



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Fidelidad en la traducción de la ópera a través de su puesta en escena en directo: 'La flauta mágica', de Barrie Kosky

Autor/es

RAQUEL ARANDA OLIVEROS

Director/es

PABLO LORENZO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2019-20



Fidelidad en la traducción de la ópera a través de su puesta en escena en directo: 'La flauta mágica', de Barrie Kosky, de RAQUEL ARANDA OLIVEROS (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

**Fidelidad en la traducción de la
ópera a través de su puesta en
escena en directo: *La flauta mágica*,
de Barrie Kosky**

Autora:
Raquel Aranda Oliveros

Tutor:
Pablo L. Rodríguez

Máster en Musicología Aplicada

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2019/2020

ÍNDICE

Resumen / Abstract

1. Marco teórico.....	6
2. Barrie Kosky: un <i>enfant terrible</i> tejiendo genialidades.....	10
3. Concepto y cuestiones técnicas.....	12
4. El mensaje enmascarado: la caracterización de los personajes principales.....	15
5. Análisis de una puesta en escena en vivo: el foco en los elementos dramaturgico- musicales.....	21
5.1 Primer acto	21
5.2 Segundo acto.....	31
6. Éxito y recepción.....	36
7. Conclusión.....	37
8. Bibliografía.....	39

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Pared de proyecciones.....	15
Imagen 2. Comparativa entre el aspecto del actor y del cantante.....	16
Imagen 3. Comparativa entre el aspecto del actor y del cantante.....	17
Imagen 4. Comparativa entre el aspecto de la actriz y de la cantante.....	18
Imagen 5. Comparativa entre el aspecto del actor y del cantante.....	19
Imagen 6. Comparativa entre el diseño del póster y el aspecto de la cantante	20
Imagen 7. Comparativa entre el aspecto del cineasta y el del cantante.....	20
Imagen 8. Tamino ante el dragón.....	24
Imagen 9. Las Tres Damas.....	25
Imagen 10. Recitativo.....	26
Imagen 11. Pamina y Monostatos.....	28
Imagen 12. Pamina, Papageno, Monostatos y los esclavos.....	30
Imagen 13. Pamina y Monostatos.....	33
Imagen 14. Papageno y el juego del ahorcado.....	35
Imagen 15. Comparación entre la obra de Lichtenstein y la animación de Paul Barritt.....	35

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1. Contraste musical entre Tamino y las Tres Damas.....	22
Ejemplo musical 2. Material musical transitorio.....	29
Ejemplo musical 3. <i>Sforzando</i> convertido en aproximación.....	30
Ejemplo musical 4. Intervenciones del silbato con implicaciones escénicas.....	35

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Comparación entre la Reina de la Noche y Sarastro.....	21
Tabla 2. Análisis dramaturgico-musical de <i>Der Hölle Rache</i>	32
Tabla 3. Análisis dramaturgico-musical de <i>Ein Mädchen</i>	34

ANEXO I: Producciones de *La flauta mágica* del 2004 al 2019

ANEXO II: Imágenes de producción de *La flauta mágica* de Barrie Kosky

ANEXO III: Escenas de *Nosferatu* que se evocan en la producción

ANEXO IV: Artículos y críticas musicales sobre la producción. Recepción

RESUMEN

La puesta en escena de ópera, entendida como un canal de comunicación, es el medio que articula la traducción de la partitura al teatro. La música nace unida a la escenificación, por lo que el director de escena debe velar para que el movimiento escénico esté supeditado a la partitura y no a la simple decoración, siendo necesario, pues, que sepa leer la música para trasladar al público el mensaje que contiene sin confusiones. Los *opera studies* impulsan esta idea tan ligada al escenario como un medio para reflexionar sobre la obra y su transcripción al mundo contemporáneo. Aunque la partitura no cambie, sí que lo hacen las épocas y los públicos, y con ello se presenta la necesidad de que la musicología deje de centrarse en lo estático y no cambiante y se centre en el evento, en la ópera en vivo. Este estudio analiza en directo la puesta en escena de *La flauta mágica* de Barrie Kosky y desglosa las claves que permiten conocer la alquimia presente en su lectura. Para llevar a cabo el trabajo se ha requerido de una preparación previa exhaustiva que incluye el conocimiento profundo de la obra, así como de las versiones en que se ha planteado anterior y posteriormente a la investigada. Así, no se ha pretendido hacer un mero análisis de los elementos escénicos, sino ahondar en la relación dramaturgico-musical que se vive desde la butaca del teatro y que pone de manifiesto la importancia del vínculo entre foso y escenario.

ABSTRACT

The staging of opera, understood as a communication channel, is a way to articulate the translation of the score into the theater. Music is born together with the staging, so the stage director must ensure that the stage movement is subject to the score and not to simple decoration, being necessary, therefore, that he knows how to read music to convey the message to the public with no confusion. Opera studies promote this idea so linked to the stage as a means to reflect about the work and its transcription to the contemporary world. Although the score does not change, the times and audiences do, and with this there is a need for musicology to stop focusing on the static and unchanging and focus on the event, on live opera. This study analyzes the staging of Barrie Kosky's *The Magic Flute* live and breaks down the keys that allow us to know the alchemy present in its reading. To carry out the work, an exhaustive prior preparation has been required that includes in-depth knowledge of the work, as well as the versions in which it has been raised before and after the one investigated. Thus, it has not been intended to make a mere analysis of the scenic elements, but to delve into the dramaturgical-musical relationship that is lived from the theater seat and that highlights the importance of the link between the pit and the stage.

MARCO TEÓRICO

La ópera es ese género musical performativo al que parece que tanto la musicología como los estudios teatrales se resisten a acoger por completo. El hecho de ser un híbrido entre las artes es lo que les ha dado el poder para mantenerse al margen en el estudio profundo de alguno de sus principales componentes. Por lo general, la musicología se ha dedicado a estudiar la ópera como una materia académica. Sus principios musicales y dramáticos y su desarrollo formal y estilístico a través de la historia mediante compositores y obras canónicas, bastan para saberlo todo sobre ella, el resto parece ser contingente¹. Un ejemplo de ello es el caso del director de escena, una figura que, aunque *a priori* no necesita saber leer música, tiene la misión de traducir la partitura a la escena porque la música en la ópera nace unida a la escenificación. El presente trabajo pretende ser un ejemplo del interés que tiene que la musicología estudie la función del director de escena en la ópera, suponiendo así una aportación más a los *opera studies*.

Los *opera studies* se definen como un movimiento que, desde los años 90, busca enfoques interdisciplinares que aborden el estudio de la ópera desde perspectivas más amplias, teniendo en cuenta en sus estudios la *performance*, la ópera en vivo y el evento en sí². Reclaman que la ópera se estudie como un evento, como un acto vivo y no como un texto, es decir, la obra no es un texto sino un acto³. Este trabajo analiza una puesta en escena en directo, y es este componente -en toda su magnitud- el que no puede guardarse en ningún soporte, por lo que ahí reside el interés de la ópera en vivo. Es fundamental considerar la lectura que uno mismo hace de la *performance*, por ello, aquel que acude a la función es quién puede realizarla, aprender sobre ella y analizarla.

Aunque su aparición académica ha sido ciertamente tardía y no han cristalizado como disciplina hasta 1990, los *opera studies* encuentran sus primeras pinceladas en *Opera as Drama*, publicado por Joseph Kerman en 1956⁴. No obstante, Nietzsche ya sugirió en *El nacimiento de la tragedia fuera del Espíritu de la música* (1872) que “lo lírico, lo espectacular o los elementos rituales de la ópera pueden ser lo que la hace valiosa”⁵. Los

¹ Till, Nicholas. “Introduction: opera studies today”. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Nicholas Till (ed.). New York, Cambridge University Press, 2012, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Abbate, Carolyn. “Drastic or Gnostic?”. *Critical Inquiry*, Vol. 30, No. 3 (2004), pp. 505-536.

⁴ Till, Nicholas. “Introduction: opera studies today”..., p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

nuevos enfoques disciplinarios recogen perspectivas sociológicas (1980) y teoría literaria (1977). En 1989 dos publicaciones los impulsan hacia su academización. Por una parte, el libro de Abbate y Parker, *Analyzing Opera*, pide rigor disciplinario en el análisis de ópera y establece un nuevo marco conceptual y, por otra, Parker y Groos lanzan la revista *Cambridge Opera Journal* reivindicando la ópera como una forma interdisciplinaria que requiere diversos enfoques críticos⁶.

Para acometer la empresa que aquí se propone, se siguen los postulados que David Levin plantea en *Unsettling Opera* en 2007, donde analiza dos puestas en escena en directo y demuestra la función clave que realiza este componente operístico tan ignorado por la musicología y que puede resultar tan esclarecedor. El trabajo del director de escena contribuye a un entendimiento que va más allá de lo que superficialmente puede suponer la obra entendida como texto y sonido. La forma en que se representa la obra puede hacer ver al espectador cómo algunos sentimientos, emociones y hechos del pasado se repiten sin cesar hasta el presente. También puede ser una ampliación que ayuda a desenmascarar parte del doble sentido del argumento.

La figura del director de escena moderno en la ópera es relativamente nueva y quizá por ello tiene tanto defensores como detractores, pues mientras unos lo ven como un alquimista capaz de mantener vivo un género que se encuentra en sus postrimerías, otros lo ven como un hereje egocéntrico que se atreve a desfigurar obras de arte ilícitamente. Este debate no existe anteriormente, pues hasta finales del siglo XVIII el espectáculo se coordina de una forma previamente estipulada, empleando los mismos decorados para distintas óperas. Se mantienen ciertas normas recurrentes sobre cómo actuar y si alguna coordinación especial fuera necesaria, se puede llevar a cabo por alguien del equipo artístico como el coreógrafo o el escenógrafo, o incluso el libretista o el compositor, pero siempre compaginándolo con su labor.

A lo largo del siglo XIX se producen avances tecnológicos y técnicos en el diseño de escena e iluminación que hacen de este rol una necesidad. La complejidad que adquiere la producción de ópera -primero en los grandes teatros y después en los más pequeños- necesita mantener la armonía y el equilibrio que la define y es entonces cuando se centra el poder en una nueva figura: el *régisieur*. Su misión es coordinar la representación y para ello no necesariamente debe poseer conocimientos musicales, de hecho este rol puede

⁶ *Ibid.*, p. 15.

ser desempeñado por el libretista o el diseñador, o incluso alguien de la administración teatral. A finales del siglo, tanto en la escena teatral hablada como en la lírica, las producciones pasan a ser cada vez más detalladas y elaboradas por lo que se convierte en un artista interpretativo que adquiere tanta importancia como para hacerse un nombre. Todo esto prelude el advenimiento de lo que hoy se conoce como el director de escena moderno⁷.

Esta figura ha sido más estudiada en el teatro que en la musicología, por ello, personalidades como Stanislavski o Felsenstein suponen un punto de inflexión en su función, relevancia y necesidad. El primero destaca el tema de la acción ante todo y defiende que el director es quien debe coordinar la interpretación para que el eje que la articula se comprenda sin complicaciones. El segundo tiene un mayor impacto aunque no pasa como un director de fuerte personalidad por ser demasiado fiel a las indicaciones de los libretos y partituras. Rechaza interpretaciones de la obra que van en contra de su carácter, así como las versiones actualizadas. Los dos persiguen acabar con el espectáculo como experiencia exactamente repetible en la que el trabajo del director se ve limitado a las instrucciones dadas, pues para ellos este trabaja para que los cantantes absorban la profundidad del personaje y marquen la diferencia con actuaciones anteriores, destacando la calidad de la suya⁸.

Bertolt Brecht -también desde los estudios teatrales- y su vinculación de obras del pasado con el mundo contemporáneo despierta conciencias al mostrar la similitud entre los problemas. Según él, un escenario que impacte hace que adquiera un especial interés al contrastar con su planteamiento clásico. Esto ayuda a que el público sea más consciente de la época en la que nació la obra y pueda compararla con la suya propia⁹.

El siglo XX ha presenciado una larga lista de puestas en escena controvertidas, lo que implica diversidad de opiniones respecto al trabajo del director, aunque destacan tres. Los más puristas solo toleran reposiciones que sigan las directrices del libreto. Otros aceptan una versión fiel a lo estipulado que contenga tintes modernos entendidos como mera decoración. Finalmente, están los que ven este componente como un trabajo de reflexión,

⁷ Williams, Simon. "Opera and modes of theatrical production". *The Cambridge companion to opera studies*. Nicholas Till (ed.). New York, Cambridge University Press, 2012, p. 206.

⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁹ *Ibid.*, p. 214.

de adentrarse en uno mismo, de aprender sobre la historia y la humanidad, de tratar que “cada generación descubra su propia verdad dentro de la obra” o de tomarla como una invitación al ejercicio de conectar el pasado con el presente y, por todo esto, respetan y piden lecturas que les lleven hacia ese descubrimiento¹⁰. La dirección de escena es un medio para articular esa verdad y, aunque en ocasiones pueda resultar radical o transgresora, cuando funciona y logra que el mensaje se reciba o produzca un impacto reflexivo en el público, toma todo su sentido y resulta imprescindible.

Roger Savage define tres tendencias que representan estos puntos de vista sobre la escenografía en la ópera. No siempre se presentan estrictamente como tal y tampoco se limita el único uso de una en concreto. Así, una reposición:

Según la primera, es el registro de un suceso que merece ser repetido; según la segunda, es un conjunto de instrucciones que se deben aplicar de la mejor forma posible; y según la tercera, es un estímulo puro, transparente y no prescriptivo del libre juego de la imaginación teatral¹¹.

Este caso de estudio se centra en la tercera perspectiva y ahonda en uno de sus máximos representantes actuales: Barrie Kosky. Analiza su exitosa puesta en escena de *La flauta mágica* de Mozart, la cual se ha presentado en más de treinta teatros de ópera¹². Algunos de ellos -como el Teatro Real- la han programado por segunda vez.

Este experimento musicológico es a la vez una aportación a los *opera studies*, puesto que se examina el trabajo en directo partiendo de una significativa preparación previa. Es fundamental empaparse de la trayectoria del director, sus ideas y su vida, conocer a fondo la obra y otras versiones y las razones que le llevan a plantearla así. Más adelante, se desgranarán las claves que determinan el interés que tiene esta lectura en particular y el trabajo del director de escena moderno en general.

Tradicionalmente, la musicología se ha dedicado más a escribir -incluso para actuaciones en vivo- sobre la obra en cuestión, su significado y su compositor, y no tanto sobre su interpretación. Este *modus operandi* ha hecho que no se centrara tanto en la

¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹ Savage, Roger. “La escenografía en la ópera”. *Historia ilustrada de la ópera*. Roger Parker (ed.). Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1994, p. 404.

¹² Aquí se puede consultar un mapa elaborado por la *Komische Oper Berlin* que incluye algunas ciudades a las que ha llegado la producción: <https://www.komische-oper-berlin.de/programm/a-z/zauberfloete/> [consulta: noviembre 2019].

performance, en el acto sonoro, en analizar la actuación en directo -entendida esta como elemento fundamental donde el arte musical completa todo su sentido, donde se cumple el fin para el que fue creada. Cada interpretación en vivo es, pues, una oportunidad más que tiene esta disciplina para demostrar que -según Carolyn Abbate- lo que realmente cuenta es lo que ocurre en ella, lo que experimentan solamente aquellos que están presente porque en el escenario no hay sitio donde esconderse¹³. Así, las palabras del historiador teatral Bruce McConachie iluminan este gran cambio de perspectiva con el que se ha pasado de ver la representación de una obra como “objetos artísticos atrapados en un escenario a verlo como un evento que ocurre entre actores en directo y público”¹⁴.

Cabe decir que parte del espíritu de este caso de estudio lo convierte en un trabajo de antropología interpretativa que, lejos de ser una “descripción superficial”, es lo que Clifford Geertz define como una “descripción densa”, ya que trata de explicar el trasfondo de lo que ocurre teniendo en cuenta el significado de los detalles¹⁵. Se realiza un análisis interpretativo teniendo en cuenta muchos factores significativos -culturales, antropológicos, musicales, artísticos, visuales, etc.- para poder realizar una aportación que resulte útil, naturalmente partiendo del estudio de aportaciones previas como la de David Levin que han servido como motivación inicial.

Barrie Kosky: un *enfant terrible* tejiendo genialidades

De raíces judías, nace en Melbourne, donde tiene una infancia solitaria y aislada al no compartir gustos ni intereses con sus semejantes. Su abuela húngara es su gran referente puesto que le adentra en el mundo de la música y con ella asiste asiduamente a la ópera desde los siete años. En Melbourne estudia piano, teatro e historia de la música y funda la Compañía de Teatro Gilgul. En 1996 toma la dirección artística del festival de Adelaida y en 2001 se establece en Europa para dirigir la *Wien Schauspielhaus* hasta el 2006, aunque ya no deja de trabajar en el continente. Estrena puestas en escena que le son reconocidas e incluso galardonadas y no deja de causar sensación, ganando seguidores y detractores. Dirige producciones en festivales internacionales como el de Edimburgo, Los

¹³ Abbate, Carolyn. “Drastic or Gnostic?”. *Critical Inquiry*, Vol. 30, No. 3 (2004), p. 536.

¹⁴Till, Nicholas. “Introduction: opera studies today”..., p. 30.

¹⁵ Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 19-40.

Ángeles o Sydney, entre otros. Desde el 2012 es el intendente de la *Komische Oper Berlin* con una ampliación hasta el 2022.

Este director australiano es singular, defiende que el director de escena no es quien debe ser el centro de una producción, sino una parte más del todo¹⁶. El centro lo ocupa el trabajo que hace durante los ensayos con los cantantes-actores:

Todas las ideas que tienes para una pieza deben llevarse a través de los actores y salir de los actores al escenario. Mi trabajo como director es sobre todo crear un marco en el que los actores puedan presentarse y presentar su talento de la mejor manera posible. No importa cuán brillante sea el concepto, el vestuario o la luz: el centro de una producción es el trabajo con los actores en el ensayo... Nunca estipulo de antemano quién debería ir a dónde en el escenario. La sala de ensayo es un lugar para intentar descubrir, no para confirmar. Los ensayos... deberían servir... para desarrollar algo juntos¹⁷.

A diferencia de otros profesionales del gremio, confiesa que sus puestas de escena no siguen un único estilo y que tampoco trabaja siempre con el mismo equipo¹⁸.

Quiero desafiarme una y otra vez, trabajo con proveedores muy diferentes. Como resultado, no me comprometo con una estética específica. Mi identidad fragmentada judía-europea-australiana de bullabesa me impide repetirme¹⁹.

Una de sus grandes aportaciones a la *Komische* constituye el hecho de recuperar piezas que se interpretaban allí mucho antes de la Segunda Guerra Mundial -se llamaba Teatro Metropol- y que quedaron sepultadas a causa del acontecimiento. Su gestión combina la óperas de repertorio con operetas de Berlín como *Las perlas de Cleopatra* o *¡Una mujer que sabe lo que quiere!*, entre otras, para cuidar del legado que siente que ha recibido. El reto más grande que se le plantea en el futuro más próximo es la realización del *Anillo* de Wagner para el 2024 en el Covent Garden²⁰. Un gran desafío tanto en lo profesional como en lo personal²¹.

¹⁶ Boehm, Félix; Simon, Rainer. *Nächster Halt: Bayreuth. Eine Zugfahrt mit Barrie Kosky*. Berlin, Wolff Verlag, 2017, p. 29.

¹⁷ Boehm, Félix; Simon, Rainer. *Nächster Halt: Bayreuth...*, pp. 45-46.

¹⁸ Sirvan como ejemplo Krzysztof Warlikowski, Emilio Sagi o David McVicar. Véase: Martínez, Alejandro. "Barrie Kosky, director de escena: "No soy un director con un estilo único y reconocible". *Platea Magazine*, 19 de enero de 2016, <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/267-barrie-kosky-director-de-escena>. [consulta: diciembre de 2019].

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ Lebrecht, Norman. "Antonio Pappano on diversity, a new Ring cycle and defending Verdi from dodgy directors". *The Spectator*, 29 de febrero de 2020, <https://www.spectator.co.uk/article/antonio-pappano-on-diversity-a-new-ring-cycle-and-defending-verdi-from-dodgy-directors>. [consulta: abril 2020].

²¹ A lo largo del siguiente título, el director plantea la relación amor-odio que siente con Wagner. Explica las dificultades que se encuentra y cómo, desde su vida personal, aborda el proceso de trabajar en una obra suya: Boehm, Félix; Simon, Rainer. *Nächster Halt...*

Con respecto a *La flauta mágica*, es una de las óperas de repertorio que más tarda en escenificar. La ve por primera vez con once años y le disgusta, resultándole incomprensible e interminable²². Por ello, su escenificación se le resiste principalmente por el estilo y enfoque que muestran las puestas anteriores a la suya, nada le convence²³. Suelen enfocarse más en el libreto y consiguen una mezcla extraña entre lo infantil y la masonería que, frecuentemente, hace que no se logre entender ni el argumento, ni el concepto de la puesta en escena. Esto contrasta con la genialidad de la música, pues tal y como advierte Abbate, “[la música de Mozart] imagina lo que no hace el teatro [...] y decir que la idea estaba ahí en la música y no en el libreto de final feliz lo asegura”²⁴. Como Kosky reconoce:

El desafío con estas piezas conocidas es que todos las conocen. Luchas y bailas no solo con la pieza, sino también con toda la historia de su recepción. Como todos tenemos imágenes e ideas fuertes sobre estas obras en nuestras cabezas, son mucho más difíciles de escenificar que piezas desconocidas²⁵.

Concepto y cuestiones técnicas de la producción

Dejando atrás las lecturas que alegorizan la masonería, esta propone un viaje depurado hacia el tema principal de la ópera: el amor y la música. Dicha maniobra no le resta sentido a la obra, sino que se ve reforzada con estudios como el del experto Jann Assmann:

[...]la razón de que Mozart y Schikaneder se decidieran en el último momento contra un título como *Los secretos egipcios* y en favor de *La flauta mágica*. En lo más alto se hallan la música y el amor. Estos dos elementos centrales de la acción de la ópera no pertenecen evidentemente a la esencia del ritual místico, sino a la ópera²⁶.

Kosky revela cómo una transformación profunda puede trasladar al espectador a la esencia original de la obra, haciéndola accesible a todos los públicos con un lenguaje universal que la hace “mágica”²⁷:

²² Service, Tom. “Barrie Kosky: ‘When I first saw The Magic Flute, I didn’t get it and I didn’t like it’”. *The Guardian*, 13 de Julio de 2015, <https://www.theguardian.com/music/2015/jul/13/barrie-kosky-the-magic-flute-i-was-like-euggh>. [consulta: diciembre de 2020]. Véase también: Jirik, Kim. “Acclaimed director Barrie Kosky enlisted a pair of opera newbies to tackle Mozart’s ‘impossible’ Magic Flute”. *ABC News*, 19 de febrero de 2019, <https://www.abc.net.au/news/2019-02-20/the-magic-flute-barrie-kosky-and-1927-tackle-mozart-opera/10826942>. [consulta: diciembre de 2020].

²³ Consultar ANEXO I para una ampliación sobre las producciones de esta ópera.

²⁴ Abbate, Carolyn. “Drastic or Gnostic?”..., p. 517.

²⁵ Boehm, Félix; SIMON, Rainer. *Nächster Halt: Bayreuth...*, p. 51.

²⁶ Assmann, Jan. *La flauta mágica. Ópera y misterio*. München, Carl Hanser Verlag, 2005, p. 247.

²⁷ La calificación de “transformación profunda” queda definida tanto por plantear un enfoque distinto a las anteriores como por alterar algunos elementos de la obra: la modificación de los recitativos, la adición de contenido musical o la conversión de la obra al mundo del cine mudo.

Barrie Kosky recogió precisamente esa idea de Mozart de crear un espectáculo popular y decidió crear una puesta en escena que abriera *La flauta mágica* al público general porque es verdad que los montajes tradicionales se centraban, a veces demasiado, en los aspectos masónicos y filosóficos y en estas reflexiones. Y se trataba precisamente de recoger la idea de Mozart, de crear un espectáculo popular en el que se mezclaban muchos elementos, un espectáculo lleno de vida, de diversión, de gente auténtica, con un carácter colorista, juguetón, etc., con todos estos elementos mezclados en escena [...] Es una excelente fusión la de los cantantes con las distintas proyecciones animadas la que recoge esa idea de “ópera mágica”, este concepto es una ópera mágica, una ópera típica del barroco y se mantiene en la época de Mozart. Las animaciones permiten subir al cielo y en un momento bajar al suelo y que haya todo tipo de elementos que circulan, y que haya infinitas escenografías en un mismo momento. Esto recoge el carácter mágico y es importante [...] para Mozart²⁸.

Para lograrlo, lleva a cabo un ejercicio de *Werktreue* en el sentido matizado que le da Lydia Goehr y que defiende que “ser fiel a la música no es necesariamente lo mismo que ser fiel a la obra musical”²⁹. Como se ve más adelante, dicha transformación implica cambios coherentes no significativos, ya que dan uniformidad al concepto pero la intencionalidad musical de Mozart no se ve afectada.

La idea de Kosky surge después de asistir a una obra de 1927, la compañía londinense de teatro fundada por Suzanne Andrade y Paul Barritt. Su método mezcla animaciones proyectadas con actores reales, así que ve que puede funcionar para hacer esta ópera, aunque ellos no trabajen el género. Curiosamente, ese desconocimiento se convierte en una ventaja que conlleva un resultado más genuino y menos presión. Así, rompiendo con cualquier concepción anterior, el Berlín de los años 20 se convierte en el telón de fondo para toda la producción: toman el expresionismo alemán como base estética para las animaciones, emulan escenas de películas mudas alemanas de la época y emplean guiños hacia otras artes que también se encuentran en un impulso creativo durante la república de Weimar, como el vodevil o el cabaret³⁰.

La producción posee un ritmo -musical y textual- que determina las animaciones: más de novecientas animaciones obedecen a la partitura. Los recitativos se acortan para convertirse en subtítulos, al estilo de una película muda, acompañados por un piano del

²⁸ Palabras de Tobias Ribitzki en la sesión “Enfoques: *La flauta mágica*” celebrada el 10/01/20 en el Teatro Real

²⁹ Goehr, Lydia. "Being True to the Work." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, no. 1 (1989), p. 64. doi: 10.2307/431993. [consulta: junio 2020]

³⁰ “Interview mit Barrie Kosky, Suzanne Andrade und Paul Barritt”, <https://www.komische-oper-berlin.de/programm/a-z/zauberfloete/?open-reader-article=8>, [consulta: diciembre 2020].

siglo XVIII. Para ello, se emplean sus dos fantasías en Do menor KV 396 y en Do menor KV 397 de fondo. Esto ejemplifica el matiz de Goehr comentado anteriormente sobre la fidelidad a la obra y además permite que el público esté, por momentos, ante una película de cine mudo en vivo.

Esta puesta tan innovadora y distinta a las anteriores es coherente y permite seguir el hilo de la obra fácilmente a través de una amplia variedad de mundos de fantasía:

Una razón importante para mí para hacer ópera y teatro es sorprender al público como un niño. Y esto juega un papel importante, especialmente con *La flauta mágica* de Mozart con su fantástica historia. La puesta en escena [...] toma muy en serio el cuento de hadas, lo fantástico del canto de Mozart, pero al mismo tiempo se separa de las asociaciones de *La flauta mágica* habituales. Con sus animaciones, Paul Barritt crea un mundo especial de imágenes que no tiene nada que ver con *La flauta mágica* que pudimos haber visto en la infancia, pero que sin embargo nos lleva a un mundo de cuento de hadas muy especial y nos sorprende”³¹.

Aunque puede horrorizar a los más puristas, la pieza funciona, pues el sentido y significado de la obra no se ve afectado significativamente, es más, esta lectura le proporciona cohesión y facilita su comprensión³². Según Andrade:

Creo que al final casi todas las historias pueden funcionar sin palabras. Puedes despojar una historia hasta el hueso para descubrir lo que realmente necesitas para que la trama todavía se diga a sí misma. Lo intentamos con *La flauta mágica*. Se puede decir mucho, muy visualmente. No siempre se necesitan dos lados del diálogo para ilustrar una relación entre dos personas. No hace falta el diálogo cómico compulsivo de Papageno para decir que es un personaje divertido. Una mordaza inteligente, y todos entendimos más que a través de algún diálogo³³.

En todo momento hay sobre el escenario una pared rectangular blanca (Imagen 1) que tiene puertas giratorias estratégicamente situadas para que los personajes entren a escena rápidamente con solo girarlas³⁴. Cuando están elevados se quedan sobre la misma repisa, pero cuando están a nivel del suelo sí que pueden desplazarse. Sobre la pared se proyectan las animaciones que definen la escenografía. Para las transiciones, es decir, para cambios de fondo y nuevas apariciones, se muestra una apertura y/o cierre en círculo con el foco hacia el protagonista de la escena.

³¹ Boehm, Félix; Simon, Rainer. *Nächster Halt: Bayreuth...*, [p. 52].

³² En el siguiente artículo, Barrie Kosky afirma que los críticos alemanes a los que no les gusta la puesta en escena son “esos wagnerianos anticuados”: JIRIK, Kim. “Acclaimed director Barrie Kosky...”, <https://www.abc.net.au/news/2019-02-20/the-magic-flute-barrie-kosky-and-1927-tackle-mozart-opera/10826942>. [consulta: diciembre 2020].

³³ “Interview mit Barrie...”, <https://www.komische-oper-berlin.de/programm/a-z/zauberfloete/?open-reader-article=8>, [consulta: diciembre 2020].

³⁴ Ver ANEXO II, imagen 1 y 2



Imagen 1: Pared de proyecciones. Minnesota Opera. Imagen de “Behind the Scenes Magic Flute Rehearsals”, duración 3:57, publicado el 17 de octubre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=Z0U1DKOSazs>

El mensaje enmascarado: la caracterización de los personajes principales

Antes de desgranar las reflexiones que hay detrás de cada escena, es esencial saber qué lleva al equipo formado por Kosky y Andrade a establecer un símil entre los personajes de la ópera y los del cine mudo y qué se quiere destacar. Su deseo por hacer la producción lo más berlinesa posible la convierte en un homenaje a la ciudad y a su esplendor artístico de los años veinte. El blanco y el negro -opuestos- también juegan su papel, dado que su protagonismo pone en relieve los contrastes que definen esta ópera -el bien y el mal, la sabiduría y la ignorancia, la luz y la oscuridad, etc-, y esto se ve, tanto en la escenografía, como en el vestuario.

Papageno

Para caracterizar al personaje más popular de la ópera se rompe con concepciones - principalmente anteriores- que lo muestran como el hombre pájaro o como un ser

extravagante³⁵. En línea con la estética abordada en la producción, se inspiran en Buster Keaton y su papel en *La General* como candidato para el cometido³⁶. Las referencias a algunas escenas de la película se convierten en metáforas que aclaran y enfatizan el significado de las de la ópera, como se ve más adelante. El intérprete imita su exagerada gesticulación y su lenguaje corporal para que sean elementos clave en el sentido de esta *mise-en-scène*, y otro hecho peculiar es que le acompaña un gato negro que recuerda al célebre felino imagen de *Le chat noir* (Imagen 2).

Como es sabido, este actor pertenece a la rama cómica del cine mudo aunque, paradójicamente, su expresión facial no se corresponda. Esta singularidad encaja por completo con la personalidad de Papageno, quien, pese a ser tan popular, está solo. Por una parte, Kosky y Andrade sacan a relucir ese trasfondo emocional a través del rostro del actor, inexpresivo y, a veces, triste. Por otra parte, la superficialidad graciosa, jovial y sencilla del personaje se corresponde con el género cómico al que pertenece Keaton.



Buster Keaton in costume



Papageno. Cory Weaver, LA Opera

Imagen 2: Comparativa entre el aspecto del actor y el del cantante

³⁵ Pueden verse en estas cuatro puestas en escena: 1) Julie Taymor: Metropolitan Opera. "The Magic Flute: "A cuddly wife" -- Nathan Gunn (Met Opera)". Vídeo de Youtube, 03:55. Publicado el 14 de junio de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=S2NxxvM-rlkQ> [consulta: marzo 2020], 2) David McVicar: Royal Opera House. "The Magic Flute – 'Der Vogelfänger bin Ich ja' (Mozart; Roderick Williams)". Vídeo de YouTube, 02:51. Publicado el 2 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=U6S9cQNbENI>. [consulta: marzo 2020], 3) Barbe & Doucet: Glyndebourne. "Die Zauberflöte (The Magic Flute): 'Der Vogelfänger bin ich ja' | Glyndebourne". Vídeo de Youtube, 03:06. Publicado el 18 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=cK0y0hH1Kyk> [consulta: marzo 2020] y 4) Pierre Audi: Ff4610. "Mozart - DIE ZAUBERFLÖTE - Salzburg - 03, Der Vogelfänger bin ich ja". Vídeo de YouTube, 02:35. Publicado el 28 de marzo de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=PNPJ0eINLJ8>. [consulta: marzo 2020].

³⁶ Keaton se dedica al vodevil desde antes: <https://www.busterkeaton.org/a-vaudeville-childhood> [consulta:enero 2020]

Tamino

Con el objetivo puesto en la belleza física, Rodolfo Valentino inspira la caracterización del protagonista³⁷. En la dramaturgia se aprecia incesantemente el gesto delicado, sutil, y elegante que tanto caracterizan a este actor tan seductor y galante. Los movimientos son contenidos y refinados, nada exagerados ni desesperados, incluso en situaciones límite, donde se muestra aturdido pero sin perder el estilo. Con un peinado y vestuario prácticamente idéntico al que luce el actor en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, se pone de manifiesto una apariencia atribuible a las altas esferas, lo que también puede tener similitudes con su condición social, ya que Tamino es príncipe (Imagen 3).



Rodolfo Valentino



Fotografía: Craig T. Mathew, Los Angeles Opera

Imagen 3: Comparativa entre el aspecto del actor y el del cantante

Pamina

La caracterización de este personaje es una de las que más trasfondo y trascendencia tiene. A pesar de que en la época ya supuso toda una reivindicación y declaración de intenciones el iniciar a una mujer en la masonería -reservada solo para hombres-, el contenido de la obra está llena de tintes misóginos y machistas. El equipo rebasa estos límites y, en coherencia con el momento histórico que está viviendo el feminismo, propone a una *flapper* como Louise Brooks, lo que plantea una segunda lectura más profunda que

³⁷ Palabras de Joan Matabosch en la sesión “Enfoques: *La flauta mágica*” celebrada el 10/01/20 en el Teatro Real. Véase también el vídeo: Teatro Real. “*La flauta mágica* la caracterización del cine mudo.” Vídeo de YouTube, 03:56. Publicado el 25 de enero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=YMJ7PdQA7ok> [consulta: enero 2020].

el contenido meramente estético, debido al carácter reivindicativo del movimiento³⁸. El vestuario se inspira en *The Show Off* (1926) y *La caja de pandora* (1929) -el trabajo que catapultó a la actriz (Imagen 4).



Louise Brooks en *The Show Off* (1926)



© Javier del Real | Teatro Real

Imagen 4: Comparativa entre el aspecto de la actriz y la cantante

Monostatos

Una de las caracterizaciones más fascinantes es, sin duda, la de este esclavo de Sarastro. A partir de un análisis exhaustivo de su identidad se llega a la conclusión de que, a parte de obedecer órdenes, es un acosador e incluso un violador. Para ello, se toma prestada la imagen de Nosferatu, el vampiro más terrorífico del cine mudo. En todo momento se aprecia un gran trabajo en la dramaturgia, pues la gesticulación que caracteriza a este noctámbulo se traslada al escenario a través de las manos, abiertas y ligeramente inclinadas, y el rostro, siempre con un aire atroz, se ve intensificado con las prótesis creadas para la nariz, orejas y cráneo. Kosky y Andrade superan el contenido racista presente en la obra original -es un esclavo de color- al cambiar radicalmente su apariencia, ya que, aunque sigue inspirando miedo y terror, ahora lo hace con un tono de piel neutral. La indumentaria es análoga, con un abrigo abotonado largo como el que luce Max Schreck en la cinta, y el maquillaje muy extremo, con ojos ahumados que potencian la mirada (Imagen 5)³⁹.

³⁸ Rosenberg, Jennifer. "Flappers in the Roaring Twenties". *ThoughtCo* 25/03/20, <https://www.thoughtco.com/flappers-in-the-roaring-twenties-1779240> [consulta: Julio 2020]

³⁹Teatro Real. "*La flauta mágica*: la caracterización...": <https://www.youtube.com/watch?v=d68ZzbXk1s&t=21s>

En la ópera, Monostatos dirige en todo momento a los demás esclavos, quienes siguen sus órdenes. En el libreto, Papageno se refiere a Sarastro y dice: “No tendría compasión de mí, me haría descuartizar y asar, y me arrojaría a sus perros”. En este montaje sus secuaces son representados como perros, lo cual puede haberse extraído de aquí.



Monostatos. Fotografía: Cory Weaver. LA Opera



Max Schreck como Nosferatu. Atención al gesto de las manos.



Monostatos. Fotografía: Cory Weaver. LA Opera

Imagen 5: Comparativa entre el aspecto del actor y el del cantante

La Reina de la Noche

Con trazos indiscutiblemente inspirados en el expresionismo alemán -sobre todo en sus cómics y caricaturas-, este personaje emerge en el escenario en forma de araña gigantesca, cuyo tamaño recuerda a la escultura de Louise Bourgeois que se puede visitar en el Museo Guggenheim de Bilbao. Colocan a la intérprete dentro de una especie de capullo blanco para que solo se vea su cabeza, engrandecida con una prótesis blanca. Así, se proyecta su cuerpo, plasmado como una mezcla entre un esqueleto humano -el tórax y los brazos- y una araña -abdomen y patas-. Da la impresión de que está cantando desde las alturas, lo cual encaja con la tesitura que viene en su partitura -llega hasta un estratosférico Fa5. Aunque ella no se mueva, sus animaciones están en constante movimiento, transmitiendo celeridad (Imagen 6).



The Green Spider. Póster diseñado por Vladimir Egorov (1916). Inspirado en obras del expresionista Alfred Kubin

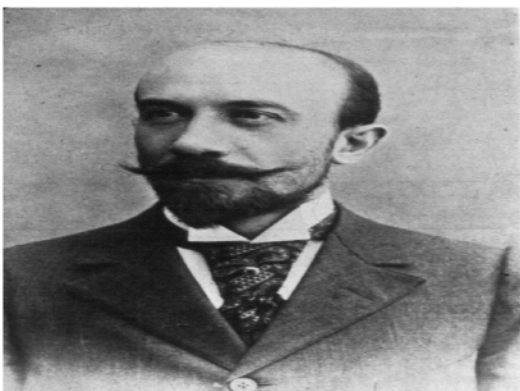


La Reina de la Noche. Fotografía: Cory Weaver. LA Opera

Imagen 6: Comparativa entre el diseño expresionista del póster y el aspecto arácnido de la cantante

Sarastro

Con un aspecto muy similar al de George Mèliès pero con sombrero de copa⁴⁰, se presenta al gran sacerdote rodeado de la típica maquinaria del *fin-de-siècle* en sus dominios. El ambiente y el carácter de las animaciones recuerdan a la película *Viaje a la Luna* (1902) del francés, el mago del cine. Se traslada su partitura a la dramaturgia, destacando el carácter solemne y reposado que la caracteriza, con un Sarastro que permanece prácticamente inmóvil en las repisas superiores de la gran pantalla blanca durante sus dos arias principales -un *largetto* y un *adagio* (Imagen 7).



George Mèliès



©Iko Freese /drama-berlin.de

Imagen 7: Comparativa entre el aspecto del cineasta y el del cantante

⁴⁰Swed, Mark. "Review: Brilliant transformation of 'The Magic Flute'". *Los Angeles Times*, 25 de noviembre de 2003, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2013-nov-25-la-et-cm-la-opera-flute-review-20131125-story.html> [consulta: enero 2020].

Con un contraste tan marcado entre el planteamiento de La Reina de la Noche y el de Sarastro, el antagonismo entre el bien y el mal está servido. Es relativamente sencillo percibir en la escena la antítesis musical entre los dos, ya que es uno de los motivos en que se basa esta producción (Tabla 1).

Elemento a comparar	La Reina de la Noche	Sarastro
Figuras musicales	Prevalecen las de corta duración	Prevalecen las de larga duración. La primera aria - con coro- simula un coral
Carácter musical	Atacada, nerviosa	Ceremonioso, solemne, calmado
Tesitura	Soprano de coloratura, partitura extremadamente aguda: alcanza el Fa5	Bajo, partitura extremadamente grave: llega al Fa1
Textura musical	Artificiosa, más contrapuntística y puntillosa	Natural, más homofónica y lineal
Su personalidad representa	Maldad, la noche, la oscuridad	Bondad, la luz, la sabiduría
En la escena	Cuerpo -aunque proyectado- siempre en movimiento agitado	Cuerpo estático, inmóvil, sin apenas movimiento
Personaje	Surrealista, inexistente, creado artificialmente, relacionado con lo monstruoso y temido: una araña gigante con medio esqueleto humano	Real, existente, conocido y admirado: George Méliès

Tabla 1: comparación entre la Reina de la Noche y Sarastro: elementos dramaturgico-musicales.

Análisis de la puesta de escena en vivo: el foco en los elementos dramaturgico-musicales

Primer acto

El *Allegro* se divide en dos partes: una interpretada por Tamino y otra por las Tres Damas. La primera es sonoramente más agitada: figuras musicales más cortas, una intensidad *forte*, está en modo menor y contiene elementos como trinos, *sforzando*, *forte-piano* o *crescendos* que alentan el bullicio y la angustia. La segunda suena más asentada y reposada: planteada en *piano*, en modo mayor y generalmente dominada por figuras más largas. A simple vista, en la partitura, se intuye el contraste que Mozart quiere marcar entre los personajes (Ejemplo Musical 1), y que Kosky traduce al teatro como un ejercicio

de *Werktreue* en el que la fidelidad entre escena y música es latente desde los primeros compases.

Nº 1. Introduction.
Allegro.

Oboi.
Fagotti.
Corni in Es.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tamino.
Violoncello e Basso.

W. A. M. 676.

Zu Hil, fe! Zu Hil, fe! - sand bin ich ver - lo, ren! Zu Hil, fe! Zu Hil, fe! sand bin ich ver - lo, ren! der lu - ti gen Schlan ge zum Op - fer - ko - ren. Barba - re - si - ne!
Gut, er! ar - ken na - bet sie sich, ar - ken na - bet sie

W. A. M. 676.

Ejemplo Musical 1: La música que acompaña a Tamino es agitada y perturbadora, correspondiendo tanto con su gesticulación y movimiento como con el ritmo y velocidad de las animaciones proyectadas.

Oh.
Fl.
Cl. in B.
Fag.
Tromba in Es.
Timp. in Es. B.
Tamino.

schüt - zet mich!
Feste Dame.
Zweite Dame.
Dritte Dame.
Schüt - zet mich!
Schüt - zet mich, ach ret, ret, ret, ret, schüt - zet mich, ach schüt - zet, ret - tet, ret, ret, ret, ret.

Sieh, Uge, her! durch unsre Muhl!
Sieh, Uge, her! durch unsre Muhl!
Sieh, Uge, her! durch unsre Muhl!

Tri. amph!
Tri. amph!
Tri. amph!

W. A. M. 676.

Entrada de Las Tres Damas

Sie ist vollbracht, die Hei - den - that. Sie ist be, freit, er ist be, freit.
Sie ist vollbracht, die Hei - den - that. Sie ist be, freit, er ist be, freit.
Sie ist vollbracht, die Hei - den - that. Sie ist be, freit, er ist be, freit.
Sie ist vollbracht, die Hei - den - that. Sie ist be, freit, er ist be, freit.

freit durch un - sers Ar - men Un - glük, durch un - sers Ar - men Un - glük, freit durch un - sers Ar - men Tapfer - keit, durch un - sers Ar - men Tapfer - keit.
freit durch un - sers Ar - men Tapfer - keit, durch un - sers Ar - men Tapfer - keit.

W. A. M. 676.

Ejemplo Musical 1 (continuación): Nótese cómo cambia la escritura musical a partir de la entrada de las Tres Damas.

Ein hol der Jüngling sauft und schön.
So schön, als ich noch nie ge- sehen.
Ja, ja, gewiss, ein Ma- lein
Wird ich mein Herz der Lie- be weihn, so müsst es die, ser Jüngling sein, so müsst es
Wird ich mein Herz der Lie- be weihn, so müsst es die, ser Jüngling sein, so müsst es
schön. Wird' ich mein Herz der Liebe weihn, so müsst es die, ser Jüngling sein, so müsst es

W. A. M. 628.

die, ser Jüngling sein. Lass uns zu unsern Fürstin ei, leu, die, se Nachricht zu er-
die, ser Jüngling sein. Lass uns zu unsern Fürstin ei, leu, die, se Nachricht zu er-
die, ser Jüngling sein. Lass uns zu unsern Fürstin ei, leu, die, se Nachricht zu er-
theilen; viel, leicht dass dieser schö- ne Mann die vor- ge Rul' ihr ge- ben kann, die vor- ge Rul' ihr
theilen; viel, leicht dass dieser schö- ne Mann die vor- ge Rul' ihr geben kann, die vor- ge Rul' ihr
theilen; vielleicht dass dieser schöne Mann die vor- ge Rul' ihr ge- ben kann, die vor- ge Rul' ihr

W. A. M. 629.

Ejemplo Musical 1 (continuación)

Empieza el *Allegro*, pero sigue todo a oscuras. Agudizando la vista se ve cómo una puerta giratoria de la pantalla blanca da la vuelta y muestra el tronco superior de un Tamino transmutado en Rodolfo Valentino. Se anticipa y mueve los brazos unos segundo antes de su interpretación, y esto solo se aprecia en directo. Ser testigo de este hecho da las claves para hacerse una idea del tipo de preparación que se precisa. El auxilio que pide a través del texto operístico se escenifica con un gesto innato a la supervivencia humana: salir corriendo ante un peligro. Lo persigue una serpiente convertida aquí en un dragón japonés, con expresión de auxilio, corriendo sin moverse de su sitio. Empieza a cantar y el espectador se percata de que las piernas son una proyección. El dragón engrandece a medida que avanza el *crescendo* en la partitura (Imagen 8).

Existe un cambio importante respecto al libreto y a otras puestas en escena, ejemplo de ello es el empleo de un dragón japonés en lugar de una serpiente, lo cual no deja de ser una reminiscencia más que recuerda su origen: es príncipe en Japón. Más adelante, el empleo del kárate - arte marcial japonesa- también lo referencia.



Imagen 8. Tamino ante el dragón. Deutsche Oper am Rhein. "Die Zauberflöte - Oper von Wolfgang Amadeus Mozart". Imagen del vídeo de YouTube, 3:45. Publicado el 16 de diciembre de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=i-XEFUImCJ8>

En la segunda parte del *Allegro* el contraste musical se aprecia en la dramaturgia. Las Tres Damas terminan con la bestia lanzándole flechas con su voz y no con sus brazos. A diferencia del movimiento rápido y nervioso de la escena anterior, ellas se sitúan sobre las tres repisas superiores de una forma estática y sin apenas moverse. Solo ellas están iluminadas⁴¹. La música aporta en este momento una sensación de calma al estar plagada de notas largas, silencios y dinámicas suaves (Ejemplo Musical 1). La diferencia entre las dos partes de la partitura está representada, pues, a través del movimiento y del ritmo de la escena, dejando ver que es el ritmo musical -y por tanto, la partitura- quién determina el de la dramaturgia. Vestidas al estilo de los años 20 -manteniendo la coherencia conceptual- y se las tacha de "chismosas" al ser Mrs. Schwatz, Mme. Klatsch, y Frau Tratsch.

La introducción con Tamino comienza en Do menor y cuando las Tres Damas entran a escena, se emplea la tonalidad mayor -Mi bemol mayor. Después, en el *Allegretto* se modula a Sol Mayor. Este cambio musical no pasa inadvertido para el director de escena, quien lo resalta cambiando de escenario al mostrarlas junto a Tamino -inconsciente- dentro de la tripa del dragón, compartiendo espacio con algunos esqueletos (Imagen 9).

⁴¹ Ver ANEXO II Imagen 3



Imagen 9. *La flauta mágica*. © Javier del Real | Teatro Real.

El *Allegro* final de la Introducción viene definido por una modulación a Do mayor cargada de ritmos más movidos y acelerados. En la escenografía se ven como una pequeña lucha entre las tres en la que se explotan los corazones que se proyectan -representando atracción por Tamino- según sus intervenciones⁴². Los lanzan cuando suenan los trinos de la partitura o junto con motivos cromáticos como el del *dolce* de la flauta (cc. 23). Aquí, de nuevo, la música es más agitada y en la dramaturgia se incorpora más movimiento, tanto en la proyección como en las intérpretes.

Se despierta Tamino ya fuera del dragón y se produce el primer recitativo (Imagen 10), el cual, a diferencia de todas las puestas de escena anteriores, es completamente mudo aunque no por ello silencioso⁴³. El cantante enmudece y enfatiza el gesto mientras se proyecta una síntesis del libreto. Acompañándolos, suena una música extraña -para quien conoce la partitura- que, aunque recuerda a Mozart, no pertenece a *La flauta mágica*. Son las fantasías pianísticas -mencionadas antes- interpretadas por Ashok Gupta las que

⁴² Ver ANEXO II Imagen 4

⁴³ Kosky no es el primero en alterar los recitativos. Neuenfels ya lo hizo con otro *Singspiele* de Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* en su producción para la ópera de Stuttgart en 1998, según analiza David Levin en *Unsettling Opera* (2007).

resuelven el enigma planteado en el programa de mano, el cual indica la inesperada presencia de un pianista.

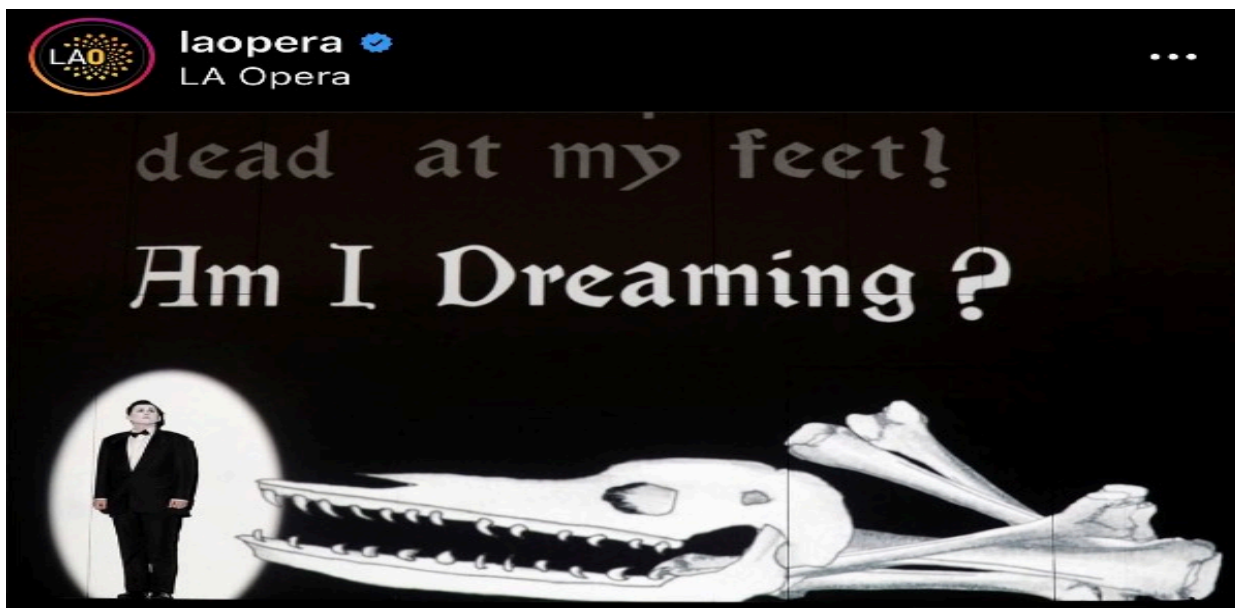


Imagen 10. Instagram de Los Angeles Opera (@laopera), 11 de diciembre de 2019: <https://www.instagram.com/p/B56ev70nidV/>

Bastan unos segundos para que el espectador se dé cuenta de la magnitud intelectual que posee la producción. Se trata de un *Regietheater* sin precedentes, radicalmente distinto a cualquier concepción anterior, hilado coherentemente. Funciona, y es aquí cuando se produce el despegue definitivo hacia el mundo de fantasía y de cuento de hadas en forma de ópera que Mozart regala a la humanidad.

Recién salido de *La General*, entra Papageno a escena en medio de un paisaje melancólico y desolado, evocando tristeza y soledad⁴⁴. Es realmente chocante tanto con la música -canta un *Andante* en Sol mayor- como con otras escenografías en las que su presentación suele ser más cómica y jocosa, y es que, según Assman, “con esta escena la ópera se aviene por primera vez con el marco del teatro popular en que suena”⁴⁵. Este escenario plasma el trasfondo emocional, comentado antes, que aprisiona al personaje.

En el recitativo que sigue, Tamino cree que Papageno es su salvador y este practica artes marciales -modificando el libreto- para corroborarlo⁴⁶. Las Tres Damas le sorprenden mintiendo, le castigan y le muestran el retrato de Pamina a Tamino, quien queda

⁴⁴ Ver ANEXO II Imagen 5.

⁴⁵ ASSMANN, Jan. *La flauta mágica. Ópera y Misterio*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2006. [p. 39].

⁴⁶ Ver ANEXO II Imagen 6 y 7.

completamente absorto. Empieza a cantar “*Dies Bildnis...*” y se percibe una coordinación perfecta entre la música, el texto y la proyección. Una luz frontal que le ilumina -el resto, a oscuras- hace que el protagonismo en esta escena quede relegado a la música. El segundo tema comienza en la anacrusa del cc. 16 y se retoman las animaciones, ilustrando lo ardiente que se siente con una llama detrás suyo que acaba dibujando, con el humo, siluetas de mujer al estilo de Matisse. Se proyectan dos rostros de perfil que, incitados por cada *crescendo* que suena, se aproximan hasta que al final del número se funden en un beso.

Sale a escena la Reina de la Noche y Tamino, atemorizado, intenta escaparse sin éxito. Le atrapa y le muestra imágenes de Pamina, al estilo expresionista alemán, para pedirle que la salve de Sarastro. Al final, Tamino corre igual que al principio de la ópera, lo cual disiente de la forma en que se maneja esta escena en otras producciones en que llega a creérsela, victimizándola⁴⁷. Las telarañas, las descargas y la actitud obstaculizadora ilustran el carácter autoritario, manipulador y absolutista de la Reina. Las Tres Damas entregan la mágica flauta a Tamino para su protección. Un hada blanca, desnuda, con gesto coqueto y pícaro es su avatar, lo cual supone un guiño de doble vertiente: por una parte, al cuento de hadas con que se asocia esta ópera y por otra, como referencia al vodevil⁴⁸. El *Glockenspiel* que dan a Papageno son unas campanillas rojas.

El homenaje al cine mudo se explicita con tres elementos clave: Nosferatu, unas escaleras y una mujer en lo alto. El planteamiento de Kosky supone una reminiscencia de un momento histórico en el cine mudo: el vampiro subiendo las escaleras dispuesto a cobrarse su próxima víctima. Esta es la primera parte de la alegoría que se completa en el segundo acto. Sobre el escenario, con una postura retadora para un cantante, Monostatos maneja las correas de tres aterradores perros que amenazan a Pamina. Ella, en lo alto, exterioriza el pánico que le provoca con gestos muy marcados (Imagen 11). El espectador percibe directamente el horror y el miedo que siembra un acosador como este, ya que es esta intimidación acentúa el acoso que sufre por él a lo largo de la obra. A pesar de que la partitura esté en Sol mayor y no sea la tonalidad ideal para ilustrar estos sentimientos, el *tempo* de *Allegro molto*, los matices, las figuras -corcheas, semicorcheas, síncopas, etc.-, los *stacatto* y los trinos que plagan la partitura, le confieren la agitación interna del pasaje.

⁴⁷ Un ejemplo es la producción de David McVicar para la *Royal Opera House*: Opus Ultimum. “Die Zauberflöte [The Magic Flute] (03/16) dt./engl.” Vídeo de YouTube, 12:29. Publicado el 14 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=lkA65PLEdac> [consulta: junio 2020].

⁴⁸ Ver ANEXO II, Imagen 8.

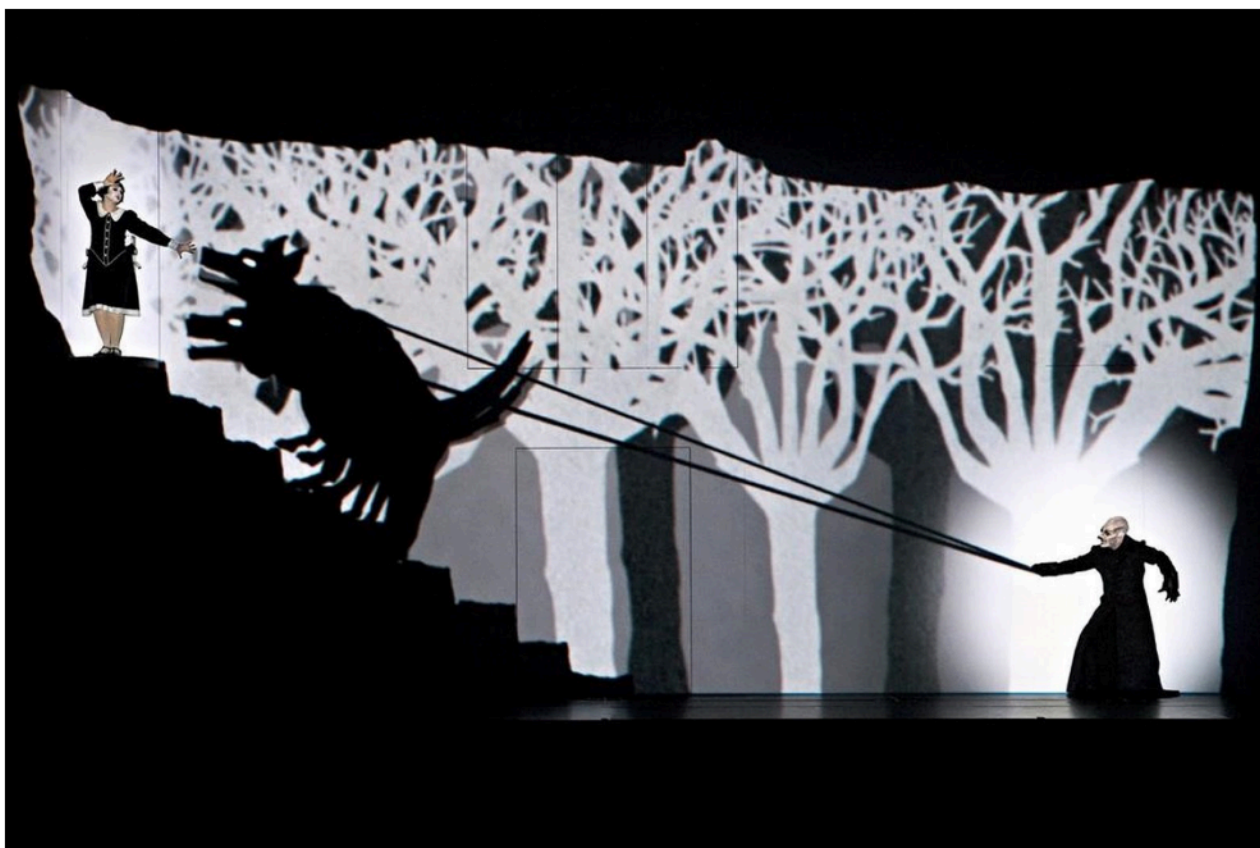


Imagen 11: © Iko Fresse (drama-berlin.de)

El próximo dueto entre Pamina y Papageno rebosa ternura y atenúa el contenido misógino del libreto a través de las animaciones. Ella riega unas semillas de las que nacen flores azules y amarillas. Después de ser polinizadas, se ven los rostros de Pamina y Tamino, ilustrando el texto que se canta⁴⁹.

Llegan los Tres Muchachos en globo aerostático conducido por una enorme mariposa, a *tempo*⁵⁰. Aquí se produce otro cambio radical: no aparece el templo con las tres puertas - Sabiduría, Razón y Naturaleza-, sino que se proyecta un plano arquitectónico de unos edificios en construcción, conectados entre sí. Con él, se evoca alguna secuencia de *Viaje a la luna* de George Méliès (1912). Una cabeza con engranajes, máquinas y las palabras “Verdad, Trabajo, Arte y Sabiduría” en alemán representa al Orador que le corta el paso cuando toma una elección⁵¹.

⁴⁹ Ver ANEXO II, Imagen 9.

⁵⁰ Ver ANEXO II, Imagen 10.

⁵¹ Ver ANEXO II, Imagen 11.

Pamina y Papageno corren por encima de los tejados y el público oye cómo los cantantes marcan el pulso con sus zapatos, dando realismo a la acción. Los motivos musicales que unen las frases (cc. 8 y 12) sirven para que salten al siguiente tejado (Ejemplo Musical 2). Más adelante, sincronizada con las síncopas de las cuerdas, la proyección se oscurece hasta enfocar solo a los cantantes, quienes se acercan “bruscamente” cada vez que suena un *sforzando* (Ejemplo Musical 3). Con el *Allegro* se vuelve a mostrar la proyección a pantalla completa, aprovechando el pasaje anterior para colocar a Monostatos y los esclavos. Para salvarse, Papageno toca sus campanitas y, golpeando las cabezas de los esclavos al ritmo de la música, consiguen hipnotizarles y bloquear sus intenciones. Se les proyectan unas piernas con una estética que de nuevo trae el vodevil al escenario, y bailan (Imagen 12).

90
Cor. in G. Andante.

Pamina.
Papageno.
Schnelle Füße, rascher Muth, schützt vor Fein. des List und Wuth; fänden wir Taminen
Schnelle Füße, rascher Muth, schützt vor Fein. des List und Wuth; fänden wir Tamiaen

Andante.

Ob.
Fag.
Cor.

doch! sonst er - wischen, sonst er. wischen sie uns noch, fänden wir Ta - mi - nen doch! sonst er -
doch! sonst er - wischen, sonst er. wischen sie uns noch, fänden wir Ta - mi - neu doch! sonst er -

wischen, sonst erwischen sie uns noch. Hol - - - der Jüng - ling!
wischen, sonst erwischen sie uns noch. Stille, stille, stille, stille! ich kann's

W. A. M. 620.

Ejemplo Musical 2: Se emplea este material musical transitorio para que en la escena se salte de un tejado a otro

Llega el final del primer acto y se proyectan fieras mecanizadas mientras el coro canta desde los palcos de platea. Aparece Sarastro encima de un elefante -símbolo de sabiduría- mecanizado, con las palabras “seguridad” y “justicia” inscritas en alemán. En el encuentro entre Pamina y Tamino el escenario se convierte en una sala de experimentos como las del *fin-de-siècle* y que tanto salen en las películas de Mèliès. Castiga a Monostatos por su maltrato con llamaradas de fuego⁵². Después, un elefante con “sabiduría” para Pamino y otro con “virtud” para Pamina les acompaña⁵³.

Segundo Acto

Pamina encabeza un desfile de criaturas engranadas junto con Papageno, su gato y Tamino. El largo recitativo de Sarastro se resume con los marcos de cine mudo y después canta su aria “*O Isis...*” inmóvil, llevando la dramaturgia al extremo con la solemnidad musical de la partitura.

La siguiente escena completa la alegoría a *Nosferatu* con una “traducción musical” llena de “significado oculto”⁵⁴. La escena se impregna de horror emulando el filme de Murnau con las sombras de manos, las baldosas y el gesto de las manos del esclavo imitando las del vampiro cuando asalta a su presa⁵⁵. Está proyectada de forma que el público parece que lo ve desde arriba, provocando una sensación tan perturbadora como incómoda, la misma que consigue la cinta. No sigue el libreto y se desarrolla en una habitación, donde Pamina duerme en la cama y Monostatos se une. Logra encajar perfectamente su instinto de depredador sexual al relacionarlo con el vampiro, actuando cual parásito que deja secuelas en su víctima. Pretende forzarla a estar juntos, coacción reflejada tanto en el libreto como en un acto tan violento como el presenciado (Imagen 13).

Para el recitativo que sigue, se proyecta la síntesis “*Kill Sarastro*” a modo de grafiti y se da paso a la famosa aria *Der Hölle Rache*⁵⁶. Se divide en dos secciones: A (primera estrofa) y B (segunda), separadas por un fragmento orquestal. Está en Re menor y aunque modula a su relativa, Fa mayor, regresa para desarrollar la segunda sección. La escena está especialmente cargada de relaciones entre la partitura y la dramaturgia (Tabla 2).

⁵² Ver ANEXO II, Imagen 12.

⁵³ Ver ANEXO II, Imagen 13 y 14.

⁵⁴ ABBATE, Carolyn. “Drastic or Gnostic?”..., p. 533-536.

⁵⁵ Ver ANEXO III: Escenas de *Nosferatu* que se evocan en la producción.

⁵⁶ Mientras se sigue el análisis en la Tabla 2, ver ANEXO II Imágenes 15-20.

A R e M	Escenificación y movimiento	Relación dramaturgico-musical
F a M	Las dos corren por los pasillos de un palacio	<cc.1: <i>Allegro assai</i> y acompañamiento con matices fuertes
//	Siguen en el pasillo pero se detienen porque Pamina queda atrapada en una telaraña	<cc.25: *Primer pasaje de coloratura —> la Reina le lanza seis puñales ensangrentados *Segundo pasaje coloratura (<cc.36): es atacada por muchas arañas
B	Fundido a negro y <i>fade-in</i> a la nueva	cc. 47-50: La transición musical entre las dos estrofas implica un cambio en el escenario
R e m	La Reina ,sola, se mantiene fija en la carta de la muerte, situada en medio de dos del amor	cc. 51-66: *Cada verso provoca un rasguño ensangrentado en las cartas del amor *En el primer <i>forte-piano</i> (cc.59) suelta un cuervo blanco
R e m	Fundido a negro y aparición gradual del nuevo	cc. 67-68: la confirmación de la modulación a Re menor determina el cambio de escenario
	Vuelven a los pasillos anteriores, decorados ahora con calaveras y huesos. La Reina es ahora un enorme pájaro que lleva a cabo la persecución de Pamina, el fondo transcurre rápido	cc. 69 y 71: el acorde de tónica en cada compás produce el aleteo de la Reina cc. 73 Pamina es atacada por el esqueleto de una ave grande coincidiendo con el pasaje <i>stacatto</i> de la Reina (6 compases = 6 aves) cc. 80- 82: Aparece una calavera que aumenta de tamaño durante el <i>crescendo</i>
	Se detienen en una sala llena de calaveras y huesos. La Reina vuelve a mostrarse como araña	cc. 84-87: *Se frena el movimiento de la escena tal y como se frena el de las cuerdas, preparando el calderón que viene (cc. 87) *La Reina baja los brazos con su música descendente cc. 88-89: *Con cada respuesta musical (orquesta) a cada “ <i>Hört</i> ” que canta, lanza un puñal (en total dos) que corta el paso a Pamina cc.90: *El acorde de séptima que suena con el <i>sforzando</i> tiñe el fondo de sangre cc. 96: *La blanca que responde al “ <i>Schur!</i> ” arroja los dos últimos puñales cc. 99: *El final del aria viene acompañada por un crupo de cuervos que se encargan del <i>fade-out</i> de la escena

Tabla 2: análisis de la relación entre la partitura y los cambios en la escena en “*Der Hölle Rache...*”



Imagen 13: © Javier del Real / Teatro Real

El aria de Pamina “*Ach, ich fühls...*” se desarrolla bajo una nevada, metaforizando el enfriamiento amoroso que cree que ha sufrido Tamino. Se reduce la acción de la proyección para que el público atienda a la interpretación, de una complejidad técnica extrema: saltos interválicos, melismas y cromatismos. Solo destaca la iluminación del fondo y su inclinación hacia un lado y a otro (cc. 17 y 19) unida a la progresión armónica que la lleva de vuelta a Sol menor⁵⁷.

Sarastro reúne a Pamina y a Tamino cuando “ha sonado la hora” -según el libreto- en una sala con relojes, engranajes y un péndulo que les separa a los dos y que cada dos compases se mueve hacia un lado, correspondiéndose con sus intervenciones⁵⁸. Mientras, Papageno canta sus deseos: una mujer, bebida y comida. El escenario se sonrosa cuando toma un cóctel -y no vino-, y canta lo que para él sería *la vie en rose*, ilustrada con elefantas vestidas cual bailarinas de vodevil⁵⁹. Los solos del *glockenspiel* se reflejan con interacciones entre las animaciones (Tabla 3) y el cantante.

⁵⁷ Ver ANEXO II, Imagen 21.

⁵⁸ Ver ANEXO II, Imagen 22.

⁵⁹ Ver ANEXO II, Imagen 23.

Compás	Partitura	Escena
21-24	Solo del <i>Glockenspiel</i>	Las elefantas juegan con una pelota entre ellas
32-34	Réplicas entre el <i>Glockenspiel</i> y Papageno	Las elefantas se tumban inclinándose hacia él, quien las señala durante sus intervenciones
35-37	<i>Fermata</i>	Papageno se pone de perfil, tocando su sombrero
39 y 41	Solo del <i>Glockenspiel</i>	En cada solo una elefanta le da de beber con su trompa

Tabla 3: análisis de la relación entre la partitura y los cambios en un fragmento de la escena “*Ein Mädchen...*”

Los Tres Muchachos salvan a Pamina del suicidio, situación límite que la lleva al extremo del precipicio⁶⁰. Con el *Allegro* y el cambio de compás, la rescatan y convierten momentáneamente en mariposa, iluminando esta metamorfosis emocional. Para las pruebas del fuego y del agua, Tamino baja en ascensor hacia el infierno y mientras suena el *Adagio* en Do menor. La intervención de Pamina (cc. 58) produce un cambio en el fondo: se pasa de los huesos a la sangre corriendo por las venas: late un corazón. Con ella, se modula a Re b mayor y se cambia a un *tempo Allegretto*. La *fermata* (cc. 20) desencadena un *fade-out* que se detiene enfocando a los cantantes para potenciar su atención y llevar a un cambio de escenario. En el *Andante* Pamina explica cómo su padre construye la mágica flauta y se ilustra. Finalmente, se enfrentan a un ser gigante que arroja fuego. La flauta les salva, llevándoles a un mar lleno de sirenas, peces y notas.

Entretanto, Papageno también quiere poner fin a su vida y se plasma en el escenario a través del juego del ahorcado. Cuenta hasta tres y cada réplica del silbato *-pfeifen-* (Ejemplo Musical 4) supone un trazo nuevo, completando el muñeco. Absolutamente derrotado, enciende una bomba cercana (Imagen 7) y, aunque parece que los Tres Muchachos frenan la explosión al recordarle la magia de su carillón, la mecha sigue prendida⁶¹. Una animación al estilo de Lichtenstein (Imagen 8), una onomatopeya (Ka-boom) y un largo redoble de timbales no escrito en la partitura, constituyen el bombazo que le trae a su Papagena. Se ve aquí el pequeño homenaje a la película muda *La General*, protagonizada por Buster Keaton, recordando la escena donde explota una bomba que, lejos de traer un desastre, lleva al actor a su salvación. Análogamente, el artefacto que le estalla a Papageno, le concede su deseo.

⁶⁰ Ver ANEXO II, Imagen 24.

⁶¹ Ver ANEXO II, Imagen 25.



Ejemplo Musical 4: cada intervención del silbato implica un paso más en el juego



Imagen 14: *Production of The Magic Flute*. LA Opera, 2016. © LAOpera.



Roy Lichtenstein. *Explosion*, 1965-6. Litografía en papel, Tate Gallery, Londres. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-explosion-p01796> (julio 2020)



Instagram del Coro Intermezzo (@coro_teatroreal), 14 de enero de 2020: <https://www.instagram.com/p/B7Twu8lCuWs/> (enero 2020)

Imagen 15: Comparación entre la obra de Lichtenstein y la animación de Paul Barritt

Con la modulación de Do mayor a Sol mayor por fin se encuentran y se aproximan con el avance del tartamudeo, hasta juntarse (cc. 25). Aparece una casa detrás y, con el *ritardando* (cc. 52-59), se pasa gradualmente del exterior al interior. Al recuperar el *tempo* (cc. 60), cada *forte-piano* trae consigo a una criatura, y así sucesivamente según se canta. A partir del calderón (cc. 73) se multiplican hasta que al fin (cc. 101-108) aparecen juntos, como una gran familia⁶².

La Reina, Monostatos y Las Tres Damas traman la traición a Sarastro pero este acaba con ellos cuando suenan los acordes de séptima y de novena (cc. 61-69 del quinteto), impulsando espirales de fuego que provocan un incendio colosal en el que incluso la Reina pierde sus patas⁶³. El espectador se despierta de esta amalgama de fantasía y realidad cuando se ve un telón rojo y un coro de Paminas y Taminos que muestran a los protagonistas dándose un beso final que reafirma el tema principal de la ópera, el amor. El público se percató de que los protagonistas saltan de la pantalla al mundo real rompiendo la cuarta pared, coincidiendo con la intención de Kosky de acercar la obra a todos los públicos a través de una lectura que permite una comprensión colectiva global⁶⁴.

Éxito y recepción

Con un formato que bien podría convertirse en un libro, esta creación no deja de ser lo que Levin define como una traducción fiel a la obra. Comprensible universalmente y capaz de superar cualquier barrera cultural de espacio y tiempo, su éxito confirma el acierto de Kosky⁶⁵. Muestras de ello son las constantes alabanzas en la prensa o su programación y reposición internacional⁶⁶. El público, como parte co-creativa, entiende el discurso planteado y sale del teatro satisfecho, lo cual ratifica que la comunicación -como puesta de escena- ha mantenido el sentido musical y dramático de la obra⁶⁷. Cuando el *Regietheater* logra este acercamiento, funciona y se convierte en una potente herramienta

⁶² Ver ANEXO II, Imagen 27.

⁶³ Ver ANEXO II, Imagen 28.

⁶⁴ Teatr Wielki Opera Narodowa. "CZARODZIEJSKI FLET / THE MAGIC FLUTE - making of" Vídeo de YouTube, 05:35. Publicado el 12 de diciembre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=E5KR_V1Uc7k [consulta: Julio 2020].

⁶⁵ Levin, David J. *Unsettling opera*. Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 73-74.

⁶⁶ Ver ANEXO IV: Artículos y críticas musicales sobre la producción. Recepción. Y véase también este mapa: <https://www.komische-oper-berlin.de/programm/a-z/zauberfloete/> [consulta: febrero 2020]

⁶⁷ Véanse estos dos vídeos: 1) Komische Oper Berlin. "Die Zauberflöte - Vox Populi". Vídeo de Youtube, 2:29. Publicado el 30/11/12 <https://www.youtube.com/watch?v=HRrJsDqVkp8> [consulta: enero 2020] y 2) Aquí se escuchan las risas del público en tres ocasiones: LA Opera. "The Magic Flute | LA Opera 2013/14 Season". Vídeo de YouTube, 03:11. Publicado el 25 de noviembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=IS8m-ulLOK8> [consulta: febrero 2020].

que lleva al público hasta las entrañas de este género performativo que, lejos de estar muerto o de vivir como los no muertos, es un puro reflejo de la sociedad actual.

Conclusión

A pesar de que se han llevado a cabo más de mil cuatrocientas representaciones de *La flauta mágica* en los últimos dieciséis años, como se puede comprobar en el Anexo I, la propuesta de Barrie Kosky se postula como una revelación al traducir la partitura a la escena. Su éxito entre el público y los especialistas se debe a la capacidad creativa con la que traslada el mensaje de Mozart en clave universal. Lo consigue filtrándolo exquisitamente a través del cine mudo, un arte que no necesita palabras para contar una historia y que, por tanto, se corresponde con lo que él mismo hace: detenerse a escuchar al compositor para dramatizar su partitura. Así pues, plantea una lectura en la que el libreto no es lo principal, sino que son los distintos cambios en la música los que tienen impacto sobre la dramaturgia y la escenografía. Dicha acción reafirma lo que Abbate plantea sobre el poder independiente de la música de Mozart respecto al libreto y su capacidad para cubrir las ideas que el libreto no puede reflejar.

El concepto de esta producción responde, pues, afirmativamente a la pregunta que lanza Abbate sobre si las puestas en escena han sido un impulso para investigar suposiciones sobre el significado de la obra -tan cómodamente instaurado en *La flauta mágica*, a pesar de la ambigüedad que la define- y sugerir otros, ya que conlleva un exhaustivo trabajo hermenéutico que la desnuda para revelarse como *Werktreue*, como una traducción radical y musicalmente fiel a las intenciones de su creador. Ahonda en la criptografía musical y, después de un periplo que le lleva hasta las entrañas de la obra, tiene en cuenta la distancia temporal que separa el contexto de creación de la obra (el de Mozart) y el de su representación (el actual) para actualizar las intenciones del compositor: crear una obra de lenguaje universal.

Por tanto, este estudio demuestra cómo la producción pone en jaque a lo que define el “pedigrí” sobreprotegido -e intocable- de la obra, presentado a lo largo de la historia de su representación a través de un lenguaje que intenta articularla entre lo infantil y lo masónico sin éxito en su comprensión global. Kosky deconstruye esa lectura anterior para reconstruir el sentido y significado de la obra, descentralizando el contexto al que habitualmente se la suscribe para mostrar algo nuevo que funciona. Esta propuesta se posiciona como un ejemplo más que corrobora la incapacidad de representar óperas

exactamente igual que en su época, tanto en lo estético como en lo contextual, pues la intención reflexiva es inherente en ella, lo que indispensablemente hace que se precise de una puesta en escena como traducción fiel y contemporánea que no puede escapar a la tercera perspectiva de Savage.

Así pues, es la musicología quien debe plantearse hasta cuándo se van a seguir aceptando lecturas “decorativas” y no puramente reflexivas, y hasta qué punto tiene sentido ir a la ópera como si se fuera a un museo en lugar de ser el templo alquímico que debe ser y donde, a partir de la experiencia en directo -en comunión con los *opera studies*-, el escenario arremeta contra los espíritus musicales del pasado transmutados en vivos reflejos del mundo actual que lleven al público a escrutar la inefabilidad de la música y sus múltiples capacidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, Carolyn. "Drastic or Gnostic?". *Critical Inquiry*, Vol. 30, No. 3 (2004).
- Abbate, Carolyn. "...And in Response". *Cambridge Opera Journal*, 21, 2 (2010): 199-201. doi:10.1017/S095458671000008X (consulta: noviembre 2019).
- Assmann, Jan. *La flauta mágica. Ópera y misterio*. München, Carl Hanser Verlag, 2005.
- Boehm, Félix; SIMON, Rainer. *Nächster Halt: Bayreuth. Eine Zugfahrt mit Barrie Kosky*. Berlin, Wolff Verlag, 2017.
- Caitlin Vincent, Jordan Beth Vincent, Kim Vincs & Katya Johanson (2017) The intersection of live and digital: new technical classifications for digital scenography in opera, *Theatre and Performance Design*, 3:3, 155-171, DOI: 10.1080/23322551.2017.1400764 (consulta: noviembre 2019).
- Caitlin Vincent, Jordan Beth Vincent. "Notation by Context: Digital Scenography as Artifact of Authorial Intent". *Leonardo Music Journal*, no. 28 (2018): 72-76. DOI: 10.1162/lmj_a_01044 (consulta: noviembre 2019).
- Goehr, Lydia. "Being True to the Work". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, no. 1 (1989): 55-67. doi:10.2307/431993 (consulta: Julio 2020).
- Geertz, Clifford. "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". *La interpretación de las culturas*. Nueva York, Basic Books, 1973, pp. 19-40.
- Kosky, Barrie. *On Ecstasy*. Melbourne, Melbourne University Press, 2008.
- Levin, David J. *Unsettling opera*. Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- Ridout, Nicholas. "Opera and the technologies of theatrical production". *The Cambridge companion to opera studies*. Nicholas Till (ed.). New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 223-245.
- Savage, Roger. "La escenografía en la ópera". *Historia ilustrada de la ópera*. Roger Parker (ed.). Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1994.
- Till, Nicholas. "Introduction: opera studies today". *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Nicholas Till (ed.). New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 12-41.
- Treadwell, James. "Reading and Staging again". *Cambridge Opera Journal*, Vol. 10, No. 2 (Jul., 1998), pp. 205-220.
- Williams, Simon. "Opera and modes of theatrical production". *The Cambridge companion to opera studies*. Nicholas Till (ed.). New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 197-222.

Partituras

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte* K.620. Edición de Julius Rietz. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Phantasie n° 3 für das Pianoforte* K. 397/385. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1878.

Películas de cine mudo

Dieckman Enrico, Grau Alben, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, dirigida por: F. W. Murnau, protagonizada por: Max Schreck. Alemania: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH / Kino Lorber, 1922.

Keaton Buster, Schenck Joseph M., *The General*, dirigida/protagonizada por: Buster Keaton y Clyde Bruckman. Estados Unidos: Buster Keaton Productions Inc./ United Artists, 1926.

Lewis Albert, *The Show-Off*, dirigida por: Harry Beaumont, protagonizada por: Louise Brooks. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1946.

Méliès Georges, *Le Voyage dans la Lune*, dirigida por: Georges Méliès, Francia: Star Film Company, 1902.

Metro Pictures, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, dirigida por: Rex Ingram, protagonizada por: Rudolph Valentino. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1921.

Meinert Rudolf, Pommer Erich, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, dirigida por: Robert Wiene. República de Weimar (Alemania), UFA, 1920.

Nebenzal Seymour, *Die Büchse der Pandora*, dirigida por: Georg Wilhelm Pabst, protagonizada por: Louise Brooks. Alemania: Süd-Film, 1929.

Vídeos

Artslondonwimbledon. "Staging Mixed Reality: Suzanne Andrade – ‘Anim-acting’". Vídeo de Youtube, 35:24. Publicado el 7 de abril de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=CG2A8B0fmKk&t=727s> [consulta: julio 2020].

Deutsche Oper am Rhein. "DIE ZAUBERFLÖTE - Oper von Wolfgang Amadeus Mozart". Vídeo de YouTube, 03:45. Publicado el 16 de diciembre de 2013. [consulta: enero 2020]

Ff4610. "Mozart - DIE ZAUBERFLÖTE - Salzburg - 03, Der Vogelfänger bin ich ja". Vídeo de YouTube, 02:35. Publicado el 28 de marzo de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=PNPJOeINLJ8>. [consulta: marzo 2020].

Glyndebourne. "Die Zauberflöte (The Magic Flute): 'Der Vogelfänger bin ich ja' | Glyndebourne". Vídeo de Youtube, 03:06. Publicado el 18 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=cK0y0hH1Kyk> [consulta: marzo 2020].

Green Jonathan, Weis Bob. *Kosky in Paradise*. Melissa Rymer, 1995. <https://www.youtube.com/watch?v=deiE09BDcE4> [consulta: noviembre 2019].

Komische Oper Berlin. "Die Zauberflöte - Vox Populi". Vídeo de YouTube, 2:29. Publicado el 30/11/12 <https://www.youtube.com/watch?v=HRrJsDqVkp8> [consulta: enero 2020].

LA Opera. "The Magic Flute | LA Opera 2013/14 Season". Vídeo de YouTube, 03:11. Publicado el 25 de noviembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=IS8m-ulLOK8> [consulta: febrero 2020].

Metropolitan Opera. "The Magic Flute: "A cuddly wife" -- Nathan Gunn (Met Opera)". Vídeo de Youtube, 03:55. Publicado el 14 de junio de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=S2NxvM-rlkQ> [consulta: marzo 2020].

Minnesota Opera. Imagen de "Behind the Scenes Magic Flute Rehearsals", duración 3:57, publicado el 17 de octubre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=Z0U1DKOSazs> [consulta: mayo 2020]

Opus Ultimum. "Die Zauberflöte [The Magic Flute] (03/16) dt./engl." Vídeo de YouTube, 12:29. Publicado el 14 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=lkA65PLEdac> [consulta: junio 2020]

Royal Opera House. "The Magic Flute – 'Der Vogelfänger bin Ich ja' (Mozart; Roderick Williams)". Vídeo de YouTube, 02:51. Publicado el 2 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=U6S9cQNbENI>. [consulta: marzo 2020].

Teatr Wielki Opera Narodowa. "CZARODZIEJSKI FLET / THE MAGIC FLUTE - making of" Vídeo de YouTube, 05:35. Publicado el 12 de diciembre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=E5KR_V1Uc7k [consulta: Julio 2020]

Teatro Real. "*La flauta mágica*: la caracterización del cine mudo." Vídeo de YouTube, 03:56. Publicado el 25 de enero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=YMJ7PdQA7ok> [consulta: enero 2020].

Teatro Real. "La precisión tras la fantasía. Teatro Real 200 años 15/16". Vídeo de YouTube, 03:49. Publicado el 28 de enero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=eDjHplm6B1U> [consulta: febrero 2020]

Webgrafía

Creyton, Barry. "Magic can strike thrice in the same place". *Stage and cinema*, 4 de noviembre de 2019, <https://www.stageandcinema.com/2019/11/04/magic-flute-la-opera/> [consulta: abril 2020]

- Gyárfás, Orsolya. “Komische Oper’s *Zauberflöte* enchants Budapest”. *Bachtrack*, 22 de abril de 2017, https://bachtrack.com/es_ES/review-zauberflote-kosky-komische-oper-budapest-spring-festival-april-2017 [consulta: abril 2020].
- Hoar, Peter. “The Magic Flute at Auckland Arts Festival lives up to its title”. *RNZ*, 11 de marzo de 2019, <https://www.rnz.co.nz/concert/programmes/upbeat/audio/2018685988/the-magic-flute-at-auckland-arts-festival-lives-up-to-its-title> [consulta: abril 2020].
- Jirik, Kim. “Acclaimed director Barrie Kosky enlisted a pair of opera newbies to tackle Mozart’s ‘impossible’ Magic Flute”. *ABC News*, 19 de febrero de 2019, <https://www.abc.net.au/news/2019-02-20/the-magic-flute-barrie-kosky-and-1927-tackle-mozart-opera/10826942>. [consulta: diciembre de 2020].
- Kettle, David. “Interview: Berlin’s Komische Oper Intendant, Barrie Kosky, on The Magic Flute”. *The List*, 30 de junio de 2015 <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/72057-interview-belins-komishche-oper-intendant-barrie-kosky-on-the-magic-flute/> [consulta: abril 2020].
- Komische Oper Berlin. “Interview mit Barrie Kosky, Suzanne Andrade und Paul Barrit”. <https://www.komische-oper-berlin.de/programm/a-z/zauberfloete/> (consulta: noviembre 2019)
- LA Opera. “Projecting a new reality”. 12 de noviembre de 2019. <https://www.laopera.org/discover/blog/projecting-a-new-reality/> [consulta: abril 2020]
- Laden, Tanja M. “When An Opera Is Just As Trippy As Any Psychedelic”. *High times*, 13 de diciembre de 2019, <https://hightimes.com/culture/when-an-opera-is-just-as-trippy-as-any-psychedelic/> [consulta: abril 2020].
- Lebrecht, Norman. “Antonio Pappano on diversity, a new Ring cycle and defending Verdi from dodgy directors”. *The Spectator*, 29 de febrero de 2020, <https://www.spectator.co.uk/article/antonio-pappano-on-diversity-a-new-ring-cycle-and-defending-verdi-from-dodgy-directors>. (consulta: abril 2020).
- Martínez, Alejandro. Entrevista a Barrie Kosky: “No soy un director con un estilo único y reconocible”. *Platea Magazine*, 19 de enero de 2016. <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/267-barrie-kosky-director-de-escena> (consulta: diciembre 2019)
- Rosenberg, Jennifer. “Flappers in the Roaring Twenties”. *ThoughtCo* 25/03/20, <https://www.thoughtco.com/flappers-in-the-roaring-twenties-1779240> [consulta: Julio 2020]
- Service, Tom. “Barrie Kosky: ‘When I first saw The Magic Flute, I didn’t get it and I didn’t like it’”. *The Guardian*, 13 de Julio de 2015, <https://www.theguardian.com/music/2015/jul/13/barrie-kosky-the-magic-flute-i-was-like-eughh>. [consulta: diciembre de 2020].
- Swed, Mark. “Review: Brilliant transformation of ‘The Magic Flute’”. *Los Angeles Times*, 25 de noviembre de 2003, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2013-nov-25-la-et-cm-la-opera-flute-review-20131125-story.html> [consulta: enero 2020]
- Swed, Mark. “Review: L.A. Opera brings back Barrie Kosky’s ‘Magic Flute’ with madcap cinematic style”. *Los Angeles Times*, 17 de noviembre de 2019, <https://>

www.latimes.com/entertainment-arts/story/2019-11-17/la-opera-barrie-kosky-magic-flute-review [consulta: abril 2020]

Teatro Real, “¡Una ópera de película!”: <https://www.teatroreal.es/es/noticia/una-opera-pelicula> (consulta: diciembre 2020)

www.busterkeaton.org

www.komische-oper-berlin.de

www.teatroreal.es

Imágenes

Las fotografías que no son de dominio público y han sido empleadas en este trabajo pertenecen a:

- Cory Weaver, para LA Opera
- Craig T. Mathew, para LA Opera
- Hueckel-Studio
- Hiroyuki Ito, para The New York Times
- Iko Freese, para drama-berlin.de
- Javier del Real, para el Teatro Real

ANEXO I: Producciones de *La flauta mágica* del 2004 al 2019 (operabase.com consulta: julio 2020)

OPERABASE Índice > Estadísticas ES

INTRODUCCIÓN

Introducción

Para Organizaciones artísticas

Para Artistas

Para Agentes

Contáctenos

REPRESENTACIONES

Representaciones

Temporadas

Festivales

Artículos

Aspectos destacados

ARTISTAS

Estadísticas por trabajo o compositor

Elija la temporada

o de a

A

Fetch

Elija un país

Ópera
 Opereta
 Zarzuela
 Música-teatro

Ciclo de canciones
 Oratorio
 Musicales
 Derivado

20 most played titles

Composer	Title	Performances	Productions
Verdi	La traviata	9873	1891
Mozart	Die Zauberflöte	9262	1418
Puccini	La bohème	8034	1497
Puccini	Tosca	7149	1434
Mozart	Le nozze di Figaro	6869	1276
Puccini	Madama Butterfly	6529	1356
Mozart	Don Giovanni	6436	1180

Información detallada de algunas producciones concretas:

DIE ZAUBERFLÖTE (MOZART)

Opera Vlaanderen 2006 Waut Koeken Waut Koeken Waut Koeken, Ana Spacic, Misa Petrovic
Badisches Staatstheater Karlsruhe 2020 Ulrich Peters Christian Floeren Renate Schmitzer Gerd Meier
Opera Zuid 2019 Jorinde Keesmaat Ascon de Nijs Leo van den Boorn Paul von Laak
Garsington Opera 2018 Netia Jones Netia Jones Mark Jonathan
Ópera de Tenerife 2018 Nicola Berlofffa Fabio Cherstich Edoardo Russo
Theater an der Wien 2017 Torsten Fischer Herbert Schäfer, Vasilis Triantafillopoulos Herbert Schäfer, Vasilis Triantafillopoulos Ralf Sternberg
Polish National Opera 2016 Susanne Andrade, Barrie Kosky Esther Bialas Esther Bialas
National Theatre Prague 2016 Ladislav Štros Vladimír Nývlt Josef Jelinek
Fondazione Haydn di Bolzano e Trento 2014 Michela Lucenti Csaba Antal Csaba Antal Stefano Mazzanti
Deutsche Oper am Rhein 2013 Barrie Kosky Esther Bialas Esther Bialas

 Teatro Regio di Parma 2006
 Royal Danish Opera 1998  Mikael Melbye  Mikael Melbye  Mikael Melbye  Jesper Kongshaug
 LA Opera 1998  Peter Hall  Gerald Scarfe
 Opéra Royal de Wallonie 1997  Éric Chevalier
 Theater Bonn 1996 
 Fondazione Arena di Verona 2015  Mariano Furlani  Giacomo Andrico  Giacomo Andrico, Mariano Furlani  Paolo Mazzon
 Teatro Regio di Torino 2006  Oskaras Korsunovas  Jurate Paulekaite  Agne Kuzmickaite
 Teatro dell'Opera di Roma 2001  Pier Luigi Pizzi  Pier Luigi Pizzi  Pier Luigi Pizzi  Pier Luigi Pizzi
 Opéra Nice Côte d'Azur 2016  Numa Sadoul  Pascal Lecocq  Pascal Lecocq  Philippe Mombellet
 Opéra de Lyon 2013  Pierrick Sorin  Pierrick Sorin  Thibault Vancaenenbroeck  Christophe Chaupin
 Opéra National de Bordeaux 2010  Laura Scozzi  Natacha Le Guen de Kerneizon  Jean-Jacques Delmotte
 Opera Vlaanderen 2012  David Hermann  Christof Hetzer  Christof Hetzer  Bernd Purkrabek
 De Nationale Opera 2012  Simon McBurney  Michael Levine  Nicky Gillibrand  Jean Kalman
 State Opera Rouse 2012  Aleksandar Tekeliev  Dimo Kostadinov
 Opera Zuid 2012  Bruno Berger-Gorski  Daniel Dvorák  Daniel Dvorák  Daniel Dvorák
 Opéra de Lausanne 2010  Pet Halmen  Pet Halmen  Pet Halmen  Eduard Stipsits
 Hungarian State Opera 2009  László Marton  Michael Levine  Mári Benedek
 Theater Bremen 2009  Chris Alexander  Marina Hellmann  Marie-Theres Cramer
 GöteborgsOperan 2009  Rikard Bergqvist  Tomas Sjöstedt  Tomas Sjöstedt  Joakim Brink
 Theater und Orchester Heidelberg 2009  Tobias Kratzer  Rainer Sellmaier  Rainer Sellmaier
 Festival d'Aix en Provence 2009  William Kentridge
 Opéra National de Montpellier 2007  Jean-Paul Scarpitta

ANEXO II: Imágenes de la producción de *La flauta mágica* de Barrie Kosky



Imagen 1: Minnesota Opera. Imagen de “Behind the Scenes Magic Flute Rehearsals”, duración 3:57, publicado el 17 de octubre de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=Z0U1DKOSazs>

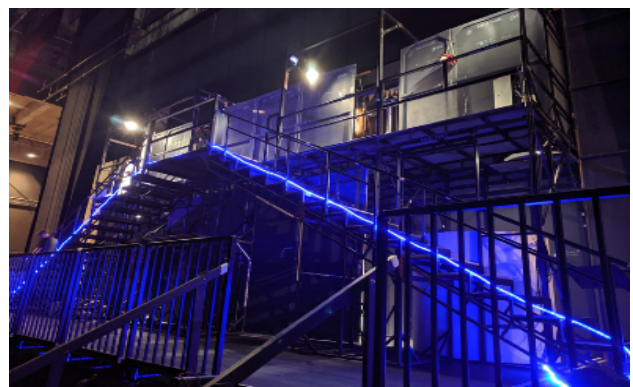


Imagen 2: “The back from the back, with staircases to get from one level to the other.”, LA Opera.



Imagen 3: Instagram de Los Angeles Opera (@laopera), 19 de noviembre de 2019: <https://www.instagram.com/p/B5B3wjQnAzZ/?igshid=r15kff1npv9i>



Imagen 4: Iko Fresse (drama-berlin.de)

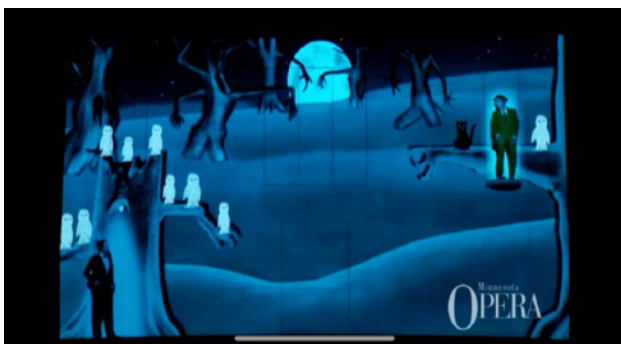


Imagen 5: Minnesota Opera



Imagen 6: Hiroyuki Ito para The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/07/18/arts/music/review-mozart-magic-flute-lincoln-center.html>



Imagen 7: Instagram del Coro Intermezzo (@coro_teatroreal), 13 de febrero de 2020: <https://www.instagram.com/p/B8gMyM1CgUq/?igshid=11d4z2r3tp16j>

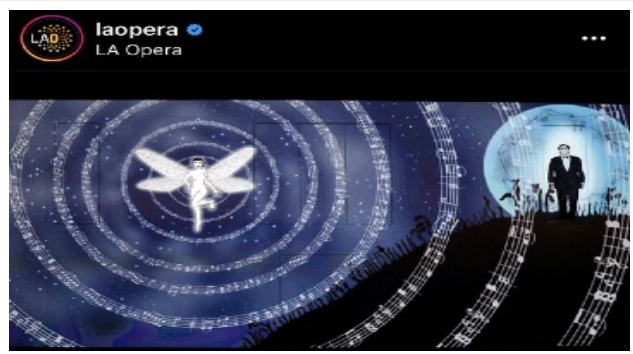


Imagen 8: Instagram de Los Angeles Opera (@laopera), 17 de noviembre de 2019: <https://www.instagram.com/p/B49RcybgnbC/?igshid=1ro5e3a6texpl>



Imagen 9: © Javier del Real | Teatro Real



Imagen 10: © Iko Fresse / drama-berlin.de



Imagen 11: © Iko Fresse / drama-berlin.de



Imagen 12: © Cory Weaver/ LA Opera

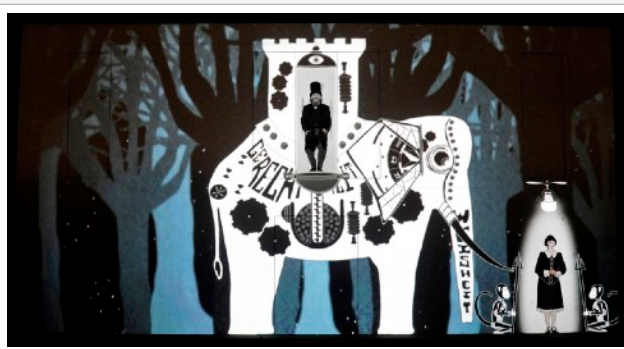


Imagen 13: © Iko Fresse / [drama-berlin.de](https://www.drama-berlin.de)



Imagen 14: © Cory Weaver/ LA Opera



Imagen 15: ©Hueckel-Studio



Imagen 16: LA Opera



Imagen 17: LA Opera



Imagen 18: LA Opera



Imagen 19: LA Opera



Imagen 20: LA Opera



Imagen 21: HUECKEL-STUDIO



Imagen 22: © Javier del Real | Teatro Real.



Imagen 23: © Iko Fresse (drama-berlin.de)



Imagen 24: © Javier del Real | Teatro Real.



Imagen 25: © Cory Weaver/ LA Opera



Imagen 26: © Javier del Real | Teatro Real.

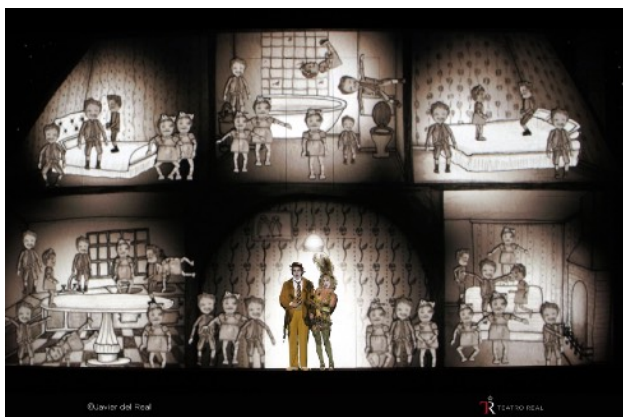


Imagen 27: © Javier del Real | Teatro Real.



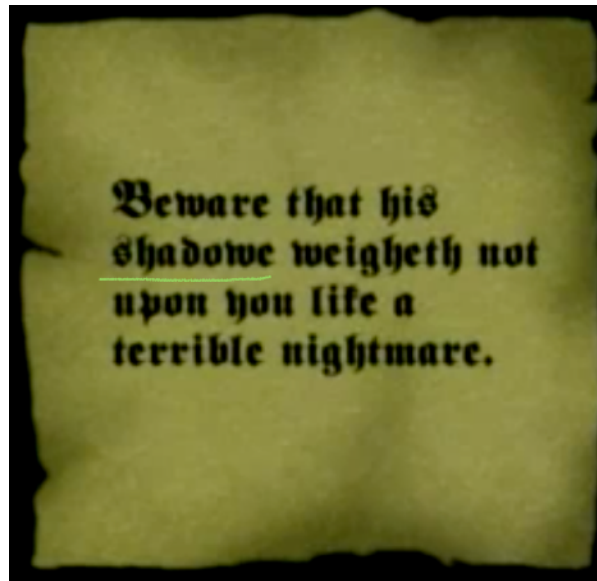
Imagen 28: © Hiroyuki Ito for The New York Times

ANEXO III: Escenas de *Nosferatu* que se evocan en la producción.



Gesto con manos abiertas

Gesto de las manos de Nosferatu



La sombra como elemento significativo



La escalera



La escalera



La sombra de la mano sobre su cuerpo



La escalera



Las baldosas salen idénticas en la ópera



La sombra de sus manos se emplea en la ópera

ANEXO IV: Artículos y críticas musicales sobre la producción. Recepción.

- Creyton, Barry. "Magic can strike thrice in the same place". *Stage and cinema*, 4 de noviembre de 2019, <https://www.stageandcinema.com/2019/11/04/magic-flute-la-opera/> [consulta: abril 2020]
- Gyárfás, Orsolya. "Komische Oper's *Zauberflöte* enchants Budapest". *Bachtrack*, 22 de abril de 2017, https://bachtrack.com/es_ES/review-zauberflote-kosky-komische-oper-budapest-spring-festival-april-2017 [consulta: abril 2020].
- Hoar, Peter. "The Magic Flute at Auckland Arts Festival lives up to its title". *RNZ*, 11 de marzo de 2019, <https://www.rnz.co.nz/concert/programmes/upbeat/audio/2018685988/the-magic-flute-at-auckland-arts-festival-lives-up-to-its-title> [consulta: abril 2020].
- Jirik, Kim. "Acclaimed director Barrie Kosky enlisted a pair of opera newbies to tackle Mozart's 'impossible' Magic Flute". *ABC News*, 19 de febrero de 2019, <https://www.abc.net.au/news/2019-02-20/the-magic-flute-barrie-kosky-and-1927-tackle-mozart-opera/10826942>. [consulta: diciembre de 2020].
- LA Opera. "Projecting a new reality". 12 de noviembre de 2019. <https://www.laopera.org/discover/blog/projecting-a-new-reality/> [consulta: abril 2020]
- Laden, Tanja M. "When An Opera Is Just As Trippy As Any Psychedelic". *High times*, 13 de diciembre de 2019, <https://hightimes.com/culture/when-an-opera-is-just-as-trippy-as-any-psychedelic/> [consulta: abril 2020].
- Service, Tom. "Barrie Kosky: 'When I first saw The Magic Flute, I didn't get it and I didn't like it". *The Guardian*, 13 de Julio de 2015, <https://www.theguardian.com/music/2015/jul/13/barrie-kosky-the-magic-flute-i-was-like-euggh>. [consulta: diciembre de 2020].
- Swed, Mark. "Review: Brilliant transformation of 'The Magic Flute'". *Los Angeles Times*, 25 de noviembre de 2003, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2013-nov-25-la-et-cm-la-opera-flute-review-20131125-story.html> [consulta: enero 2020]
- Swed, Mark. "Review: L.A. Opera brings back Barrie Kosky's 'Magic Flute' with madcap cinematic style". *Los Angeles Times*, 17 de noviembre de 2019, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2019-11-17/la-opera-barrie-kosky-magic-flute-review> [consulta: abril 2020]