significación: memoria infantil, tentación frívola y reminiscencias revolucionarias (ver Anexo 3.15.B). En esta misma línea se sitúa el tratamiento con resonancias de cabaret que puede observarse en el Anexo 3.15.A.

Pero el juego de transferencias no acaba aquí. El fragmento coreografiado se resuelve conectando elementos dispersos de las siete inteligencias. Veamos más ejemplos: desde el punto de vista estricto de la coreografía corporal, no encierra ninguna dificultad significativa; al hacer bailar a los brazos dentro de las katiuskas, el cuerpo, aunque visible, queda en segundo plano sin mayor expresividad. La coreografía la ejecutan tres actores, con exactitud en cuanto a la sincronización de los movimientos. Cabría hablar de una expresión corporal no exigente en cuanto a la dificultad de movimientos, pero altamente efectiva en cuanto a la limpieza de los mismos.

La solución adoptada tiene la ventaja de ser considerablemente barata desde la perspectiva de la gestión teatral. El coste de seis katiuskas en Chiquilin de

Oviedo es de 50 euros. Y ese es todo el coste específico para este fragmento de la zarzuela. La transferencia, por tanto, a términos numéricos es exitosa.

Por lo relativamente simple de la solución adoptada, las necesidades de ensayo, explicación, etc, son escasas, por lo que al observar la coreografía desde el punto de vista de la inteligencia interpersonal resulta también una solución útil: el *equipo* necesario son tres personas, que, por otro lado, están en distintos momentos del montaje.

Y finalmente, desde el punto de vista de la inteligencia intrapersonal, habrá que hacerse la pregunta sobre el nexo subjetivo que Sagi activa en este pasaje para dar forma a la coreografía. Para realizar esta pesquisa, realizaremos un pequeño excursus por el Oviedo lluvioso de los años 50, cuando Sagi era un niño. A riesgo de cierta inexactitud, supondremos ciertos hábitos comunes en las familias ovetenses y prestaremos a los Sagi algunas costumbres de los Rodríguez-Vigil. Según testimonio de Carmen Rodríguez-Vigil, el juego preferido en su casa en las tardes de lluvia era el baile que se organizaba en la mesa de la cocina, de madera con tapa de mármol blanco, con los hermanos haciendo bailar a las botas katuskas mientras la madre tocaba al piano la música de Katuska, precisamente. Si aceptamos que las modas se han ido llevando de casa en casa, no debería extrañarnos que la solución que Sagi adopta en la puesta en escena de Katuska para la coreografía tenga su raíz, en un recuerdo de la infancia, trasmutado (transferido) en una travesía de 50 años.

Quizás lo más valioso del fragmento estudiado estriba en el hecho de que para una duración escénica tan escasa, dentro del total de la representación, las transferencias expresivas se articulan con enorme detalle y coherencia, siendo posible *leer* los nudos de transferencia entre uno y otro lenguaje, entre una y otra de las inteligencias múltiples. A modo de resumen, parece obligado subrayar las más significativas: la música exige cierto tratamiento de cabaret; de ahí, la Katuska roja como objeto polisémico que permite una coreografía de juguete (sencillez de movimiento, reminiscencia infantil), para la que Sagi echa

mano de su propia memoria. Solución que requiere pocos artistas (sólo tres actores), resultando barata además en el coste de material.

Como ejemplo en una escala temporal pequeña de las posibilidades escénicas de las transferencias entre códigos expresivos, habría que concluir que la resolución de este fragmento resulta modélico dentro de la propuesta de Sagi para Katiuska.

En cuanto al oxímoron al que se hacía referencia con anterioridad, aparece en toda su dimensión en la primera entrada de Katiuska. Atravesando el escenario entre escombros, de derecha a izquierda (visual del público) y a *tempo* con la música, parecería estar desfilando en una pasarela de moda, arrastrando su abrigo con parsimoniosa exquisitez. El momento no tendría mayor interés si no fuera por el hecho de que viene huyendo de la revolución y, por tanto, su vestuario ha podido sufrir algún percance. Sin embargo, su aparición es deslumbrante e impoluta: el vestido y el abrigo parecen recién colocados para salir de fiesta, así como su peinado impecable. Parecería que hubiera aprovechado alguna pausa revolucionaria para darse el último toque de maquillaje. Por lo demás, la elegancia con que camina entre los escombros del proscenio hace pensar en una extraña habilidad para no perder la compostura, ni siquiera entre muebles rotos (ver Anexo 3.15.C).

Resulta obvio que la composición de este fragmento es absolutamente intencionada con el objetivo de establecer el contraste entre el caos revolucionario y la educación de una princesa. En definitiva, con el objetivo de fundir, escénicamente, revolución y elegancia.

Die Feen: ¿amor pop?

Ficha artística (tomada del programa de mano del Teatro Châtelet de Paris).

Estreno: 27 de marzo de 2009.

DIE FEEN (LES FÉES)

RICHARD WAGNER

OPÉRA ROMANTIQUE EN TROIS ACTES

LIVRET DU COMPOSITEUR

D'APRÈS *LA DONNA SERPENTE*, FABLE DE CARLO GOZZI

Création scénique en France

MARC MINKOWSKI Direction musicale

EMILIO SAGI Mise en scène

DANIEL BIANCO Décor

JESÚS RUIZ Costumes

EDUARDO BRAVO Lumières

DINIZ SANCHEZ Assistant à la mise en scène et mouvements chorégraphiés

CHRISTIANE LIBOR Ada

DEBORAH MAYER

WILLIAM JOYNER Arindal

DAVID CURRY

LINA TETRUASHVILI Lora

LAURENT NAOURI Gernot

SALOMÉ HALLER Farzana

EDUARDA MELO Zemina

LAURENT ALVARO Morald

JUDITH GAUTHIER Drolla

NICOLAS TESTÉ Le roi des Fées, Groma

BRAD COOPER Gunther

NEIL BAKER Harald

VINCENTE DE ROOSTER Un Messenger

LES MUSICIENS DU LOUVRE – GRENOBLE

CHOEUR DES MUSICIENS DU LOUVRE – GRENOBLE

NICHOLAS JENKINS Chef de choeur et chef assistant

LUCIA GOJ Assistante au décor

FRÉDÉRIC LLINARES Assistant aux costumes

La posibilidad de sintetizar las ideas-fuerza que soportan el montaje de *Die Feen* se ve facilitada por la declaración de intenciones dramáticas que Sagi ofrece en una entrevista recogida en el programa de mano⁵²:

«Cet Arindal qui tombe amoureux d'Ada, la femme immortelle, est en nous tous lorsque nous cherchons dans la vie réelle cette personne idéale. De mon point de vue, cela ne représente pas autre chose que le simple jouet dans l'imagination de l'enfant que nous sommes. Les personnages de *Die Feen* cherchent en fait la magie qu'ils ont en eux-mêmes »

Al tomar la decisión de focalizar en el ámbito del juguete imaginativo la acción dramática, Sagi está acotando dos líneas de tratamiento escénico complementarias: por una parte el juguete, que según el Diccionario de Símbolos de Cirlot viene a ser la expresión de la tentación, y a su vez, la tentación podemos entenderla como la pieza visible del mecanismo profundo del deseo. Deseo de ¿qué? De la mujer inmortal. Del hada como expresión del amor que atraviesa los tiempos. La segunda línea de lectura dramática deriva pues, de una decisión a la hora de darle forma a un ente imaginario como es el hada: respondiendo a la pregunta de cuál sea hoy la mujer ideal que colma los deseos de totalidad del hombre contemporáneo, Sagi llega a la conclusión de que quien cumple esas premisas es la muñeca Barbie, como constructo sedimentado de deseo y proyecciones fantásticas a lo largo de los 50 años que cumplió en 2009.

La elección de Barbie como encarnación posible del hada wagneriana conlleva ciertas consecuencias escénicas, por cuanto el espacio vital y propio donde se

⁵² Pág. 31.

desenvuelve la muñeca va a ser *transferido* al espacio escénico del montaje, con algunas licencias incluidas. El mismo Sagi lo resume así⁵³:

“*Die Feen* est issu de *La Femme serpent*, une fable de Carlo Gozzi (1720-1806) [...] et il possède donc un grand potentiel dónirisme et de fantaisie. Pour l’illustrer, j’ai choisi les mondes brillants de Jeff Koons et de Dan Flavin ; j’ai voulu donner à la mise en scène un parfum du monde `pop´ qui fut le mien : c’est un monde plein de lumière et de couleur, et en même temps très abstrait ».

Todo ese tránsito, desde el cuento de Gozzi hasta a los mundos brillantes de Koons, está sustentado como procedimiento creativo en una precisa Analogía Inusual entre el mundo de las hadas y el mundo Barbie. Quizá la Analogía Inusual más inusual posible, ya que los polos sobre los que se establece el procedimiento parecen estar infinitamente alejados. Sin embargo la conexión analógica de fondo (ideal de mujer deseada contemporáneamente) posee un potencial dramático tremendo en el momento en que se acepta el juego de transferencia entre un mundo y otro, lo que lleva a visualizar la conexión de forma poderosa (ver Anexos 2.19, 2.20, 2.21 y 2.22). La Analogía se apoya además en algunos oxímoron de interés: en la imagen del Rey de la Hadas observamos que todas ellas portan uñas como estiletes, lo que subraya la dulzura de las hadas con la amenaza de las uñas; las imágenes de Gernot y Arindal, cada uno de ellos con una Barbie, funcionan en principio como una articulación entre presencia masculina (con matices de madurez) y miniatura femenina (en código infancia), si bien en el caso de Arindal se contruye en términos de ternura y en el de Gernot en el ámbito de la lucha. En definitiva, variantes sutiles del oxímoron.

La aceptación de una lectura dramática tan *divergente* fue la que no se dió por parte de la crítica que *esperaba* otro tratamiento. Así, *Le Monde*⁵⁴ señalaba que “les costumes sont au niveau d’une libido de poupée Barbie, tandis que le décor, un podium façon disco des années 1980, est d’une grande laideur. Le tout au service d’une direction d’acteurs à encéphalogramme plat, d’une affligeante banalité »

⁵³ Pág. 30

⁵⁴ www. lemonde. fr (1 -4 -09)

Serrou⁵⁵ por su parte aventura el tratamiento que merecen *Las Hadas*:

El aliento romántico del libreto, tan típicamente alemán, que mezcla lo fantástico y lo maravilloso, la fábula y el mito, la tragedia y la comedia y donde el amor llama al sacrificio, merece un tratamiento más sutil y noble que el oropel ofrecido por la puesta en escena de Emilio Sagi.

Les Mamelles de Tirésias: ¿opera surrealista?

Ficha artística (tomada del programa de mano). Estreno: 28 de mayo de 2009.

Les Mamelles de Tirésias.

Ópera bufa en un prólogo y dos actos Francis Poulenc (1899-1963) sobre libreto de Guillaume Apollinaire.

Equipo Artístico:

Dirección musical	Joseph Vicent
Dirección escénica	Emilio Sagi
Escenografía	Ricardo Sánchez Cuerda
Vestuario	Gabriela Salaverri
Iluminación	Eduardo Bravo
Coreografía	Diniz Sánchez
Ayudante de dirección	Javier Ulacia
Maestra de canto y dicción francesa	Anita Tyteca
Maestra repetidora	Hu San Park
Regidora	Nahikari Aretxederra
Orquesta	The World Orchestra of Jeunesses Musicales

⁵⁵ Scherzo n° 241 (mayo 2009), pág. 53

Coral de Bilbao

Interpretes:

Teresa – Tirésias – Echadora de cartas	María Bayo
El marido	Troy Cook
El gendarme – el director	David Menéndez
La vendedora de periódicos	Itxaso Mentxaka
Lacouf – el Periodista	Mikeldi Atxalandabasso
Presto	Manel Esteve
El hijo	Javier Tomé
La señora elegante	Olga Revuelta (Coral de Bilbao)
La señora gorda	Nora Franco (Coral de Bilbao)
EL señor con barba	Miguel Angel Álvarez (Coral de Bilbao)

Bailarines:

Mikel del Valle, Nacho Montero, Xabi Otuzar, Carlos Roo, Mirko Vicenzo, Juan Yuste del Valle

El estudio de Les Mamelles de Tiresias obliga a formular una pregunta de especial interés: ¿cómo se resuelve la puesta en escena de una ópera surrealista? El hecho de que diversas corrientes de vanguardia hayan contaminado el formato operístico desde el primer tercio del siglo XX coloca el título en el huracán de transformaciones expresivas que tuvo lugar en ese momento histórico. El surrealismo como corriente impetuosa aporta la posibilidad de insertar en un discurso artístico los aspectos absurdos, oníricos e ilógicos que hasta ese momento habían quedado fuera de la convención operística. En este sentido, la decisión de Poulenc de componer una obra a partir de un texto de Apollinaire se nos muestra como un atrevimiento que sitúa el título en un terreno en gran medida inexplorado; pero, de forma derivada,

obliga a interrogarse por las formas posibles que desde el punto de vista escénico puedan adquirir el conflicto surreal y su desarrollo musical.

Considerando que el surrealismo se apoya en un juego de conexiones inauditas entre ámbitos conceptuales alejados, dicho juego se traduce en *Les Mamelles...* en un disparate argumental, en el que para fomentar la natalidad en Francia se inicia un cambio (reversible) de sexo entre los dos personajes centrales. Dada la escasa lógica de la fábula, la pregunta sobre cómo visualizar el disparate se vuelve aún más pertinente. La solución encontrada por Sagi pasa por desdoblar planos de acción, como si la doblez sexual se proyectara en una doblez escénica, que sin ser literal, funciona como metáfora del plano surreal que acompaña al real. Así, sobre el espacio doméstico (ducha, mesa desayuno) de la escena 1, se superpone un espacio inverosímil en que unos cuantos caracoles desarrollan una coreografía flotante (ver Anexo 3.16.A). La disposición tendría el interés añadido de articular en la escena la premisa surrealista por excelencia (conexión difusa entre planos de experiencia), pero además resulta un ejemplo explícito de formalización de un oxímoron significativo, la irreal realidad. El recurso, que en este montaje funciona como un mecanismo de precisión dual, es utilizado por Sagi en otros títulos, teniendo la ventaja de generar una visual inquietante, por cuanto la percepción del espectador se ve obligada a atender a dos acciones simultáneas, lo que es garantía de evitación del aburrimiento visual.

Si el ejemplo expuesto remite a la raíz surrealista por excelencia, conviene anotar otra solución, que situándose en el ámbito del juego, adquiere resonancias de ironía: la exigencia que plantea el libreto de que Teresa se deshaga de sus pechos encuentra solución a través de dos globos que, emergiendo de su corsé, se escapan hacia el telar del teatro; de nuevo la conexión entre realidad y plano surreal se resuelve de manera ingeniosa al hacer volar algo tan animal como los pechos nutricios. En esta misma línea se sitúa la ubicación de una incubadora de bebés en el foso de la orquesta a través de la aparición instantánea de varios muñecos emergiendo manipulados por los músicos. Esta solución sugiere además una ruptura de convención entre escena y foso que puede entender también como un vínculo entre lo

visible (la ficción del escenario) y lo invisible (orquesta), otra forma de explicitar el nexo entre real y surreal. En definitiva, resolución de un reto peculiar: la puesta en escena surrealista.

Le nozze di Figaro: “dramma giocoso” , ¿el oxímoron como género?

Ficha artística (tomada del catálogo del Teatro Real, pag. 16). Estreno: 11 julio 2009.

Le nozze di Figaro, KV 492.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 -1791)

Libreto de Lorenzo da Ponte, basado en *La folle tournée, ou Le mariage de Figaro* de Pierre-Augustin Beaumarchais.

Equipo artístico:

Director Musical	Jesús López Cobos
Director de Escena	Emilio Sagi
Escenógrafo	Daniel Bianco
Figurinista	Renata Schussheim
Iluminador	Eduardo Bravo
Coreógrafa	Nuria Castejón
Director del coro	Peter Burian
Asistente del director musical	Eun Sun Kim
Asistente del director de escena	Curro Carreres
Asistente de la figurinista	Tiziana Magris
Maestros repetidores	Patricia Barton, Ricardo Bini, Mack Sawyer

Reparto:

EL conde de Almaviva	Ludovic Tézier
----------------------	----------------

La condesa de Almaviva	Barbara Frittoli
Susana	Isabel Rey
Fígaro	Luca Pisaroni
Cherubino	Marina Comparato
Marcellina	Stefania Kaluza
Bartolo	Carlos Chausson
Basilio	Raúl Jiménez
Don Curzio	Enrique Viana
Barbarina	Soledad Cardoso
Antonio	Miguel Sola

Bailarines:

Remei Domingo, Damián Donado, M^a Angeles Fernández, Pedro Fernández, Francisco Guerrero, Antonio Hidalgo, Olivia Juberías, Silvia Martín, Pedro Navarro, Susana Serrano, Jorge Viñedo, Rosa Zaragoza.

Figurantes:

Ana Urbano, Candela Valentín-Gamazo

Continuo:

Clave	Patricia Barton
Violonchelo	John Paul Friedhoff

Coro y Orquesta Titular del Teatro Real (Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid)
 Nueva producción del Teatro Real en coproducción con la asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO) y con el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

Con la colaboración del teatro Nacional de Ópera y Ballet de Lituania

Esta producción del Real tiene un claro precedente en el montaje que Sagi dirigió en el Campoamor de Oviedo en 1997. En la entrevista⁵⁶ realizada con motivo del estreno de Madrid, preguntado por un posible cambio de visión sobre esta ópera Sagi responde con una cierta declaración de intenciones:

“Mi visión de la obra no ha cambiado sustancialmente. Es cierto que se ve desde otro punto de vista, se subrayan otros aspectos porque con el paso del tiempo se adquiere mas experiencia. La idea es muy parecida. Aquel montaje fue realista y éste también lo es. A mí me gusta que se sitúe en su época, aunque me he permitido algunos pequeños cambios para que tenga un aire más goyesco. Me apetece que el vestuario respire la época de Goya, aunque no sea de aquel momento. Me apetece que el público que vea estas *Nozze di Figaro* comprenda por fin que la historia se desarrolla en Sevilla, y que los personajes no son rococó son, si acaso, rococó a la española, que es otra cosa”.

La elección de un tratamiento dramatúrgico que pasa por poner en pie una Sevilla “goyesca” viene a ser la raíz en la que se sustenta esta puesta en escena. Espacio sevillano (Palacio de Aguas Vivas), luz sureña, gestualidad trianera, paleta de color (en espacio y vestuario) caliente, etc., son las bases sobre las que se desarrolla esta producción. Lo mas significativo es la manera en que esos elementos son ensamblados en la estructura dramática, entendida ésta en la línea de análisis planteada por Starobinski (2007, 140) sobre *Le nozze di Figaro*, sugiriendo un paralelismo entre los cuatro actos de la ópera, los momentos del día en que se desarrolla y las fases del amor en la condición humana. Esta vinculación resulta perfectamente legible en la propuesta de Sagi a través de la luz que se va modulando a medida que transcurre la *jornada de locura*:

⁵⁶ Catálogo del Teatro Real. Pag. 176.

ACTO	MOMENTO DEL DIA	FASE DEL AMOR	LUZ
I	MAÑANA	DESEO	FUERTE
II	MEDIODIA	CIMA	INUNDANTE
III	ATARDECER	DECLINACIÓN	DORADA
IV	NOCHE	JUEGO / ENGAÑO	AZULADA

Ejemplos de los cuatro tratamientos de la luz pueden observarse en los Anexos 2.23, 2.24, 2.25 y 2.26.

El código sevillano *condiciona* toda la puesta en escena e, indirectamente, genera soluciones escénicas brillantes como ocurre en el Acto IV, en el jardín, que resulta ser un jardín con olor a Sevilla (una mezcla embriagante de azahar, jazmín y dama de noche) que acaba inundando todo el teatro. La decisión de que la escena huela a la noche de Sevilla nos está hablando de una concepción realista para estas *Bodas*, realismo que se encuentra en multitud de detalles de la puesta en escena (la tostada con *manteca colorá* que desayuna la condesa en el segundo acto, las macetas del patio del Palacio, las baldosas de barro gastado del suelo...). Además de detalles con referencias al mundo sevillano, el tratamiento coreográfico del fandango del Acto III se inspira en la escuela bolera, frente a una cierta tendencia de ejecutarlo como baile palaciego vienés.

En este contexto de inspiración sureña, tiene un interés especial la composición escénica para el dúo entre el Conde y Susana del mismo Acto III (“Crudel! Perché finora...”), donde se visualiza a los dos personajes inmersos en un laberinto de sillas entre las cuales se establece un juego de persecución – evitación. Tal laberinto funciona como la expresión exacta del laberinto del deseo donde se encuentra el Conde y que Susanna aprovecha a su favor;

incluso puede entenderse como el reflejo del laberinto entre el “sí” y el “no” en el que se mueve (engañosamente) la propia Susanna (ver Anexo 3.01.A). El aprovechamiento de la disposición de las sillas para el evento posterior es máximo, dado que funcionan como excusa para la proximidad, el obstáculo, la huída...

Si en los montajes analizados hasta aquí hemos podido comprobar las muy diversas maneras de aplicar las *transferencias entre lenguajes* a la puesta en escena de títulos que abarcan todo repertorio operístico, nos encontramos en *Le nozze di Figaro* con una transferencia peculiar dado que se trata, en última instancia, de una intervención en el ámbito musical desde la elección de una solución para la escena. Veamos cómo se produce.

El tratamiento que Sagi elige para las escenas que tienen lugar en el jardín de noche del Acto IV contiene dos elementos llamativos por lo adecuado en la forma de entender el espacio. Desplegado en los tres actos anteriores todo el mundo sevillano que está implícito en la partitura, no tiene nada de extraño que nos encontremos ahora con una fuente en el jardín y con el olor a azahar de las noches de Sevilla. En la crítica de Arturo Reverter⁵⁷ sobre este montaje se recoge este aspecto de forma concreta:

“Los juegos nocturnos del jardín –uno de verdad, con fuente y olor a azahar incluidos-, los movimientos estratégicos de todo el *primo finale* están en general bien organizados, con lo que se puede seguir la compleja acción con transparencia”.

Ahora bien, sin ánimo de hacer una crítica de la crítica, a Reverter se le escapa lo más sustancioso de ese juego nocturno con la fuente: que se trata de una fuente que suena con la cadencia evocadora de las fuentes árabes. Y, además, suena *en todo momento* en el desarrollo de la acción, si bien con una intensidad de volumen mas baja durante las arias. A través de este recurso escénico que es la fuente del jardín, Sagi construye su propio *juego de transferencia* al intervenir en la escucha de la partitura, entendida como espacio sonoro previo, desde el momento en que a la escritura musical

⁵⁷ *Erotismo entre azulejos* en Scherzo nº 244 (septiembre 2009). Pag. 29

mozartiana se le añade un instrumento más: la fuente sonora. Como siempre en el caso de Sagi, el juego es extremadamente sutil y parece absolutamente natural que la fuente suene; sin embargo, el impacto en términos conceptuales es brutal por cuanto, desde la escena, se está modificando la partitura. Transferencia poderosa desde lo escénico a lo musical (ver Anexo 3.01.B)

Finalmente conviene anotar una articulación singular entre ficción y realidad que se despliega en la transición del 3º al 4º acto: en paralelo al desarrollo de la Cavatina *L'ho perduto* que ejecuta Barbarina delante de un telón de gasa (parte ficcional), un grupo de figurantes se dedican a limpiar dicho telón por detrás del mismo, como si fueran personal del teatro (¿realidad ficcionada?). La gasa funciona como frontera (relativa) entre estos dos códigos espectaculares a la vez que permite realizar la implantación de la escenografía del Acto IV. La solución apunta a la maestría por su sencillez de ejecución y su complejidad conceptual.

L'incoronazione di Poppea : ¿glamour grotesco?

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

Libreto de Giovanni Francesco Busenello, basado en los *Anales* de Tácito
(libros 13 a 16)

Dramma musicale en un prólogo y tres actos

Estrenado en el Carnaval de 1643 en el Teatro dei Santi Giovanni e Paolo de
Venecia

Producción de la Ópera de Oviedo, Teatro Arriaga de Bilbao, Teatro Villamaría
de Jerez y Teatro Calderón de Valladolid

Poppea	Sabina Puértolas
Nerone	Max Emanuel Cencic
Ottavia	Christianne Stotijn
Ottone	Xavier Sabata
Seneca	Felipe Bou
Drusilla	Elena de la Merced
Damisela, La Virtud, Coro de Amores	Olatz Saitua
Arnalta	José Manuel Zapata
La nodriza de Ottavia,	
Familiar de Seneca	Silvia Beltrami
Familiar de Seneca	Jon Plazaola
Mercurio, Lictor, Familiar de	
Seneca, Tribuno	Manel Esteve
Valleto, Tribuno	Javier Abreu
La Fortuna, Venus, Palas	Maria José Suárez
Liberto, Soldado, Cónsul	Antonio Lozano
Amor	Marta Ubieta
Dirección musical	Kenneth Weiss
Dirección de escena	Emilio Sagi
Diseño de escenografía	Patricia Urquiola
Diseño de vestuario	Pepa Ojanguren
Diseño de iluminación	Eduardo Bravo

Orquesta Forma Antiqua

Para establecer una primera aproximación a los rasgos que definen esta puesta en escena, recogemos las referencias de Pablo Gallego en un artículo previo al estreno⁵⁸:

Ninguno [Sagi y Ojanguren] desvela cómo será el traje de Nerón o la ausencia de ropa de Poppea. Sólo que los dioses que mueven los hilos de la trama - la Fortuna, el

⁵⁸ La Nueva España, 5-9-2010, pág. 18

Amor y la Virtud – seguirán una estética cercana al “glamour gótico” del fotógrafo David LaChapelle.

Si el “glamour grotesco” nos sugiere una inspiración en un oxímoron contemporáneo, resulta significativo que, respecto a la encarnación de papeles, Sagi opte por respetar las decisiones de Monteverdi, como en el caso de Arnalta, que el compositor quiso que lo cantara un hombre. Sostiene Sagi, en el mismo artículo que “ese absurdo es de una originalidad total” y, a renglón seguido, reflexiona sobre el “sentido maquiavélico de la virtud” que caracteriza a Poppea. En estos apuntes podemos encontrar un primer atisbo del punto de vista dramático que va a aplicar al montaje; estaríamos ante un juego entrelazado de oxímorons (respeto exquisito a ideas de Monteverdi fundido con tratamientos estilísticos contemporáneos; virtud maquiavélica) que apunta al uso de un procedimiento creativo multivariable como es la Matriz del Descubrimiento. Mezclando estilos, tiempos, sexos, Sagi articula un mundo de permanente asombro y lo ensambla en la escenografía de Urquiola a partir de un código de *hipnótica sorpresa barroca* que engaña un poco y puede parecer minimalista. Detallaremos a continuación algunos aspectos de este mundo escurridizo.

Desde la perspectiva más amplia posible, estaríamos ante una propuesta en la que el supuesto conflicto general que afecta a la puesta en escena contemporánea según Williams (2006,174), al chocar rigor historicista musical con tratamientos escénicos de creatividad múltiple, se resuelve de manera integrada, estableciéndose un vínculo poderoso entre la Orquesta Forma Antiqua (cuya línea de trabajo pasa por el uso de instrumentos originales) y el despliegue de soluciones variadísimas, en cuanto al tratamiento estilístico, que ocurre en el escenario. Veamos algunos ejemplos.

Las escenas en que se produce el contacto entre el plano divino y el humano se resuelven otorgando a los dioses un carácter *pop* con resonancias a Carmen Miranda en el caso de Mercurio en el momento en que avisa a Séneca de que su muerte está próxima en la escena 1 del acto II (ver Anexo 3.17.A). A este aviso le sigue la despedida y muerte de Séneca, compuesta a partir de

códigos de intelectualidad francesa de los años 70: los familiares del pensador de la partitura parecen convertirse en acólitos uniformados con chalecos grises sacados del barrio latino de París (ver Anexo 3.17.B).

Criterio diferente es el utilizado para la construcción del personaje de Arnalta. Inspirado en el prototipo de la *muyerina* asturiana, despliega todo su potencial cómico en su entrada tras la intervención de Amor para salvar a Poppea de la muerte a manos de Ottone (ver Anexo 3.17.C). Un dato curioso respecto a este personaje es el hecho de que el chal de ganchillo pueda considerarse como una imagen de la memoria compartida de Sagi y Urquiola, a la vez que como fuente de inspiración, en el primer caso para otorgar a Arnalta un rasgo de personalidad a través del vestuario, y en el segundo como recurso de exploración escenográfica (recordemos que uno de los rasgos de la obra de Urquiola es su conexión con las tramas de las labores domésticas). Precisamente, las llamas geométricas de la chimenea (ver Anexo 3.17.D) aparecen dissociadas entre leña de diseño ardiendo y la red volumétrica del fondo, cuya resonancia con las labores de ganchillo parece evidente.

Si todo el montaje supone un despliegue de soluciones de carácter diverso en cuanto a los códigos escénicos donde se apoyan, el final de la obra se resuelve en un oxímoron potentísimo entre la palabra cantada de Nerón y Poppea (“Pur ti miro, pur ti godo...”) y el encierro de Poppea en la corona – jaula (ver Anexo 3.17.E) que anticipa su muerte un año más tarde, cuando Nerón le dió una pataba estando embarazada. Cerrar una obra incluyendo aspectos de la evolución de los personajes que el público ya no va a contemplar en la representación, es una elección de puesta en escena de maestría indudable.

Todo este derroche cruzado de referencias estéticas, que procedimentalmente permite la Matriz del Descubrimiento, genera un discurso escénico apropiado para resolver el motor principal de la acción, “el triunfo del amor ilícito” (Castarède: 2002, 140). Ahora bien, el mismo derroche puede generar confusión y opiniones discordantes sobre la valía de la propuesta. Así,

mientras la crítica de Cosme Marina⁵⁹ señala que “los códigos del director de escena asturiano son certeros en la construcción de cada personaje y en un diseño global coherente de principio a fin, lleno de detalles que convierten su acercamiento en una filigrana de talento.”, Ramón Avello⁶⁰ escribió: “Tampoco me pareció acertada la dirección escénica de Emilio Sagi. La traslación del mundo romano o renacentista a un tiempo supuestamente actual resulta del todo anodina”. ¿Un enfoque de talento o un enfoque anodino? ¿Problemas de puesta en escena o de subjetividad de los críticos de ópera?

⁵⁹ La Nueva España, 20 -9 -2010, pág. 15

⁶⁰ EL Comercio, 20 - 9 - 2010, pág. 37

CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES

Conviene, llegados a este punto, intentar realizar la síntesis de lo tratado en formato de conclusión y cierre de la investigación. Tomando como referencia las premisas expuesta en el capítulo de la hipótesis, una primera conclusión permitiría validar, en cuanto a su coherencia, el recorrido realizado desde la perspectiva del pensamiento creativo como base del trabajo de puesta en escena en el caso de Emilio Sagi. Dicho recorrido ha tenido varias fases entrelazadas que podríamos resumir así:

La transferencia entre lenguajes, entendida como concepto global de la puesta en escena operística, se ha revelado como el mecanismo esencial de articulación y formalización que exige la traslación de la partitura al escenario. Dicho mecanismo ha sido formulado en diferentes términos (Perroux lo expresa como el paso de las dos dimensiones de la partitura a las tres de la escena; Appia, con carácter de precursor, lo plasma en su esquema del Wort-Tondrama), pero, en última instancia, proporciona una herramienta utilísima para analizar, explorar y explicitar los recursos creativos aplicados en las diferentes puestas en escena. Y este aspecto genera la necesidad de contextualizar cada una de las soluciones en el inabarcable campo en que se ha configurado la puesta en escena en la segunda mitad del siglo XX, aunque pueda encontrarse un denominador común en la aplicación de lecturas dramáticas de considerable subjetividad.

Y es precisamente la cuestión de las lecturas subjetivas la que nos ha permitido ampliar la perspectiva desde los lenguajes expresivos (musical, literario, corporal y espacial) a las Inteligencias Múltiples de Gardner, que al tomar en consideración, además, la Inteligencia Lógico-Matemática, la Inteligencia Intrapersonal y la Inteligencia Interpersonal, ofrece un panorama más amplio del trabajo del Director de escena, puesto que deben tomarse en consideración los aspectos de la Gestión Teatral, las aportaciones personales-subjetivas y el trabajo en equipo. Por otra parte, al aplicar la teoría de Gardner al trabajo de dirección escénica, se configura un campo de estudio sobre mecanismos creativos, dado que la transferencia entre lenguajes (el salto que

una determinada idea tiene que dar desde un lenguaje a otro) se constituye por sí misma en procedimiento creativo fundamental, que facilita la concreción y el tratamiento en la escena de la lectura dramatúrgica global. Este enfoque no estaría muy lejos del propugnado por Wagner en *La obra de arte del futuro*; en gran medida, la transformación experimentada por la puesta en escena a lo largo del siglo XX ofrece al espectador actual la ocasión única de comprobar los postulados wagnerianos, ya que lo que hoy se ofrece en los escenarios le permiten asistir a ese futuro anticipado.

Desde el ámbito de la psicología de la creatividad, se incorporó, por su extremada claridad y operatividad para nuestro propósito, la perspectiva del perfil de la personalidad creativa de Csikszentmihalyi, entendida como relación entre rasgos contrarios, tanto sucesiva como simultáneamente, lo que permitió analizar la estructuración escénica de diferentes oxímoron escénicos que tienen su raíz en oxímoron psicológicos, hasta el punto de encontrar suficientes indicios en los montajes dirigidos por Sagi de lecturas dramatúrgicas que se apoyaban en ese juego de contrarios (la revolución elegante de *Katiuska*, la fiesta fúnebre de *Lucrecia Borgia*, el barroco sencillo de *Farnace*...)

Transferencia entre lenguajes, lectura dramatúrgica y oxímoron se constituyen así en el marco de referencia procedimental que permitirá el discurso escénico. El análisis de ese proceso de concreción se basó por un lado en el cuestionario Pavis y por otro en la deducción, a partir de las soluciones escénicas de los procedimientos creativos aplicados de forma explícita o velada (Torbellino de ideas, Analogía inusual...) Este doble enfoque permitió vincular soluciones en distintos montajes desde la perspectiva de la construcción de una poética común, que puede leerse a partir de los rasgos de estilo que aparecen independientemente de que el título sea barroco o contemporáneo, ópera seria o cómica.

Teniendo en cuenta que las decisiones creativas son visibles a veces en la escala global de un montaje y a veces en la escala más pequeña de resolución de una escena, avanzamos un posible resumen de procedimientos que se han detallado en el capítulo del Observatorio, vinculando el oxímoron implícito del

perfil de la personalidad creativa estudiado por Csikszentmihalyi con el oxímoron escénico detectado en un montaje concreto.

CSIKSZENTMIHALYI	OXIMORON	MONTAJE
Actividad / reposo	El viaje estático	Il viaggio a Reims
Ingenuidad / viveza		El Gato con botas
Juego / disciplina	Locura organizada	El Barbero de Sevilla
Realidad / fantasía	La exacta frivolidad	Le Chanteur de Mexico
Extroversión / introversión		
Humildad / orgullo		La Traviata
Masculino / femenino		Les Mamelles de Tirésias
Rebeldía / tradición	La revolución elegante	Katuska
	Modernidad arcaizante	Ifigenia en Taúride
Objetividad / pasión	Barroco sencillo	Farnace
Dolor / placer	Una fiesta fúnebre	Lucrecia Borgia

Como puede observarse algunos rasgos de la personalidad creativa no se han localizado como oxímoron específico; es el caso del par ingenuidad / viveza que se activa en el montaje de El Gato con botas, donde el colorido infantil está próximo al cabaret. El par humildad / orgullo está asociado a La Traviata no tanto en su aspecto escénico, sino en la actitud de atrevimiento que el mismo Sagi recordaba como energía para dirigir por primera vez en el Teatro Campoamor de Oviedo, aunque se tratara de un atrevimiento modesto. Por lo que respecta al par masculino / femenino, estando contenido en la propia partitura de Poulenc, se despliega en el escenario desde una perspectiva surreal sin llegar a articular un oxímoron preciso.

De los pares de contrarios planteados por Csikszentmihalyi para estudiar el perfil de la personalidad creativa, se han encontrado conexiones escénicas para nueve de ellos (sólo el par extroversión / introversión ha quedado sin vínculo a algún montaje), lo que nos llevaría a la confirmación de un dato previo

al estudio de la obra de Sagi: se trata de un director con un potencial creativo que se despliega en múltiples registros y retos, activando recursos que, aunque a primera vista parezcan entrar en contradicción, encuentran su acomodo en los brazos del oxímoron escénico.

Por lo que respecta a la aplicación de técnicas de creatividad, cabría concluir que en la tarea de Sagi dicha aplicación es fluida, de forma que en diversos montajes encontramos algunas de ellas: la Analogía Inusual en *Las Hadas*, el Torbellino de Ideas en *Ifigenia en Taúrde*, la Matriz del Descubrimiento en *La coronación de Poppea*... En mayor o menor medida los procedimientos creativos emergen a través de las distintas soluciones escénicas, lo que hace de la obra de Sagi un material precioso para el estudio de la creatividad aplicada a la puesta en escena operística. Considerando desvelados algunos de dichos procedimientos, quedaría todavía pendiente la tarea del estudio integral de su obra desde la perspectiva del proceder creativo de un director de escena.

Rasgos de estilo

La trayectoria artística de Sagi, que sobrepasa los 90 montajes dirigidos, se apoya claramente en una actitud de *flexibilidad* ante cada uno de los títulos que integran su carrera. Flexibilidad entendida como disposición para servir a la obra que se tiene entre manos, lo que le ha permitido resolver con eficacia los problemas derivados de obras de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Flexibilidad entendida también como recurso intelectual – expresivo, que le lleva a encontrar soluciones ajustadas a las exigencias de cada montaje, desde el respeto histórico- estético (*Le nozze di Fígaro*...) al disparate surrealista (*Les Mamelles de Tirésias*) o a la modernidad arcaizante de *Iphigénie en Tauride*.

Pero también es cierto que la flexibilidad le ha permitido determinados juegos escénicos de considerable sutileza; así, dentro de cada tratamiento dramaturgico específico, encontramos algunas licencias escénicas que, por lo

demás, encajan como un guante; en el caso de *Le nozze di Figaro*, un vestuario de inspiración goyesca, en *Les mamelles* un tratamiento de la luz con resonancias pop del Londres de los 70, en *Iphigénie* la bañera Marat insertada en la acción de Eurípides...

La flexibilidad conceptual aparece en el caso de Sagi como un instrumento poderosísimo de exploración escénica que ofrece multitud de juegos y tratamientos posibles. Quizá el más significativo, en el ámbito de la transferencia entre lenguajes, sea el de la fuente sonora, analizado en *Le Nozze di Figaro*, donde la elección de la fuente sevillana tiene la consecuencia afortunada de modificar la partitura de Mozart; la transferencia desde el lenguaje espacial al musical, que por lo poco habitual, se constituye en un ejemplo extremo del propio juego de transferencias posibles.

La flexibilidad conceptual vendría a ser la base sobre la que se sustenta una de las aportaciones de Sagi al mundo del teatro lírico, desde el momento en que no establece diferencia alguna en cuanto a tratamiento escénico entre el formato ópera y el formato zarzuela. Este hecho hace que se considere a nuestro director como el renovador de la zarzuela a finales del siglo XX, renovación que pasa por una dignificación *operística* de la puesta en escena en contraste con cierto descuido que arrastraba la zarzuela en el periodo franquista.

Si consideramos la tarea del director de escena como la de un pintor cuyo lienzo es el escenario con tres dimensiones, la paleta de color utilizada por Sagi en gran número de montajes sería una paleta *pop*, de colores rechiscantes con resonancias de la estética de los años setenta, que viene a ser la época de formación del director. Quizá sea este un rasgo con cierta carga de ironía, puesto que la resolución de puestas en escena de ópera se ve *contaminada* por la explosión de color que significó el pop.

Por otra parte habría que considerar un rasgo de estilo que impregna toda la obra de Sagi el manejo sutil de la transferencia entre los cinco lenguajes expresivos, o, desde la perspectiva de Gardner, entre las siete inteligencias

múltiples. En efecto, a lo largo de la tesis, se ha podido comprobar como la formalización de soluciones escénicas se apoyaba a veces en los aspectos musicales, otras en los espaciales, otras en los condicionantes de la gestión operística, otras en la transmutación de recuerdos personales, etc. Así, podríamos hablar de Sagi como el director de escena *total*, en la misma medida que se entiende el formato operístico como la obra de arte total, siguiendo el concepto wagneriano.

Un rasgo especialmente significativo es el uso de diversos juguetes que Sagi realiza en montajes tan diferentes como *Il Viaggio a Reims* o *La coronación de Poppea*. Se trata de una solución llamativa, puesto que en la mayoría de los casos son utilizados en su doble vertiente: como significante el juguete (molinillos, globos, muñecos...) es perfectamente identificable en escena, adquiriendo en el contexto en que es usado un significado con resonancias vinculadas a la acción dramática. Se trata además de un recurso utilizado “conscientemente” como rasgo de estilo, en palabras de Sagi en una entrevista preparatoria para esta tesis. Ahora bien, al preguntarnos por el valor común de todos los juguetes utilizados, nos acercamos a la lectura simbólica⁶¹ que habla de los juguetes como símbolos de las tentaciones. Desde esta perspectiva, lo que era un recurso de composición escénica, se nos muestra como una invitación velada a las pasiones que se hacen visibles en el escenario, sean éstas la pasión por el poder (*Lucrecia Borgia*) o la pasión amorosa (*Lucía di Lammermor*).

A este respecto resulta pertinente la reflexión de Castarède (2002, 199) que vincula pasión e infancia en una atmósfera de impulsos no socializados:

“El arte y las actividades sublimatorias nos protegen de la barbarie. En cada uno de nosotros hay dos personajes: uno, oculto y secreto, está ávido de pasión y de exaltación, a imagen del niño de los primeros tiempos de vida; el segundo se ha plegado a las exigencias de la realidad y la ley, renunciando a la desmesura de sus deseos para conseguir un sitio, un estatuto razonable, en ese trayecto limitado que le lleva del nacimiento a la muerte. Siempre habrá conflicto entre ambos: la atracción que

⁶¹ *Diccionario de símbolos*. Pág. 270

suscita la música, en particular la ópera, nos hace volver en una ficción socialmente compartida, al primer personaje”.

¿Podríamos convenir que utilizando los juguetes como excusa / símbolo, Sagi está operando directamente sobre la conexión profunda entre la “ficción socialmente compartida” y las pasiones ocultas tras “las exigencias de la realidad”?

Si ello es así, las puestas en escenas de nuestro director se nos revelarían como un juego de adultos dirigido a un público que sin renunciar a la comodidad y, en cierta manera, la represión de las butacas, se adentraría en el juego más salvaje de los primeros deseos, tentaciones y pasiones. Los juguetes, con apariencia de inocencia, operarían como activadores de emociones tan peligrosas, que están limitadas al tiempo de la representación.

En esta misma línea hay que anotar el hecho de que algunos de los hallazgos escénicos más potentes (y que utiliza también en diversos montajes) se basan en el uso de materiales absolutamente cotidianos en los juegos infantiles, pero que, al ser cambiados de escala, se convierte en recursos expresivos contundentes. La gasa (telón de gasa) y el espejo (paneles inmensos de espejo) son además de los propios juguetes, materiales con los que *juega* Sagi. Y aquí el mecanismo del juego del que habla Winnicott nos conecta con la inteligencia intrapersonal del director (la capacidad para no perder la conexión con la propia infancia) como trampolín para activar los juegos infantiles del público. El recurso, de connotaciones simbólicas, responde a la necesidad lúdica del público adulto, entreverado de toda la carga de respeto cultural que arrastra la representación operística.

Por lo que concierne a la aplicación escénica de la gasa, se detallará en el apartado de Conclusiones de raíz asturiana. Veamos algunos detalles de interés en cuanto al uso del espejo.

Utilizado en varios montajes (*L'elisir d'amore*, *El Gato Montés*, *Antología Asturiana de la Zarzuela...*) el espejo en manos de Sagi nos ofrece alguna pista

sobre su valor expresivo. Por una parte, en la mayoría de los casos se trata de un “espejo psicodélico”, en la medida en que no devuelve la imagen nítida, sino una cierta distorsión de la misma, con resonancias a la estética de los años 70, en que casi todo, y especialmente en Londres, era psicodélico. No parece descabellado señalar la influencia de la cultura de los setenta en muchas de las puestas en escena de Sagi, lo que por otro lado resultaría natural, ya que cuando Sagi amplía sus estudios de musicología en Londres, es el momento de su particular elaboración de una concepción del mundo; es decir, es su momento formativo de juventud.

Pero también el espejo posee connotaciones simbólicas de acceso a otras dimensiones y de conexiones con la “memoria inconsciente”⁶². Al utilizar este recurso lo que está proponiendo Sagi es una doble lectura de la acción dramática, en su dimensión visible y en su dimensión invisible e inconsciente. Y construir un discurso escénico doble, viene a ser una regalo impagable para un público exigente. De nuevo aparece la sutileza de Sagi, que desde el objeto cotidiano abre una vía a la visualidad turbadora, dentro del proceso básico de la desnaturalización, entendida como herramienta del artista para hacer que lo cotidiano adquiriera un sentido brutal.

Conclusiones de raíz asturiana.

Parece necesario resaltar, dentro de la variedad de soluciones escénicas adoptadas por Sagi en su carrera, aquellas que denotan una conexión, conceptual o afectiva, con aspectos del imaginario asturiano. Nos centraremos en tres, quizás las más legibles en cuanto a transferencia desde rasgos asturianos a soluciones de puesta en escena: el ORBAYU, LA FIESTA DE PRAU Y LA SEÑALDÁ.

Para apreciar el potencial del *orbayu* como recurso escénico partiremos de la premisa de que la percepción del mundo de cualquier creador se va

⁶² *Diccionario de símbolos*. Pág 201.

construyendo paulatinamente en los años de la infancia; el impacto de la primera vez que se ve el mar o la nieve queda grabado como una especie de regalo de la naturaleza. En el caso de Sagi deberemos suponer que su visión del mundo en los años 50 (cuando era un niño) era una visión *pasada por agua*... Es sabido que en Asturias llueve, o llovía, mucho. Pero lo interesante viene a ser las formas que adopta la lluvia, diferentes para cada día. Dentro de ese, digamos, catálogo de lluvias, el *orbayu* tiene una peculiaridad específica, la de difuminar el paisaje como un pintor melancólico. El *orbayu* esconde lo cotidiano para desvelar la poesía agazapada; al lanzar una ducha levísima sobre el aire, hace visible lo invisible; el *orbayu* obliga a detenerse para saborear el asombro de ver por primera vez, lo que vemos todos los días; el *orbayu* es a la vez rural y urbano, ofreciendo matices peculiares si opera sobre los bosques o sobre los edificios racionalistas de la calle Uría de Oviedo.

Todos estos aspectos operativos del *orbayu* son especialmente útiles en la resolución escénica: poética, visibilidad, asombro, ruralidad, cosmopolitismo... Ahora bien, ¿qué uso hace de ellos Emilio Sagi? ¿resulta posible observar su escritura escénica vinculada a su visual infantil? La respuesta, provisional, es que sí. Cuando Sagi hace uso del *telón de gasa* en diversos montajes (*Antología Asturiana de la Zarzuela*, *Iphigénie en Tauride*, *Le nozze di Figaro* y otros), está proponiendo al espectador una visión desdibujada, ambigua, escurridiza, *orbayante*, de la acción dramática que se articula, a partir de la premisa de colocar una frontera sutilísima entre ficción (escena) y realidad (espectador), en términos de juego compartido, de complicidad en la manera de mirar la representación (y el mundo). El *Telón de gasa* se convierte en manos de Sagi en un instrumento de significación para condicionar la atención del público hacia parámetros de percepción a la vez difusa y precisa; difusa en cuanto a la propia trama de la gasa que borra delicadamente los contornos de la escena; y precisa en cuanto al hipnotismo que propicia la dificultad poética de captar lo que ocurre en el escenario a través de un *telón de orbayu*.

Desde el punto de vista de la composición escénica (entendida como organización visual de cuerpos y espacios), debemos señalar la inspiración en la *fiesta de prau* para resolver desarrollos de la acción en distintos montajes;

así, encontramos este recurso utilizado en su ámbito natural en la *Antología Asturiana de la Zarzuela* e incluso en *L'Elisir* ambientado en Llanes. En ambos casos la distribución del coro se realiza sobre la base del contacto con la tierra que implica la *fiesta de prau*: posiciones medio tumbadas, sentadas en el suelo, parejas acurrucándose... En definitiva, la celebración que implica en el Principado este tipo de fiestas (disfrute de *Mater Asturias*, que acoge en el verdor del *prau*), transferida al escenario de manera estilizada, generando una especie de elegancia de lo rural, que encaja perfectamente tanto en la obra de Donizetti como en la Zarzuela de tema asturiano. La sorpresa se produce al comprobar que el recurso de composición de la *fiesta de prau* es útil también en el contexto de la elegancia brutal de *Lucrecia Borgia*. Al resolver la escena de la fiesta en el palacio Negroni (Acto II, Escena II) haciendo que el coro se *instale* en el suelo, Sagi introduce, de forma sutil como siempre, el *prau* en un palacio italiano; y eso que podría parecer un cierto disparate, se transmuta en la solución más coherente: la elegancia de la tierra entra en palacio y convierte en sobrante todo adorno refinado; se basta a sí misma.

Si damos por buena la definición de *señaldá* que realiza Xuan Bello (2004, 348) en *Paniceiros*, como “ese sentimiento de ser eterno en el segundo, de sentir que se cruzan, en un momento, todos los momentos posibles”, podremos convenir que la *señaldá* asturiana puede entenderse como una formulación *avant la lettre* de la dramaturgia de la simultaneidad que, entre otros directores, aplican en sus puestas en escena Wilson y Sagi. En el caso de Wilson, el recurso es patente en *Corvo Branco*, encargo con motivo de la Expo'98 de Lisboa. En cuanto a Sagi, podemos encontrar este juego de tiempos cruzados en varios de sus montajes, pero donde resulta más legible es en *Iphigénie en Tauride*, si bien donde nos ofrece la intención explícita de hacer confluír tiempos distintos en un solo tiempo escénico, “todos los momentos en un solo momento”, es en el *Rigoletto* que dirigió para ABAO; en sus propias palabras sobre el tratamiento elegido para ese montaje⁶³:

⁶³ Catálogo *¡Salid! ¡Sombras serenas!* Pag. 143

“...pensando siempre en trenzar las tendencias escénicas actuales con la tradición operística del `Primo Ottocento´.”

Esta declaración de intenciones nos obliga a una reflexión que deriva de la posibilidad de entender que el mundo creativo de un director de escena (Sagi en este caso) hunde sus raíces en constructos conceptuales y memorias afectivas difíciles de plasmar si no es a través del filtraje que permite la puesta en escena, apoyándose en la *inteligencia intrapersonal*; Sagi, declarando su pretensión de trenzar tendencias actuales con la tradición operística del Primo Ottocento, está ofreciendo una pista sobre sus elecciones dramatúrgicas de puesta en escena; pero, de forma paralela, está activando el mecanismo de la señaldá asturiana que potencia una dimensión del juego escénico de mayor riqueza, al permitir la confluencia de tiempos diferentes.

Señalábamos anteriormente el caso de *Iphigénie en Tauride* como ejemplo diáfano de transferencia al escenario del recurso de la señaldá. En efecto, en este montaje el juego de confluencias temporales se activa a tres bandas: el tiempo de la acción, el tiempo de la escritura de la partitura y el tiempo presente del espectador. La maestría para articular estos tres tiempos es uno de los rasgos que definen el montaje; pero preguntándonos por el cómo se hacen confluir tres tiempos históricos, iniciamos un camino de exploración que nos va acercando a la posibilidad de entender la formulación de soluciones escénicas desde la perspectiva mas profunda de la vinculación con la tierra a través de la señaldá.

El oxímoron como epifanía.

“El pensamiento no-dual es la fuente de la creatividad”

David Loy⁶⁴

De lo expuesto hasta este punto cabría deducir que la poética que se pretendía desentrañar en la obra de Sagi tiene en el oxímoron un apoyo capital como núcleo de procedimiento dramático que se despliega en un arco de 30 años, desde la “decadente brillantez” del primer montaje hasta el “glamour grotesco” del último estudiado en esta tesis. Ese arco contiene otros variados oxímoron (el artificio natural, la fiesta fúnebre, el barroco sencillo, el costumbrismo abstracto, la revolución elegante...), que pueden entenderse como fórmulas de una personalidad creativa que cumpliría con creces las premisas establecidas por Csikszentmihalyi. Puesto que esa vinculación entre los oxímoron psicológicos y los oxímoron escénicos formaba parte de la hipótesis de partida, la confirmación de la misma se ha visto corroborada en múltiples combinaciones a través de los montajes estudiados. Admitiendo que el nexo entre psicología de la creatividad y puesta en escena era en sí mismo un tanto *divergente* en su planteamiento, parece apropiado contrastarlo con la reflexión que Pavis (1996, 316) formula en torno a *Un oxímoron teórico en torno a una producción escénica ilimitada*:

“Por afición a la confrontación antes que al compromiso, hemos optado por asociar las nociones contrarias y convertir los oxímoron que así se obtienen en el lugar de una contradicción productiva:

- signo y energía;
- semiología y energética;
- vector y deseo
- semiotización y dessemiotización; etc.

Estos oxímoron ponen en tela de juicio las operaciones clásicas de la semiología – puesta en signo, traducción en significados, lectura de los signos, etc. – y sugieren la superación, o al menos un nuevo examen, de otras oposiciones:

⁶⁴ *No dualidad*. Pág. 166

Por ejemplo, la que existe entre *diacronía* y *sincronía*, y no solamente a través del espectáculo como proceso y del espectáculo como resultado[...]

La oposición entre superficie y profundidad, o entre estructuras discursivas y estructuras actanciales (según la terminología de Greimas), se somete igualmente a discusión hoy en día, aunque ello se deba principalmente a la pareja partitura/subpartitura, que se basa en la diferencia entre lo visible y lo invisible, entre lo que se muestra y lo que se oculta, antes que en la noción de profundidad.”

Si el planteamiento de Pavis apunta en la dirección de entender la puesta en escena como el territorio de innumerables oxímoron posibles (superando hasta cierto punto los análisis unidireccionales), el recurso se nos revela en todo su potencial creativo por cuanto la dualidad habitual del pensamiento lógico se ve derretida por la permisividad de la fusión de contrarios. Las reflexiones de Pavis para el marco genérico de la puesta en escena no se encuentran muy alejadas de los recursos activados por Sagi en diversos montajes, hasta el punto de que la dinámica entre lo que se muestra y lo que se oculta podemos encontrarla en la resolución de *Salomé*, como queda recogido en el capítulo del observatorio. ¿Significa esto que Sagi sigue los postulados de Pavis? ¿O que Pavis teoriza a partir de alguna propuesta de Sagi? No necesariamente; lo que si es resaltante es la puesta en valor de un artefacto retórico como es el oxímoron, útil a la vez como herramienta de estudio y como recurso de visualización escénica.

Extrapolando esa doble utilidad podemos otorgar un cierto valor de *arquetipo cultural* a la dinámica de oxímoron secuencial que describe Henze (2004, 45):

“La ópera es una forma especialmente artificiosa, en que nada corresponde a estados efectivos de cosas, y así, la música ha de salir fiadora de la credibilidad de los estados de ánimo, aún de los mas raros e inhabituales. Ha de trastornar, encantar, aterrar, conjurar, seducir y entretener a los oyentes, cogerles de la mano e introducirles en nocturnos jardines encantados o en los esplendores del día. Un compositor dramático ha de estar en situación de presentar en forma sensible cualquier estado de ánimo humano, del más dichoso al más triste, por vía musical. Forzosamente ha de recurrir a los arquetipos de su cultura, pues sólo en presencia de estos puede hacer notar claramente las divergencias, aquello que en su música es distinto de otros

compositores del presente o de tiempos pasados. Quien quiera expresar dolor tiene que disponer también de vocabulario para aquello con lo que contrasta, por ejemplo la alegría o la ausencia de dolor, y tan abundante al menos como las metáforas destinadas a presentar el dolor. Sólo mediante contrastes pueden las cosas romper a hablar, y surgir inteligencia y comprensión con los oyentes”

Lo que sugiere Henze respecto a un mecanismo compositivo deriva en la puesta en escena en un laberinto de contrarios que puede resolverse de infinitas maneras, desde la secuencia a la confluencia, manteniéndose en primer caso la nítida separación de rasgos opuestos y activándose en el segundo el encuentro de opuestos simultáneos, es decir, el oxímoron escénico del que Sagi hace un uso frecuente, hasta el punto de atrevernos a afirmar que el *efecto Sagi* del que se habla en ocasiones respecto a sus montajes, no es otra cosa que una epifanía escénica que se produce de forma súbita al ponerse en marcha el oxímoron elegido para la ocasión.

CAPÍTULO 6: BIBLIOGRAFÍA.

AA.VV. (2003): *ABAO 50 AÑOS DE HISTORIA. 1953 -2003*. Bilbao. Ed. ABAO.

AA.VV. (1985): *Brook*. París. CNRS

AA.VV. (2004): *ESPACIOS ESCÉNICOS. El lugar de la representación en la Historia del Teatro Occidental*. Sevilla. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

AA.VV. (2008): *Encuentros con la ópera*. Madrid. Teatro Real

AA.VV. (2007): *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle*. París. L'Harmattan.

AA.VV. (1984): *La ópera en España*. Oviedo. Universidad de Oviedo.

AA.VV. (1976): *La ópera en España: su problemática*. VII Decena de música de Toledo. Madrid. Cuadernos de actualidad artística, nº 13. Ministerio de Educación y Ciencia.

AA.VV. (2007): *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

AA.VV. (1980): *L'opéra*. París. Bordas.

AA.VV. (1999): *Principios de dirección escénica*. Selección y notas de Edgar Ceballos. Mexico. Escenología

AA.VV. (1995): *Storia dello spettacolo musicale*. Torino. Unione Tipografica Editrice Torinese.

AA.VV. (1993): *Tercer Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias y Debates*. Madrid. Publicaciones de la ADE.

ADORNO, T. W. (1968): *Ópera* en Revista de Occidente nº 114. 1990. Madrid.

ALDANA, G. (1995) *Multiliderazgo Creativo*. Santiago de Compostela. Colección MICAT. Universidad de Santiago de Compostela.

ALDANA, G. (1995): *Creasis, cómo enfrentar la crisis con creatividad*. Santiago de Compostela. Colección MICAT. Universidad de Santiago de Compostela.

ALEXANDRE, I. A. (2007): *Lost in transposition* en Avant Scène Opéra nº 241. Paris

ALVAREZ-BUYLLA (1976): *La ópera en provincias* en *La ópera en España: su problemática*. Madrid. VII Decena de música de Toledo. Cuadernos de actualidad artística, nº 13. Ministerio de Educación y Ciencia.

APPIA, A. (1899) (1921): *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena. 2000

ARACIL, A. (1998): *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid. Cátedra.

ARISTOTELES (2003): *Arte poética*. Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid. Visor libros.

ARREGUI, J. P. (2007): *Algunas consideraciones sobre la ópera como espectáculo y su tradición disciplinar* en *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

ARREGUI, J. P. (2009): *Los arbitrios de la ilusión: Los Teatros del siglo XIX*. Madrid. Publicaciones de la ADE.

ARRONES PEÓN, L. (1998): *Más de 200 años de Ópera en Oviedo en La Ópera en España. La puesta en escena. 1750-1998.* Oviedo. Fundación de Cultura. Ayuntamiento de Oviedo.

AZNAR, G. (1974): *La Creatividad en la Empresa.* Barcelona. Ed. OIKOS-TAU.

BARBIER, P. (2005): *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas.* Barcelona. Paidós.

BARCE, R. (1984): *¿Qué hacer con la ópera hoy?* en *La ópera en España.* Oviedo. Universidad de Oviedo.

BARRIO J. (vers.) (1996): *BHAGAVAD - GITA.* Madrid. Edaf.

BARROW, J. D. (2007): *El Universo como obra de arte.* Barcelona. Crítica.

BELLIDO, M. L. (2001): *Arte, museos y nuevas tecnologías.* Gijón. Editorial Trea.

BELLO, X. (2004): *Paniceiros.* Barcelona. Areté.

BIGGI CHIAROT, M.I. (2007): *Altre fonti storiche per lo studio dell'Opera lirica: la scenografia en La ópera trascendiendo sus propios límites.* Valladolid. Universidad de Valladolid.

BINNIG, G. (1996): *Desde la Nada.* Barcelona. Galaxia Gutenberg.

BLAKE, W. (2000): *El matrimonio del cielo y del infierno.* Madrid. Hiperión.

BOBES NAVES, M. C. (2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo.* Madrid. Arco / Libros.

BOGART, A. (2001): *A director prepares. Seven esáis on art and theatre.* London and New York. Routledge.

BRAUN, E. (1982): *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires. Editorial Galerna. 1992.

BRECHT, B. (2004): *Escritos sobre teatro*. Barcelona. Alba Editorial.

BREYER, G. (2005): *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires. Ediciones Infinito.

BRIGGS, J., PEAT, F.: (1999) *Las siete leyes del caos*. Barcelona. Grijalbo.

BROOK, P. (1973): *El espacio vacío*. Barcelona. Península

BROOK, P. (1998): *Hilos de Tiempo*. Madrid. Siruela. 2000

BROOK, P. (2001): *Más allá del espacio vacío*. Barcelona. Alba Editorial.

BRUNEL, P. (1980): *Brève histoire de l'opéra en L'opéra*. París. Bordas

BUZAN, T. y BUZAN, B. (1993): *El libro de los mapas mentales*. Barcelona. Urano. 1996.

CANFIELD, C. (1991): *El arte de la dirección escénica*. Madrid. Publicaciones de la ADE.

CAO, P. (1994): *Asturias en escena: 1950-1990*. Oviedo. Centro Regional de Difusión Cultural.

CARVAJAL, J.: (1997) *Geometría Creativa*. Colección MICAT. Santiago de Caompostela. Universidad de Santiago de Compostela.

CARVER, G. y WHITE, C. (2003): *Computer Visualization for the Theatre*. Oxford. Focal Press.

CASARES RODICIO, E. (2003): *El teatro musical en España (1800-1939)* en Vol.II de *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid. Gredos.

CASARES, E. y TORRENTE, A (eds.) (2001): *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vols. Madrid. ICCMU.

CASTARÈDE, M. F. (2002): *El espíritu de la ópera: la exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona. Paidós Ibérica. 2003

CHARAF, M. (1999): *Relajación Creativa: técnicas y experiencias*. Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

CHOOOMEI, K. (1998) *Un relato desde mi Chozza*. Madrid. HIPERION.

CIMARRO, J. (1999): *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid. Fundación Autor, SGAE.

CIRLOT, J. E. (1958): *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela. 1997

CLEARY, T. (vers.) (1995): *El Secreto de la Flor de Oro*. Madrid. Edaf.

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1996): *Creatividad*. Barcelona. Paidós. 1998

CUETO, M. (2007): *Los espacios del teatro* en *Las puertas del drama* nº30. Madrid

DAVIS, T. (2001): *Escenógrafos*. Barcelona. Océano. 2002

DE BONO, E. (1970): *El Pensamiento Lateral. Manual de creatividad*. Barcelona. Paidós. 1993

DE LA TORRE, S. (1995): *Creatividad Aplicada. Recursos para una formación creativa*. Barcelona. Editorial Praxis.

DE LA TORRE, S. (1984): *Creatividad plural. Sendas para indagar sus multiples perspectivas*. Barcelona. Promoción Publicaciones Universitarias.

DE LA TORRE, S. (1996): *Identificar, diseñar y evaluar la creatividad*. Santiago de Compostela. Colección MICAT. Universidad de Santiago de Compostela.

DE MARINIS, M. (1988): *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma. Bulzoni Editori. 2003.

DE PRADO, D. (1982) *El Torbellino de Ideas. Hacia una enseñanza más participativa*. Bogotá. Ed. CINCEL- KAPELUSZ.

DE PRADO, D. (1999): *EDUCREA: la creatividad motor de la renovación esencial de la educación*. Santiago de Compostela. Colección MICAT. Universidad de Santiago de Compostela.

DE PRADO, D., FERNANDEZ, E.: (1998) *Analogía Inusual*. Santiago de Compostela. Colección MICAT, Universidad de Santiago de Compostela.

DE PRADO, D. (Coord.): (1998) *10 Activadores Creativos*. Colección MICAT, Universidad de Santiago de Compostela. Santiago.

DOCE, J. (2000): *Lección de Permanencia*. Valencia. Editorial Pre-textos.

DONINGTON, R. (1990): *Opera & its symbols. The unity of words, music & staging*. New Haven & London. Yale University Press.

FERNANDEZ GUERRA, J. (2009): *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Madrid. Doce Notas.

FERNANDEZ VALBUENA, A. (2007): *La coronación de Popea, en Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid. Fundamentos.

- FRANZ von, M.L.(1991): *Alquimia*. Luciérnaga. Barcelona. OCEANO.
- FUBINI, E. (1976): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial. 2002.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid. Síntesis
- GARCÍA, I. (2004): *Algunas preguntas sin respuesta sobre la ópera y la dirección de escena de teatro lírico*, en ADE TEATRO, nº 100. Madrid
- GARDNER, H. (1998): *Mentes Creativas*. Barcelona. Paidós.
- GARDNER, H. (1993): *Inteligencias Múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona. Paidós. 2001
- GREGOR-DELLIN, M. (1980): *Richard Wagner. Volumen 2 (1864-1883)*. Madrid. Alianza Música. 1983.
- GROF, S. (1993): *La Mente Holotrópica*. Kairós. Barcelona
- HENZE, H. W. (2004): *Canciones de viaje con quintas bohemias*. Madrid. Antonio Machado Libros / Fundación Scherzo.
- HELLEU, L. (2005): *Les métiers de l'opéra*. París. Actes Sud.
- HIRSCHBERGER, J. (1975): *Historia de la Filosofía*. Barcelona. Herder.
- HORMIGON, J. A. (2002): *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid. Publicaciones ADE.
- HUERTA CALVO, J. (dir.) (2003): *Historia del Teatro Español*. Madrid. Gredos.

IBERNI, L. G. (Dir..) (1992): *Teatro Campoamor, un siglo de Cultura*. Oviedo. Ayuntamiento de Oviedo.

IRVIN, P. (2003): *Directores*. Barcelona. Océano. 2003

JOVELLANOS, G. M. (1982): *Espectáculos y Diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Madrid. Cátedra.

JUNG, C. G. (1997): *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona. Paidós.

KASTIKA, E. (1996) *La Creatividad Cotidiana en las Organizaciones*. Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

KERMAN, J. (1956): *Opera as drama*. London. Faber & Faber Limited. 1989

KLEIMAN, J.: (1997) *Automatismo y Creatividad*. Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

KOREN, L. (1997): *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Barcelona. Hipòtesi-Renart Edicions.

LACOMBE, H. (1997): *Les voies de l'opéra français au XIX siècle*. París. Fayard.

LANG, P. H. (1971): *La experiencia de la ópera*. Madrid. Alianza Música. 1983

LAO -TSE (1980): *Tao - Tê - ching*. Madrid. Ediciones Morata.

LAPIERRE, A. y AUCOUTURIER, B. (1974): *Los Contrastes y el descubrimiento de las nociones fundamentales*. Barcelona. Editorial Científico - Médica.

LASZLO, E.: (1997) *El Cosmos Creativo*. Barcelona. Kairós.

- LAVELLI, J. y SATGÉ, A. (1979): *Ópera et mise a mort*. París. Fayard.
- LECOQ, J. (1997): *El cuerpo poético*. Barcelona. Alba Editorial. 2003
- LESSING, G.E. (1766): *Laocoonte*. Madrid. Editorial Tecnos. 1990.
- LOY, D. (1998): *No Dualidad*. Barclona. Kairós. 2000
- MALDONADO, T. (1994): *Lo real y lo virtual*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- MARCELLO, B. (1720): *El teatro a la moda*. Madrid. Alianza Música. 2001
- MARINA, C. (1998): *Apuntes acerca de la ópera en Oviedo en los años 90 en 50 aniversario de la Ópera de Oviedo*. Oviedo. Casaprima Editor.
- MARINA, C. (2008): *La revolución escénica de la ópera en Asturias en ADE N° 122*. Madrid
- MASLOW, A. (1994) *La Personalidad Creadora*. Barcelona. Kairós.
- MATOUSEK, M. (1997): *Un viaje hacia la luz*. Barcelona. Ediciones B.
- MEDINA ÁLVAREZ. A. (2003). *Panorámica del teatro lírico en España desde 1936 en Historia del Teatro Español*. Madrid. Gredos.
- MELÉNDEZ – HADDAD, P. (2008): *Puccini, un mago del teatro* en Catálogo de la LXI Temporada de Ópera de Oviedo. Fundación Ópera Oviedo.
- MERLIN, C. (2007): *Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra* en Avant Scène Opéra n° 241. Paris
- MOINDROT, I. (1993): *La représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*. París. Presses Universitaires de France.

- MORENO, I. (2002): *Musas y nuevas tecnologías*. Barcelona. Paidós.
- MORENO, V. (2000): *De Creación Poética*. Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.
- MOREY, M. y PARDO, C. (2003): *Robert Wilson*. Barcelona. Ediciones Polígrafa
- MOTOS, T. (1999): *Juegos creativos de lenguaje*. Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.
- MUJICA, H. (2001): *Sed Adentro*. Valencia. Pre-textos.
- MUJICA, H. (2002): *Poéticas del vacío*. Madrid. Editorial Trotta.
- MUÑOZ ADÁNEZ, A. (1994): *Métodos creativos para Organizaciones*. Madrid. Eudema.
- NIEVA, F. (2000): *Tratado de Escenografía*. Madrid. Fundamentos.
- NITSCHKE, G. (1993): *Japanese Gardens*. Colonia. Taschen.
- OLLÉ, A. (2007): *Nuevas lecturas: las propuestas de La Fura dels Baus, en La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid. Universidad de Valladolid.
- PALACIOS, F. (1997): *Escuchar*. Las Palmas de Gran Canaria. Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- PANIKER, S. (1982): *Aproximación al Origen*. Barcelona. Kairós.
- PANIKER, S. (1992): *Filosofía y Mística*. Barcelona. ANAGRAMA.
- PAVIS, P. (1996): *El análisis de los espectáculos*. Barcelona. Ediciones Paidós.
2000

PELÁEZ, A. (1998): *Acotaciones a 150 años de escenografía para la ópera en España en La Ópera en España. La puesta en escena. 1750-1998*. Oviedo. Fundación de Cultura. Ayuntamiento de Oviedo.

PERRÉS, J. (1985): *Freud y la ópera*. Mexico. Fondo de Cultura Económica.

PERROUX, A. (2003): *L'Opéra mode d'emploi*. París. L'Avant Scène Opéra.

PERROUX, A. (2007): *Entre le concret et l'abstrait en Avant Scène Opéra*, nº 241. París

PETROBELLI, P. (2007): « *Bueno, yo no entiendo, pero me parece que...Pasado y presente de la visión escénica verdiana*” en Catálogo de la exposición “*¡Salid! ¡Sombras serenas! El aspecto visual del espectáculo verdiano*”. Bilbao. ABAO

PETROBELLI, P. (2007): *El aspecto visual de las óperas de Verdi en Vive Verdi*. Bilbao. Universidad de Deusto.

PONTI, F. (2001): *La Empresa Creativa*. Barcelona. Granica.

QUESADA, F. (2005): *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.

RACIONERO, L. (2000): *El Progreso Decadente*. Madrid. Espasa-Calpe.

RAUSELL, P.(1999): *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana*. València. Tirant lo Blanch. Universitat de València.

RODRIGUEZ GRANDA, J. A. (1992): *La ópera en el Campoamor (1948-1991). Análisis y valoración en Teatro Campoamor, un siglo de Cultura*. Oviedo. Ayuntamiento de Oviedo.

ROMERO FERRER, A. (2004): *El siglo XIX: la era del teatro burgués. Un espacio para la vista en Espacios escénicos. El lugar de la representación en la Historia del Teatro Occidental.* Sevilla. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

ROMO, M. (1996): *Psicología de la Creatividad.* Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

ROOT- BERSNSTEIN, R. y M. (1999): *El secreto de la creatividad.* Barcelona. Kairós. 2002

ROUBINE, J.-J. (1980): *L'opéra comme spectacle en L'opéra.* París. Bordas

RUSSOMANNO, S. (2001): *Introducción en El teatro a la moda.* Madrid. Alianza Música.

SAGAN, C. (1985): *Cosmos.* Barcelona. Planeta.

SAGI, E. (2002): *Giuseppe Verdi: "Pasión y desorden".* Oviedo. Papeles del Aula Magna. Universidad de Oviedo.

SAGI, E. (1999): *Notas de dirección de "La del manojo de rosas"* en ADE nº 76. Madrid

SAGI, E. (1993): *La puesta en escena de la ópera en Tercer Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias y debates.* Madrid. Publicaciones de la ADE.

SAGI, E. (2008): *"O Mimí, tu più no torni..."* en Catálogo de la LXI Temporada de Ópera de Oviedo. Fundación Ópera Oviedo.

SAGI, E. (1998): *Recondita Armonía en 50 aniversario de la Ópera de Oviedo.* Oviedo. Casaprima Editor.

SAGI, E. (1979): *Shakespeare en la ópera romántica* (tesis inédita). Oviedo. Universidad de Oviedo.

SANCHEZ, J.A. (1999): *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha.

SANCHEZ, M. A. de (1996): *El Pensamiento lógico - crítico*. Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

SANZ, E. (1998): *La Solución creativa de problemas en las artes plásticas*. Colección de monografías Master de Creatividad, nº 1, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, USC, Santiago de Compostela.

SHALLCROSS, D. (1998): *Intuición*. Colección MICAT. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

SKLOVSKIJ, V. (1974): *EL formalismo ruso*. Barcelona. Seix Barral

SPANG, K. (1991): *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona. Eunsa.

STAROBINSKI, J. (2007): *Les âges de l'amour* en *Avant Scène Opéra* nº 135 - 136. París.

STORR, A. (1992): *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona. Paidós. 2002

SUÁREZ, S. (1994): *La puesta en escena como reflejo de la partitura* en revista ADE nº 37-38. Madrid

TATARKIEWICZ, W. (1976): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid. Tecnos / Alianza. 2004

TODD, A. y LECAT, J. G. (2003): *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona. Alba Editorial.

THERA, N. (vers.) (1999): *ANGUTTARA NIKAYA*. Madrid. Edaf.

TOMLINSON, G. (1999): *Canto Metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona. Idea Books. 2001

TRANCHEFORT, F.-R. (1985): *La Ópera*. Madrid. Taurus.

UBERSFELD, A. (1998): *Semiótica teatral*. Madrid. Cátedra.

WAGNER, R. (2007): *La obra de arte del futuro*. Valencia. Universidad de Valencia.

WAGNER, R.: (1997) *Opera y Drama*. Colección Teatral. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla.

WEISSMAN, P. (1967): *La Creatividad en el Teatro. (Un estudio psicoanalítico)*. Mexico D.F. Siglo XXI Editores.

WILBER, K. (1984): *La conciencia sin fronteras*. Barcelona. Kairós.

WILLIAMS, B. (2006): *Sobre la ópera*. Madrid. Alianza Editorial. 2010

WINNICOTT, D.W. (1975): *Realidad y juego*. Barcelona. Gedisa.1982

ZABALBEASCOA, A. y RODRIGUEZ, J. (2000): *Minimalismos*. Barcelona. Gustavo Gili.

Revistas

Monográfico sobre “La puesta en escena de ópera” en revistas ADE TEATRO números 37-38 (julio 1994) y 39 - 40 (octubre 1994). Madrid.

ADE TEATRO. Nº 100. 2004

ADE TEATRO. Nº 105. Abril-Junio 2005

ADE TEATRO. Nº 122. Octubre 2008

a mínima:: Nº 11. 2003

ESTUDIOS VISUALES. Nº 4. Diciembre 2006

Ópera Actual

RECREARTE. Nº 1 y 2 (www.iacat.com)

Théâtre en europe (TE) nº 14. Monográfico L´opéra. (1987)

Catálogos

50 ANIVERSARIO DE LA ÓPERA DE OVIEDO. Casaprima Editor. Oviedo

54 TEMPORADA DE ÓPERA DE LA ABAO (05 / 06). Bilbao. ABAO – OLBE

55 TEMPORADA DE ÓPERA DE LA ABAO (06 / 07). Bilbao. ABAO - OLBE

56 TEMPORADA DE ÓPERA DE LA ABAO (07 / 08). Bilbao. ABAO - OLBE

ADOLPHE APPIA. ESCENOGRAFÍAS. Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid. 2004.

ANUARIO DE LA 51 TEMPORADA DE LA ABAO (2002 -2003). Bilbao. ABAO - OLBE

ANUARIO DE LA 53 TEMPORADA DE ÓPERA DE LA ABAO (2004 – 2005). Bilbao. ABAO - OLBE

ANUARIO DE LA 56 TEMPORADA DE ÓPERA DE LA ABAO (07 / 08). Bilbao. ABAO -OLBE

FANTASMAS DE LA ÓPERA. Exposición del Centro Cultural Campoamor. Oviedo. 1987.

LA ÓPERA EN ESPAÑA. La puesta en escena. 1750-1998. Exposición de Fondos del Museo Nacional de Teatro. Fundación de Cultura. Ayuntamiento de Oviedo. 1998

Catálogo de la temporada 1980 de la A.A.A.O.

LIX TEMPORADA. OPERA DE OVIEDO (2006/2007). Asociación Asturiana de Amigos de la Opera.

LX TEMPORADA. OPERA DE OVIEDO (2007/2008). Asociación Asturiana de Amigos de la Opera.

LXI TEMPORADA. OPERA DE OVIEDO (2008/2009). Asociación Asturiana de Amigos de la Opera

LXIII TEMPORADA. OPERA DE OVIEDO (2010/2011). Asociación Asturiana de Amigos de la Opera

“¡Salid! ¡Sombras serenas!”. El aspecto visual del espectáculo verdiano. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, ABAO - OLBE 2007.

Monográficos

ALCESTE. L'Avant Scène Opéra. N° 73

CARMEN. L'Avant Scène Opéra. N° 26

L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL. L'Avant Scène Opéra. N° 59

LES NOCES DE FIGARO. L'Avant Scène Opéra. N° 135-136

OPÉRA ET MISE EN SCÈNE. L'Avant Scène Opéra. N° 241

Programas de mano

CARMEN. Teatro Real. 1999

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL. Teatro de la Zarzuela. 1995

DIE FEEN. Teatro Châtelet. 2009

FARNACE. Teatro de la Zarzuela. 2001

IDOMENEO. Teatro de la Zarzuela. 1996

IL VIAGGIO A REIMS. Teatro Real. 2004

IL BARBIERE DI SIVIGLIA. Teatro Real. 2005

I PURITANI. Teatro de la Zarzuela. 1990

LA DEL MANOJO DE ROSAS. Teatro de la Zarzuela. 1991

LA MONTERÍA. Teatro de la Zarzuela. 1995

LA TRAVIATA. AAAO. 1980

LA VERBENA DE LA PALOMA / EL BATEO. Teatro de la Zarzuela. 1994

LE CHANTEUR DE MEXICO. Teatro Châtelet. 2006

L'ELISIR D'AMORE. AAAO. 1990

LE NOZZE DI FIGARO. Teatro Real. 2009

LES MAMELLES DE TIRÉSIAS. Teatro Arriaga. 2009

MARGARITA LA TORNERA. Teatro Real. 1999

MARINA. Teatro de la Zarzuela. 1994

MENDI – MENDIYAN. Teatro Arriaga. 1987

KATIUSKA. Teatro Arriaga. 2008

THE SOUND OF MUSIC. Teatro Châtelet. 2009

Webs

www.iacat.com

www.lafura.com

www.operabase.com

ANEXO 1. CRONOLOGÍA DE MONTAJES DIRIGIDOS POR EMILIO SAGI

CRONOLOGÍA MONTAJES EMILIO SAGI (ESTRENOS)

<u>DÍA. MES. AÑO</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>TEATRO</u>	<u>CIUDAD</u>
<u>15. SEP.1980</u>	<u>LA TRAVIATA</u>	<u>CAMPOAMOR</u>	<u>OVIEDO</u>
<u>25. SEP.1980</u>	<u>I PAGLIACCI</u>	<u>CAMPOAMOR</u>	<u>OVIEDO</u>
<u>15. SEP. 1981</u>	<u>TOSCA</u>	<u>CAMPOAMOR</u>	<u>OVIEDO</u>
<u>23. SEP. 1981</u>	<u>LOS PESCADORES DE PERLAS</u>	<u>CAMPOAMOR</u>	<u>OVIEDO</u>
<u>25. SEP. 1981</u>	<u>MACBETH</u>	<u>CAMPOAMOR</u>	<u>OVIEDO</u>
<u>12. MAY. 1982</u>	<u>DON PASQUALE</u>	<u>ZARZUELA</u>	<u>MADRID</u>
<u>05. JUN . 1983</u>	<u>LA FANCIULLA DEL WEST</u>	<u>ZARZUELA</u>	<u>MADRID</u>

07. DIC. 1983	RIGOLETTO	ZARZUELA	MADRID
. . 1984	WERTHER	PÉREZ GALDÓS	LAS P. DE GRAN CANARIA
20. JUL. 1985	LA GUERRA DE LOS GIGANTES	ISABEL LA CATÓLICA	GRANADA
20. JUL. 1985	LOS ELEMENTOS	ISABEL LA CATÓLICA	GRANADA
03. FEB. 1986	LA CENERENTOLA	ZARZUELA	MADRID
04. JUN. 1986	IL CAMPANELLO	ZARZUELA	MADRID
04. JUN. 1986	I PAGLIACCI	ZARZUELA	MADRID
04. FEB. 1987	MEFISTOFELE	ZARZUELA	MADRID
08. OCT. 1987	MENDI-MENDIYAN	VICTORIA EUGENIA	SAN SEBASTIAN
13. MAR. 1988	LA VERBENA DE LA PALOMA	PARQUE CENTENARIO	BUENOS AIRES
08. MAY. 1988	ADRIANA LECOUVREUR	ZARZUELA	MADRID
08. JUN. 1988	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL	ZARZUELA	MADRID
. . 1988	FALSTAFF	COMUNALE	BOLONIA
. . 1988	I PURITANI	COMUNALE	BOLONIA
22. FEB. 1989	TRISTAN E ISOLDA	LICEU	BARCELONA

. AGO.1990	“VIVA LA MAMMA”	CASTELL	PERALADA
04. SEP.1990	L´ELISIR D´AMORE	CAMPOAMOR	OVIEDO
02. NOV.1990	LA DEL MANOJO DE ROSAS	ZARZUELA	MADRID
19. FEB. 1991	IDOMENEO, RE DI CRETA	ZARZUELA	MADRID
. MAR. 1991	LA REVOLTOSA / EL BATEO	MADRID	MADRID
03. SEP. 1991	DIE ZAUBERFLÖTE	CAMPOAMOR	OVIEDO
. MAY. 1992	LA VIDA BREVE	COLÓN	BUENOS AIRES
07. AGO.1992	EL GATO MONTÉS	MAESTRANZA	SEVILLA
09. OCT. 1992	OTELLO	ÓPERA	SAN FRANCISCO
14. NOV. 1992	EL IMPOSIBLE MAYOR EN AMOR...	PALACIO VALDÉS	AVILÉS
. . 1994	LA REVOLTOSA	COLÓN	BUENOS AIRES
20. MAY. 1994	MARINA	ZARZUELA	MADRID
14. SEP. 1994	LA FILLE DU REGIMENT	CAMPOAMOR	OVIEDO
12. NOV. 1994	LA VERBENA DE LA PALOMA / EL BATEO	ZARZUELA	MADRID
1995	MAESE PEDRO	VALLI	REGIO EMILIA

1995	IL CORDOVANO	VALLI	REGIO EMILIA
25. NOV. 1995	LA MONTERÍA	ZARZUELA	MADRID
1996	LA FILLE DU REGIMENT	OPERA	MONTECARLO
1996	UN BALLO IN MASCHERA	MUNICIPAL	SANTIAGO DE CHILE
18. NOV. 1996	DOÑA FRANCISQUITA	COLÓN	BUENOS AIRES
14. SEP. 1997	LE NOZZE DI FIGARO	CAMPOAMOR	OVIEDO
19. NOV. 1997	SIMÓN BOCANEGRA	OPERA	MONTECARLO
23. JUN. 1998	DOÑA FRANCISQUITA	ZARZUELA	MADRID
. SEP. 1998	DON CARLO	ÓPERA	SAN FRANCISCO
20. ENE. 1999	CARMEN	ÓPERA	MONTECARLO
08. ABR. 1999	CARMEN	REAL	MADRID
15. SEP. 1999	JULIO CESAR	CAMPOAMOR	OVIEDO
11. DIC. 1999	MARGARITA LA TORNERA	REAL	MADRID
29. ENE. 2000	EL JURAMENTO	ZARZUELA	MADRID
18. SEP. 2000	LA BOHEME	CAMPOAMOR	OVIEDO

17. MAR. 2001	LUCRECIA BORGIA	P. EUSKALDUNA	BILBAO
18. MAY. 2001	LA FINTA GIARDINIERA	ÓPERA	NIZA
13. AGO. 2001	IL VIAGGIO A REIMS	FESTIVAL ROSSINI	PESARO
17. SEP. 2001	SALOMÉ	CAMPOAMOR	OVIEDO
22. OCT. 2001	FARNACE	ZARZUELA	MADRID
11. DIC. 2001	LUCIA DI LAMMERMOOR	CAMPOAMOR	OVIEDO
2002	L'ÉQUIVOCO STRAVAGANTE	FESTIVAL	PESARO
2002	LA GENERALA	VOLKSOPER	VIENA
15. ENE. 2003	BASTIÁN Y BASTIANA	REAL	MADRID
05. ABR. 2003	ZIGOR	P. EUSKALDUNA	BILBAO
18. JUN. 2003	LUISA FERNANDA	SCALA	MILÁN
12. ABR. 2004	IL VIAGGIO A REIMS	REAL	MADRID
13. ENE. 2005	IL BARBIERE DI SIVIGLIA	REAL	MADRID
11. FEB. 2005	ERWARTUNG	P. EUSKALDUNA	BILBAO
10. JUN. 2005	LA PARRANDA	ZARZUELA	MADRID

18. JUL. 2005	LUCIA DI LAMMERMOOR	MUNICIPAL	SANTIAGO DE CHILE
04. NOV. 2005	EL GATO CON BOTAS	REAL	MADRID
15. MAR. 2006	LA FORZA DEL DESTINO	N. N. THEATRE	TOKIO
27.MAY.2006	ANTOLOGÍA ASTURIANA DE LA ZARZUELA	CAMPOAMOR	OVIEDO
26. JUN. 2006	LUISA FERNANDA	REAL	MADRID
23. SEP. 2006	LE CHANTEUR DE MEXICO	CHÂTELET	PARIS
21. OCT. 2006	RIGOLETTO	P. EUSKALDUNA	BILBAO
23. ENE. 2007	LA BRUJA	PALAU DE LES ARTS	VALENCIA
16. DIC. 2007	IPHIGÉNIE EN TAURIDE	CAMPOAMOR	OVIEDO
15. FEB. 2008	LA GENERALA	ZARZUELA	MADRID
12. ABR. 2008	LA BATAGLIA DI LEGNANO	P. EUSKALDUNA	BILBAO
24. SEP. 2008	KATIUSKA	ARRIAGA	BILBAO
29. NOV. 2008	PAN Y TOROS	MUNICIPAL	SANTIAGO DE CHILE
10. ENE. 2009	EL REY QUE RABIÓ	PALAU DE LES ARTS	VALENCIA
27. MAR. 2009	DIE FEEN	CHÂTELET	PARIS

23. ABR. 2009	SAMSON Y DALILA	ÓPERA	MANAOS
28. MAY. 2009	LES MAMELLES DE TIRÉSIAS	ARRIAGA	BILBAO
11. JUL. 2009	LE NOZZE DI FIGARO	REAL	MADRID
24. OCT. 2009	L'ITALIANA IN ALGERI	MUNICIPAL	SANTIAGO DE CHILE
06. DIC. 2009	THE SOUND OF MUSIC	CHÂTELET	PARIS
11. FEB. 2010	L'ISOLA DISABITATA	ARRIAGA	BILBAO
19. JUN. 2010	MIRENTXU	ARRIAGA	BILBAO
18. SEP. 2010	L'INCORONAZIONE DI POPPEA	CAMPOAMOR	OVIEDO

