

HACIA UNA ÓPERA POSTDRAMÁTICA

Cinco aspectos de una Nueva Ópera

Alberto Bernal

Publicado en *Docenotas preliminares* #14

Ópera

Al igual que el teatro se compone esencialmente de palabra y espacio escénico, la danza de movimiento espacial y música; la música vocal de palabra y música, y el cine de espacio virtual, palabra y música, ópera es el lugar donde música, palabra y espacio escénico construyen una realidad artística; basta con que una palabra y un gesto musical tengan lugar en una escena para que se produzca una acción operística; el resto –teatro de ópera, escenario, aparato escénico, cantantes, músicos, etc. no es ópera, sino el resultado puntual y estilístico de una tradición que nació con la ópera italiana del seicento y se desarrolló a través de diversas aportaciones.

La práctica habitual en los géneros artísticos que se sirven de más de uno de los citados componentes, es reducir el discurso final a una sola vía perceptiva. Así ocurre habitualmente en el cine, donde la música no suele pasar de ser una mera banda sonora puesta al servicio de la acción; en el teatro tradicional, donde todo gira en torno a una trama; en el melodrama, donde la música “colorea” a lo verbal; etc.. La tradición operística no es de otra manera, fundamentada ésta sobre la base de una ópera dramática que se sigue alimentando básicamente de la técnica retórica del “drama in musica” del seicento, así como del ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], donde todo se subordina a una acción envolvente e ilusionista.

El aparato operístico, con su larga tradición estilística, la obligada y estricta dramaturgia narrativa de sus libretos, su duración estándar, sus confortables teatros, sus abonos de temporada y su oferta de distracción de jueves por la noche, impone una realidad difícilmente movible que admite poca o ninguna reflexión sobre sí misma, obstaculizando la aparición de nuevas estrategias artísticas e impidiendo el surgimiento de una revisión y transformación profunda que facilite una superficie sobre la que sea posible una manifestación operística, en el amplio sentido de la palabra, *contemporánea*, es decir: con una “temática”¹ y dramaturgia propia de nuestro tiempo y con un lenguaje de nuestro tiempo cuya intensidad expresiva y crítica no esté ya desgastada.

No quiero caer en demagogias, ni arremeter contra los logros de aquellos que han trabajado seriamente sobre tal superficie; no son pocos los contraejemplos en los que la maestría y capacidad del compositor se ha impuesto a las limitaciones que impone el género. Sin embargo, no se me negará que la situación de partida actúa como un potente catalizador de contradicciones: un contenido manifestado dentro de un continente de otra época, es como si nos esforzáramos en comunicarnos en un idioma híbrido construido a base de palabras alemanas estructuradas sintácticamente mediante las reglas del latín. Tales contradicciones son fruto de la ausencia de una revisión profunda de lo operístico, de una revolución del género que todavía no se ha producido; una “desdramatización” similar a aquella sufrida por el teatro, de ahí que este artículo recoja varias tesis de aquellos que contribuyeron a la revolución teatral de mediados del siglo XX.

Tampoco me gustaría que se me tachase de tremendista o negativista, por lo que, más que criticar aquella ópera anclada en la tradición, incidiré sobre todo en aquellos

¹ Incidiendo especialmente sobre esta condición plural que, como se desarrollará más adelante a lo largo del artículo, constituye un aspecto importante de una concepción postdramática de la ópera, donde la idea de una jerarquización y ordenamiento de los elementos en torno a un único tema tiende a desaparecer.

aspectos que considero que pueden convertirse en constitutivos de un nuevo lenguaje operístico, tratando de presentarlos de manera no excluyente, e ilustrándolos con ejemplos con el único fin de esclarecer las tesis presentadas, y no de entronar los ejemplos presentados como modelos a imitar.

Quizá también una aclaración meramente terminológica: ¿ópera o teatro musical? Es difícil el tratar de acotar la definición de algo que, precisamente, tratamos de redefinir estéticamente. Sin embargo, como he comentado, concibo ópera como algo donde lo musical tiene un peso propio, y donde el lenguaje utilizado tiene también su propio aura –características ambas, que forman parte también de la ópera tradicional-. Por tanto, quedan excluidas del artículo aquellas manifestaciones musicales en las que se produce una materialización de lo musical a través de un lenguaje teatral, o de lo teatral o espacial a través de un lenguaje musical, como sucede en varias obras de Kagel (*Staatstheater, Sur scène* o *Antithese*) o de Dieter Schnebel (*Glossolalie, Atemzüge*).

Ópera y drama, ópera y logos, ópera y tradición

El concepto de drama (δρᾶν = obrar) alude a una “representación de discursos y hechos sobre el escenario mediante una trama imitativa”. Los conceptos de drama y teatro, drama y ópera, se presentan con frecuencia asociados de forma inseparable: el teatro se concibe como un teatro de la acción dramática, un teatro de mimesis, de trama, un teatro creador de ilusiones donde el texto, el logos, se erige en determinante de la totalidad. La ópera es también tradicionalmente concebida como una ópera dramática, donde

la trama dramática prima por encima de todo

la música apoya, describe y colorea emocional y retóricamente tal trama sin una identidad propia

lo escénico ofrece un marco para situar la trama

el texto ilustra verbalmente lo que acontece en la trama

los actores se expresan cantando mediante un estilo belcantístico

la música es realizada por un aparato orquestal fijo oculto dentro de un foso.

Pero quizá el aspecto más destacable entre todos sería aquel que encauza directamente con una posible función sociopolítica asumida por el arte, y que responde a la posible pregunta de “por qué es necesaria una nueva ópera”. El principal reformador del teatro dramático, Bertolt Brecht, lo describe con estas palabras:

“la escena materializa una trama, envuelve al espectador en ella, consume su capacidad de acción, [...] utiliza la sugestión”²

“¿Qué postura debería adoptar el espectador, cuando se le priva de una trama onírica, pasiva, entregada al destino?”³

La ópera postdramática va más allá de la narración y de la trama; renuncia a una jerarquía logocentrista en aras de una descomposición y autonomización de los diferentes componentes –música, palabra y espacio escénico-; se despoja de los accesorios, realizando una profundización en el acto expresivo y energético en sí; va más allá de una utilización del tiempo como mero soporte de la acción, tematizándolo como tal; ilustra lo real de forma crítica; se sirve de lo conceptual, despertando la actividad pensante del espectador; reflexiona sobre sí misma.

² Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater, vol.1. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin / Frankfurt (Suhrkamp) 1957. La traducción de todos los fragmentos citados corre a cargo del autor del presente artículo.

³ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater, vol. 15*. Frankfurt (Suhrkamp) 1967.

Totalidad, ilusión, representación, linealidad, trama, belcantismo, tonalidad... la ópera dramática termina en el momento en que estos elementos dejan de ser el principio regulador del Todo, convirtiéndose en una variante más entre otras del arte operístico. Entonces, es cuando los aspectos de lo postdramático esbozados arriba entran en escena.

Un comentario detallado de ellos requeriría una extensión mucho mayor de la que un artículo puede tener, con lo que comentaremos lo más compactamente cada uno de ellos con el fin de arrojar un poco de luz hacia aquello que considero que puede adoptar una Nueva Ópera, siendo, no obstante, conscientes de la ausencia de completitud en los comentarios. La idea de una ópera postdramática es algo emergente y en continuo movimiento; su comentario, por tanto, no es tanto un trabajo de documentación acerca de lo ya compuesto, sino más bien una búsqueda positiva de propuestas para lo todavía por componer.

1. Despojamiento de accesorios

Como apuntábamos al principio, Ópera es una acción con música, palabra y espacio escénico. Una de las consecuencias más inmediatas de la búsqueda de una redefinición consiste en profundizar en la esencia del fenómeno operístico, buscando la manifestación expresiva, no en el resultado, sino en la intencionalidad, es decir, en la necesidad expresiva que precede a la concretización de las acciones. A ello viene ligado un despojamiento de accesorios, de lo estilístico, que a su vez trae consigo una atomización y descomposición de los componentes operísticos, buscando una superficie expresiva que podría tildarse de metadramatúrgica, es decir, compuesta a base de un material que precede a lo meramente dramático

Un ejemplo representativo de ello es la ópera *Das Glashauss*, de Hans Wüthrich, en la que la acción se reduce a un trabajo con unidades mínimas de expresión (expresemas): huída de una dimensión semántica del texto, trabajando únicamente con el potencial expresivo de lo psicofonético; reducción de lo gestual a movimientos elementales de la cabeza y las manos, que adquieren una significación propia e interactúan con lo textual y musical, al estar inmersos en el mismo marco temporal; espacio escénico reducido a seis niveles jerárquicos, sobre los que los actores/músicos van intercambiando posiciones.

La descomposición sintáctica de los componentes ofrece y exige una nueva sintaxis, una sintaxis energética o microdramatúrgica, apoyada en la relación entre intensidad de intención e intensidad de resultado, en la densidad de las acciones... no un discurso logocentrista, de lo semántico, sino un discurso de las “fuerzas, intensidades, afectos y su presencia”⁴, “una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión”⁵.

2. Parataxis, desjerarquización

El aspecto anterior está dialécticamente ligado a este segundo aspecto: la reflexión profunda sobre los componentes de lo operístico y el despojamiento de la semántica contenida en ellos, guía inexorablemente a una desjerarquización de tales componentes. Tal desjerarquización, a su vez, pone a los componentes al desnudo, poniendo al descubierto su esencia e invitando a una profundización.

Los componentes fundamentales de lo operístico–musical, palabra y espacio escénico-, son tratados de forma paratáctica: al contrario que en la ópera tradicional, ahora ninguno está al servicio de ninguno, lo musical adquiere una dimensión y comportamiento autónomo y lo escénico se emancipa, convirtiéndose en portador de expresión. Ambos, junto al texto, adquieren una identidad propia y se autonomizan.

⁴ Victor Turner, *On the edge of the Bush*. University of Arizona Press 1985.

⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Barcelona (Edhasa) 1978.

No es casualidad que se haya producido un arte como la Ópera. La combinación de música, palabra y espacio es algo fascinante, que tiene mucho que ver con la configuración del aparato perceptivo humano: cada uno de los tres componentes ofrece una temporalidad de naturaleza esencialmente distinta, poniendo en funcionamiento a vías perceptivas distintas (alojadas a su vez físicamente en tres zonas distintas del cerebro): la percepción verbal, la percepción musical y la percepción espacial. El aprovechamiento de tal potencial -superando el ideal de Gesamtkunstwerk- es un aspecto fundamental de la Nueva Ópera.

En muchas de las obras del compositor Manos Tsangaris, se produce tal emancipación de elementos normalmente inertes: la iluminación se convierte en portador de dramaturgia propia, objetos escénicos se ponen en movimiento, la música se libera de su función colorante, conservando un discurso propio que puede estar contrapuesto a lo verbal o lo espacial, etc.. El clásico binomio fondo-primer plano es puesto en duda: el fondo puede convertirse en primer plano en cualquier momento y viceversa, como tematiza directamente la obra *Die Himmelsmechanik* [la mecánica celeste], de Kagel, un discurso dramático construido exclusivamente con elementos del decorado y sus connotaciones espaciales y sonoras.

3. Emancipación del tiempo en cuanto a Tiempo. No-linealidad

La ópera tradicional se presenta a través de un discurso lineal, en el que todo está suscrito a una única trama de expresión y a una única línea de pensamiento; la presentación del tiempo es completamente lineal. Sin embargo, el trabajo a un nivel en el que los elementos operísticos conservan o forman temporalidades propias, ofrece la posibilidad de una configuración no-lineal del tiempo.

Uno de los compositores cuya creación muestra un trabajo más comprometido con una concepción no lineal del tiempo es Bernhard Lang. En su serie *Differenz-Wiederholung* utiliza técnicas de “deslinealización” del tiempo derivadas de la cinematografía –Martin Arnold-, como la repetición mecánica (loop), que se materializaron también escénicamente en *Das Theater der Wiederholungen* [el teatro de las repeticiones], donde el mismo material es repetido una y otra vez en diferentes contextos escénicos. Junto a la repetición mecánica, otras técnicas de deslinealización podrían ser: aislamiento y/o reticulado de elementos temporales, time-stretching, slow motion o convergencia (“polifonía”) de distintas temporalidades⁶.

En un tiempo no-lineal, las escenas ya no tienen la finalidad de formar un proceso encadenado, una trama, sino que existen por y para sí mismas, siendo más apropiado no hablar ya de escenas, como algo que remite directamente a un orden jerárquico y lineal de duraciones –escena, acto, ópera-, sino más bien de momentos escénicos, en los que el tiempo se presenta como Tiempo, “abandonando la condición de significado (de los sucesos denotados a través de medios escénicos) para convertirse en significante (de los sucesos escénicos en sí)”⁷.

El Tiempo es experimentado como tal⁸, siendo la primera consecuencia inmediata la emancipación de las duraciones. Los distintos momentos operísticos no tienen por qué mostrar un equilibrio en sus duraciones, pudiendo ser la proporción de ambos de 1:100.

⁶ Utilizadas por el autor de este artículo de forma sistemática en la obra escénica “The space of possibility”.

⁷ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt (Verlag der Autoren) 1999.

⁸ Bergson hace una diferenciación terminológica de ambas concepciones del tiempo: el tiempo objetivo (temps) y el tiempo experimentado (durée). No recogemos tal terminología por motivos de claridad al hablar de un arte temporal como la música, cuya propia terminología podría dar lugar a malentendidos al ser enfrentada a la de Bergson.

La duración total tampoco tiene por qué obedecer a un modelo estándar, siendo quizá el ejemplo más representativo las últimas obras de Samuel Beckett⁹. No pueden llamarse propiamente óperas, pero la importancia que adquiere lo sonoro, y la minuciosidad temporal con la que todos los sucesos están escritos en el texto, se alejan mucho de lo que podríamos llamar una experiencia puramente teatral. El ejemplo más representativo es quizá la obra *breathe*, que recogemos en su totalidad:

CURTAIN

1. Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold for about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

CURTAIN

4. Epicidad: irrupción de lo real, compromiso político, provocación, conceptualismo

Cuatro características que conforman una sola. El viejo ideal wagneriano de ilusionismo, de hipnosis, bajo el cuál la obra de arte es presentada como algo envolvente y a la vez hermético, como algo que adormece la capacidad crítica del espectador, cede paso a un nuevo paradigma, en el que se provoca al espectador a adoptar una posición crítica con lo que presencia y a través de ello, con la realidad, ya que aquello que presencia no es un submundo aislado, sino parte y reflejo de la propia realidad

Los músicos salen del foso y se convierten en parte de la propia escena (Feldman-Beckett en “Words and Music”), la escena se comenta a sí misma (Johannes Schöllhorn en “Se abre el telón. El teatro presenta un teatro”), lo real (el sol) irrumpe bruscamente en el “intocable” mundo de lo escénico (Mathias Spahlinger en el futuro proyecto “suoni reali”).

La presentación de la obra de arte como algo real implica directamente la aparición de contenido político más o menos implícito dentro de ella. En la comentada obra *Das Theater der Wiederholungen*, de B. Lang, se narran tres relatos en apariencia distintos: en el castillo del marqués de Sade, en una América de lo militar, lo cínico y superficial, y finalmente en Auschwitz-; sin embargo, la repetición del mismo material musical en cada uno de ellos obliga al espectador a realizar asociaciones que demandan una actitud crítica con lo político por parte de éste.

“Demanda de una actitud crítica”, he aquí lo que también entendemos por otro de los aspectos derivados de la epicidad: la provocación. No una provocación gratuita, en el sentido negativo de una ofensa, sino más bien provocación en sentido positivo, es decir: incitar, despertar y exigir la capacidad crítica del espectador. Conceptualismo alude a su vez al concepto, a la idea como significante, como portadora de expresión, en contra del monopolio ejercido tradicionalmente por el “sentimiento hipnotizante”. Mediante estos dos últimos aspectos, el espectador es provocado a incorporarse sobre el asiento y presenciar lo escénico con espíritu crítico y razonante; el discurso se mueve en una esfera entre el pensar y el sentir.

⁹ Debido a su tendencia a lo musical y su gran apego por lo sonoro (aparte de sus incuestionables logros dentro del ámbito más específico de la literatura y el teatro) estimamos a Beckett como punto de partida y referencia fundamental en el ámbito de lo escénicamente sonoro, por lo que recomendamos arduamente la lectura atenta de toda su obra, en especial las comentadas últimas obras escénicas.

5. Aperto (overture)

Nos encontramos ya en el último aspecto de lo postdramático, aquel que alude a su carácter abierto y en desarrollo, no ya desde el punto de vista de la interioridad de la obra –como ya hemos comentado al hablar de la ruptura con una trama de tiempo lineal, es decir, de presentación-desarrollo-desenlace final–, sino ahora desde el punto de vista de lo postdramático en sí. Es por ello que este último aspecto no es en realidad el último, sino precisamente aquel que vela por la apertura y no-estancamiento de lo postdramático, aquel que impide que la manifestación postdramática de la ópera pueda verse cerrada y quedarse anclada al uso tautológico de cinco aspectos. La propia definición de la ópera postdramática que hemos venido perfilando a lo largo del artículo, comporta en sí misma una negativa a ser, precisamente, definida en cinco aspectos. Parece una aporía, y lo es, pero es precisamente sobre esta aporía donde radica la importancia de lo postdramático, y sobre la que se fundamenta.

Si lo postdramático implica autorreflexión, realidad, compromiso con su tiempo, redefinición de sus propios medios... excluye también al mismo tiempo la posibilidad de cerrar su propia definición con un punto final. Por ello es que este artículo no muestra ninguna voluntad de acabar a modo de *finale*, sino que termina con un *aperto* a modo de obertura,

Alberto Bernal. Friburgo, noviembre de 2004