



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**RELACIONES INTERMEDIALES ENTRE ÓPERA Y
TEATRO MANIFESTADAS EN EL INTÉRPRETE
DEL MONTAJE OPERÍSTICO *A STREETCAR
NAMED DESIRE* (DIR. RAGNAR CONDE)**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro**

PRESENTA:

Gerado Efraín Gallardo Talavera

ASESORA:

Dra. Didanwy Davina Kent Trejo

SINODALES:

Lic. Carmen Estela Mastache Martínez

Mtra. Rosa María Gómez Martínez

Lic. Horacio José Almada Anderson

Mtro. Luis Abdallan Conde Flores



CDMX.

Noviembre 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres por el amor incondicional, por su esfuerzo y por su generosidad perpetua.

A mi madre por saber reconocer mis inquietudes artísticas y por ser mi aliada desde el comienzo de mi trayectoria.

A mi abuela Edith Ramírez y a mi tío Marco Antonio Talavera, por permitirme vislumbrar desde niño que el escenario es el sitio para que lo imposible suceda.

A mis amigas y compañeras de la Licenciatura, Rebeca Roa y Beatriz Bermúdez, porque han sido mis cómplices desde el inicio hasta la culminación de este proceso. Nuestras incontables carcajadas y sus palabras de aliento son invaluable para mí.

A mis compañeros de las obras *Pullman Car Hiawatha*, *Un enemigo del Pueblo* y *En la Tierra de los Corderos*. Gracias por todas las aventuras vividas y por las lecciones imborrables que aprendimos juntos.

A mis maestros de actuación. A Carmen Mastache por su extraordinaria capacidad como actriz y maestra. Gracias por compartir certezas y por suscitar preguntas.

A David Hevia por infundirme la tenacidad de ser actor.

A Francesco Libetta, por haberme mostrado su virtuosismo musical tan de cerca, por los consejos, por su caluroso afecto que dejó huella en mi vida profesional.

A Ragnar Conde y a Escenia Ensamble por las atenciones prestadas cuando por primera vez acudí a ustedes para esta investigación.

A Jaime González Solís por haberme brindado sus agudas lecturas, por haber nutrido amorosamente esta investigación. Te dedico especialmente esta tesis porque en muchos momentos de crisis me ayudaste a continuar. Finalizar este proceso significa cosechar un fruto que sembré junto a ti.

A mi asesora Didanwy Kent por desafiar mis capacidades con astucia y calidez. Gracias infinitas.

A Rosa María Gómez, Luis Conde y Horacio Almada por su ojo crítico tan desarrollado y por la disposición a ayudarme.

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. Relación interdisciplinaria entre Teatro y Ópera	16
1.1 Introducción a los estudios intermediales.....	16
1.2 Unificación de opera y drama desde la perspectiva de la intermedialidad.....	24
1.3 Evolución del fenómeno de unificación del arte dramático y la ópera.....	31
CAPÍTULO II. Relación texto-intérprete en la ópera <i>A Streetcar Named Desire</i>	39
2.1 Estructura y sinopsis de la ópera <i>A Streetcar Named Desire</i>	39
2.2 La migración del Tranvía a la ópera.....	44
2.3 Premisas de composición del libreto.....	46
2.4 Teatralidad en el libreto de <i>A Streetcar Named Desire</i> : Relación intermedial teatro-ópera.....	52
2.5. El personaje vocal en <i>A Streetcar Named Desire</i>	56
2.6 La interacción del intérprete con el código verbal y el musical.....	58
2.7 El intérprete como personaje musical.....	60
2.8 Personaje Dramático.....	61
2.9 Personajes complejos.....	67
2.10 Desafíos dramáticos para el actor-cantante en el libreto de <i>A Streetcar Named Desire</i>	70
2.11 Análisis de las acciones del personaje: retos para el actor-cantante.....	72
2.12 Expresividad emotiva y rasgos de carácter en Blanche Dubois.....	74
2.12.1 La locura como rasgo de carácter en Blanche.....	78
2.13. Stanley Kowalski.....	81
2.14 Dinamismo escénico el momento climático de la obra.....	86
CAPÍTULO III. Montaje de <i>ASCND</i>: Relación del intérprete con el contexto y la técnica	94
3.1 <i>A Streetcar Named Desire</i> en directa correspondencia con los retos actorales del libreto.....	96
3.1.2 <i>Escenia Ensemble</i>	97
3.1.3 El montaje de la ópera <i>A Streetcar Named Desire</i> por primera vez en Latinoamérica.....	99
3.1.4 Premisas de dirección en el montaje de <i>A Streetcar Named Desire</i>	102
3.1.5 Estrategias de ensayo: consideraciones para examinar al intérprete de ópera en <i>ASND</i>	105
3.1.6 Proceso de construcción de personaje en el caso de Blanche Dubois.....	110
3.1.7 Referentes metodológicos de actuación en el montaje de <i>ASND</i>	113
3.1.8 Recepción del montaje.....	126
3.2 Relación intermedial entre el contexto y el intérprete.....	129
3.3 Mi experiencia como espectador en la función del 27 de enero de 2017.....	137
CONCLUSIONES	140
APÉNDICE	148
BIBLIOGRAFÍA	157

INTRODUCCIÓN

El poderoso vínculo expresivo que hay entre la voz y la actuación es un fenómeno que despertó mis inquietudes desde los primeros semestres de mi formación universitaria en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. Este interés se originó también gracias a las experiencias que he vivido como espectador de ópera. El virtuosismo de algunos intérpretes y su capacidad para conmocionar emotivamente al público ha captado mi atención por la complejidad técnica que requiere esta disciplina. Aprovecho la oportunidad de llevar a cabo una investigación, para examinar con mayor detenimiento la relación entre el teatro y la ópera, y también para ponderar el carácter ambivalente del artista de ópera que se desempeña como actor que canta o como cantante que actúa.

La asociación entre el drama y el canto se planteó desde la *Poética* de Aristóteles: «El argumento o trama; los caracteres éticos; el recitado o dicción; las ideas; el espectáculo y el canto»,¹ son las partes constitutivas de la tragedia. La tradición teatral de la Antigua Grecia influyó en el surgimiento de la ópera en la Florencia renacentista. En el prólogo de la ópera *L'Euridice* (1600) –considerada como una de las primeras óperas de la historia–,² Jacobo Peri propuso una forma de recitación cantada,³ tomando como referente las tragedias griegas. Esta forma de recitativo sentó las bases para una manifestación escénica que desde entonces implicó una interdependencia entre la palabra y la música. La singular articulación de medios expresivos

¹ Aristóteles, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David Garcia Bacca, (Ciudad de México: UNAM, 1947), 9.

² Gabriel Méndez Tortellas, *Historia de la ópera*, (Madrid: Akal, 2013), 20.

³ Recitativo: «Forma declamatoria de cantar, a la manera de un discurso, que se utiliza específicamente en la ópera o en el oratorio. Sirve de diálogo para la narrativa (como una manera de hacer que avance la trama) mientras que la subsiguiente aria es a menudo estática y reflexiva. Durante los siglos XVII y XVIII en la ópera, y especialmente en la ópera seria, la distinción entre recitativo y aria estaba bien clara, pero con el uso mucho más expresivo e inventivo que hizo Mozart del recitativo (como en *Don Giovanni*), esta distinción empezó a difuminarse. Entre los tipos de recitativo destacan: el *recitativo accompagnato* o *stromentato* (it. rec. acompañado o instrumental), introducido hacia 1663, en el que la voz se acompaña con un instrumento; recitativo *secco* (it. rec. seco), en el que las notas y la métrica del canto coinciden con los acentos verbales y van acompañados únicamente por ocasionales acordes de instrumentos.»

Diccionario Oxford de la Música, 6ta ed., s.v., “Recitativo”, 695.

del arte operístico problematiza su consolidación categórica como disciplina. En la *Enciclopedia de Estética* se expone esta situación:

The status of opera as an artistic medium is problematic. The difficulty derives primarily from the combination of various elements –music, text, drama, dance, stage design– to form the experience of opera. Opera is often viewed as a musical genre, but it has also been thought of, mostly through Richard Wagner's conception of the total artwork (*Gesamtkunstwerk*), as the form of art par excellence, the synthesis of all artistic media.⁴

Retomando el concepto wagneriano de *obra de arte total*, mencionado en la cita anterior, es oportuno señalar que la noción de ópera como arte que sintetiza todas las disciplinas artísticas exige un tipo de artista capaz de desempeñarse como músico, poeta y actor. Para Wagner, «el actor es la asociación de todos los artistas».⁵ Desde este punto de vista, Patrice Pavis también reconoce el virtuosismo escénico del artista de ópera de hoy en día:

Gracias al trabajo físico de los actores, que ya no son únicamente cantantes sino virtuosos y atletas afectivos, el teatro ha sabido renovar la escenificación de la ópera antes estática, sin imaginación y exclusivamente esclava de la música.⁶

De esta forma, Pavis amplía la noción de cantante de ópera recalando las proezas físicas y afectivas del intérprete en términos actorales. Abonando a la renovación del carácter escénico de la ópera, es oportuno valorar el potencial del teatro como manifestación artística capaz de asociar una plétora de lenguajes artísticos. El teatro es un espacio de creación que posibilita la rearticulación constante de sus medios y exige, en consecuencia, la presencia escénica de un

⁴ Traducción personal: El estatus de la ópera como medio artístico es problemático. La dificultad deriva principalmente de la combinación de varios elementos –música, texto, drama, danza, diseño escénico– para conformar la experiencia operística. La ópera es comúnmente percibida como un género musical, pero también se le ha considerado como la forma de arte por excelencia, la síntesis de todos los medios artísticos, gracias a la concepción de Richard Wagner sobre la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).
Michal Grover Friedlander y Eli Fried. Lander, "Ópera" en *Oxford Art Online: Enciclopedia of Aesthetics*, accesado el 5 noviembre de 2018, oxfordartonline.com.pbidi.unam.mx

⁵ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, (Valencia: Universitat de Valencia, 2000), 135.

⁶ Patrice Pavis, "Ópera (y teatro)" en *Diccionario del Teatro*, (Barcelona: Paidós, 1998), 318-319.

intérprete que descodifica aquello que está escrito pero cuya labor va más allá de la significación de un texto. La acción del intérprete de ópera en el acontecimiento teatral es constitutiva de realidad en el momento en que transcurre, en tanto que su quehacer conlleva una dimensión performativa,⁷ al establecer –en el marco de lo dramático– convenciones lingüísticas, sonoras y musicales extraordinarias que son tangibles en la materialidad de la escena y que involucran inevitablemente la *fisicalidad* del cuerpo del actor-cantante.

El fenómeno de la ópera implica la interpretación de textos lingüísticos y de textos musicales. Música y palabra interactúan de diferentes formas: a veces se establece una interdependencia entre ambas; en algunas ocasiones, la música adopta una jerarquía dramática que prescinde de la palabra; en otras, la palabra hablada es el medio más efectivo para hacer que la trama transcurra, por mencionar algunas relaciones entre ambos códigos. Dada la multiplicidad de convenciones comunicativas que existen, es posible atisbar la complejidad que conlleva la interpretación operística.

Ahora bien, para situarnos en un mismo marco referencial necesitamos pautar lo que puede entenderse por interpretar. A continuación se introduce una definición del Diccionario de la Real Academia Española que aporta lo siguiente:

interpretar.

1. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto.
2. Traducir algo de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente.
3. Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.
4. Representar una obra teatral, cinematográfica, etc.

⁷ Al hablar de una dimensión performativa nos es posible trascender la carga signica de la representación en tanto recreación de una ficción y hablar de una nueva constitución de realidad que sólo sucede en el acontecimiento teatral. La experiencia escénica entre actores y espectadores puede adquirir una identidad independiente del texto: «La redefinición de las relaciones entre actores y espectadores consiste en [...] desplazar la preponderancia del estatus signico de las acciones y de los significados potencialmente atribuibles a ellas, hacia su corporalidad específica y hacia los efectos de todo tipo que pudieran producir en el conjunto de los participantes: psicológicos, afectivos, energéticos y motores.» Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, (Madrid: Abada Editores, 2011), 45.

5. Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos.
6. Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas.⁸

Estas seis connotaciones pueden aplicarse al universo operístico. La primera definición evidencia que interpretar involucra principalmente la presencia de un texto. Es decir, interpretar una obra implica que al acontecimiento teatral le antecede la existencia de un documento que pauta y codifica ciertas condiciones del evento artístico. La singular naturaleza del texto operístico es de carácter multimedial, es decir, se configura de diversos medios en tanto que la pieza musical y la obra dramática están dispuestas en el libreto de manera articulada para la representación.⁹

La cita anterior describe la labor musical en términos de ejecución. Cabe mencionar que la interpretación implica labores de ejecución, aunque interpretar y ejecutar no son necesariamente sinónimos. Interpretar además connota una expresión personal de la realidad. En este sentido podría inferirse que la música requiere para su ejecución de la concepción particular del músico intérprete. Desde un terreno musical –aunque en directa correspondencia con el campo de los textos lingüísticos–, Albrecht Wellmer describe la efectiva realización sonora de una pieza musical necesariamente en términos de interpretación:

Musical scores –like language-texts– always require interpretation; in the case of music, this means an “interpreting” sonic realization of the written music. But even if interpretation as the sonic realization of a score is not the same as the interpretation of language-texts, there is good reason to refer to this sonic realization as an “interpretation”. For, like the meaning of texts written in a language, the content of all that is notated in a musical text does not have any

⁸ “Real Academia Española”, *Diccionario de la lengua española* (Sitio web), consultado 8 de julio de 2019, <https://dle.rae.es/?id=LwJON38>

⁹ El libreto se configura de un modo singular que involucra la colaboración interdisciplinaria de un músico compositor y de un libretista. Para la creación de una obra operística la palabra y la música se incorporan armónicamente gracias al trabajo de ambos, aunque en algunos casos el mismo compositor también funge como libretista: «Libreto (del it. *Libretto*, libro pequeño): Texto de una obra vocal, particularmente de ópera. su autor es el ‘libretista’. El primer libreto conocido fue el de *La Dafne* (1594-8) de Peri. Libretistas famosos fueron Metastasio, da Ponte, Scribe, Romano, Paige, Illica, Gilbert, Boito, Hoffmannsthal, Auden y Kallman. [...] Algunos compositores han escrito sus propios libretos, por ejemplo Wagner, Leoncavallo, Delius y Tippett. Diccionario Oxford de la música, 6ta ed., s.v., “libreto”, 485.

“being in itself”; one can rather say for both of these that their process of being interpreted is fundamental to their being (“esse est interpretari”).¹⁰

Wellmer propone una comparación directa entre la palabra y la música: tanto los textos lingüísticos como las partituras musicales requieren de un proceso de interpretación. Aún si los procesos de descodificación son distintos, en ambos casos es imprescindible hablar de una labor interpretativa, volviendo perceptibles los códigos que existen en papel –o en otro tipo de plataforma, según sea el caso– para ser comunicados. La locución latina “esse est interpretari” evidencia que un texto consume su razón de ser sólo cuando éste es interpretado.

El intérprete de ópera también está implicado en una labor de traducción constante en su quehacer profesional, pues ha de poseer un bagaje lingüístico que le permita transitar de un idioma a otro con facilidad. La cuestión idiomática en la ópera se distingue de otras manifestaciones teatrales que comúnmente atraviesan un proceso de adaptación para hacer corresponder las obras a la lengua nativa del público receptor.

Hasta este punto se han descrito brevemente la labores de interpretación que involucran al actor-cantante. Cabe señalar que uno de los desafíos en el desarrollo de esta tesis ha sido optar por un solo término que refleje la identidad del artista de ópera interdisciplinario. Si bien, intérprete de ópera es adecuado en tanto que no jerarquiza el canto o la actuación, considero que interpretar connota un énfasis en el texto dramático-musical que podría resultar restrictivo en cierto sentido. Por otro lado, actor-cantante –aún si la construcción es binomial– es útil para

¹⁰ Traducción: Las partituras musicales –como los textos lingüísticos– siempre requieren de interpretación; en el caso de la música, esto significa la realización de una interpretación sonora de la música escrita. Pero incluso si la interpretación, en tanto realización sonora de una partitura no es lo mismo que que la interpretación de textos lingüísticos, hay razones suficientes para referir a esta realización sonora como una “interpretación”. Porque, como el significado de los textos escritos en un lenguaje, el contenido de todo lo que está notado en un texto musical no “es en sí mismo”; se podría decir más bien, en el caso de ambos, que su proceso de ser interpretados es fundamental para que existan (“esse este interpretari”) Albrecht Wellmer, “On music and language”, en *Identity and difference. Essays on music, language and time*, (Leuven: Leuven University Press, 2004).

acotar el fenómeno que supone la simultaneidad de actuar y cantar con un propósito esencialmente dramático. Asimismo, se emplea *performer de ópera* para remarcar que la ópera es un acto performativo, un acontecimiento teatral que abarca algo más que la representación de una obra escrita. Patrice Pavis define *performer* de la siguiente manera:

Performer: Término en inglés utilizado a veces para señalar la diferencia con el término actor, considerado como demasiado exclusivo del intérprete del teatro hablado. El performer, en cambio, también es el cantante, el bailarín o el mimo, en resumen, todo aquello que el artista occidental u oriental es capaz de hacer (to perform) en un escenario destinado al espectáculo. El performer realiza siempre una proeza (una performance) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación mimética por parte del actor.¹¹

La definición de *performer* que aporta Pavis abre un horizonte terminológico expansivo adecuado para esta investigación. Es oportuno precisar que este concepto deriva del inglés «to perform», cuyo significado —entre otras connotaciones— es: desempeñar un quehacer escénico. Esta perspectiva recalca la corporalidad de la acción:

La corporalidad o materialidad de la acción prevalece [...] sobre la signicidad. Es decir, que la corporalidad o materialidad no ha de ser entendida como excedente físico en el sentido de un resto irredimible, «un resto terrenal que sobrellevar penosamente», pues no surge de los significados que se le asignan a cada acción. Es, al contrario, anterior a todo intento de interpretación que pretenda ir más allá de la autorreferencialidad.¹²

Esta noción remarca la materialidad del acontecimiento teatral y la importancia de la acción aislada de toda interpretación *a posteriori*. Además de intérprete de un texto escénico, el performer es fundamentalmente un cuerpo de creación en encuentro con el espectador. Lo anterior subraya la fugacidad de un hecho escénico vivo.

¹¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, 333-334.

¹² Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 36.

Una vez mencionada esta cuestión es preciso señalar que a lo largo de esta investigación se han elegido tres términos: actor-cantante, intérprete, y performer de ópera para establecer un énfasis en el rasgo escénico del arte operístico. En el pasado, tradicionalmente la esfera de lo musical de un hecho operístico era valorada con mayor preponderancia sobre la totalidad de la experiencia teatral. A través de los años es posible advertir el surgimiento de nuevas aproximaciones al fenómeno de la interpretación de ópera que buscan replantear los cánones estéticos anticuados y apostar, en cambio, por un mayor grado de riesgo actoral.¹³

Por lo tanto, en esta tesis se estudia al intérprete desde cuestiones relativas a la técnica actoral atendiendo a ciertos factores contextuales que, según algunos críticos, han suscitado que en décadas recientes los intérpretes se enfrenten a retos escénicos cada vez más desafiantes. En el panorama global actual se han replanteado los paradigmas de creación del arte operístico. Esta investigación se fundamenta en la necesidad de estudiar la ópera desde una óptica en la que se pueda reconocer la sustancial cantidad de circunstancias que inciden en el fenómeno de la interpretación actoral.

Este análisis se centra en una ópera en particular: *A Streetcar Named Desire*, compuesta por André Previn en colaboración con el libretista Philip Littel. Dicho título es pertinente para examinar el paradigma escénico de una ópera contemporánea que enfatiza el aspecto actoral desde el medio textual. Además, se pondera la manera en que el texto dramático transita efectivamente al medio escénico. Atenderemos, a manera de caso ejemplar, el montaje mexicano de *A Streetcar Named Desire* dirigido por Ragnar Conde. Esta puesta en escena –estrenada en

¹³ Susana Egea, investigadora y docente, propone algunos elementos que coadyuvan en la aproximación interdisciplinaria para el *performer* de ópera. Entre estos componentes encontramos: técnica vocal; técnica actoral; análisis de texto; entrenamiento corporal; análisis musicológico; espacio escénico; dramaturgia musical; contexto histórico, entre otros.
Susana Egea. *La interpretación actoral en Ópera. Análisis en torno a una especificidad*, (Bilbao: Artezblai, 2012), 58.

Latinoamérica en enero del 2017 en el Teatro Degollado– representa un notable acercamiento interdisciplinario al fenómeno operístico desde su proceso creativo, gracias al trabajo de reconocidos intérpretes en la escena mexicana.

Para desarrollar esta investigación es preciso transitar terrenos de investigación cualitativamente distintos entre sí, aunque encaminados hacia un mismo objetivo: la interdisciplina inherente a la labor del intérprete de ópera. Nos atañe un fenómeno que impide reflexiones configuradas desde un carácter unilateral. El sentido de nuestro recorrido será transversal. A continuación revisaremos un panorama que esboza en términos generales la estructura de esta tesis.

En el **Capítulo I: Relación interdisciplinaria entre teatro y ópera** se establece el marco teórico que servirá como eje conductor para esta investigación: *la intermedialidad*.¹⁴ Dicho enfoque permite adquirir un entendimiento del arte operístico que trasciende las definiciones categóricas, revelando la multiplicidad de interconexiones que puede haber en una obra de arte. Las relaciones que examina la intermedialidad abarcan los fenómenos interdisciplinarios en las artes escénicas, los procesos de adaptación de textos así como el medio que circunscribe a un hecho artístico en particular. Partiremos de las relaciones: entre el intérprete de ópera y los aspectos teatrales de su labor escénica; entre el intérprete de ópera y el libreto en tanto texto

¹⁴ Según Irina Rajenski, «el término "intermedia" se le atribuye a Dick Higgins en el ensayo que publica en 1966 «Inter-media" (en la *Something Else Newsletter*, Vol. 1, No. 1, 1955, reimpresso en *Horizontes* de Dick Higgins [...]) En el cual Higgins manifiesta su convicción de que "muchas de las mejores obras producidas hoy en día, parecen recaer entre medios." Higgins aquí distingue «intermedia» de otros fenómenos como la combinación de medios y el multimedia para referir a aquellas obras "en los cuales los materiales de varias formas de arte son "conceptualmente fusionados" más que solamente yuxtapuestos.» (Traducción personal)
Irina Rajenski, "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, No. 6 (Verano 2005): 51, accesado: agosto 22, 2017, http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

dramático; del intérprete de ópera con su contexto y entre el intérprete de ópera y las herramientas técnicas actorales aplicadas en un montaje específico.

Revisaremos los conceptos de drama y teatro, propuestos por José Luis García Barrientos, Jorge Dubatti y Patrice Pavis, con el objetivo de emplear terminología de carácter expansivo e inclusivo con el fenómeno operístico. Desde el terreno de la ópera, traemos a cuenta los postulados de Richard Wagner sobre *La obra de arte del futuro*, especialmente en su relación con el artista escénico. Reflexionaremos en torno a la definición de *Ópera* que sugiere Jacques Rousseau en su Diccionario de Música, que se vincula con la noción de Adolphe Appia sobre el *Drama*. También se plantea que la consolidación del componente dramático en la ópera ha influido en la articulación de los procesos formativos dirigidos a los intérpretes, los cuales precisan la adquisición de recursos técnicos que los preparen para los desafíos actorales actuales.

En el **Capítulo II: Relación texto-intérprete en la ópera *A Streetcar Named Desire*** se concretan las reflexiones previamente planteadas en un título en específico. La obra homónima de Tennessee Williams en versión ópera, compuesta por André Previn y por el libretista Philip Littel. En el marco de las perspectivas intermediales, estudiaremos el proceso de adaptación textual a través de dos conceptos propuestos por Geoffrey Wagner: *transposición* y *comentario*, para valorar la prevalencia del dramatismo en el texto y los rasgos particulares de la versión operística.

Este capítulo brinda diferentes perspectivas para analizar al intérprete operístico desde las múltiples capas que lo conforman. Acudimos al concepto de *Vocal persona* elaborado por Edward T. Cone, para analizar las convenciones expresivas del personaje que sustituye la voz hablada por la voz cantada, como medio para comunicar pensamientos y emociones. Valoramos el aspecto

musical, independiente del drama, a través de la teoría de Philip Auslander sobre el *Musical persona*, que pondera la acción musical como una labor *performática*. Un músico –instrumentista o cantante– lleva a cabo una actividad representacional de sí mismo como intérprete, lo que supone un plano de identidad escénica particular, que lo distingue del actor teatral. Consideramos oportuno destacar otras dimensiones del *performer* de ópera aisladas de la esfera meramente dramática para visibilizar la variedad de aristas de estudio.

En lo que respecta al universo teatral, nos remitimos a las teorías de José Luis García Barrientos referentes al *personaje dramático* para estudiar la articulación del personaje ficticio – originado en el libreto– encarnado por una persona real en la escena: el actor. García Barrientos reúne ciertos criterios para el análisis de personajes dramáticos multifacéticos, que resultan pertinentes en el caso de la ópera *A Streetcar Named Desire*, cuyos personajes poseen un alto grado de complejidad. Estudiaremos en el libreto a los dos personajes antagónicos: Blanche Dubois y Stanley Kowalski, a través de la información que proporcionan las acotaciones de acción y las indicaciones de intenciones psicológicas para verificar los desafíos de orden dramático y actoral.

En el **Capítulo III. Montaje de *A Streetcar Named Desire*: Relación del intérprete con el contexto y la técnica** constatamos el tránsito del texto operístico a la escena con base en una puesta a manera de caso ejemplar. El colectivo multidisciplinario *Escenia Ensamble A.C.* dirigido por Ragnar Conde representa un notable paradigma para el gremio operístico de México, por su constante apuesta a la exploración de diversos lenguajes escénicos. Dado que nos competen en esta investigación las manifestaciones interdisciplinarias en la ópera, dirigimos nuestra atención

al trabajo de este grupo de artistas por su capacidad de abordar eficazmente un título operístico desafiante.

Atenderemos la conceptualización de esta puesta en escena desde el ámbito de la dirección escénica. Ragnar Conde condujo un proceso creativo de manera singular, al haber estructurado metodológicamente los ensayos a través de una vinculación directa con el terreno de la actuación dramática. Traemos a cuenta el testimonio de Irasema Terrazas, quien interpreta a Blanche Dubois, para rescatar su vía de construcción de personaje, encaminada a profundizar interna y emotivamente en su rol protagónico. También tratamos la recepción del montaje para comprobar, desde el rol crítico del espectador, la forma en que se experimenta el acontecimiento operístico en cuestión.

Al final de este capítulo trataremos dos ámbitos: la Relación intermedial entre el contexto y el intérprete en el panorama operístico actual, que expone el impacto del contexto *globalizado* de la ópera en el gremio operístico mexicano. Las referencias metodológicas en el montaje de *A Streetcar Named Desire*, que sintetizan algunos elementos de técnica actoral registrados durante el proceso de ensayos, en comparación con la bibliografía propuesta por el director de escena: *Acting for Singers* escrito por David F. Ostwald y *A Challenge for the Actor* de Uta Hagen. Asimismo, enriquecemos nuestro análisis con algunas herramientas derivadas de la técnica de Stanislavski empleadas con cantantes, mismas que son descritas en el libro: *Stanislavski on Opera*.

Espero que tras haber finalizado el recorrido de esta tesis, el lector abra su sensibilidad frente al fenómeno de la ópera, para atisbar que detrás del acontecimiento escénico, se hallan poderosas razones para enriquecer nuestro entendimiento del teatro. Un arte que ha sido

concebido como la síntesis de todas las formas artísticas merece nuestra atención, dada la fascinante complejidad que lo conforma.

CAPÍTULO I. Relaciones Interdisciplinarias entre Ópera y Teatro

1. Introducción a los estudios intermediales

En el presente estudio analizaremos los desafíos actorales para el intérprete de la ópera *A Streetcar Named Desire* derivados de las relaciones interartísticas con el teatro. Acudimos al campo de los estudios intermediales en esta investigación, pues este enfoque posibilita el entendimiento de la ópera en función de la confluencia de relaciones con otros medios y disciplinas que constituyen este arte escénico. Los estudios intermediales son un instrumento teórico pertinente para visibilizar la complejidad de la interpretación operística. De esta manera, adquirimos una lógica de estudio transversal para atender la multiplicidad de elementos que intervienen en la labor del intérprete de ópera.

Claus Clüver en *Intermediality and Interarts Studies*, reconoce que la intermedialidad es un término relativamente reciente en el mundo académico, que surge con el propósito de dar continuidad a los cuestionamientos sobre las interrelaciones entre las artes que se remontan a mediados del siglo XX. Las publicaciones de teóricos como Étienne Souriau en *La correspondance des arts: Éléments d'esthétique comparée* (1945); Calvin S. Brown en *Music and literature* (1945); Susanne Langer en *Feeling and Form: a Theory of Art Developed in a Philosophy in a New Key* (1953) y Leo Spitzer en *'Ode to a Grecian Urn'; or Content vs. Metagrammar* (1955), fueron piezas clave en el surgimiento de un enfoque de estudios conocido como Interarts Studies, un terreno de investigación interdisciplinaria que investiga predominantemente las interrelaciones entre la literatura con otras formas de arte. De manera progresiva, en el campo de los Interarts Studies otro tipo de conexiones entre artes fueron

adquiriendo mayor presencia, especialmente aquellas manifestaciones donde «la palabra ocupa un papel subsidiario o ninguno en absoluto»¹⁵ como el teatro, el cine o las artes visuales. No obstante, Clüver distingue que el énfasis en los *Interarts Studies* aún sigue estando sobre los textos, especialmente aquéllos que «pueden ser considerados como obra de arte».¹⁶

En los estudios de Intermedialidad, el enfoque de investigación se extiende hacia otra disciplina: los *Media Studies* –provenientes de los Estudios de Comunicación–, los cuales examinan temas de producción, distribución, así como los complejos aparatos tecnológicos implicados en fenómenos como la radio, los medios audiovisuales y los medios impresos.

La intermedialidad toma como principal objeto de estudio las relaciones entre "medios", entendiendo "medio" como un concepto que puede adquirir diversos valores de significación dependiendo del contexto. Por ejemplo, medio puede ser concebido como sinónimo de arte o disciplina artística: «once 'medium' instead of 'art' has become accepted as the basic category for the interdisciplinary discourse, the interrelationship between the various media is conceived as intermediality»,¹⁷ señala Clüver. El estudio de un fenómeno artístico se enriquece en la medida en que ampliamos el espectro de análisis examinando no sólo las implicaciones a nivel artístico, sino también atendiendo la confluencia de factores contextuales, tecnológicos y técnicos que configuran a la manifestación artística en cuestión.

¹⁵ Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies" en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Jen Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer, ed. (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 22, acceso enero 25 2018, http://portal.research.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok_pdf

¹⁶ Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies" en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, 22.

¹⁷ Traducción personal: «Una vez que 'medio' en vez de 'arte' ha sido aceptado como la categoría básica para el discurso de la interdisciplina, la interrelación entre los múltiples medios se concibe como intermedialidad»
Precisamos que todas las traducciones descritas en las notas con la abreviación "trad." fueron elaboradas por mí.
Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies"..., 30.

La ópera es un arte que desde sus orígenes se ha constituido como fenómeno interdisciplinario pues conlleva la interacción de múltiples quehaceres artísticos, herramientas y sistemas de signos para su realización. El libreto operístico, por ejemplo, está conformado por dos tipos de códigos: la palabra y la música, materializados a través del intérprete, al desempeñar un personaje que expresa su texto dramático haciendo uso de la voz cantada. En este sentido, Clüver en *Intermediality and Interarts Studies*, asevera que «la ópera es un texto multimedia cuyo propósito es que sea interpretado», lo que verifica la necesidad del intérprete de hacer perceptibles los medios componentes del texto de manera simultánea.¹⁸ El carácter textual del arte lírico no es el único ámbito que se ha de estudiar, Clüver precisa que para un estudio completo es necesario lo siguiente:

A full study of an opera's reception will have to include not only the musical interpretations it has received, but also the ways it has been staged, and that involves everything makes theatre a multimedia enterprise [...]. This means considering the collaborative efforts of stage director, and set, lighting, and costume designers, conductor, choreographer, and the performers on stage an in the orchestra pit.¹⁹

Podemos estudiar los puntos de encuentro entre el teatro y la ópera, contemplando los procesos particulares que suponen los montajes operísticos actualmente en México, –en el panorama de lo que Daniel Snowman denomina «la globalización de la ópera», en su libro *La Ópera: Una Historia social*–; donde la influencia de los medios tecnológicos audiovisuales que se han incorporado en la realización de este arte repercuten en el quehacer profesional del *performer*

¹⁸ Texto original. «An opera is a multimedia text that is meant to be performed»
Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies"..., 25

¹⁹ Trad. «Un estudio completo de la recepción de una ópera no sólo tendrá que incluir las interpretaciones musicales que obtuvo, sino además, las maneras en que ha sido escenificada, y eso involucra todo aquello que hace del teatro una empresa multimedia[...]. Esto supone, ponderar los esfuerzos colaborativos del director de escena, y los diseñadores de escenografía, vestuario e iluminación, director de orquesta, coreógrafo, y los *performers* [o intérpretes] que están en el escenario y en el foso de la orquesta.»
Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies", 25

condicionando su expresividad frente a la cámara o ante cualquier tipo de experiencia de grabación. De modo semejante, Patrice Pavis reconoce la importancia de estudiar el impacto de los medios masivos en los acontecimientos teatrales: «El cuerpo y el espíritu del actor y del espectador han sido modelados por los nuevos medios de comunicación: estudiar estas interacciones es el propósito de la intermedialidad».²⁰ Por lo tanto, también planteamos en nuestro objeto de estudio un nuevo paradigma de intérprete interdisciplinario que se enfrenta desde su labor artística a los instrumentos tecnológicos que establecen nuevas formas de presentar –o bien, intermediar– los acontecimientos teatrales.

Primeramente, para introducirnos a este campo de estudios comenzaremos por esbozar una definición de intermedialidad. Es posible desarticular este término del siguiente modo: "inter" que significa "entre" y "medialidad" o bien "medio" que adopta diversos valores semánticos. Didanwy Kent en su tesis doctoral define sintéticamente "medio" en tres niveles de significación²¹:

- Primero está el medio físico entendido como herramienta utilizada en un sistema de signos. Por ejemplo: el intérprete en su corporeidad, cualquier instrumento musical, una videocámara, etcétera²².

²⁰ Patrice Pavis, "Intermedialidad" en *Diccionario de Teatro* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1998), 251.

²¹ Didanwy Kent, "La imagen intermedial: movimiento, instante y acontecer" en «*Resonancias*» de la promesa: «*Ecos*» y «*Reverberaciones del Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial. (Tesis doctoral: Universidad Nacional Autónoma de México: 2016), 92-93, accesado agosto 23, 2017, https://www.academia.edu/29278494/_Resonancias_de_la_promesa_ecos_y_reverberaciones_del_Don_Giovanni._Un_estudio_de_los_desplazamientos_de_la_imagen_intermedial

²² En este estudio se opta por contemplar también las herramientas a nivel metodológico que son empleadas por el intérprete.

- En el segundo nivel se toma medio en tanto sistema de signos, es decir como disciplina artística con prácticas culturales determinadas que se sirve de herramientas: el teatro, la ópera, la literatura, el cine, entre otros.
- En tercer lugar, se comprende medio como el contexto en el que se circunscribe una manifestación artística desde su proceso creativo. Aquí contemplamos también los factores causales que configuran las prácticas socio-culturales y que enmarcan el acontecimiento escénico.

Intermedialidad implica «estar entre medios» en cualquiera de sus niveles de significación: ya sea como herramienta, disciplina artística o como contexto y en todas las variantes de relaciones posibles entre estas categorías. Para Maddalena Pennacchia Punzi «being between media stresses the idea of a message perpetually crossing the boundaries separating media; a message that *exists*, only *as* and through an incessant movement, never attaining an ultimate shape, and living as many lives as the number of media crossed [...] acquiring a *plurality of identities*»,²³ en la ópera hay un cruce códigos y lenguajes que renuevan el sentido primigenio del texto y de su efectiva escenificación. Nuestro objeto de estudio al tratarse de una ópera que surge de una obra de la literatura dramática que ha adoptado una pluralidad de identidades en el terreno de las artes, existe a través del movimiento incesante producto de su condición intermedial.

Kent plantea la naturaleza *abarcante* del concepto «medio». Precisamente este rasgo caracteriza al campo de los estudios intermediales en general. Esta aproximación teórica puede

²³ Trad. «estar entre medios enfatiza la idea de un mensaje que cruza perpetuamente las fronteras que dividen a los medios; un mensaje que existe, solo través de un incesante movimiento, sin fijar una forma definitiva, y que vive tantas vidas como el mismo número de medios cruzados [...] adquiriendo una *pluralidad de identidades*.» Maddalena Pennacchia Punzi, "Literary Intermediality: An Introduction", en *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*: (Peter Lang Academic Publishers, 2007), 10.

llegar a generar problemáticas de polisemia en la terminología aplicada. La multiplicidad de significados exige situar al lector en un mismo marco referencial, no sin antes haber expuesto algunos de los diferentes enfoques que hay en este terreno. Irina Rajewski distingue dos categorías de intermedialidad²⁴ relevantes para esta investigación:

The current debate reveals two basic understandings of intermediality, which are not in themselves homogeneous. The first concentrates on intermediality as a fundamental condition or category while the second approaches intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations—a category that of course is useful only in so far as those configurations manifest some form of intermedial strategy, constitutional element or condition.²⁵

La ópera *per se* pertenece a la primer categoría descrita en la cita anterior, al ser un arte escénico que naturalmente se constituye de recursos que corresponden a otras disciplinas, por lo tanto se le podría considerar como un arte intermedial en su condición fundamental. No obstante, en esta investigación se partirá metodológicamente desde la segunda categoría. Es decir, nos aproximamos al objeto de estudio desde la intermedialidad entendida como una categoría crítica a través de la cual analizaremos las configuraciones manifiestas en el intérprete que derivan de un encuentro interdisciplinario.

Estudiar esta puesta en escena desde sus relaciones intermediales enriquece nuestro entendimiento del medio operístico como precisan Gaudreault y Marion: «A good understanding of a medium [...] entails understanding its relationship to other media: it is through intermediality,

²⁴ Vale la pena acotar que el término intermedial no se refiere aquí al marco de los estudios intermediales en general, sino a una subcategoría de análisis que apunta a una cierta co-relación de medios en específico.

²⁵ Trad. «El presente debate revela dos entendimientos básicos de intermedialidad, los cuales no son entre sí homogéneos. El primero se enfoca en la intermedialidad como una condición o categoría fundamental mientras que el segundo aborda la intermedialidad como una categoría crítica para el análisis concreto de productos o configuraciones de medios, una categoría que por supuesto es útil siempre y cuando dichas configuraciones manifiesten alguna forma de estrategia intermedial, elemento constitutivo o condición.» Irina Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality", 47.

through a concern with the intermedial, that a medium is understood.»²⁶ En esta investigación nos proponemos profundizar en el fenómeno operístico en tanto fenómeno intermedial en sus relaciones: teatro-ópera, actor-cantante y texto dramático-libreto operístico. Con el fin de brindar mayor precisión, Irina Rajewsky propone subcategorías intermediales de las cuales rescatamos dos principalmente: transposición medial e intermedialidad en el sentido de combinación de medios:²⁷

1. Intermedialidad en el sentido de transposición medial (como, por ejemplo, adaptaciones de películas, *novelizaciones*, etcétera): Aquí la cualidad intermedial tiene que ver con la forma en que se consolida el producto de algún medio. Por ejemplo la transformación de un producto medial (un texto, una película, etcétera, etc.) o su sustrato a otro medio; [...] la versión “original” del texto, película, etc., es la “fuente” de un nuevo producto medial cuya transformación está basada en un proceso obligatoriamente intermedial.
2. En un sentido más particular, intermedialidad en tanto combinación de medios, donde se incluyen fenómenos como la ópera, el cine, el teatro y *performances*, (...) etcétera, o, usando otra terminología, lo que se denomina multimedia, mixed media o intermedia. La cualidad intermedial de esta categoría es determinada por la constelación medial de

²⁶ Trad. «Un buen entendimiento del medio [...] conlleva el entendimiento de su relación con otros medios: es través de la intermedialidad, a través de un interés con lo intermedial, que un medio es entendido.»

Irina Rajewsky, “Intermediaity, Intertextuality”, 48.

²⁷ Texto original: 1. Intermediality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium; [...] the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a[n] [...] obligatory inter- medial transformation process.

2. Intermediality in the more narrow sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances,[...] and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media.

Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality”, 51.

algún producto resultante de un proceso de combinación de por lo menos dos medios convencionalmente distintos.²⁸

La transposición medial nos será fundamental para analizar la permutación del texto fuente al medio textual característico de la ópera, es decir el libreto de *A Streetcar Named Desire* –de la autoría de André Previn y Philip Littel– con el fin de constatar que el reto escénico del intérprete deriva de la preservación del dramatismo en el medio textual. Asimismo, enfatizaremos las formas mediales de articulación durante el proceso de puesta en escena que se distinguen por establecer puntos de encuentro con el universo teatral.

En esta investigación, optaremos por analizar el montaje *A Streetcar Named Desire* en tres niveles de relaciones intermediales con la finalidad de constatar la influencia de dichas relaciones en el grado de exigencia escénica que supone para el intérprete. Los aspectos clave a considerar son:

- El proceso de **transposición medial** del texto teatral de Tennessee Williams (1947) a la ópera *A Streetcar Named Desire* (música de André Previn y libreto de Philip Littel de 1998) para establecer los elementos prevalecientes en el libreto operístico que evidencian la naturaleza teatral de la obra y la demanda actoral que implica en el cantante. En este caso entendemos medio como disciplina artística, particularmente literatura dramática y ópera.

²⁸ La tercer subcategoría que refiere Rajewsky está vinculada con las anteriores dos: «La tercera posibilidad fundamental para distinguir las distintas aproximaciones a la intermedialidad, está estrechamente entrelazada con las primeras dos, pues opera en el nivel de los fenómenos analizados *per se*. El hecho de designar –o no– un fenómeno en particular como intermedial depende de la procedencia disciplinaria de un enfoque dado, de sus objetivos correspondientes, y de la concepción subyacente (explícita o implícita) de lo que constituye a un medio. Mientras que ocurre una considerable cantidad de coincidencias entre las diferentes perspectivas disciplinarias acerca de los fenómenos intermediales, es posible identificar ciertas tendencias comunes: por ejemplo, enfoques provenientes de estudios literarios, o los llamados estudios mediales-filológicos, principalmente enfatizan las formas y funciones de las prácticas intermediales en ciertos productos o constelaciones de medios. Por contraste, los enfoques derivados de los *Media Studies* tienden a no enfocarse en configuraciones ya mediatizadas (tales como una película en particular, textos o pinturas, etc.), sino en la formación de un medio dado, en el proceso de mediación o la mediatización como tal, y en procesos de transformación medial.» Irina Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality", 49.

- Las interrelaciones entre actuación dramática e interpretación para la ópera, a nivel herramienta. Es decir, el tránsito de los recursos técnicos propios del universo actoral aplicados al intérprete operístico durante el proceso de montaje.
- Brevemente, mencionaremos las condiciones socio-culturales en las que se configura este montaje. Establecemos la relación con el contexto que hace posible este montaje y con la creación operística en el panorama nacional y global. Aquí se precisa la relación entre medio en su acepción de contexto y medio como disciplina artística.

1.2. Unificación de Ópera y Drama desde la perspectiva de la intermedialidad

En contraste con los enfoques teóricos que valoran el fenómeno de la creación artística de manera categórica, la intermedialidad enfatiza la idea de un mensaje en constante flujo, que cruza las fronteras entre disciplinas, abriendo paso a nuevas manifestaciones culturales. La pertinencia de los estudios sobre intermedialidad se fundamenta especialmente si se toma como objeto de estudio una práctica interdisciplinaria. Teatro y ópera, además de los muchos otros puntos de encuentro existentes, entran en contacto a través del intérprete. Kattenbelt en *Intermediality in Theatre and Performance*: apunta:

Theatre provides a space in which different art forms can affect each other quite profoundly. [...] When two or more different art forms come together a process of theatricalization occurs. This is not only because theatre is able to incorporate all other art

forms, but also because theatre is the 'art of the performer' and so constitutes the basic pattern of all the arts.²⁹

Previamente se ha mencionado el potencial del teatro para rearticular múltiples medios artísticos que, encaminados hacia un mismo propósito adoptan una identidad en conjunto producto de su condición intermedial. Es posible reconocer la *teatralización* en el terreno de la ópera abonando los planteamientos de Jacques Rousseau, quien en 1768 señaló en su *Dictionnaire de Musique* que la ópera tiene la capacidad de reunir a todas las Bellas Artes:

Ópera: Espectáculo dramático y lírico donde el compositor se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada para suscitar,³⁰ con la ayuda de sensaciones agradables, el interés y la ilusión. Las partes constitutivas de una *ópera* son el poema, la música y la decoración. Mediante la poesía se habla al espíritu, por la música al oído, por la apariencia escénica a los ojos, y el todo debe reunirse para conmover al corazón. [...] De estas tres partes, mi propósito sólo me permite considerar la primera y la última por la relación que pueden tener con la segunda.³¹

El carácter dramático y lírico de la ópera que distingue Rousseau se puede constatar en la diversidad terminológica empleada para referir a este arte escénico. Entre los siglos XVII y XVIII el término *dramma per musica* designaba una ópera seria –es decir, una ópera de carácter trágico–, en Francia se le denominaba drama lírico y posteriormente, en el siglo XIX Wagner titula «dramas musicales» a aquellas obras que compuso con el propósito de equiparar el aspecto

²⁹ Trad. «El teatro brinda un espacio donde diferentes formas de arte son capaces de afectarse mutua y profundamente.[...] Cuando se conjuntan dos o más formas de arte diferentes, ocurre un proceso de *teatralización*. Esto se debe no sólo porque el teatro es capaz de asociar todas las formas de arte, sino además porque el teatro es el arte del *performer* [o *interprete*], y de este modo constituye el patrón básico de todas las artes». Chief Kattenbelt, "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships", *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 6 (Mayo 2008), 20, accesado: agosto 22, 2017, versión PDF.

³⁰ Consideramos oportuno brindar mayor claridad al hablar del término *Bellas Artes* por lo que a continuación incluimos una definición precisa con el objetivo de entender con mejor perspectiva los aportes de Rousseau: «Bellas Artes: Término aplicado a las "artes mayores no utilitarias", en oposición a las artes aplicadas o artes decorativas. En su uso más común el término es empleado abarcar pintura, escultura y arquitectura (aunque la arquitectura sea evidentemente un "arte utilitario"), pero comúnmente se amplía para abarcar poesía y música también. El término entró en uso en el siglo XVII. *The Concise Oxford Dictionary*, 2da. edición, "Fine arts".

³¹ Rousseau, Jean-Jacques, "Opera" en *Diccionario de la música*, (Madrid: Akal, 2007), 308.

escénico con el musical.³² Asimismo, Wagner discutió en *La obra de arte del futuro* la forma en que la tradición operística de su época había desplazado al elemento dramático al conferirle a la música una preponderancia inadecuada, pues señala que en la ópera la importancia atribuida al *drama* suscitó nuevos planteamientos para la configuración de la ópera. Wagner problematizó la articulación tradicional de la ópera con nuevas teorías que aspiraban a lograr conjuntar todas las artes en sus dramas musicales.

Breve revisión al concepto de *Drama*

En la *Poética*, Aristóteles comienza por discernir la epopeya de manifestaciones teatrales como la comedia y la tragedia. En ambos casos se trata de «reproducciones por imitación, que utilizan medios genéricamente diversos»,³³ lo que refleja la dimensión representacional de la obra de arte.³⁴ Etimológicamente se distingue el origen del drama: «Los dóricos dan al obrar el nombre de *dran*»,³⁵ esta raíz nos ayuda a verificar la importancia de la acción en tanto medio fundamental para el acontecimiento teatral. En la *Poética* la figura del intérprete se enuncia como «imitador que reproduce hombres *en acción*»,³⁶ aquello que *hace* el actor en aras de la efectiva escenificación de la trama es una capacidad expresiva útil para la encarnación del carácter ético del personaje.

³² Michael Kennedy y Joyce Bourne Kennedy, *Diccionario Oxford de Música*, Tim Rutherford-Johnson, ed. (Barcelona: Omega, 2015), 247.

³³ Aristóteles, *Poética*, 1.

³⁴ Representacional: «Proceso que traduce un objeto real en una imagen perceptible a través del uso de diversos lenguajes. Supone la captación de los rasgos esenciales del objeto para identificar los recursos por los cuales se puede lograr su sustitución para presentarlo para su aprehensión a través de algún medio.» “Revista Digital Universitaria”, Universidad Nacional Autónoma de México, (sitio web), consultado 8 de julio de 2019, <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num10/art68/art68pp27.htm>

³⁵ Aristóteles, *Poética*, 4.

³⁶ Aristóteles, *Poética*, 4.

José Luis García Barrientos interpreta los postulados aristotélicos de drama como «la acción teatralmente representada»,³⁷ esta connotación es pertinente por la manera en que se sintetiza un mismo concepto acción, teatro y representación. García Barrientos también aporta una definición más específica: «drama es la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa.»³⁸ Esta noción de drama, al contemplar la estructura artística de una puesta en escena, podría abonar a la perspectiva multimedial del acontecimiento teatral.

Patrice Pavis distingue otros significados: «drama es el género literario compuesto para el teatro», también puede referir a un subgénero del teatro que surge en el siglo XVIII: «Es un 'género serio' (Diderot) a partir del cual la tragedia burguesa (o doméstica) apela a la sensibilidad lacrimosa y al espíritu filosófico del siglo XVIII. El adjetivo drama significaría antes melodramático que patético».³⁹ En este sentido, entender el drama tanto desde su carácter melodramático como patético podría fundamentar el surgimiento del *drama per musica*, subgénero operístico de carácter serio.

En lo que se refiere al *drama*, Adolphe Appia en *The Mise en Scène as a Means of Expression in the Art of the Theatre* señala:

The greater number of media necessary for the art, the more elusive is harmony. The drama (by which I mean all works written for actual production on the stage) is the

³⁷José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, (Madrid: Síntesis, 2001), 38.

³⁸ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo*, 38.

³⁹ Patrice Pavis, "Drama" en *Diccionario de Teatro*.

most complex of all the arts because of the great number of media the dramatist must use in order to communicate.⁴⁰

Desde entonces Appia ya reconocía la configuración medial del drama. El término “elusive” que puede ser traducido como elusivo, refiere a la dificultad de delimitar un fenómeno que acontece efímeramente en el tiempo y que además supone una articulación compleja para su consolidación en tanto hecho teatral.

A través de esta serie de perspectivas se pretende adoptar una noción de *drama* de manera abarcante, y de este modo reiterar la identidad de la ópera como fenómeno esencialmente dramático.⁴¹

Breve revisión al concepto de *Teatro* planteado por Jorge Dubatti

A fin de brindar una perspectiva que nos permita considerar a la ópera no como una disciplina artística aislada del teatro sino como una de las múltiples manifestaciones del acontecimiento teatral y por consecuencia constatar su naturaleza dramática, nos resulta oportuno acudir a la noción de *Teatro* que aporta Jorge Dubatti en *Principios de Filosofía del Teatro*, quien apunta lo siguiente:

Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de mirador, la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al *ver aparecer*: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que se *ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja. Y en tanto

⁴⁰ Trad. «Entre mayor sea la cantidad de medios necesarios para el arte, la armonía será más difícil de alcanzar. El *drama* (refiriéndome a todas aquellas obras escritas para su efectiva puesta en escena) es el más complejo entre todas las artes debido al gran número de medios que el dramaturgo ha de usar con el propósito de comunicar.»

Appia, Adolphe, "The Mise en Scène as a Means of Expression in the Art of the Theatre", *Music and the Art Of Theatre* (Miami: University of Miami Press, 1981), 10.

⁴¹ El adjetivo *dramático* en el terreno musical puede adoptar significados adyacentes con el teatro pertinentes para este apartado: «Aplicado a una soprano, un tenor, etcétera, designa a un(a) cantante poderoso con un un estilo adecuado para los papeles operísticos con carácter. Aplicado estrictamente a la música, este adjetivo puede significar que dicha música se ha escrito para el escenario aunque el significado mucho más general es que se trata de música con un espíritu y un efecto intensamente teatral como por ejemplo la cuarta sinfonía de Tchaikovsky, la sinfonía fantástica de Berlioz, el Don Juan de Strauss, la Sonata Appassionata de Beethoven.» *Diccionario Oxford de la Música*, 6ta ed., s.v., “dramático”, 247.

acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (...): el convivio, la poiesis, la expectación.⁴²

Según Dubatti, podemos concebir los tres subacontecimientos que integran al acontecimiento teatral de la siguiente manera:

Convivio, que implica un encuentro humano. Es decir la convergencia territorial de dos o más personas en una coordenada específica de tiempo-espacio. Para Dubatti «el teatro es la reunión de cuerpos», sin intermediación tecnológica,⁴³ que acontece cuando un espectador contempla y un intérprete, asume el rol de ente poiético.

Entendemos por *Ente poiético* la aparición de una identidad en el acontecimiento teatral originada cuando el intérprete –en tanto persona de la vida cotidiana– a partir de una acción se convierte en un "ente otro" único. La poiesis, según Dubatti «marca un salto ontológico: configura tanto un acontecimiento como un ente otro respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poiético con características singulares».⁴⁴ Se trata del subacontecimiento que ocurre cuando una persona deviene en un cuerpo escénico de capacidades poiéticas, es decir, creativas.

La **expectación** no sólo es la contemplación de quien presencia un acontecimiento teatral, puesto que «debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poiético».⁴⁵ En este sentido, la mirada no ocupa una jerarquía superior, puesto que el espectador involucra todas sus vías de percepción y las dirige hacia el ente poiético que está en el sitio de la acción.

⁴² Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del Teatro* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2017), 26.

⁴³ Dubatti en *Principios de filosofía del teatro* propone el término *tecnovivio* para la definir interacción humana producida a través de un medio tecnológico. El tecnovivio puede ser tanto una videollamada vía Skype entre dos personas, o las transmisiones en vivo de las temporadas de la Ópera del Met de Nueva York, proyectadas a escala global en recintos teatrales o salas de cine.

⁴⁴ Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del Teatro* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2017), 34.

⁴⁵ Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del Teatro* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2017), 38.

Una vez introducidos a estos tres conceptos esenciales, distinguidos por Dubatti, podemos concebir al arte operístico desde la perspectiva de la filosofía del teatro esencialmente como acontecimiento teatral. En la ópera hay *convivio* en el encuentro intérprete-espectador, *entes poiéticos* que se expresan en la escena a través del canto y de la acción. En el arte lírico hay también una *expectación* de una audiencia receptiva e inmersa en la ficción. Un aporte pertinente para esta perspectiva nos lo brinda Susana Egea en *La interpretación actoral en Ópera* cuando menciona la esencial condición teatral de la ópera:

La condición teatral del género operístico es inherente a su propia naturaleza, y lo es desde el mismo instante de su concepción. De hecho, los integrantes de la *Camerata Fiorentina*, que a finales del s.XVI llevaban a cabo las primeras "opere in musica", lo hacían movidos por el impulso de conseguir recrear el teatro de la Antigua Grecia. Desde esta realidad, para muchos, hoy, asistir a una representación de ópera es "ir al teatro"; y no nos referimos al espacio: aunque la representación suceda en un claustro, al aire libre, o en un garaje reciclado, a modo de sala alternativa, muchos mantienen la conciencia de que van a "ver" teatro.⁴⁶

Aportando a este punto de vista, Patrice Pavis en su *Diccionario de teatro* asevera la ópera es un arte que se sirve de «todos los medios del teatro, contando además con el prestigio de la voz y de la música. La ópera representa el teatro por excelencia [...]. Arte [...] basado en las proezas vocales, realzado por el *pathos* de la música y el prestigio del escenario».⁴⁷ La definición de Pavis retoma la noción de ópera en tanto acontecimiento interdisciplinario haciendo uso de todos los medios del teatro. Esta perspectiva coincide con la postura de Rosseau, Wagner y Appia, en tanto que la ópera está intermediada por un carácter teatral fundamental en interacción directa con el medio musical de manera sustancial.

⁴⁶Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera. Análisis en torno a una especificidad* (Bilbao: Artezblai, 2012), 18.

⁴⁷ Patrice Pavis, "Ópera" en *Diccionario de Teatro*, 318.

Pavis apunta que en el contexto actual se ha establecido una nueva relación entre ópera y teatro que conlleva un cambio de paradigma en ambos medios:

La redefinición de la noción de ópera, la renegociación de las relaciones del texto de la música, la reactivación del paso del texto a la música y de la música al texto, todo ello modifica radicalmente los datos de la ópera teatral o del teatro operático y nos obliga a revisar las viejas categorías y oposiciones tradicionales.⁴⁸

Por lo tanto, inferimos que la interrelación entre ópera y teatro amplía los horizontes de las artes escénicas, al aspirar a convertirse en fenómenos de carácter holístico, donde el actual influjo entre múltiples medios modifica considerablemente nuestro modo de entender tales disciplinas artísticas. En palabras de Kattenbelt: «Intermediality assumes an in-between space –an «inter»– from which or within which the mutual affects take place.»⁴⁹ El espacio intermedio que se abre en el terreno de las artes escénicas entre la ópera y el teatro, propicia una vasta riqueza de análisis especialmente en lo referente a los procesos creativos de ambas disciplinas.

1.3 Evolución del fenómeno de unificación del arte dramático y la ópera reflejados en la creciente demanda de intérpretes con capacidades actorales

El concepto de *La obra de arte del futuro* –o *Gesamtkunstwerk* (1849) en su idioma original– propuesto por Wagner, marcó un parteaguas en cuanto a las formas de creación en la ópera. La reconfiguración del canon operístico que sugiere Wagner también incide directamente sobre la figura del intérprete, pues exige que éste aspire a la armonía entre música y drama, lo cual en otras palabras, significa que el cantante de ópera ha de desempeñarse como actor y músico, adoptando una naturaleza integradora en su quehacer escénico que lo convertirá en un *artista del futuro*, cuyos alcances trascienden las barreras de lo exclusivamente musical:

⁴⁸ Patrice Pavis, "Ópera", 319.

⁴⁹ Trad. «La intermedialidad asume una brecha –un "inter"– desde la cual, o dentro de la cual, acontecen cambios.» Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Theatre", 26.

Quién será pues *el artista del futuro*?

Sin duda, el poeta.

Pero quién será el poeta?

Indiscutiblemente, el *actor*.

Una vez más, ¿Y quién será entonces el actor?

Necesariamente, la *asociación de todos los artistas*.⁵⁰

La aspiración a que el intérprete de ópera asocie en su labor escénica otros terrenos artísticos ha sido examinada por teóricos en numerosas ocasiones. Términos como «actor-cantante», propuesto por Stanislavski o «Actor de ópera», de Rousseau han sido acuñados, en respuesta a las necesidades de sus respectivos contextos culturales, para recalcar el aspecto interdisciplinario. Susana Egea plantea este hecho de la siguiente forma en su tesis doctoral *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística*:

La ineficacia del término “cantante” o “cantante de ópera” justifica probablemente, la cantidad de expresiones a través de las que se alude a esta tipología de intérprete, a lo largo de la historia y hasta nuestros días [...]: “cantante escénico”, “actor-cantante” (Stanislavski, *Mi vida en el Arte*), “actor”, “artista de ópera” (Meyerhold, *Ecrits sur Theatre*), “cantante de ópera”, “cantante dramático” (Wagner, *Ópera y Drama*), “actor de ópera” (Rousseau), “cantante lírico”, “cantante”, etc. Las habilidades de las que el cantante de ópera, “virtuoso y atleta total”, debe disponer, para poder abordar la escena operística, –sin la necesidad de tener que acudir a dobles intérpretes que cubran sus carencias– son, como mínimo: canto, danza, técnica actoral.⁵¹

La noción del intérprete de ópera como un artista escénico interdisciplinario ha prevalecido a través de los siglos y refleja el bagaje de habilidades que se ven implicadas en la creación del fenómeno operístico. Es posible verificar en los términos previamente mencionados que se valora al intérprete paralelamente como actor y cantante. De manera semejante, algunos teóricos optan

⁵⁰ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, trad. Joan B. Linares y Francisco López (Valencia: Universitat de Valencia, 2000), 153.

⁵¹ Susana Egea Ruiz, *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística. Elementos técnicos que configuran, a lo largo de la historia, el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en el arte dramático*. (Tesis doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), 18.

por remarcar el aspecto dramático del intérprete al considerársele *actor* de ópera. En el caso de Meyerhold, se propone «artista de ópera» para ampliar la concepción del cantante capaz de amalgamar el canto, la danza y la técnica actoral. Las tres disciplinas previamente mencionadas, son según Egea, necesarias en la ópera y por lo tanto, el intérprete ha de desarrollar una identidad como intérprete interdisciplinario preparado para abordar eficazmente la escena en el panorama actual. Resaltamos que esta conexión entre disciplinas artísticas es una relación intermedial manifiesta en el intérprete.

El enfoque intermedial nos invita a analizar las repercusiones de los avances tecnológicos de los medios masivos –en los siglos XX y XXI principalmente– en la forma en que la ópera se lleva a la escena, lo que modifica consecuentemente la experiencia del público de hoy en día. Una evidencia importante es la necesidad del intérprete de vincular su quehacer profesional con los medios audiovisuales del mismo modo que un actor de cine o televisión. Este fenómeno moduló las expectativas del público y de los productores en el gremio.⁵² Daniel Snowman en *Historia Social de la ópera* señala:

El público, en plena era del DVD y de los primeros planos en televisión, esperaba que los cantantes se metieran en todas las facetas de sus personajes, cualquiera que éste fuera. [...] Progresivamente, los artistas se contrataban no sólo por sus aptitudes para cantar sino, también, por su capacidad de parecerse a su personaje y saber actuar a la hora de interpretarlo.⁵³

⁵² La influencia de la televisión y el cine en la ópera es un rasgo que conviene tener en cuenta pues ejemplifica fenómenos de carácter intermedial: Primeramente, porque se modifica el desempeño escénico del intérprete al entrar en contacto con otras herramientas pertenecientes a sistemas de signos diferentes. En segundo lugar, podemos ver que a los modos de articulación tradicionales en la escena se le han añadido nuevas herramientas como el uso de la videocámara y sus complejos procesos técnicos de producción, el supertitulaje en el recinto teatral, las transmisiones en vivo que multiplican exponencialmente el número de espectadores, por mencionar algunos. Estos elementos complementarios a la puesta en escena hacen de la ópera un evento multimedial y cambian la noción del hecho escénico como fenómeno efímero que sólo existe durante su momento de ejecución en la sala teatral.

⁵³ Snowman, Daniel, "La globalización de la ópera" en *La ópera, una historia social* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 544.

Este fenómeno incide también en la revaloración estética que el público da al intérprete. Por ejemplo, la comercialización de la imagen del actor-cantante y la búsqueda de un aspecto físico que se asemeja cada vez más al de las estrellas de música pop es un resultado de esta influencia de los medios masivos en la ópera.

Un posible factor causante de la emergente exigencia del espectador puede ser la facilidad de acceso a las videograbaciones, filmaciones y transmisiones de sus montajes predilectos, además de ser una de las razones por las que se suscita un proporcional incremento en los estándares de calidad en el mundo de la ópera. En el artículo del New York Times «Operatic Acting? Oxymoron No More» (2007) escrito por Charles Isherwood, se abre una reflexión en torno a las producciones operísticas que han decidido “alzar la vara” mundialmente y al advenimiento de una nueva generación de intérpretes que trascienden el paradigma de escisión entre ópera y actuación dramática. Isherwood explica este fenómeno a través de diversos factores:

A confluence of various circumstances is helping to raise the bar across the opera world: an influx of dedicated directors, often drawn from the theater world; the audience's more direct engagement with narrative, [...] and the gifts of new generations of performers. The park-and-bark performing style of the bad old days, as it is mockingly referred to within the industry, may come to be a thing of the fabled past.⁵⁴

Un testimonio importante sobre este fenómeno es el de Reneé Fleming, una soprano ampliamente reconocida a escala global en los principales recintos de la ópera cuya declaración, es relevante

⁵⁴ Traducción: «La confluencia de diversas circunstancias ha contribuido a levantar la vara en el mundo de la ópera: un influjo de dedicados directores comúnmente provenientes del mundo del teatro; un público más comprometido con la narrativa, [...] y los dones de los intérpretes de nuevas generaciones. El estilo de interpretación a la *párate y ladra* de los viejos malos tiempos, como se refiere a modo de burla dentro de la industria, podría llegar a ser cosa de un pasado legendario.»

Charles Isherwood, "Operatic Acting? Oxymoron No More", *New York Times*, septiembre 9, 2017. ingresó en agosto 23, 2017, <http://www.nytimes.com/2007/09/09/arts/music/09char.html?mcubz=1>

para nuestros propósitos por ser la intérprete del papel de Blanche Dubois en el estreno mundial de *A Streetcar Named Desire*. En entrevista para Isherwood aseguró:

The quality of acting in opera has improved drastically since I started singing [...] to a significant degree [,] I think it's because today the audience is more demanding. Television and film have permeated our society to such a degree that they've created higher expectations for persuasive acting in opera.⁵⁵

Hoy en día el intérprete requiere una formación integral –en contraste con la preponderancia que se le atribuía a la preparación músico-vocal en el pasado– que le permita asumir personajes dramáticos convincentemente y que lo prepare para ejecutar a través de su cuerpo complejos mecanismos motrices propios de la danza. En términos de jerarquías mediales típicas de la ópera se podría inferir que, si bien inevitablemente la música ocupará un lugar privilegiado para el cantante, hoy en día el artista de ópera se perfila hacia el terreno de la interdisciplina, en donde su labor músico-vocal sólo es uno de los diversos componentes de su labor artística.

Un fenómeno revelador en el ámbito de la interdisciplina, es la popularidad que ha adquirido el término *performer*, proveniente del inglés, para denominar a todo tipo de artista escénico de manera global. En el campo de la música, Víctor Vázquez propone el uso de *performance* para concebir un suceso musical de manera expansiva:

En lengua castellana, la actividad que realizan los intérpretes de música académica se verbaliza generalmente con las palabras de ejecución e interpretación. Debido a que ambos conceptos intentan establecer significados claros y distintos, por un lado la ejecución refiriéndose a los aspectos mecánicos de la práctica y por otro la interpretación, refiriéndose a los aspectos estéticos y expresivos, esta división conceptual puede dificultarnos una concepción integral de dicha actividad. Debido a lo anterior se utilizará la palabra *performance* para evitar dicha dicotomía conceptual y

⁵⁵ Trad. “La calidad de la actuación en ópera ha mejorado drásticamente desde que comencé a cantar [...] a un nivel significativo [,] Yo creo que se debe a que hoy en día el público es más exigente. La televisión y el cine han permeado nuestra sociedad a tal grado que han creado expectativas más altas para una actuación persuasiva en la ópera.

Charles Isherwood, “Operatic Acting? Oxymoron No More”

entender la performance como una práctica que integra ambos conceptos e incluso la interacción con el escucha en el evento ritual en el que se lleva a cabo.⁵⁶

La dificultad que apunta Víctor Vázquez deriva del intento de traducir al español una palabra que en inglés no parece suponer un obstáculo terminológico. Performance en lengua inglesa puede involucrar la ejecución mecánica de un texto, la interpretación del mismo, al tiempo que engloba la praxis del performer en el directo encuentro con el espectador, entre otras cosas. En la ópera, una performance está mediada por las convenciones de ficción entre el intérprete y su personaje. Philip Auslander señala este fenómeno de la siguiente manera: «in performances by [...] opera singers, and conductors, among others, our perception of the music is mediated by our conception of the performer as a personage»,⁵⁷ esta perspectiva le atribuye una categoría particular al performer operístico en el terreno discursivo de la música. Para Auslander en una performance musical la jerarquía no está puesta en el texto: «performance is a way of communicating, not especially a work or a composer's notions, but a person, the performer, through music»,⁵⁸ lo que destaca el rol performativo de la música a través del intérprete.

Como resultado de la naturaleza interdisciplinaria del performer de ópera podemos considerar, por ejemplo, la adquisición de un bagaje de habilidades que incluyan tanto canto como danza y técnica actoral en la formación de los intérpretes. Esto trajo como consecuencia, un cambio en el modo en que se articulan los planes de estudio de las escuelas profesionales para cantantes. En décadas pasadas se establecía una clara división entre música y teatro, como René Fleming relata: «When I was at Juilliard [...] there was a strict separation between the music and

⁵⁶ Víctor Vázquez, *Mi celda de prisión-mi Fortaleza: Corporalidad en la performance de los Fragmentos de Kafka Op. 24 de György Kurtág* (Tesis de Maestría: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 19.

⁵⁷ Philip Auslander, "Musical Personae", *The Drama Review* 50, no. 1, (primavera 2006), 102.

⁵⁸ Philip Auslander, "Musical Personae", 103.

drama departments. You couldn't take classes in acting and movement. Fortunately during my undergraduate studies I could, and did.»⁵⁹ La decisión de traer a cuenta el caso de Fleming no es arbitraria, pues, además de ser una modelo ejemplar del canon operístico norteamericano, es también una cantante de ópera egresada de Juilliard School of Music, una institución paradigmática en el antes y el después en cuanto a la formación profesional de cantantes.⁶⁰

La enseñanza de actuación a los intérpretes de ópera ha tomado popularidad en el entorno institucional de profesionalización y ha suscitado que se elaboren herramientas asequibles para aquellos que ya ejercen su labor profesionalmente, por ejemplo: cursos, *masterclasses*, talleres o bien libros y manuales didácticos destinados a aquellos intérpretes que buscan complementar su preparación. Mark Ross Clark, David F. Ostwald y Stanislavski en colaboración con Pavel Rumyantsev –por mencionar sólo algunos– son autores que han publicado sus hallazgos acerca de la actuación operística a través de recursos técnicos claramente estructurados que derivan de la disciplina teatral sin perder de vista las particularidades esenciales del *performer* de ópera.

Finalmente, cabe mencionar que, en el panorama mexicano, los procesos de formación escénica para los cantantes de ópera en las escuelas profesionales han atravesado cambios con el objetivo de brindar mejores herramientas a los jóvenes intérpretes, que respondan a las necesidades del contexto socio-cultural del gremio operístico. No obstante, algunos profesionales del arte lírico, aseguran que aún hay carencias y retos para lograr concebir al cantante de ópera

⁵⁹ Traducción: «Cuando estaba en Juilliard [...] había una clara división entre el departamento de música y el de teatro. No podías tomar clases de actuación y movimiento. Afortunadamente, durante mis estudios de licenciatura sí pude, y lo hice.»

Charles Isherwood, "Operatic Acting"

⁶⁰ En este ámbito, según Charles Isherwood, un evento importante en esta institución es la llegada de Stephen Wadsworth –actor y cantante de ópera que se ha dedicado durante 25 años a complementar la formación escénica de jóvenes cantantes– convirtiéndose en el primer director de los Estudios en Ópera en el Julliard Opera Center, donde se dedica a enseñar actuación a los cantantes que han egresado de la escuela y que están iniciando sus carreras profesionales.

como un performer interdisciplinario, principalmente en lo concerniente al entrenamiento actoral que se imparte de manera precaria en las escuelas de música.⁶¹

A lo largo de este capítulo se ha valorado la intersección entre la música y el teatro que da como resultado un tipo de performer notable por su condición intermedial fundamental. Precisamos algunos ejemplos de teóricos –Wagner, Adolphe Appia, Patrice Pavis, Susana Egea, etcétera– que han problematizado las visiones categóricas referentes al intérprete. Asimismo, advertimos posibles factores que han suscitado nuevos paradigmas escénicos en la ópera considerando brevemente el contexto en el que se desarrollan. Mencionamos que los medios audiovisuales han condicionado el desempeño actoral de los cantantes. Todo lo anterior con la finalidad de contar con los elementos necesarios para profundizar en el siguiente capítulo acerca de la relación entre medio textual y el intérprete.

⁶¹ Las principales instituciones de formación profesional para cantantes en la Ciudad de México son: la Facultad de Música (UNAM); la Escuela Superior de Música (INBA) y el Conservatorio Nacional de Música. Los planes de estudio de estas escuelas incluyen materias como “Actuación aplicada al canto” impartida en la Facultad de Música y “Técnica Teatral” en la Escuela Superior de Música, por mencionar algunos ejemplos. Aunque el carácter escénico del cantante está considerado en los planes de estudio, la proporción de materias encaminadas a lo actoral, en el caso de estas tres escuelas, es considerablemente reducida.

CAPÍTULO II. Relación texto-intérprete en la ópera *A Streetcar Named Desire*

En este capítulo el análisis se enfocará en la relación entre el intérprete y el texto dramático. Se despliegan dos elementos clave a examinar: por una parte el libreto operístico en tanto texto dramático, analizado como un medio para la efectiva puesta en escena, que en sí mismo establece un alto grado de complejidad actoral; por otra, el estudio del intérprete de ópera, que puede ser ponderado como actor-cantante, personaje dramático, personaje vocal y musical personae. Asimismo, ejemplificaremos nuestras reflexiones acudiendo a algunas escenas de la ópera que plantean desafíos en cuestión actoral, emotiva y de movimiento.

2.1 Estructura y sinopsis de la ópera A Streetcar Named Desire⁶²

La versión teatral de *A Streetcar Named Desire*, consta de once escenas en un solo acto, a diferencia de la versión operística que se condensa en 9 escenas repartidas en 3 actos. Aunque la transposición al libreto preserva una marcada correspondencia con el texto dramático de Williams, inevitablemente la reducción del argumento conlleva a prescindir de algunos momentos de la obra de Tennessee. A fin de precisar con mayor detalle, presentaremos a continuación el argumento de nuestro objeto de estudio; es decir, el *Tranvía* de Previn y Littell.

Sinopsis: Acto I.

Escena Primera: Blanche Dubois llega a New Orleans a visitar a su hermana Stella. La ópera inicia cuando Blanche solicita direcciones para llegar a su destino (*They Told me to take a*

⁶² A partir de este punto, para referir al título de la ópera se utilizarán las iniciales *ASND* o el nombre completo: *A Streetcar Named Desire*.

streetcar named Desire)⁶³. Una vecina, Eunice Hubells, ayuda a Blanche conduciéndola hasta la casa de Stella Dubois, esposa de Stanley Kowalski. A la llegada de Stella presenciamos el efusivo reencuentro de las dos hermanas en el dueto *Oh Stella, Oh Stella, Stella for star*. Las Dubois se ponen al tanto de sus vidas: Blanche confiesa la pérdida de Belle Rêve, la finca de sus ancestros, y revela las constantes muertes que han sobrevenido en su familia. Stella es confrontada e inculpada por su hermana por haberla dejado sola cuando tuvo que afrontar tantas desgracias en *I... I... I... took the blows on my face* y *You left! I stayed and struggled!*

Stanley llega a casa y conoce a Blanche Dubois (*You must be Stanley, I'm Blanche*). Tras una breve conversación se suscita un sutil deseo entre estos dos personajes abismalmente divergentes. Por un lado Blanche Dubois, una maestra de inglés que actúa con refinada cortesía y por otro Stanley Kowalski, un polaco-americano que se comporta ordinariamente.

Escena Segunda: A la tarde siguiente, Stella expresa a Stanley su preocupación sobre la pérdida de Belle Rêve, a lo cual Kowalski reacciona con furia pues sospecha que Blanche no dice la verdad. Stanley revisa las pertenencias de su cuñada encontrando vestimentas y joyería de apariencia costosa. A solas, Blanche y Kowalski tienen un altercado a consecuencia de la desconfianza que Stanley le tiene a Blanche. En el dueto *Here! There are thousands of papers!* Blanche muestra a Stanley todos los documentos referentes a Belle Rêve y da indicios de tener una salud mental deteriorada cuando responde histéricamente al ver que Stanley manosea sus cartas de amor. El cuñado de Blanche la amenaza con mostrar los documentos sobre la propiedad a un abogado para investigar más a detalle. Posteriormente, Blanche y Stella salen de paseo para

⁶³ El libreto que utilizamos como referencia para este análisis se estructura como libreto teatral –pues está dividido únicamente en actos y escenas– sin especificar el nombre de los pasajes musicales. Por lo tanto, para analizar las canciones como parte de la unidad dramática las presentaremos en itálicas tal como aparecen en los tracks de la audiograbación de la función de estreno conducida por André Previn en 1998.

evitar estar presentes durante la noche de póker que tendrá lugar más tarde en el apartamento con los amigos de Kowalski.

Escena Tercera: Más tarde, las hermanas Dubois llegan a casa cuando Stanley y sus colegas, Steve Hubell, Harold "Mitch" Mitchell y Pablo González, aún juegan al póker y beben. Mientras que al resto de los jugadores sólo parece importarles la partida, Mitch aparece por vez primera en escena. En *Well I ought to be getting home* Mitchell demuestra ser un hombre comprometido con el delicado estado de salud de su madre en *Well I ought to be getting home*. Blanche conoce a Mitch, en el dueto *Yes? Hello!* Ambos expresan su interés.

El esposo de Stella ha bebido en exceso y se torna agresivo, suscitando una pelea que resulta en violencia física, Stanley golpea a Stella, que está en los primeros meses de embarazo. Las hermanas Dubois abandonan esa noche el departamento y suben a la casa de los Hubbells, sus vecinos. Stanley suplica a Eunice Hubbells que le traiga a su esposa de vuelta. Tras un desesperado grito (*Stella!*) la señora Kowalski regresa a su casa. A la mañana siguiente, Stella se encuentra feliz de haberse reconciliado con Stanley y tararea una canción de satisfacción ("Hmmm.../Stella? Stella?"). Cuando vuelve Blanche a casa de los Kowalski manifiesta su repulsión por Stanley tachándolo de subhumano y bestial.

Acto II

Escena 1: Stanley cuestiona a su cuñada sobre los presuntos rumores que corren en *Laurel* sobre ella, en el dueto *Say, Blanche... Do you happen to know a guy named Shaw*. Aunque Blanche niega las acusaciones en su contra, se muestra preocupada. Stella es advertida por su hermana de no prestar oídos a las historias que pretenden dañar su reputación. En *Soft people have got to shimmer*, Blanche expresa en solitario su fragilidad y el dolor que le provoca su inminente

deterioro. Blanche espera a Mitch para salir a una cita y entretanto, seduce a un joven cobrador que recolecta dinero para el periódico local. Esta fugaz seducción refleja el alterado estado mental de Blanche, pues ésta prácticamente abusa de un chico, terriblemente joven –*awfully young*– como indica la acotación del libreto.

Escena 2: Después de la cita romántica, Mitch confiesa a Blanche sus buenas intenciones de tener con ella una relación estable –en el aria *I'm not a boy she says*– además, Harold Mitchell refiere que las presiones del paso del tiempo y el delicado estado de salud de su madre lo orillan a intentar consolidarse cuanto antes como adulto independiente. Absorta en sus reflexiones, Blanche en *He was a boy when I was a very young girl* relata el trágico suceso de la muerte de su esposo, quien se suicidó a causa de haber sido descubierto en un acto de infidelidad homosexual.

Acto III

Escena 1: Meses después, cuando Stella se encarga de los preparativos para celebrar el cumpleaños de Blanche, Stanley le revela la verdad sobre su hermana apuntando que Mitch ya está enterado del pasado turbio de Blanche en el *Hotel Flamingo* y que además fue acusada de abusar de un estudiante de 17 años, razón por la cual fue despedida y obligada a abandonar Laurel. Stella reniega de dichas aseveraciones y reprende a su esposo por haber corrido el rumor con Mitch.

Durante la celebración de cumpleaños impera un ambiente de incomodidad causado por la ausencia de Mitch, quien fue invitado a la fiesta sin haberse presentado. La tensión estalla cuando Stanley obsequia a Blanche como regalo de cumpleaños un boleto de regreso a Laurel.

Este hecho desencadena en los Kowalskis un violento altercado y provoca que Stella comience a sufrir los dolores de parto. Stanley lleva a su esposa al hospital y Blanche se queda sola.

Escena 2: Pocas horas después, Mitch llega a casa de los Kowalskis notablemente borracho y alterado, con la intención de confrontar a Blanche por haberle mentado. En el aria *Real! Who wants real?* Blanche intenta convencer a su Mitchell justificando sus falsedades. Mitch se rehúsa a perdonarla e intenta abusar sexualmente de ella. En esta escena aparece una Mujer mexicana vendedora de flores, un personaje enigmático cuya presencia evoca a la muerte que atormenta a Blanche. Mitch renuncia a su intento de violación y escapa.

Escena 3: Unas horas después, vemos a Blanche ebria y alucinando con el mundo de ficción al que escapa para evadir la brutalidad de lo real. Stanley vuelve a su casa, esperando con ansias conocer a su recién nacido. De nuevo, Blanche es encarada por sus mentiras. Después de una violenta confrontación física, Stanley viola a su cuñada.

Escena 4: Días después, el juego de póker transcurre con normalidad mientras Stella alista las cosas de su hermana para internarla en un hospital psiquiátrico. Blanche, inmersa por completo en su universo mental alterno, cree que el motivo de su partida es pasar unas vacaciones en la playa en compañía de un hombre apuesto y millonario. En el aria *I can smell the sea air* se evidencia el estado de locura de Blanche. Un doctor y una enfermera llegan a casa de los Kowalskis para llevarse a Blanche. Al sentirse acorralada, Blanche cede ante la gentil invitación del doctor pronunciando: *Whoever you are, I have always depended on the kindness of strangers* (Quien sea que seas, siempre he dependido de la amabilidad de los extraños)

2.2 La migración del Tranvía a la ópera

Traeremos a cuenta los testimonios del compositor, de la soprano Renée Fleming,⁶⁴ así como la crítica, para verificar que la ópera de *A Streetcar Named Desire* deriva de un proceso de adaptación textual que enfatiza el aspecto teatral a través de la complejidad de los personajes. Curiosamente, al tratarse de la obra dramática de *Un Tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams hay quienes reconocen ciertas reticencias con el mundo de la ópera. Por otro lado, si ponderamos las premisas para la composición del libreto, podremos ver que el proceso de migración textual –esto es, el tránsito del texto teatral al libreto operístico– manifiesta una poderosa carga escénica en la versión operística, la cual exige que el intérprete haga uso de recursos actorales equiparables a los que emplean los actores de teatro.

André Previn en entrevista para Jack Zimmerman, reconoce el valor operístico impregnado en el texto teatral de Tennessee Williams cuando asegura: «In its own way, it's an opera already, just without the singing»⁶⁵. Esta aseveración del compositor nos permite inferir que en *A streetcar named desire* está implícita la predisposición del medio operístico para comunicarse con el medio teatral. La misma Renée Fleming aporta a las palabras de Previn: «*I feel that the plays of Tennessee Williams are operas. All of them have a sort of melodrama that seems musical.*»⁶⁶ Asimismo, Bernard Holland –el columnista del periódico New York Times que reseñó el montaje operístico en su estreno mundial– resalta: «'A Streetcar Named Desire' is so

⁶⁴ El testimonio de Fleming nos resulta medular pues el papel de Blanche que escribieron Previn y Littell fue expresamente pensado para que ella lo interpretase en el montaje de estreno.

⁶⁵ Trad. «A su manera, ya es una ópera, sólo que sin el canto». Jack Zimmerman, "André Previn and Renée Fleming in their Own Words", *LA Opera*, septiembre 4, 2013. Acedido en agosto 23, 2017, <https://www.laopera.org/news/blog/Dates/2013/9/Andre-Previn-and-Renee-Fleming-in-Their-Own-Words/>

⁶⁶ Trad. «Siento que todas las obras de Tennessee Williams son óperas. Todas poseen una especie de melodrama que parece musical.» Jack Zimmerman, "André Previn and Renée Fleming in their Own Words".

operatic as a play that one wonders why more than 50 years have past since its Broadway opening with no opera of note being made of it.»⁶⁷ No obstante, hay quienes disienten de la decisión de hacer de *A Streetcar* una ópera,⁶⁸ ya que admiten su inherente cualidad musical. Para algunos críticos tales como David Littlejohn, resulta redundante añadir canto y música a una obra teatral que en sí misma ya posee una naturaleza musical. En su crítica del montaje operístico en el estreno mundial en 1998, Littlejohn se cuestiona:

The big question, of course, is whether a work as exquisitely, even as preciously wrought as Tennessee Williams's play needed, wanted or could be helped by the addition of music, beyond the mood music that the playwright himself asked for in his stage directions. Williams's text [...] contains its own "music"».⁶⁹

De cualquier manera, es posible inferir que la decisión que tomó Lofti Mansouri, el Director General de la Ópera de San Francisco, al haber comisionado este título a Previn para que elaborase una ópera, puede deberse a los tintes operísticos de la obra Tennessee.

Si contemplamos la importancia del universo musical en la obra de Tennessee como un ejemplo de la adaptabilidad de este medio teatral al operístico y la teatralidad del libreto en la ópera, podemos establecer dos correlaciones intermediales a nivel disciplina artística: teatro-ópera y música-teatro. A continuación desarrollaremos una serie de argumentos que sustentan estas conexiones

⁶⁷ Trad. «'A Streetcar Named Desire' es una obra tan operística que uno se pregunta por qué han pasado más de 50 años desde su estreno en Broadway sin que una ópera haya sido escrita.»

Bernard Holland, "Music Review; Pursuing the Soul of 'Streetcar' in Opera", *The New York Times*, septiembre 21, 1998. Ingresado en agosto 23, 2017, <http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-desireopera1.html>

⁶⁸ Esta ópera, antes de serle comisionada a Previn, fue rechazada por el compositor Leonard Bernstein. Stephen Sondheim tampoco aceptó la oferta afirmando que la obra no necesitaba música.

"The music of a Streetcar Named Desire", *Film Score Monthly Online*, mayo, 2006. Ingresado enero 21, 2019, <https://wordsofnote.wordpress.com/articles/streetcar-named-desire/>

⁶⁹ Trad. «La pregunta importante, por supuesto, es si un drama tan exquisitamente, e incluso tan preciosamente forjado como la obra de Tennessee Williams necesitaba, requería o podría ser complementada con la adición de música, además de la música ambiental que el dramaturgo mismo especificaba en sus acotaciones. El texto de Williams contiene su propia música.»

David Littlejohn, "Operatic 'Streetcar' to Desire", *The Wall Street Journal*, septiembre, 23, 1998. Ingresado el 21 de enero, 2019, <https://www.wsj.com/articles/SB906506102857217000>

Consideramos que un aspecto importante en la interrelación ópera-teatro, es la coexistencia de los signos lingüísticos en el texto dramático que tienen como fin indicar su propósito escénico esencial. En ambos medios se desarrolla un drama destinado a ser representado en el que se hace uso del diálogo, ya sea cantado o hablado, como la principal herramienta verbal del intérprete. Además, en el libreto se indican acotaciones de acción o emoción sugeridas por el autor. En palabras de Ulla-Britta Lagerroth:

The transformation of a text's linguistic signs into theatrical spatio-temporal signs, visual as well as verbal and aural, is certainly a complex process. But being a play (i.e. containing dramatic structure built on dialogue and stage directions)[,] (...) facilitates the adaptation to operatic as well as theatrical performances.⁷⁰

Como bien señala Lagerroth, la estructura dramático-textual de una obra facilita su tránsito a otro medio escénico. Por tanto, no es casualidad que *A Streetcar Named Desire* haya migrado a una multiplicidad de disciplinas como el cine, la ópera e incluso el ballet.⁷¹

2.3 Premisas de composición del libreto.

En este breve apartado examinaremos las premisas base para la composición de *A Streetcar Named Desire* desde las voces del propio compositor y del libretista. Philip Littell, narrando su

⁷⁰ Trad. «La transformación de los signos lingüísticos de un texto a signos teatrales espacio-temporales, tanto visuales como verbales y auditivos, es ciertamente un proceso complejo. Pero si es una obra teatral (por ejemplo, que contenga una estructura dramática construida en diálogo y con indicaciones escénicas) [,] se facilita la adaptación a la ópera y al teatro.»

Ulla-Britta Lagerroth, "Adaptations of *Othello*: Shakespeare – Verdi – Zeffirelli", *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*, Urrows, David, ed. (Santa Barbara: Word and Music Studies, 2005) 62

⁷¹ Estrenada en Broadway en 1947, la versión teatral de *A Streetcar Named Desire* fue dirigida por Elia Kazan, protagonizada por Marlon Brando y Jessica Tandy. En el ámbito cinematográfico, aunque hay más de una versión fílmica de *A Streetcar Named Desire*, también destacamos la película homónima de 1951 dirigida nuevamente por Kazan, protagonizada por Vivien Leigh y Marlon Brando. Asimismo, una de las adaptaciones más notables es la película *Blue Jasmine* dirigida por Woody Allen. Este filme utiliza la trama del *Tranvía* únicamente como punto de partida, lo que conforma una versión significativamente diferente a la obra de Williams. En lo que respecta a otras disciplinas, el Scottish Ballet desde 2012 a la fecha ha llevado a escena el ballet de *A Streetcar Named Desire*. Los anteriores ejemplos representan una breve muestra de la multiplicidad de medios que un texto dramático puede llegar a alcanzar.

experiencia como libretista adaptador, puntualiza que su reto principal fue –por un condicionamiento de los derechos de autor que prohibía las modificaciones radicales al texto fuente– mantener un apego considerable a las palabras de Tennessee Williams y a la vez traer a cuenta nuevos elementos que potenciaran aquellos tópicos latentes en la versión teatral:

With a play like [Streetcar], people know it, and then they think they know it, so I've got to rediscover what they've forgotten about the play, as well as making sure they feel they're seeing the original... I found myself an advocate for certain things that people don't pay attention to. Everybody is very aware of the magic Blanche makes, but... Blanche's achievement is that she makes magic out of dross. I tried to make sure the dross was still there. I'm a great advocate of the sleazy side of the play.⁷²

Littel se da a la tarea de redescubrir a través de la ópera ciertos aspectos de la obra de Tennessee Williams evocando la versión teatral original, y le atribuye una compleja identidad al personaje de Blanche Dubois. Estas premisas revelan la pluralidad de formas que puede adquirir un mismo mensaje: a message that *exists*, only *as* and through an incessant movement, never attaining an ultimate shape, and living as many lives as the number of media crossed [...] acquiring a *plurality of identities*», plantea Maddalena Pennacchia Punzi.⁷³La coexistencia entre los elementos del texto de Williams que prevalecen en el libreto y los aportes inéditos que Littell añade en virtud del medio operístico, sitúan a *A Streetcar* entre dos categorías de adaptación propuestas por

⁷² Trad. «Con una obra como [Streetcar], la gente la conoce, o creen conocerla, así que tuve que redescubrir lo que han olvidado sobre la obra, así como asegurarme que sintieran que están viendo la original.... Me asumí como un portavoz de ciertas cosas que la gente no le presta atención. Todos están conscientes de la magia que hace Blanche, pero... El gran logro de Blanche es que convierte la escoria en magia. Intenté asegurarme que esa escoria estuviese ahí aún. Soy un gran partidario del lado sórdido de la obra.»

Kolin, Philip. Prefacio de *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams, 170, Cambridge: Cambridge University Press, 2000),

⁷³ Trad. «estar entre medios enfatiza la idea de un mensaje que cruza perpetuamente las fronteras que dividen a los medios; un mensaje que existe, solo través de un incesante movimiento, sin fijar una forma definitiva, y que vive tantas vidas como el mismo número de medios cruzados [...] adquiriendo una *pluralidad de identidades*.»

Maddalena Pennacchia Punzi, "Literary Intermediality: An Introduction", en *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*: (Peter Lang Academic Publishers, 2007), 10.

Geoffrey Wagner: **transposición** y **comentario**.⁷⁴ A continuación haremos una breve revisión de ambos conceptos:

La **transposición** es aquel medio, producto de un proceso de adaptación «que trata de permanecer tan apegado al [texto fuente] como sea posible».⁷⁵ La transposición se ve reflejada en el considerable porcentaje del texto dramático del libreto que es extraído directa y literalmente de la obra de Tennessee. No obstante, Littell se vio en la necesidad de hacer recortes al texto fuente: al condensar el libreto a 7,500 palabras de un texto fuente de 17,000 con el propósito de hacer "cantable" la obra de Williams.⁷⁶ Bernard Holland fundamenta este fenómeno del siguiente modo: «For transforming a drama into a musical drama is not a simple act of house moving and redecoration. Words and music are different building materials, and a structure built on the first must be demolished more or less and reconstituted for the second. Time operates differently; subtlety of character eludes literal translation into opera's broader world.»⁷⁷ El factor tiempo que remarca Holland es imprescindible en este caso, puesto que la música de *A Streetcar* modula la noción del transcurso de tiempo al dilatar ciertos pasajes de la obra con la intervención de los prólogos en cada acto, también comprime otros momentos que en la obra dramática tienen mayor duración e incluso da la ilusión de suspensión, a través de la acentuada ralentización del *tempo*, como es el caso del aria *I can smell the sea air* del tercer acto –en la que Blanche fantasea con

⁷⁴ Citado en Maddalena Penacchia Punzi, "Literary Intermediality: An Introduction", 17.

⁷⁵ Maddalena Penacchia Punzi, "Literary Intermediality: an Introduction"

⁷⁶ Kolin, Philip. Prefacio de *A Streetcar*, 169.

⁷⁷ Trad.«Porque transformar un drama a un drama musical no es un simple acto de mudanza y redecoración de hogar. Las palabras y la música son diferentes materiales para construir, y una estructura escrita en palabras deberá de ser más o menos demolida, y reconstituida para la música. El tiempo opera de una manera diferente; la sutileza del personaje elude una traducción literal en el vasto mundo de la ópera.»

Holland, Bernard. "Pursuing the Soul of 'Streetcar' in Opera", *New York Times*, septiembre 21, 1998. Accesado el 23 de agosto de 2017, <http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-desireopera1.html?mcubz=1>

vivir en la playa, de la mano de algún atractivo doctor– donde la orquesta coopera a favor de la creación de esta ilusión.

Susana Egea en *La interpretación actoral en Ópera* nos habla del factor tiempo en la música que interviene directamente en el personaje operístico: «La naturaleza de la música, a su vez, permite extender o condensar el tiempo dramático, de manera que la línea de continuidad del personaje, aquí, no sigue una constante espacio temporal, sino que avanza a través de una dimensión flexible que, según las pautas establecidas por la música, permite ampliar o disminuir el foco de atención.»⁷⁸ Asimismo, podemos distinguir las condiciones lógico-pragmáticas que implican que la ópera tenga una duración precisa, en términos de producción.

Por otro lado, consideramos que este libreto se desplaza simultáneamente a la categoría de **comentario** –es decir, aquél medio «que modifica [el texto fuente] al traer a la luz ciertos elementos o al modificar la estructura en general»⁷⁹– debido a las decisiones que el libretista toma para mostrar una lectura personal de la obra dramática. En cuanto a la modificación de la estructura podemos mencionar el ejemplo de la escena 5 –en donde Blanche en conversación con su hermana Stella, da pie al monólogo *Soft people have got to shimmer*– que en el Acto II del libreto toma la forma de aria, presentada a manera de soliloquio, mientras la protagonista espera en soledad a Mitch. Litell también aporta el aria de Mitch que aparece en el segundo acto: *I'm not a boy she says* en la que expresa a Blanche su preocupación por envejecer, la desfavorable situación de vida en la que se encuentra su madre enferma y su desafortunada vida amorosa. Por último, pondremos de manifiesto la decisión del libretista de dar mayor peso al personaje de la 'mexicana vendedora de flores', que se ve reflejado en el visible aumento en cuanto al número de

⁷⁸ Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera. Análisis en torno a una especificidad* (Bilbao: Artezblai, 2012), 86.

⁷⁹ Citado en: Maddalena Pennacchia Punzi, "Literary Intermediality", 17.

apariciones en escena y en la cantidad de texto designado. Estas modificaciones son notables por la posible carga trágica que imprimen en Blanche: en *Soft people have got to shimmer*, la protagonista revela el universo interno que la atormenta; en *I'm not a boy she says* la situación entre Mitch y Blanche pone en evidencia la imperiosa necesidad de ambos personajes de encontrar el amor y por tanto funciona a manera de contrapunto, cuando Mitch descubre la verdad sobre Blanche viendo su esperanza frustrada; por último, cabe destacar la relevancia que toma el personaje de la mexicana que vende de flores para los muertos ya que nos sugiere de manera simbólica que la Muerte ronda a Blanche constantemente.

En el libreto podremos encontrar más ejemplos de las elecciones hechas por el libretista y que le han valido un buen número críticas positivas: «Librettist Philip Littell has done an excellent job of adapting it, condensing it, mindful, of how opera, by its very nature, seeks to elaborate and intensify the nodal points in any drama.»⁸⁰ Concebir el proceso de condensación del argumento de este drama como estrategia para intensificar los puntos álgidos del argumento nos posibilita valorar la versión de *A Streetcar Named Desire* de la autoría de Previn y Littell como un medio que ha migrado adaptándose a las particularidades del arte de la ópera sin perder su esencia y que por el contrario, consolida el potencial dramático al servicio de una nueva disciplina artística.

Una premisa de composición que consideramos fundamental es la conciliación orgánica del drama con la música —en la cual, la intervención de Previn jugó un papel determinante— pues se lleva a cabo a través de una interrelación donde la música no sólo sirve como un complemento del drama, sino que también, según aseguran algunos críticos, comenta y dialoga con lo que

⁸⁰ Trad. «El libretista Philip Littell ha hecho un trabajo excelente de adaptación y condensación, consciente de cómo la ópera, por su mera naturaleza, busca elaborar e intensificar los puntos nodales de cualquier drama» "Previn: A Streetcar Named Desire", *Gramophone: The World's Best Classical Music Reviews*. Accesado agosto 23, 2017, <https://www.gramophone.co.uk/review/previn-a-streetcar-named-desire>.

ocurre en escena. La capacidad narrativa de la música de *A Streetcar Named Desire* enriquece la construcción teatral de la escena de varias formas: La música, a través de la sonoridad nos introduce al universo psicológico de Blanche; además expresa de manera directa lo que ocurre en la situación dramática y también logra situar al espectador en el contexto histórico de la trama, a través de los atisbos de jazz que evocan a New Orleans. Por lo tanto, cabe mencionar que el potencial diegético de la música en la ópera posibilita un diálogo entre el discurso visual y el discurso sonoro.

André Previn plantea una reivindicación de Blanche Dubois centrando su ópera desde la perspectiva de este personaje: «Both the music and drama are channeled in one direction: The pathos is all Blanche's, the villainy, all Stanley's»,⁸¹ destaca Charles McNulty, crítico del periódico *Los Angeles Times*. El mismo Previn establece esta comparación:

Some people think very critically about Blanche, but I don't... I find her a heartbreaking character... There's no way for that girl to redeem her life... In the movie, when she's led off by the doctor, Alex North's score goes into really triumphant music,⁸² and I never understood that, it's a genuine tragedy, and I did my best to make it so.⁸³

Podemos constatar que el compositor contempla la forma en que el texto dramático de Tennessee ha transitado a otros medios y en consecuencia, se ve en la necesidad de imprimir un sello distintivo en la versión operística.

⁸¹ Trad. La música y el drama están canalizados en una sola dirección: El *pathos* es completamente de Blanche, la villanía es completamente de Stanley.» MacNulty, Charles. "Theatrical Victory Belongs to Blanche in 'Streetcar' Opera", *Los Angeles Times*, mayo 22, 2014. Consultado agosto 23, 2017, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-blanche-streetcar-named-desire-opera-20140522-column.html>

⁸² La versión cinematográfica que refiere Previn es el renombrado filme de *A Streetcar Named Desire* dirigido por Elia Kazan, protagonizado por Vivien Leigh y Marlon Brando.

⁸³ Trad. «Algunas personas critican severamente a Blanche, pero yo no... Yo la encuentro desgarradora... No hay manera de que ella pueda redimir su vida... En la película, cuando la conduce el doctor, la banda sonora de Alex North se vuelve musicalmente triunfante. Nunca pude entender eso, es una verdadera tragedia, yo hice lo mejor que pude para hacerla de esa manera.» La versión del soundtrack al que se refiere Previn proviene de la película de 1951 dirigida por Elia Kazan.

Citado en: Kolin, Philip. Prefacio de *A streetcar named desire*, 170.

Holland reconoce la notable tarea de adaptación de Previn y Littell al señalar: «Previn and Littell have gone further [...] towards effecting a theatrically viable transition from page to musical stage. Indeed, in the final moments they may have gone ever further than Williams did.»⁸⁴ La desafiante tarea de mutación medial realizada por el libretista y el compositor es notable, al haber logrado una óptima condensación del argumento en virtud del medio operístico, así como por haber dotado a este libreto de una identidad única.

2.4 Teatralidad en el libreto de A streetcar named desire: Relación intermedial teatro-ópera

Como se ha mencionado con anterioridad, en el libreto operístico hay una serie de elementos en los que prevalecen los rasgos teatrales derivados de la obra dramática. En primer lugar mencionaremos el gran porcentaje de diálogos extraídos directamente del texto fuente «línea por línea», lo cual sugiere un formato de prosa que crea la convención de realismo teatral pues los personajes de esta ópera cantan expresándose como si hablaran, en lo que respecta a la estructura sintáctica del texto dramático. Consideremos además que la prosa de Tennessee trasladada de manera literal a la ópera puede resultar particularmente desafiante para el intérprete por el grado mínimo de repetición que hay en una gran cantidad de líneas, a diferencia de compositores como Mozart o Händel, quienes facilitaban la memorización de sus obras mediante libretos altamente repetitivos en formato versificado.

⁸⁴ Trad. «Previn y Littell han ido más lejos al efectuar una transición teatralmente viable de la página al escenario musical. De hecho, en los momentos finales quizá han llegado más lejos que Williams.» Holland, Bernard, "Pursuing the Soul" *The New York Times*

Otro ejemplo de la singular teatralidad⁸⁵ del libreto de *A Streetcar Named Desire* es que las acciones de los personajes son de suma importancia en la trama. La relevancia de aquello que el público ve hacer a los personajes en función del drama –ya sean acciones físicas o reacciones emocionales– se puede ver reflejada en las minuciosas acotaciones del texto dramático. Desde el texto, las acotaciones establecen una relación del cuerpo del intérprete con el espacio, en términos de desplazamiento e interacción con la escenografía. También presentan una relación del intérprete con la expresividad de su universo psicológico en términos gestuales, motrices, no verbales y emotivos. Este rasgo distingue a la ópera *A Streetcar Named Desire* de las formas tradicionalistas de creación que privilegian el virtuosismo musical y que preponderan el universo sonoro sobre los otros componentes.

Una característica singular en esta ópera es la expresión vocal alterna al canto que han de emplear los personajes. En esta ópera participan personajes cantantes-parlantes, dos exclusivamente parlantes y uno no parlante. A fin de precisar las particularidades de cada personaje, listaremos los personajes especificando también la tesitura vocal de cada uno de ellos –en el caso de los personajes cantantes–: Blanche Dubois (*soprano*); Stanley Kowalski (*barítono*); Stella Kowalski (*soprano*); Harold Mitchell (*tenor*); el Joven coleccionista (*tenor*); La mexicana (*mezzosoprano*); Eunice Hubbell (*mezzosoprano*); Steve Hubbell (*tenor*); el Doctor (*parlante*); la Enfermera (*parlante*) y Pablo González (*mudo*). Referirnos al intérprete de *A*

⁸⁵ Jorge Dubatti define *teatralidad* en términos generales como «un conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro. [...] Lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la teatralidad poética: construcción de la expectación para compartir entes- acontecimientos poéticos y generar una afectación/estimulación a través de esos objetos.»

Cabe señalar que en el marco de esta investigación –por términos de extensión del trabajo– se abordará únicamente la perspectiva de *teatralidad* propuesta por Dubatti. No obstante, también es importante que el lector pondere la presencia de distintos enfoques relativos a dicho término, que aportan teóricos tales como: Juan Villegas; Victor Turner, Richard Schechner, etcétera.

Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del Teatro*, 41-42.

Streetcar Named Desire bajo el término de *cantante de ópera* resultaría limitado, pues resta importancia a las otras labores escénicas que también desempeña. Por lo tanto hemos decidido utilizar *actor-cantante* para referir a todo aquel artista de la ópera capaz de brindar una interpretación integradora, como plantea Susana Egea:

Las interpretaciones integradoras, desde el punto de vista de la técnica actoral las encontramos cuando el conflicto, la emoción, la vida del personaje están siempre presentes, a pesar de los cambios en el código expresivo y pese a lo aparente ilógico – en realidad, solo aparente– que suponen las estructuras musicales en relación a la lógica del lenguaje.⁸⁶

Inferimos que las interpretaciones integradoras responden a la necesidad de representar personajes dramáticamente desafiantes. Tal exigencia nos invita a considerar la relación entre la evolución dramática de la ópera desde el siglo pasado y la conformación de un nuevo paradigma de interpretación en la ópera. Daniel Snowman en *Historia Social de la Ópera* asegura:

Por lo que respecta a los argumentos de la música teatral dentro de medio siglo, éstos seguramente reflejarán las preocupaciones de la época de la misma manera que muchas óperas del siglo XIX, que presentaban a poderosos dirigentes y a las multitudes que los admiraban o que estaban enojados con ellos, y los de un siglo después (en óperas tales como *Wozzeck* de Alban Berg, *Peter Grimes* de Benjamin Britten) [...] que mostraban las frustraciones y ansiedades de individuos anónimos en desacuerdo con todo lo que les rodeaba.⁸⁷

Como apunta Snowman, la ópera de hoy en día pone como protagónico a un individuo anónimo que representa los vicios y síndromes que nos aquejan como sociedad, en contraste con la ópera de siglos pasados que versaba predominantemente sobre personajes importantes en roles principales –monarcas, nobles de alto rango o aristócratas– con la intención de sustentar el poder

⁸⁶ Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera*, 89.

⁸⁷ Snowman, Daniel, *La ópera, una Historia Social*, 541.

cultural y económico de los imperios.⁸⁸ En el caso de *A Streetcar Named Desire* nos encontramos ante un personaje que se vincula directamente con los planteamientos anteriormente descritos: Blanche Dubois podría ser definida como un individuo discordante con la realidad que la rodea.

La discordancia de Blanche con el mundo y sus padecimientos mentales suponen una complejidad al nivel de la psicología del personaje, lo que en gran medida la hace diferir de muchas de las víctimas y heroínas en la ópera. Renée Fleming asegura: «A lot of opera heroines are glorious victims or virtuous saints. To be able to play somebody as complex as Blanche Dubois, even for an actress in the theatre, is a real gift. We so rarely have characters like that in opera!»⁸⁹. Fleming nos da testimonio de la autenticidad de carácter que distingue al personaje protagónico de *ASND* y además nos ayuda a comprender que el reto de encarnar a Blanche Dubois deriva de su complejidad de personaje. Además, consideramos que la singularidad que caracteriza a Blanche puede ser también un síntoma de las nuevas formas de construcción dramática en la ópera que desafían las capacidades interpretativas de los actores-cantantes.

Asimismo, inferimos que la importancia narrativa que ha adquirido este arte escénico corresponde a las poéticas dramáticas dominantes en el universo teatral, pues se retoman obras representativas que han abierto paso a nuevos modelos dramáticos, distinguidas por su capacidad de reflejar las preocupaciones de una época a través de dramaturgias paradigmáticas.

En palabras de Ulla Britta Lagerroth: «Each adaptation reveals not only the time and culture of

⁸⁸ No obstante, también apuntamos que los personajes de clases sociales inferiores también están presentes en las óperas de siglos pasados, aunque en algunos casos su importancia inferior es relativa en términos de su incidencia en la acción dramática, como sucede en *La Nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, en donde criados y condes se entremezclan estableciendo relaciones de igual jerarquía en el drama. Otro ejemplo del mismo Mozart, es la ópera de *Don Giovanni*, donde la importancia de Leporello, que aún siendo criado, abre la ópera con un aria inicial además de ser un personaje muy activo a lo largo de toda la ópera.

⁸⁹ Trad. «Muchas heroínas de la ópera son víctimas gloriosas o santas virtuosas. Tener la oportunidad de interpretar a alguien tan complejo como Blanche Dubois, incluso para una actriz de teatro, es un verdadero regalo. ¡Raramente tenemos personajes así en la ópera!»
Zimmerman, Jack, "André Previn and Renée Fleming"

the source text, but also the time and culture of the adaptation».⁹⁰ La versión operística de *A Streetcar Named Desire* no es la excepción en este sentido, con su deliberado estilo contemporáneo en la música y con la reivindicación del patetismo de la figura femenina protagónica que plantea la acción dramática.

2.5. El personaje vocal en A Streetcar Named Desire

Para valorar al personaje operístico examinaremos las implicaciones expresivas que surgen en el cambio de código de la voz hablada a la voz cantada. Edward T. Cone pondera ciertas convenciones que derivan del empleo de la voz cantada como vehículo principal de comunicación del personaje y propone el término «vocal persona»,⁹¹ o «personaje vocal» en español, para referir indistintamente a los personajes de una ópera o al protagonista de una canción. El personaje vocal se expresa a un mismo nivel tanto en la melodía como en el habla, tanto en las tonalidades musicales como en los sonidos fonéticos.⁹² Asimismo, a esta tipología de personaje se le atribuye el carácter de compositor por la supuesta espontaneidad con que improvisa su diálogo de manera poética y por su capacidad de componer la línea melódica vocal que transforma el diálogo en canción. En palabras de Cone: «The vocal persona [...] 'composes', not the words alone, but the vocal line as well. We admittedly connive at this pretense when we watch an opera. For if we try to follow words as well as music, we must accept the song, not less

⁹⁰ Trad. «Cada adaptación revela no solo la época y cultura del texto fuente, sino también de la época y cultura de la adaptación»

Ulla Britta Lagerroth, *Adaptations of Othello Shakespeare – Verdi – Zeffirelli*, 60.

⁹¹ Trad. «El personaje vocal [...] 'compone', no sólo las palabras, sino también la línea vocal. Deliberadamente nos volvemos cómplices de esta simulación cuando somos espectadores de una ópera. Porque si intentamos seguir las palabras del mismo modo que la música, hemos de asumir que la canción es, no en menor medida que la ópera, una presentación dramática.»

Edward T. Cone, "Poet's love or composer's love?", *Music and Text: Critical Inquiries*, Steven Scher, ed. (Cambridge, Cambridge, University Press), 177-191.

⁹² Edward T. Cone. "Poet's love", 177.

than the opera, as a dramatic presentation.»⁹³ Esta aseveración abona en lo referente a las distinciones entre actor de teatro y cantante de ópera, pues aunque el actor teatral puede ser capaz de cantar en escena, el canto en la ópera funciona a modo de convención comunicativa al sustituir el lenguaje hablado por la voz cantada. Precisamos convenir en que el cambio de código de la voz hablada a la voz cantada del *vocal persona* supone aproximaciones técnicas de índole vocal cualitativamente distintas.⁹⁴

Cone reconoce la complejidad que hay en la convención del *personaje vocal* referente al canto como sustituto del habla. En términos ficticios, el personaje no es consciente de estar cantando –a menos que dentro de esta misma convención deliberadamente especifique que va a interpretar una canción–, pero a nivel inconsciente sí sabe del canto que produce y también escucha el acompañamiento de la orquesta: «The singer sings, but the character portrayed is usually speaking. [...] Consciously, he neither knows that he is singing, nor hears the accompaniment; but his subconscious both knows and hears.»⁹⁵ Las convenciones comunicativas que rescata Cone del canto en la ópera como vehículo expresivo al servicio del drama, plantean un nivel inconsciente en el que el personaje se comunica a través de la música. Cone apunta lo siguiente:

«If operatic characters are aware of singing, and of composing their own parts, that must be because their subconscious lies so close to the surface as to be available for scrutiny –by themselves, by one another, and by the audience [...] such personalities

⁹³ Edward T. Cone, "Poet's love", 179.

⁹⁴ "Operatic characters are most fruitfully construed as inhabiting a strange but wonderful world in which singing is the normal code of communication"

⁹⁵ Trad. «El cantante canta, pero el personaje representado está hablando usualmente: pero su subconsciente sabe y escucha.»

Edward T. Cone, "Poet's love or composer's love?", 177.

must wear their hearts on their sleeves –and that is exactly what we feel that they do. That is what means to be an operatic character».⁹⁶

Atribuir al personaje operístico la capacidad de mostrar las expresiones de su universo interno a través del canto nos remite directamente al terreno de la interpretación actoral. Además, inferimos que la terminología que usa T. Cone sobre lo «consciente» e «inconsciente» del *personaje vocal* también remarca la importancia del aspecto psicológico del personaje dramático.⁹⁷

2.6 La interacción del intérprete con el código verbal y el musical.

Susana Egea distingue 4 formas en las que el código musical interviene en la acción dramática y se vincula –o no– con el código verbal comunicado por el intérprete. Consideramos oportuno valorar la música como componente escénico para examinar el rol que ejerce sobre sus convenciones teatrales distintivas en términos de expresividad, vinculación con el discurso visual e influencia en el desarrollo y continuidad del drama. A continuación introduciremos las cuatro formas de codificación entre música, texto y drama que plantea Egea:⁹⁸

Pasajes cantados: Determinan la ralentización o agilización del tiempo en virtud del desarrollo del drama. La música incide directamente en el desenvolvimiento del tiempo en tanto que la expresión verbal del canto está pautada por el ritmo que indica la partitura. Los pasajes que exigen momentos de gran expresividad –por ejemplo, cuando un personaje interpreta un *aria*, una

⁹⁶ Trad. «Si los personajes operísticos están conscientes de que cantan, y de componer sus propias intervenciones, podría atribuirse a que su inconsciente subyace tan cerca de la superficie como para estar al alcance del escrutinio – de sí mismos, entre unos y otros, y del público. [...] Tales personalidades deben mostrar sus emociones a flor de piel – y es exactamente lo que sentimos que hacen. Esto es lo que significa ser un personaje operístico.» Edward T. Cone, "Poet's love or composer's love?", 178.

⁹⁷ Estos planteamientos también son pertinentes para reconocer la importancia del *aparte* en el lenguaje operístico en términos narrativos, pues es a través de este recurso que los personajes establecen conexión directa con el espectador para exhibir su universo inconsciente y las emociones que llevan a flor de piel

⁹⁸ Susana Egea, *Interpretación actoral en Ópera*, 85.

forma musical en la ópera que puede presentar un alto grado de repetición— es posible que cree una ilusión de dilatación o suspensión del tiempo, permitiéndole al personaje operístico exhibir su universo emotivo interno. Asimismo, el canto de un personaje también puede condensar ciertos fragmentos al marcar un *tempo* más ágil que la velocidad promedio del habla cotidiana y así favorecer la continuidad del argumento.

Interludios o fragmentos musicales: Aquí «la música interacciona con la realidad escénica» sin que se haga uso de la palabra,⁹⁹ lo que implica que se privilegie la relación música-drama posibilitando interacciones de complemento o contrapunto entre aquello que acontece en el escenario y lo que se escucha en el foso orquesta. De esta forma se establece una correspondencia entre el discurso visual y el discurso sonoro prescindiendo del código verbal. Lo anterior refleja la confluencia jerárquica de los códigos expresivos que constituyen al arte operístico sin que haya la necesidad de depender en todo momento del componente verbal.

Recitativo: definido como una «forma declamatoria de cantar, a la manera de un discurso, que se utiliza específicamente en la ópera o el oratorio. Sirve de diálogo para la narrativa (como una manera de hacer que avance la trama) mientras que la subsiguiente *aria* es a menudo estática y reflexiva».¹⁰⁰ En este caso la orquesta puede o no acompañar esta particular manera de declamación cuya métrica musical suele corresponder con los acentos verbales del parlamento. Este recurso expresivo —exclusivo del medio operístico— posee una función narrativa al posibilitar un ágil desarrollo del argumento. Asimismo, el recitativo podría considerarse una forma intermedia entre el habla y el canto, en tanto que la expresión verbal precisa una rítmica determinada aunque no necesariamente se emite a través de una línea melódica.

⁹⁹ Susana Egea, *Interpretación actoral en ópera*, 85.

¹⁰⁰ *Diccionario Oxford de la Música*, 6ta ed., s.v., “Recitativo”.

Fragmentos hablados: Cuando el intérprete se comunica a través del habla irrumpe en el discurso musical del canto operístico, expresándose verbalmente de igual manera que un actor teatral. En este sentido podemos reconocer que el código verbal puede prescindir del componente musical que predomina en el discurso sonoro de esta disciplina escénica. Un ejemplo de óperas que utilicen esta forma expresiva lo encontramos en *Die Fledermauss* de J. Strauss o en *La fille du Régiment* de Donizetti.

Los personajes de *A Streetcar Named Desire* se expresan a través de estas 4 formas de codificación sonora, verbal y musical, a excepción de Pablo González –personaje mudo– y los personajes exclusivamente parlantes: el Doctor y la Enfermera. Asimismo, reiteramos la presencia de otras propiedades sonoras no musicales y no verbales que también son recursos expresivos vocales para el intérprete, como los llantos, gritos y las risas. El actor-cantante también ha de atender estas tres formas de expresión vocal tanto en términos de desafío dramático y como retos a nivel técnico, para así tener la libertad de abordar la palabra hablada, el canto y los gestos vocales de esta índole, sin la preocupación de poner en riesgo su aparato fonador y poder abarcar un espectro emotivo a través de distintos códigos sonoros.

2.7 El intérprete como personaje musical.

No nos olvidemos de traer a cuenta las labores exclusivamente musicales del artista de ópera, en tanto intérprete de una partitura, que son clave para considerar que éstas también poseen una naturaleza escénica si las contemplamos como una labor de interpretación, de la música misma y también de la identidad que el músico/cantante representa de sí mismo. Philip Auslander propone el término *musical personae* referente a la identidad musical que el intérprete crea de sí mismo: «Musical performance may be defined as *a person's representation of one self* within a discursive

domain of music.[...] What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their *musical personae*.»¹⁰¹ El concepto de *musical persona* nos indica una categoría complementaria útil para ponderar la naturaleza del intérprete de ópera. Si lo concebimos como *personaje vocal*, el performer interpreta una identidad de sí mismo como músico –*musical persona*–, encarnando a un personaje operístico. Añadiendo a estas dos categorías, el actor-cantante puede ser visto desde su rol en el drama en tanto *personaje dramático*, como propone Jose Luis García Barrientos.

2.8 Personaje Dramático

A continuación nos introduciremos a los aportes de García Barrientos acerca del personaje dramático, que es predominantemente teatral, con el propósito de constatar la presencia de otra relación intermedial: personaje operístico-personaje dramático. Comenzaremos por distinguir que el personaje dramático se manifiesta en la unión de dos entidades: el actor o persona escénica y personaje ficticio –o persona diegética– que existe únicamente en papel hasta que es representado. En este sentido podemos definir al *personaje dramático* como el personaje resultante de la encarnación del personaje ficticio en una persona escénica real. Esta concepción del personaje dramático puede ser comparada con la noción de *ente poiético* que Jorge Dubatti describe como un: «salto ontológico de una persona de la vida cotidiana que deviene en la aparición de un ente *poiético*, de características singulares», en tanto que una persona de la vida

¹⁰¹ Trad. «La interpretación musical puede ser definida como *una representación de una persona de sí misma* dentro de un terreno discursivo de la música. [...] Lo que los músicos interpretan principalmente no es música, sino sus propias identidades como músicos, su *personaje musical*.» Philip Auslander, "Musical Personae", *TDR: The Drama Review* 50, no. 1 (Primavera 2006), ingresado el 26 de enero, 2017, <https://muse.jhu.edu/article/197242>, 102.

cotidiana –dígase actor o intérprete de ópera– transmuta su identidad para devenir en un *ente* otro que está construido parcialmente a partir del personaje ficticio inscrito en el texto dramático.

Es importante reconocer la naturaleza doble del personaje dramático que menciona García Barrientos: «En el teatro el personaje es [...] componente representante y representado, «doblado» en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que, significado sólo verbalmente, forma parte únicamente del contenido»¹⁰². Los dos niveles de significación que el *personaje* puede adquirir en el medio escénico nos exhortan a analizar la complejidad del fenómeno operístico desde ambas dimensiones para verificar la manera en que la complejidad inherente al texto dramático es trasladada del papel al escenario a través del intérprete.

En esta investigación examinamos al personaje en sus dos propiedades constitutivas: *el personaje ficticio* representado y los atributos a nivel textual que reconocemos desafiantes reflejados, por ejemplo, en el vasto número de rasgos definatorios del personaje que el texto dramático propone para su representación, y el *personaje representante* o la persona escénica que asume la tarea de encarnar al personaje ficticio, en este caso los actores-cantantes, quienes en colaboración con el director de escena tienen la posibilidad de interpretar complementar o contravenir lo establecido por el texto dramático.

A fin de puntualizar con mayor claridad, nos introduciremos a dos conceptos importantes reunidos en *Cómo se comenta una obra de teatro* que son: caracterización y carácter. La caracterización «pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar»¹⁰³ y por lo tanto requiere de una persona escénica que lleve a cabo

¹⁰² José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 184.

¹⁰³ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 196.

una operación caracterizadora del personaje en el espacio-tiempo. Es gracias a dicha operación caracterizadora que al personaje se le atribuyen las cualidades distintivas de su carácter. García Barrientos apunta: «la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo –en efecto, el personaje se va a 'haciendo', cargándose de atributos a lo largo de la obra– y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia de él. [...] El carácter no es sino el resultado de la caracterización».¹⁰⁴ El proceso de caracterización ejemplifica la permanente labor de una persona escénica como representante de un ente ficticio contenido en la acción dramática. Tal labor conlleva la traducción y transformación de un personaje que 'existe' únicamente en el libreto manifestado en la fisicalidad del cuerpo del intérprete, quien dispone de recursos técnicos actorales para la efectiva *caracterización* del personaje que encarna.

En lo que respecta al *carácter*, traemos a cuenta de manera inicial que el campo de la psicología ha acuñado este término para referir al comportamiento de una persona o las conductas que definen la personalidad de un sujeto. Si bien el aspecto psicológico es fundamental, en el ámbito teatral el carácter resultante de una operación de caracterización se puede connotar principalmente en 4 dimensiones: psicológica, física, moral y socialmente.¹⁰⁵ Al analizar desde la óptica del *carácter* vemos al personaje desde una perspectiva más "natural", es decir lo percibimos más como persona que como ente ficticio.

Lotman redirige este término al campo de los estudios teatrales al distinguir: «El carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros

¹⁰⁴ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 197.

¹⁰⁵ Notemos que en la literatura dramática comúnmente hay obras en cuyos personajes predomina alguna(s) dimensión(es) sobre las demás. No obstante, García Barrientos señala "En los personajes más caracterizados [...] puede notarse, en efecto, la superposición de rasgos de todos los tipos". En este estudio consideramos que los personajes de *A Streetcar Named Desire* son un ejemplo de esta superposición de cualidades. Esto pone en evidencia la complejidad del personaje, la cual atenderemos posteriormente.

personajes [...], todo el conjunto de inclusiones del personaje en los grupos de otros personajes, es decir, un conjunto de rasgos distintivos. Así, pues, el carácter es un paradigma».¹⁰⁶ La postura de Lotman acentúa la noción de personaje como un elemento integrante de un sistema compuesto por el conjunto total de los personajes que inciden en la acción dramática.

A continuación ahondaremos en el ámbito de las oposiciones binarias tomando como ejemplo a Blanche Dubois y a Stanley Kowalski con el objetivo de mostrar la complejidad de carácter que se sugiere en el texto operístico. Asimismo, consideramos que esta serie de oposiciones nos revelan el vasto número de cualidades que el actor-cantante ha de tomar en cuenta en tanto atributos de carácter en ambos personajes, además de permitirnos ver al personaje al mismo tiempo como artificio del drama –o bien, personaje diegético contenido sólo en el papel– y como personaje dramático si concebimos estos atributos como una estrategia para guiar el proceso de encarnación de la persona escénica real.

Blanche Dubois: En la esfera social, aparenta conducirse con el refinamiento propio de una mujer de clase privilegiada a pesar circunstancias que la sitúan en una desfavorable condición social –en este caso el binomio es: socialmente privilegiado o socialmente desfavorecido–; en su aspecto físico sabemos que se trata de una persona atractiva aunque más madura que joven (binomio: belleza/fealdad, juventud/madurez). Este personaje, en distintas ocasiones intenta evitar ser vista en plena luz con el propósito de disimular su edad y mostrarse más joven de lo que en realidad es. Psicológicamente sufre de un estado mental insano y alterado. La oposición que reconocemos en esta dimensión es: psicológicamente normal o psicológicamente enfermo. El aspecto psicológico se torna más complejo si contemplamos el

¹⁰⁶ Lotman citado en *Cómo se comenta una obra de teatro*, 199.

hecho de que Blanche intenta comportarse ante los demás como una persona que no padece trastorno mental alguno. No obstante, como rasgo caracterizador veremos que, tras diversos eventos que exhiben su deterioro psicológico, Blanche se verá frustrada en su intento de engañar a sus allegados; en lo moral, se podría inferir que es el personaje con los valores más conservadores, aunque solo en apariencia, puesto que a lo largo la ópera se descubre que Blanche fue perseguida en Laurel por su mala reputación a causa de su libertinaje sexual,¹⁰⁷ y se nos revela un atisbo de esta característica en la escena primera del Acto II cuando besa a un Joven colector (Binomio: moralmente aceptado/moralmente rechazado).

Una vez planteadas las oposiciones binarias, percibimos en el personaje de Blanche Dubois una búsqueda por mostrarse ante al mundo como una mujer refinada, distinguida y hasta superior a los demás. La apariencia que Blanche pretende proyectar hacia el exterior sólo es una estrategia para ocultar aquello que le sucede interiormente, pues su carácter se ve influenciado por su necesidad de negar un pasado turbio que la volvió una persona totalmente discordante con la realidad que le rodea. A manera de síntesis, podríamos inferir que esta serie de rasgos caracterizadores reflejan una constante en Blanche: la acción de aparentar –que se manifiesta en todas las esferas que analizamos previamente– es un factor que imprime en este personaje una carga de complejidad, pues construye la idea de mostrarnos a un personaje multifacético que despliega una diversidad de cualidades contradictorias. Para las intérpretes del rol de Blanche

¹⁰⁷ Respecto a esta cuestión Frank Bradley distingue: «If Blanche's libido at times turns her into "Dame Blanche" whose "intimacies with strangers" set her adrift, her value system remains essentially that of a daughter seeking the protection of the family bond and its domestic walls. As she says, rather desperately, to her sister, 'I want to rest! I want to breathe quietly again!'»

Trad. «Si la libido de Blanche a veces la convierte en una "Madame Blanche" cuyas intimidades con extraños la colocan a la deriva, su sistema de valores permanece como el característico de una hija que busca protección en los lazos familiares y en sus barreras domésticas. Como le dice, de manera desesperada [en la obra de Tennessee] a su hermana 'Quiero *descansar!* Quiero respirar tranquilamente de nuevo!».

Frank Bradley, "Two transient plays: A Streetcar Named Desire and Camino Real" en *Tennessee Williams: A casebook*, ed. Robert F. Gross (New York: Routledge, 2002), 75-76.

Dubois, consideramos que una de sus mayores dificultades está en expresar la profundidad emocional y psicológica de este personaje, pues la integra una capa interior que contiene todo aquello que Blanche evita exhibir de sí misma (como por ejemplo los antecedentes de su vida pasada que aunque no acontecen en escena, pueden ser vistos como detonadores del conflicto dramático) y por una capa superficial que denota una apariencia que contradice su universo íntimo.

Stanley Kowalsky: No ocupa un lugar alto en la escala social y se comporta de manera poco refinada, por lo cual perfilamos a Stanley como un personaje más desfavorecido que privilegiado socialmente (Binomio: socialmente desfavorecido/ Socialmente privilegiado). En cuanto a lo físico, podemos deducir que se trata de un hombre bien parecido y consciente del atractivo que causa en las mujeres, a diferencia de sus colegas Steve, Mitch y Pablo González quienes no se destacan por su atractivo ni por su éxito como seductores (Binomio: físicamente atractivo/Físicamente poco atractivo). Psicológicamente, podemos advertir rasgos contradictorios en su carácter: se muestra amoroso y noble con su esposa aunque a momentos se torne agresivo y vil tanto con los demás como con Stella (Binomios: noble/vil y amoroso/noble). En la esfera de lo moral, Stanley es un personaje que no se ocupa por comportarse con decoro, ni siquiera por aparentar tal característica. En la acción dramática, nos muestra su villanía al tratar con violencia a su esposa y abusar sexualmente de Blanche,¹⁰⁸ por lo cual consideramos que Stanley se inclina más hacia el lado de la inmoralidad (Binomio: moral/inmoral).

¹⁰⁸ La escala moral de Blanche y Stanley, es planteada por Esther Merle Jackson en el ensayo "Williams and the Moral Function". Merle identifica lo siguiente: "Perhaps the crux of the moral dilemma in this play is that neither of these antagonists represents an even remotely acceptable moral choice. As a moral essay, then, *A Streetcar Named Desire* is incomplete. The author states the problem, explores its ramifications, but cannot—or at least does not—arrive at a true resolution of the issues which he has raised."

Trad. «Probablemente, el quid del dilema moral en esta obra es que ninguno de estos antagonistas representa una elección moral remotamente aceptable. A manera de ensayo moral, *A Streetcar Named Desire* está incompleto. El autor manifiesta el problema, explora sus ramificaciones, pero no puede —o al menos no lo hace— llegar a una verdadera resolución de los problemas que ha planteado.»

Esther Merle Jackson, "Williams and the moral function" en *The broken world of Tennessee Williams*, (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1965).

Los rasgos de carácter de Stanley Kowalski se componen de atributos contradictorios que nos hacen concebirlo como un personaje volátil e impredecible. La paradójica personalidad de Kowalski nos exhorta a ponderarlo más como una persona real antes que como un ente ficticio contenido en la dramaturgia, en tanto que el texto dramático plantea múltiples facetas en su esfera emotiva y rasgos de carácter que sugieren una alta complejidad. En consecuencia, dicha complejidad representa un reto para el intérprete al implicar la construcción de un personaje conformado por considerable cantidad de cualidades, aunadas a los retos de índole musical y vocal, que supone la desafiante ópera *A Streetcar Named Desire*.

2.9 Personajes complejos

La presencia de personajes complejos es uno de los rasgos característicos de *A Streetcar*; Felicia Hardison asegura:

A streetcar named desire might be read as a compendium of [Tennessee's] characteristic dramaturgy, verbal and visual language. [...] Such elements include [...] the psychological realism of the characterizations set against striking departures from realism in the staging; the evocatively charged use of scenic elements, props, sound effects, gestures, and linguistic motifs; and the focus on characters who are psychically wounded or otherwise marginalized by mainstream society: characters seeking lost purity, or escape from the ravages of time, or refuge from the harshness of an uncomprehending world, or simple human contact.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Trad. «A Streetcar Named desire puede ser leído como un compendio de una dramaturgia, un lenguaje visual y verbal característicos de Tennessee.[...] Tales elementos incluyen [...] el realismo psicológico de las caracterizaciones establecidas a partir del realismo en la puesta en escena; el cargado uso evocativo de elementos escénicos, de utilería, efectos sonoros, gestos y motivos lingüísticos; y el enfoque sobre personajes que están psicológicamente heridos o de otro modo, marginados por la sociedad dominante: personajes en búsqueda de la pureza perdida, o de un escape a los estragos del tiempo, o de un refugio de la brutalidad de un mundo incomprensible, o del simple contacto humano.»

Felicia Hardison, "A streetcar running fifty years", 45-47.

A partir de esta aseveración podemos inferir que el elemento primordial en *A Streetcar* es el personaje dramático, cuyo realismo psicológico es un punto de partida para la escenificación realista –y por tanto para la interpretación actoral realista. Para ahondar sobre las particularidades de un personaje complejo hemos de preguntarnos ¿Qué rasgos constituyen la complejidad de un personaje? Si bien sería una pretensión poco fructífera intentar responder con absoluta precisión, dada la proliferación de teorías y elementos críticos para analizar a un personaje, aquí distinguiremos de inicio, dos elementos clave: la diversidad de rasgos de carácter y los atributos contradictorios. García Barrientos reúne numerosas perspectivas referentes a este aspecto, comenzando por diferenciar al personaje de carácter simple del personaje complejo:

El carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de atributos: pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad atributos, muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen a un personaje polifacético, cuyo rasgo distintivo es seguramente, como apunta Schaeffer «la coexistencia de atributos contradictorios». Así se entienden también las denominaciones de 'unidimensional' y 'pluridimensional' que refiere Spang.¹¹⁰

Un ejemplo de "la coexistencia de atributos contradictorios" planteada por Shaeffer es la contraposición entre realidad e ilusión que define a Blanche Dubois. Frank Bradley ve reflejado este aspecto en las disyunciones que reconoce en Blanche, particularmente en las referencias que se hacen sobre su pasado en Laurel:

Yet as much as Blanche relies upon the literary reference to give orientation, such reference has itself become degraded in her world. Her life in Laurel was characterized by linguistic disjunctions, between the name of "Belle Reve" and its "epic fornications" and "long parade to the graveyard," between "English Teacher" and "spinster, [...]" "Sister Blanche" and "Dame Blanche, "lover" and "degenerate," to name

¹¹⁰ José García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 199.

but a few. Little wonder then, that the object of her search is a cessation of what has come a long journey of dislocations.¹¹¹

Los planteamientos de Bradley nos llevan a considerar que los antecedentes del personaje ficticio, en su dimensión de figura literaria, proporcionan al intérprete información relevante que –puede o no– serle útil en su labor de caracterización del personaje dramático en términos de las "circunstancias de vida del personaje" y nos permite reconocer la serie de atributos inherentes a Blanche desde antes de aparecer en escena. Esto nos orienta hacia el terreno del realismo actoral, dado que se pretende concebir al personaje como si se tratase de una persona real poseedora de un pasado propio. En este sentido, también podemos ponderar la complejidad en relación con el presente narrativo de un personaje cuando se cuentan, o bien cuando son exhibidos, aquellos eventos que conforman su pasado y que operan a modo de antecedentes para la acción dramática.

García Barrientos reúne numerosas perspectivas sobre este ámbito: En primer lugar, menciona dos términos propuestos por Fóster: los *round characters* o personajes redondos y los *flat characters* o personajes planos. Según Barrientos, Foster «define a los primeros por su aptitud de ‘sorprendernos de una manera convincente’, frente a los segundos, que ‘no nos sorprenden nunca’». Inferimos que una vía útil de ponderar el grado de complejidad de un personaje es contemplando otros factores importantes: la impredecibilidad la capacidad de convencimiento del personaje dramático.¹¹²

¹¹¹ Trad. «De la misma forma en que el personaje de Blanche está basado en referencias de orden literario para brindar orientación, tales referencias han sido degradadas en el mundo de ésta. Su vida en *Laurel* está caracterizada por disyunciones lingüísticas, entre el nombre de "Belle Reve" y sus "fornicaciones épicas", y "de un gran desfile a la tumba", entre "Maestra de Inglés" y "solterona" [...] Blanche hermana y Blanche *madame*, "amante" y "degenerada", por mencionar algunos. No es de extrañarse que el objeto de su búsqueda sea un cese a su largo trayecto de trastornos».

Frank Bradley, "Two transient plays: A Streetcar Named Desire and Camino Real" en *Tennessee Williams: A casebook*, ed. Robert F. Gross (New York: Routledge, 2002), 75-76.

¹¹² «La espontaneidad requiere una caracterización del personaje con la mayor cantidad y variedad posible de atributos, lo que se traduce en comportamientos inesperados; la predeterminación implica, en cambio, una simplificación de los atributos caracterizadores, que se reducen a los requeridos por la función dramática que deba desempeñar el personaje; de ahí que sus reacciones sean siempre previsibles. Todos los personajes dramáticos están hechos de espontaneidad (con aportaciones inevitables también del actor) y de predeterminación (debida, además de al autor, al director) pero en diferente proporción en cada caso, lo que permite (...) una u otra forma de caracterizarlos.»

José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 200.

Tomando el caso de Blanche y Stanley, resaltaremos los rasgos que nos hacen concebirlos como personajes complejos, polifacéticos y pluridimensionales en tanto la presencia de un considerable número de cualidades y por su heterogeneidad de atributos. Felicia Hardison en *A Streetcar running fifty years* establece: «Tennessee Williams intended a balance of power between Blanche and Stanley, to show that both are complex figures whose wants and behaviours must be understood in the context of what is at stake for them. The action proceeds through clashes of these two opposites to the inevitable showdown by which one wins and the other loses.»¹¹³ La colisión de fuerzas que representan Blanche y Stanley, evidencia los roles antagónicos que juegan ambos agentes, cuyo grado de complejidad puede ser equiparado y que, en consecuencia, exige una definida construcción actoral para su interpretación.

2. 10 Desafíos dramáticos para el actor-cantante en el libreto de A Streetcar Named Desire:

Personaje y acción

Para el análisis de una obra dramática José Luis García Barrientos propone aspectos como personaje y acción. Desde Aristóteles se advertía una jerarquía: la acción subordinaba al personaje, que estaba siempre al servicio de la fábula.¹¹⁴ Posteriormente, en la historia de la literatura dramática –en específico desde el siglo XVII con la tragedia clásica francesa– ha

¹¹³ Trad. «Tennessee Williams aspiraba a un equilibrio de poder entre Blanche y Stanley, al mostrar que ambos son figuras complejas cuyos deseos y comportamientos deben ser entendidos en el contexto de lo que está en juego para ambos. La acción deriva del conflicto entre estos dos opuestos que llegan al punto de una inevitable confrontación en la cual uno gana y el otro pierde.» Felicia Hardison Londré, "A streetcar running fifty years" en *The cambridge companion to Tennessee Williams*, ed. Matthew C. Roudane (New York: Cambridge University Press, 1997), 50.

¹¹⁴ Sobre este punto José Luis García Barrientos apunta: «Sabida es la posición de Aristóteles en favor de la supremacía de las acciones, de la "fábula" o composición de los hechos, cuya representación es el fin primordial de la tragedia (el drama) y a la que deben subordinarse rotundamente los personajes, que asumen un carácter en función de la fábula, al servicio de ella.»

José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 218.

surgido una relación inversa en la que el personaje predomina sobre la acción. Según García Barrientos, una concepción esencialista del personaje:

La concepción esencialista del personaje, que adquiere la máxima autonomía, ocupa el centro de la estructura y de cuyo carácter trágico deriva en realidad la escasa y casi innecesaria acción “externa”; concepción que llega (de otra manera) al drama naturalista, a Chéjov, Tennessee Williams, etc. Todos los conflictos anidan en el interior del personaje y de ahí que la palabra se convierta en el cauce de expresión privilegiado, que el hablar desplace al hacer.¹¹⁵

Convendría adoptar una postura crítica que nos permita reconocer que el habla también es una acción en sí misma. Toda forma de expresión verbal es una forma de acción que inevitablemente involucra al cuerpo del intérprete y se incluye en la esfera del *hacer* en escena. El canto en esta ópera es parte fundamental del desarrollo dramático, en tanto que los personajes emplean esta forma musical como principal medio de expresión de la palabra, en vez de ocupar su labor vocal para realizar ornamentos melódicos que demuestren su virtuosismo como meros instrumentistas sobre la escena, como menciona Rousseau. De esta manera, el canto y en menor medida el recitativo y la palabra hablada, son las principales formas en que este drama encuentra su continuidad, pues aquello que se dice cantando efectúa una influencia directa sobre los personajes y los eventos de este drama.

En la estructura dramática de *A Streetcar Named Desire* se percibe el predominio del personaje sobre la acción, pues, como se ha mencionado con anterioridad, el compositor André Previn ha construido esta ópera en función de Blanche, al ponerla en el punto central de esta trágica historia. Asimismo, otra razón para asegurar la concepción esencialista del personaje son las acciones físicas de los personajes, que más que incidir sobre la fábula, tienen la función de

¹¹⁵ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 218.

caracterizar al personaje y definir sus rasgos de personalidad. En este sentido, rescatamos una de las tipologías referentes al personaje literario que distingue Todorov, recogida por García Barrientos: «los personajes que son servidos por la intriga, de forma que las acciones, sucesos o episodios de ésta tienen por objeto proporcionar, enriquecer o matizar los atributos de aquél».¹¹⁶ En contraposición con aquellos que "están sometidos al servicio" de la fábula o acción dramática, es decir, se distinguen por su función y no por lo que son. Hay que tener en cuenta que estas dos tipologías son graduales, es decir no escinden categóricamente a uno u a otro personaje.

En nuestro estudio situamos en la primer categoría a Blanche Dubois, quien además de ser la parte central de la estructura dramática, es "servida por la intriga" en torno a ella y la función de sus acciones está predominantemente en determinar su carácter. Por otro lado, ubicamos a Stanley Kowalski en un punto medio en entre estas dos tipologías, dada la coexistencia de acciones caracterizadoras y de aquéllas que inciden directamente en la acción dramática, propias de su rol antagonista en la ópera. Realizaremos un análisis de dos tipos de acciones que contiene el libreto. En el caso de Blanche, aquellas acciones que precisan matices y rasgos de carácter, así como las acciones que impactan directamente sobre la acción dramática, principalmente en el caso de Stanley.

2.11 Análisis de las acciones del personaje: retos para el actor-cantante.

Como hemos visto, el libreto de *A Streetcar Named Desire* es producto de la transposición de la obra homónima de Tennessee Williams,¹¹⁷ la cual es reconocida por sus personajes

¹¹⁶ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 218.

¹¹⁷ Recordemos el concepto de **transposición**: según Geoffrey Wagner es todo aquél proceso de adaptación donde se mantiene un alto apego al texto fuente. "Literary Intermediality: An Introduction", 17.

característicamente complejos. Un factor que evidencia lo planteado con anterioridad, se manifiesta en el texto dramático de *A Streetcar Named Desire* y su vasta cantidad de acotaciones psicológicas, la cuales evidencian el aspecto multifacético que distingue a estos entres ficticios. Asimismo, en la transposición del texto teatral al libreto operístico abunda una sustancial cantidad de indicaciones que brindan información al intérprete para permitirle consolidar el carácter del personaje que representa. Este aspecto condiciona al performer de ópera a llevar a cabo un proceso minucioso de construcción actoral.

Destacamos en el libreto de Littell tres aspectos que condicionan el desempeño escénico del intérprete a las exigencias del terreno actoral: la expresividad emotiva, el reto a nivel vocal que conlleva abordar vías vocales alternas al canto y la ejecución de acciones que suponen un ágil dinamismo en escena. Todos estos elementos están ubicados tanto en los diálogos como en las acotaciones del texto operístico. José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro* clasifica las acotaciones de una obra dramática en varias categorías.¹¹⁸ Para este análisis tomamos en consideración las siguientes:

- **Acotaciones de orden psicológico.** Es decir las indicaciones propias del universo interior cuyo objetivo es sugerir al intérprete la calidad emotiva con que ha de realizar su tarea escénica o bien, aquellas que favorecen el proceso de caracterización del personaje dramático. En este rubro atendimos principalmente todas aquellas acotaciones que suponen una alta complejidad en la expresividad del actor-cantante.
- **Acotaciones paraverbales.** Nos refieren a la prosodia, entonación, intención y actitud con que habrá de ser enunciado un diálogo. Dentro de esta categoría decidimos contemplar las diversas

¹¹⁸ José Luis García Barrientos, "2.1.2 Acotación" en *Cómo se comenta una obra de teatro*, 55-61.

vías de expresión vocal –cantar, hablar, gritar, reír, y llorar– pues son un reto vocal para el cantante.

- **Acotaciones operativas y espaciales.** Las operativas indican acciones y las segundas implican desplazamientos e interacciones con los elementos de escenografía o utilería. Dentro de esta clasificación se comprenden todas las indicaciones que exigen del actor-cantante un alto dinamismo en la escena.¹¹⁹

A continuación analizaremos el personaje de Blanche Dubois tomando en cuenta las clasificaciones anteriormente descritas con el propósito de constatar la complejidad psicológica, vocal y dinámica que el libreto requiere de la intérprete de la actriz-cantante representante de este personaje.

2.12 Expresividad emotiva y rasgos de carácter en Blanche Dubois

Según Bernard Holland en Blanche se presenta el dilema más desafiante para el compositor, pues la actriz-cantante que tome este rol protagónico ha de ser poseedora de excelentes cualidades vocales y notables dotes dramáticos:

Mr. Previn's dilemma is Blanche. He first needs a rosy-cheeked soprano with beauty of tone and healthy fluency to sing the lovely music he's written. At the same time he needs a faded, wasted, neurotic Blanche of a certain age to occupy the opera's

¹¹⁹ Destacamos en este punto la relación intermedial entre el cuerpo del actor-cantante –que puede ser ponderado en tanto medio, es decir como una herramienta que está configurada en un sistema de signos visuales y auditivos amalgamados en el espacio escénico de la ópera– y su condicionamiento directo con el medio textual. En otras palabras, el libreto operístico definido fundamentalmente como un texto multimedia, puede ser examinado en función de su capacidad para predeterminar la relación entre el espacio escénico y el cuerpo del intérprete, al pautar movimientos, desplazamientos y acciones que el actor-cantante puede realizar.

center. The power and impetus of Williams' narrative lies in the gradual disintegration of Blanche's outer defenses, not in the sensuous arias.¹²⁰

Como expone Holland, hay desafíos en el personaje vocal en cuanto a la demanda musical. No obstante, reconocemos otro dilema a nivel intérprete: la exigencia actoral en balance con el desempeño vocal del personaje operístico. Para examinar el grado de expresividad emotiva rescatamos las arias más relevantes así como algunos duetos en los que predomina la intervención de Blanche en momentos clave de la acción dramática. Asimismo, seleccionamos aquellas acotaciones operativas y psicológicas que denotan los principales rasgos de carácter de Blanche.

Comenzaremos con el dueto *You left I stayed and I struggled!* situado en la escena 1 del Acto I, donde Blanche confiesa a Stella la pérdida de Belle Rêve y cuenta las desgracias que ha presenciado en las numerosas muertes de sus parientes. Jane Rosenberg, crítica de la revista en línea *Seen and Heard International*, destaca la contraposición entre realidad e ilusión que caracteriza a Blanche:

This Blanche has seen more reality than Stanley, Stella, or Mitch. And though she lives in a world of make-believe, we have no doubt that she has been hardened by her experiences. This is powerfully brought home in her first monologue, "I took the blows on my face." Fleming's singing here suggests that Blanche has hidden resources of strength, which allows her to carry on through one trauma after another.»¹²¹

¹²⁰ Trad. ««El dilema del Sr. Previn es Blanche. Primero requiere de una soprano de mejillas rosadas poseedora de una belleza de tono y de una saludable fluidez para cantar la adorable música que éste ha escrito. Al mismo tiempo, él necesita de una Blanche desvanecida, arruinada y neurótica, de cierta edad, para que ocupe el centro de la ópera. La potencia e ímpetu de la narrativa de Williams recae en la gradual desintegración de las defensas exteriores de Blanche y no en las arias sensuales.»

Holland, Bernard. *Pursuing the Soul of 'Streetcar'...* <http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-desireopera1.html>

¹²¹ Trad. «Esta Blanche ha visto más de la realidad que Stanley, Stella o Mitch. Aunque vive en un mundo de ilusión, no nos queda duda que sus experiencias la han curtido. Esto se nos presenta en su primer monólogo [...]. El canto aquí sugiere que Blanche posee una reserva oculta de fortaleza, que le permite seguir adelante un trauma tras otro.» Jane Rosenberg, "Lust and Longing in Andre Previn's Ópera, *A Streetcar Named Desire*", *Seen and Heard International* (sitio web), ingresado en enero 27, 2018, <http://seenandheard-international.com/2014/05/lust-and-longing-in-andre-previns-opera-a-streetcar-named-desire/>

Al inicio hay una acotación que sugiere una progresión emotiva: «*Blanche has been getting more and more impatient. Now she snaps*».¹²² Esta indicación nos lleva a considerar la importancia de la resolución escénica que la intérprete llevará a cabo para desarrollar la sensación de impaciencia –traducida ya sea a través de una serie de acciones o cualidades de movimiento– que culminará en el abrupto reclamo que da pie a este dueto. Además, justo después de haber mencionado la pérdida de Belle Reve y haber sido cuestionada por Stella, encontramos una notable acotación paraverbal: *Con urgencia* para el diálogo «You're a fine one, you're a fine one to ask me, you're a fine one to accuse me of it»,¹²³ que resaltamos como la expresividad requerida para dar al público la impresión de urgencia mientras el intérprete sigue su línea –consecuentemente, respetando en todo momento la cuadratura musical. En esta indicación podemos ver una de las particularidades que posee el intérprete de ópera: al cantar ha de tener presente el *tempo* que la música especifica y paralelamente realizar sus acciones escénicas con una cualidad de rítmica que puede ser tanto semejante, como discordante a la música.¹²⁴

En el aria final del segundo acto, *He was a boy when I was a very young girl*, Blanche relata a Mitch el suicidio de su primer esposo tras haber sido descubierto en acto de infidelidad homosexual. La acotación dirigida a Blanche indica: *From a very deep place* (desde un lugar muy profundo), lo que remite a una convención actoral realista que reitera la complejidad del

¹²² Trad. «*Blanche se pone cada vez más impaciente. Hasta que explota.*»

¹²³ Trad. «*Qué buena eres, qué buena eres para preguntarme, qué buena eres para acusarme de ello.*»

¹²⁴ En este aspecto, la ópera resulta ser un tipo de *convivio* –en términos de Dubatti– que supone una complejidad al momento de presentar un acontecimiento teatral, pues el *ente poético* que en este caso es el actor-cantante ha de mantenerse en relación directa con el director de orquesta y los músicos, quienes a su vez constituyen una clase singular de *ente poético*, al devenir en *musical personae* (personajes musicales) que están insertos en el discurso musical de la ópera aunque su presencia no sea evidente en el escenario. De esta manera, nos encontramos con un fenómeno escénico que establece un *convivio* que redimensiona la categoría de *ente poético* y suscita formas particulares de intermediar la experiencia de expectación al implicar la relación que aquí proponemos como: *ente poético escénico*–*ente poético exclusivamente musical* y a su vez, la relación entre *entes poéticos* y espectadores.

personaje operístico polifacético en Blanche Dubois, pues ésta no sólo exhibe sus capas más superficiales, sino que también muestra dimensiones psicológicamente más profundas y nos revela los eventos más dolorosos de su vida. Además, al tratarse de una indicación de orden psicológico se precisa expresividad emotiva, espontaneidad y verdad escénica en un amplio sentido. Es decir, el libreto abre la oportunidad de que la intérprete aborde esta aria desde una propuesta propia dado que no se especifica con claridad lo que el personaje ha de pensar o sentir.

El dueto de la escena 3 del tercer acto que inicia con la línea "*Operator, Operator? Give me long distance*" (Operadora, operadora? Larga distancia) es el momento climático en toda la ópera. Blanche se encuentra a solas con Stanley. Al sentirse amenazada, Blanche intenta hacer una llamada de emergencia: «Blanche speaks into the telephone in a panic»,¹²⁵ describe la acotación de acción. Una vez más se presenta el reto para la actriz-cantante que tome el papel de Blanche al actuar estados de alteración psicológica.

La música del aria *I can smell the sea air* –ubicada en la escena final del último acto– evoca el ambiente etéreo y fantástico en el que Blanche habita, discordante con la realidad. Somos testigos de una Blanche en total deterioro mental tras haber sido violada, escapa del mundo con la ensoñación de algún atractivo amante en el mar y con su propia su muerte, al que vislumbra absorta en una alucinación. Según Felicia Hardison, este pasaje está cargado de «imágenes de pureza: el mar, el aire, el medio día, la luz del sol, el blanco, el azul, el alma y el cielo. [Blanche] también invoca a su "primer amor" y en consecuencia, el joven amor puro con el que ella añora recobrar». ¹²⁶ La acotación que aparece al inicio del aria: «Blanche already elsewhere» (*Blanche ya se encuentra en otro lugar*), es evidencia de la complejidad emotiva que trae consigo el reto de

¹²⁵ Traducción. «Blanche habla en el teléfono con pánico.»

¹²⁶ Hardison, Felicia. "A streetcar running fifty years", 60

encarnar convincentemente un personaje en estado de locura además de abrir posibles vías de resolución escénica para el intérprete. El contrapunto de la situación se potencia cuando Stella empaca las pertenencias de Blanche para trasladarla a un hospital psiquiátrico –con la llegada del Doctor y la Enfermera, dos personajes no cantantes que operan como línea divisoria entre el universo musical de los protagonistas y el afuera¹²⁷.

2. 12.1 La locura como rasgo de carácter en Blanche

Consideramos oportuno reconocer con mayor precisión uno de los atributos fundamentales en el carácter de Blanche: su constante tránsito de la realidad a lo ilusorio, que comúnmente se interpreta como demencia. Aunque hay quienes consideran que la protagonista de este drama se va deteriorando progresivamente hasta llegar a la locura, Felicia Hardison interpreta lo contrario:

Although most critics seem to accept the premise that Blanche goes mad, it is possible to interpret the action otherwise. Just as the boundary between illusion and reality has constantly fluctuated for Blanche, so is the line between sanity and madness a tenuous for Blanche, so is the analysis that takes Blanche as the protagonist would logically place her crisis [in the final scene] when (as the active agent of her own destiny) she finds a way to salvage her dignity in spite of everything and to be the lady she has been striving to be.¹²⁸

Esta progresión de la sanidad mental a la demencia –o a la inversa como plantea Hardison– se manifiesta de manera inicial en la escena 1 del primer acto, en la que Blanche insinúa a su hermana su inestabilidad:

¹²⁷ «The doctor and nurse who take Blanche away are non-singing roles, creating a very clever divide between the world of our protagonists (in song) and the world outside.» *Seen and Heard International*.

Trad. «El doctor y la enfermera, los personajes no-cantantes que se llevan a Blanche, crean una muy ingeniosa división entre el mundo de nuestros protagonistas (en canción) y el mundo de afuera.»

¹²⁸ Trad. «Aunque la mayoría de los críticos parecen aceptar la premisa de que Blanche se vuelve loca, es posible interpretar la acción de otra manera. Al igual que la frontera entre ilusión y realidad ha fluctuado constantemente para Blanche, también ocurre con el inestable límite entre sanidad y locura, así que un análisis que tome a Blanche como protagonista lógicamente ponderaría su crisis [de la escena final] cuando (actuando como la agente activa de su propio destino) encuentra la forma de rescatar su dignidad, a pesar de todo y para lograr ser la dama que ha intentado ser.»

Felicia Hardison, "A streetcar running fifty years", 61.

BLANCHE: (*uncertainly*) I can't be alone, I have not been well.¹²⁹

Después de haber hecho esta confesión, Stella en cambio habla de su amor por Stanley, lo que suscita en Blanche una exacerbada reacción en *You left, I stayed and I struggled* (Tú te fuiste, yo me quedé y luché), cuyo repentino cambio de atmósfera nos hace sospechar que la protagonista sufre de un trastorno mental. Esta conjetura parece confirmarse en la escena primera del segundo acto, cuando Blanche seduce a un joven colector –«*awfully young*» ("terriblemente joven"), según describe el libreto– hasta el punto de besarlo en la boca. En relación con esta escena, Felicia Hardison Londré afirma, en *A streetcar running fifty years*: «While the sequence of the Young Man does nothing to advance the action, it does serve other dramatic functions. It demonstrates what up till now has been only a matter for speculation: Blanche has a psychological problem.»¹³⁰ Otro momento importante es la escena 2 del tercer acto, cuando Mitch increpa a Blanche por haberle ocultado la verdad sobre su vida en Laurel, de donde fue expulsada por abusar de un joven de 17 años. La actitud intimidatoria de Mitch hace que Blanche "pierda el control":

(*She's losing control*)

BLANCHE: Get out of here before I start screaming *Fire! Fire! Fire!*.¹³¹

La demencia de Blanche evoluciona y se hace más evidente en la escena 3 del tercer acto. Blanche se encuentra sola alucinando como si estuviese en compañía de un grupo de admiradores. La acotación indica:

(*As if to a group of admirers*)

¹²⁹ Trad. «Blanche: (*insegura*) No puedo estar sola, no he estado bien.»

¹³⁰ Trad. «Mientras que la escena del Joven Colector no contribuye para dar continuidad a la acción, sí sirve para otras funciones dramáticas. La escena demuestra lo que hasta ahora ha sido un asunto de mera especulación: Blanche tiene un problema psicológico.»
Hardison Londré, Felicia. "A streetcar running fifty years", 57

¹³¹ Trad. (*Está perdiendo el control*) Blanche: Déjame salir antes de que grite ¡Fuego, fuego, fuego!»

BLANCHE: How about taking a swim, a moonlight swim at the old rock quarry, if anyone's sober enough to drive a car...¹³²

En este momento de la ópera se confirma el trastorno de Blanche al constatar que, en efecto, alucina transformando la realidad en una fantasía. Ella misma asegura: "Real? who wants real? I know I don't want it" en el aria *I want magic*,¹³³ cuando justifica a Mitch su decisión de ocultarle la verdad.

A la llegada de Stanley, Blanche vuelve a la realidad: “

«(Stanley turns on the light. The fantasy is shattered)».¹³⁴ En esta escena, Blanche tergiversa los hechos sobre su reciente encuentro con Mitch y de nuevo es violentamente confrontada por Stanley hasta ser abusada sexualmente. En la escena cuarta del último acto, los pasados sucesos traumáticos han repercutido visiblemente en la salud mental de Blanche. Esto se percibe en su desapego a la realidad, pues parece habitar en un mundo de alucinaciones, al creer que vendrá a recogerla algún apuesto pretendiente para pasar juntos unas vacaciones en la playa cuando en realidad será internada en hospital psiquiátrico. En esta escena se ubica el aria *I can smell the sea air*, anteriormente descrita, donde Blanche «is already elsewhere» (ya en otro lugar). Tras un altercado con la enfermera que asiste al doctor a llevarse a Blanche, la ópera finaliza cuando la protagonista menciona repitiendo una y otra vez: «Whoever you are, I have always depended on the kindness of strangers» (Quien sea que sea, siempre he dependido de la amabilidad de los extraños), hasta que abandona la escena: «Blanche slowly leaves as she came. The whole scene

¹³² Trad. «(Como si estuviera frente a un grupo de admiradores) Blanche: ¿Qué tal si nadamos? Nadar bajo la luz de la luna en la vieja cantera. Si es que alguien está lo suficientemente sobrio para manejar un coche.»

¹³³ Trad. «¿Realidad? ¿Quién quiere realidad? Yo no la quiero»

¹³⁴ Trad. «Stanley prende la luz. La fantasía se rompe.»

recedes from her into the fog in which she entered at the beginning of the opera»¹³⁵, aparece en la acotación final.

2.13 Stanley Kowalski

Antes de que Stanley Kowalski aparezca en escena por primera vez, éste ya ha sido caracterizado por lo que su esposa describe de él –es decir, Stella le adjudica una serie de atributos que lo distinguen del resto de los hombres en el aria *I can hardly stand it* donde ella expresa su estado de infatuación y orgullosamente muestra a Blanche una foto de él. La primera aparición de Stanley en escena es también el primer encuentro a solas entre éste y Blanche. Precisemos que este pasaje es uno de los aspectos característicos de la versión del libreto de Previn-Littel, pues en la obra dramática de Tennessee Williams la intervención de Stanley en escena ocurre desde escenas anteriores. Consideramos que este cambio de estructura que toman Previn y Littel, acentúa el conflicto entre Blanche y Stanley, pues pareciera que el personaje de Stanley desde el momento inicial, sólo existe en este drama en tanto fuerza opositora al personaje de Blanche. El hecho de que cada encuentro a solas entre Blanche y Stanley se torne violento y conflictivo, sustenta el rol de Stanley como personaje antagónico.

Al conocerse por primera vez –en el dueto *you must be Stanley I'm Blanche*– presenciamos el deseo entre dos personajes tan radicalmente distintos. En este primer encuentro, Stanley llega a su departamento descubriendo la inesperada presencia de su cuñada a quien mira con lascivia. Posteriormente, éste se sirve un trago y se quita la camisa, mientras Blanche lo observa, como se muestra en la siguiente acotación descrita en el libreto:

¹³⁵ Trad. «Blanche se va lentamente, igual que como entró. Toda la escena se desvanece entre la niebla en la cual llegó al inicio de la ópera.»

[STANLEY] *Seizing her up as he does with every woman. Looking her up and down (...) Stanley goes to get a drink; notices the level of the bottle has gone down quite a bit. He starts to remove his shirt; pauses. (...) Blanche turns around, sees him with his shirt off, appreciates what she sees. (...) He knows she's checking him out.*¹³⁶

La carga erótica con que Stanley mira a las demás mujeres –que se describe en la anterior acotación– nos hace constatar que en el libreto de *A Streetcar Named Desire* existen indicaciones cuyo propósito fundamental es arrojar información sobre la psicología de los personajes, mismas que son perceptibles a nivel partitura tanto en el texto efectivamente cantado, como en las acciones cuya función –además de suscitar que los eventos en el drama se desarrollen– es determinar el comportamiento de los personajes coadyuvando en la formación de la operación caracterizadora del personaje, que menciona García Barrientos. El constante escrutinio con que Stanley observa las acciones de Blanche, es una característica importante en este drama, pues consideramos que una de las funciones específicas del personaje de Stanley Kowalski es develar todas las verdades que Blanche oculta. La primera muestra la encontramos cuando Stanley descubre que el nivel de la botella de licor ha disminuido. No olvidemos que lo primero que hizo Blanche al llegar al departamento de los Kowalski fue servirse una bebida alcohólica, ocultando toda evidencia de haber bebido antes de que llegara su hermana Stella. Asimismo, contemplamos que la acción de examinar el nivel de la botella añade un rasgo de carácter suspicaz en Stanley.

La suspicacia de Stanley se verá reforzada cuando Stella cuenta a éste que Blanche perdió *Belle Reve*, la finca de sus ancestros. Stanley revisa las pertenencias de Blanche e intuye que ésta vendió la propiedad para enriquecerse únicamente a sí misma y vivir lujosamente. En el libreto, la acotación indica: *Stanley stalks to the cabin trunk, and pulls out a hand full of dresses.* El poco

¹³⁶ Trad. «Stanley, agarrándola como hace con todas las mujeres. Viéndola de arriba a abajo [...] Stanley va a servirse un trago; nota que el nivel de la botella ha disminuido bastante. Empieza a quitarse la camisa; se detiene [...] Blanche mira alrededor, lo ve sin camisa, aprecia lo que ve. [...] Él sabe que ella lo está viendo.»

cuidado con que Stanley jalonea las prendas de Blanche, refleja otro atributo distintivo: la agresiva tosquedad con que Stanley manipula los objetos que utiliza.

La acotación inicial de la escena 3 del Acto I señala: *The poker game is in full swing and plenty of beer has been drunk*. En esta escena se detonará un importante altercado, posiblemente a causa del alcohol y la tensión que hay entre Stanley y Blanche, quienes discutieron previamente por el asunto de la propiedad perdida. Es imprescindible reconocer, que en este momento de la ópera se manifiesta el aspecto más importante que distinguimos en Stanley: su bestialidad de macho alfa, pues será este atributo el que constantemente estará modificando el curso aparente de los hechos en *A Streetcar Named Desire*, como en la violenta forma con la que la escena de la noche de póker finaliza. También distinguimos a nivel acción dramática. el evento violento que desvía el destino de Blanche –o bien, su esperanza de redención– durante su estancia en casa de los Kowalski, es decir el abuso sexual que acomete Stanley, detonando por completo la demencia de Blanche hasta que es trasladada a una institución mental.

Un ejemplo inicial, de la ya apuntada bestialidad de Stanley en esta escena, lo vemos cuando Blanche intenta participar en el juego de póker y éste golpea la mano de Blanche para que no intervenga: *Stanley slaps Blanche's hand* y la sorpresa de ésta ante la falta de decoro de Stanley suscita en ella un: *Excuse me!* en voz hablada. Posteriormente, Stella se aproxima a la mesa donde los varones juegan póker y recibe una nalgada de su esposo frente a todos los presentes: "*Stanley slaps Stella's ass, hard*. Stella.- That's not fun, Stanley!". Interpretamos la acción de la nalgada¹³⁷ como un gesto que además de connotar una fuerte carga sexual en

¹³⁷ Una acción de la misma naturaleza ocurre en la Escena 2 del Acto I: Stanley.- (*Stanley makes a grab for Stella as she comes out*) Hiya fatty! (*Stella shrugs free of him*) Inferimos que el hecho de que esta acción se reitere una segunda ocasión representa una decisión deliberada de visibilizar un rasgo de carácter en Stanley: su actitud posesiva sobre su esposa.

Stanley, simboliza su carácter de macho alfa pues en esta acción pareciera que Stanley manosea el cuerpo de su esposa como si le perteneciera. Como podemos constatar, las acciones de los personajes revelan sus singularidades en términos de carácter y por lo tanto, nos ayudan a verlos como entes portadores de una identidad propia, como si se tratase de una persona real. Tal es el caso de Stanley quien hasta este punto de la ópera lo hemos podido distinguir, con base en las acotaciones operativas y psicológicas, a través de los siguientes atributos: bestialidad, suspicacia y agresiva tosquedad.

Durante la escena 3 del acto I, Blanche conoce a Mitch, ambos parecen gustarse y con el propósito de crear una atmósfera romántica, ésta prende la radio en donde suena un vals. Blanche baila, mientras Mitch canta suavemente y parece predominar un ambiente etéreo tanto a nivel musical como en la escena. La realidad irrumpe cuando Stanley arroja por la ventana la radio y Stella lo confronta. Esta situación culmina en el momento en que Kowalski golpea a su esposa (*Stanley hits Stella.*),¹³⁸ a partir de este punto habrá un ágil desarrollo escénico que, consideramos, resulta desafiante para los intérpretes de *A Streetcar Named Desire*, pues el libreto indica que los personajes varones arrastran a Stanley –quien está en estado de ebriedad– a la regadera, para después dejarlo tirado en la cama. Simultáneamente, Blanche y Stella corren al departamento de los vecinos Eunice y Steve:

All three men drag Stanley into the bathroom

MITCH.- Get him in here, men...

Stanley is dragged out of the shower and dropped on the bed. ¹³⁹

¹³⁸ Traducción: «*Stanley le pega a Stella.*»

¹³⁹ Traducción: «*Los tres hombres arrastran a Stanley hasta el baño.*

Mitch: Métenlo ahí, señores:

Sacan a Stanley de la regadera y lo acuestan en la cama.»

En este momento, se evidencia la acotación inicial de esta escena: *Plenty of beer has been drunk*. Interpretamos en este estudio que el estado de ebriedad de Stanley puede ser la causa de su comportamiento irracional y desmedido. Asimismo, señalamos que es un desafío actoral para el intérprete de esta ópera en términos de expresividad, pues además de atender su labor musical, este personaje operístico ha de transmitir de manera efectiva al público que ha bebido en exceso.

Eventualmente, Stanley recobra la consciencia de sus actos e implora para que Stella vuelva a su departamento. Es en este pasaje donde acontece el conocido grito de Stanley: *Stella!*, que se ha hecho famoso desde la obra dramática de Williams. Previn y Littel, preservan el realismo teatral de este momento optando porque el personaje de Stanley grite en vez de cantar. De esta manera, se presenta un desafío a nivel de técnica vocal en el cantante de ópera. Tengamos presente que el intérprete de ópera posee un entrenamiento vocal primordialmente enfocado al canto y que la acción de gritar puede anteponerse a muchos principios técnicos del arte lírico, por lo cual consideramos que esta acción debe ser ejecutada con particular conocimiento de las vías metodológicas del teatro hablado para ejecutar un grito sin dañar el aparato fonador.

Stella cede ante las súplicas de su esposo y vuelve a sus brazos.¹⁴⁰ Aunque los Kowalski se apartaron por tan solo unos minutos, si atendemos a las acotaciones de acción en el libreto, pareciera que el público presencia un apasionado reencuentro:

*Stella can't stand it another second, she breaks away from the women. (...) He [Stanley] falls into his knees. Stella runs to him as he presses his face against her belly. He lifts her up in his arms like a child. He carries her back into the house.*¹⁴¹

¹⁴⁰ En este pasaje, podemos comprobar que el potencial persuasivo del personaje de Stanley recae en su grito desgarrador más que en el canto. Además, reconocemos este grito –al ser uno de los pasajes más famosos de la obra de Tennessee– supone una directa evocación al universo teatral.

¹⁴¹ Trad. «Stella no puede soportarlo ni un segundo más, se aparta de las mujeres [...] Stanley arrodilla ante ella. Stella corre hacia él mientras Stanley presiona su rostro contra el vientre de Stella. Él la carga en sus brazos como una niña y la lleva de vuelta a casa.»

Consideramos que estas acotaciones caracterizan la relación entre Stella y Stanley Kowalski al sugerir el amor pasional que impera en los dos debido a que Stella «no puede aguantar ni un segundo más» apartada de su esposo y que Stanley, al ver que su esposa está de vuelta, se arrodilla ante ella. En este sentido, podemos constatar que las acotaciones psicológicas y de acción no sólo determinan el carácter de cada uno de los personajes, sino que también definen la relación que puede haber entre éstos.

Además, la acotación de acción anterior resulta relevante por el aspecto dinámico de las acciones: Stanley se arrodilla, Stella corre hacia su esposo, Stanley carga a Stella y la lleva de nuevo al interior de su casa. Todas estas acciones implican un alto grado de energía física debido a los movimientos ágiles y grandilocuentes que se precisan. Es importante reiterar que uno de los retos del intérprete de ópera es realizar su quehacer escénico sin que se merme el desempeño vocal. Por lo tanto, consideramos que la ejecución de acciones que impliquen una gran cantidad de energía física en términos de movimiento –como en el caso de esta escena– representa uno de los retos actorales más desafiantes para el intérprete de ópera en *A Streetcar Named Desire*.

2.14 Dinamismo escénico el momento climático de la obra.

El actor-cantante ha de tomar en cuenta las exigencias técnicas implicadas al momento de vincular simultáneamente acción escénica, movimiento y emisión vocal en el marco de la representación operística. Sobre este aspecto, Susana Egea aporta las siguientes consideraciones:

Para la interpretación actoral en ópera, consideramos la importancia de tomar conciencia, por un lado, del **origen mecánico del movimiento**, y relacionarlo con el momento de **ataque del sonido**, para analizar la mejor manera de vincular acción dramática y emisión de voz, en el tiempo; y por otro lado, la de tomar conciencia del trabajo muscular que el movimiento requiere, para estudiar su posibilidad o no, de converger con el momento de ataque del sonido. Así pues, según la intensidad o la fuerza muscular que requiera el movimiento, observamos que éste puede:

- No interferir en la emisión de voz.
- Condicionar la voz, enriqueciendo su calidad expresiva.
- Interferir en exceso, en la técnica vocal, al punto de requerir dos tiempos de ejecución, uno para el movimiento y otro para el ataque de sonido.¹⁴²

Atenderemos estos desafíos técnicos a partir del análisis de las indicaciones de acción descritas en el texto operístico, debido a que están estrechamente relacionadas con las tareas escénicas que el intérprete efectúa al momento de la representación. Aún cuando puedan ser contravenidas, omitidas o por el contrario, si son usadas para orientar al actor-cantante en su labor de encarnar al personaje dramático, las acotaciones operativas y espaciales son un referente importante para dar cuenta de la forma en que el personaje dramático se relaciona con el espacio en términos de movimiento, así como para entender la influencia que el espacio ejerce sobre el personaje operístico. En el caso de *A Streetcar Named Desire*, el espacio que representa el departamento de los Kowalskis tiene repercusiones dramáticas en Blanche, según reconoce Frank Bradley en

Tennessee Williams: A casebook:

Although the home in *Streetcar* –the Kowalski apartment– still stands, it does so largely in the character of an environmental antagonist to Blanche. Her chief problem in the dirty, crowded, and oppressive apartment is that she is subject to too many personal disclosures at the hands of too many strangers. [...] The apartment crowds a number of people into a very small space, and is itself surrounded by other spaces of intrusive activity which condition it. [...] Nothing is safe from another person's scrutiny in such a space. It is significant that Stanley's first penetration of Blanche's privacy happens largely as a result of space and proximity.¹⁴³

¹⁴²Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera*, 94.

¹⁴³ Trad. «Aunque la casa en *Streetcar* –el departamento de los Kowalski– se mantiene estática, repercute en gran medida en el personaje, como un entorno antagonista para Blanche. Su principal problema en el departamento sucio, opresivo y atiborrado de gente es que ésta está sujeta a demasiadas revelaciones personales en manos de demasiados extraños. [...] El departamento aloja una cantidad de personas en un espacio muy reducido, y está en sí mismo rodeado de otros espacios de actividad intrusiva que lo condicionan. [...] Nada está a salvo del escrutinio de otras personas en tal espacio. Es significativo que la primera invasión de Stanley a la privacidad de Blanche ocurra en buena parte como resultado del espacio y de la proximidad» Frank, Bradley, "Two transient plays: *A Streetcar Named Desire* and *Camino Real*" en *Tennessee Williams: A Casebook* (New York: Routledge, 2002), 55.

Para profundizar en este aspecto, examinaremos las acotaciones operativas y espaciales que conllevan la necesidad de realizar desplazamientos en el espacio escénico, lo que en consecuencia implica movimiento y con ello un grado de dinamismo que puede resultar desafiante para el intérprete si al momento de cantar tiene indicado accionar rápidamente o emplear su motricidad en la interacción con los diversos elementos de utilería que se precisan en esta ópera.

Un ejemplo de acotaciones que exigen que el personaje dramático interactúe con los objetos es la escena inicial donde Blanche se instala en el departamento de su hermana, fisga en la alacena en búsqueda de alcohol, para después servirse un trago y ocultar la evidencia:

(Blanche looks around, spies liquor in a cabinet, pours herself a drink, puts liquor back [...] Washing out the glass. [...] Looks herself in a mirror over the sink)

BLANCHE: *(sadly)* I look so old, I look so old. Keep hold.. Keep hold of yourself. ¹⁴⁴

Aquí se conjuga una acción psicológica con una de orden operativo-espacial que tiene la función de caracterizar al personaje principal, pues connota el rechazo que siente por su aspecto físico, además de ser la primera de varias indicaciones que insinúa el alcoholismo de Blanche –dado que en varios momentos de la ópera veremos a Blanche bebiendo, sirviéndose un trago o pidiendo una bebida. Felicia Hardison Londré distingue lo siguiente: «Blanche reveals in her actions both the nervous strain she is struggling to keep under control and her duplicity. Helping herself to the whiskey she finds establishes a precedent for what will become a summer-long pattern of secret drinking.»¹⁴⁵ El alcoholismo de este personaje se inicia desde su primera aparición, y se repite

¹⁴⁴ Traducción: «(Blanche busca alrededor, y encuentra licor en una alacena, se sirve una bebida y pone el licor en su lugar [...] Lavando el vaso. [...] Se mira a sí misma en el espejo arriba del lavabo) Blanche: (tristemente) Me veo muy vieja, Me veo muy vieja. Mantén el control... Mantén el control de ti misma.»

¹⁴⁵ Trad. «Blanche revela en sus acciones tanto las tensiones nerviosas que ha luchado por mantener bajo control y su duplicidad. Ayudarse a sí misma con el whiskey que encuentra, establece un precedente para lo que se convertirá en un patrón de beber secretamente durante todo el verano.» Felicia Hardison Londré, "A streetcar running fifty years", 51.

durante toda la estancia de Blanche en casa de su hermana, lo cual parece evidenciar que es uno de los aspectos más relevantes.

En lo que respecta al ágil dinamismo en escena, traemos a cuenta el momento climático de la ópera y la escena final. En la escena 2 del último acto,¹⁴⁶ la discusión entre Stanley y Blanche se intensifica hasta el grado de la violencia física, que se verá traducida a nivel acción. Stanley le impide el paso a Blanche y la persigue, como se describe a continuación:

(Stanley moves between Blanche and the outside door)

BLANCHE: Let me get by you...

STANLEY: Okay, Blanche. Get by me. Go ahead.

BLANCHE: You, you stand over there *(Cat and mouse)*

STANLEY: You got plenty of room here. Now, walk by me. *(Blanche runs into the bedroom and closes the curtain)* You think I'll interfere with you?

Resulta imprescindible considerar el desafío que supone la acción de correr en escena por el impacto que puede generar en el desempeño vocal del intérprete, dada la posible repercusión en el aparato fonador, pues no olvidemos que un cantante emplea una dinámica respiratoria específica para cantar, la cual se verá inevitablemente modificada si ejecuta movimientos ágiles como por ejemplo saltar o correr.

Inmediatamente después de haber sido arrinconada, Blanche rompe una botella de licor para apartar a su contrincante, lo que suscita un violento encuentro físico entre ambos:

BLANCHE: Stay back! *(Blanche smashes a bottle)*

STANLEY: You want some rough house? Right?!

¹⁴⁶ Trad. «*(Stanley se desplaza entre Blanche y la puerta de salida)*.

Blanche: Déjame pasar...

Stanley: Está bien Blanche. Pasa. Adelante.

Blanche: Tú, tu párate allá. *(Persecución: El gato y el ratón)*

Stanley: Tienes mucho espacio aquí. Ahora, camina a mi lado. *(Blanche corre a la habitación y cierra la cortina)* ¿Crees que voy a obstaculizarte?»

*(Stanley springs toward Blanche and catches her wrist as she tries to strike him with the bottle).*¹⁴⁷

Destacamos este momento de la ópera por el riesgo que supone manipular un objeto de utilería punzo-cortante y por la destreza corporal que se exige de los actores-cantante al momento de realizar la secuencia de movimiento del combate escénico.

STANLEY: Blanche, we've had this date with each other from the beginning. *(He carries her toward the bed).*¹⁴⁸

Para Mary A. Corrigan este momento en el drama representa «la total derrota de una mujer cuya existencia depende de mantener las ilusiones sobre sí misma y el mundo».¹⁴⁹ Además, Corrigan plantea que este conflicto entre Blanche y Stanley es una externalización del conflicto que ocurre en el interior de Blanche entre la ilusión y la realidad. Empero, al final de esta escena "la ilusión sucumbe a la realidad física impuesta por Stanley cuando la viola". Consideramos que la contundencia de la agresión evidencia el carácter de "lo real" que actúa en oposición al fantasioso universo en el que Blanche se sumerge para evadir la realidad.

2.14.1. Escena Final

La escena final resulta la más desafiante a nivel colectivo, en tanto reto actoral y agilidad de acciones que involucran desplazamientos. El momento climático de esta escena inicia con la llegada del Doctor y la Enfermera y culmina cuando Blanche cede ante el Doctor. A continuación mostraremos este pasaje final para que el lector pueda constatar la dificultad escénica en términos de movimiento y acción que la mayoría de los personajes presentes en esta escena realizan:

¹⁴⁷ Traducción: «Blanche: ¡Aléjate! *(Blanche rompe la botella)*

Stanley: Quieres pelear ¿verdad?

(Stanley salta hacia Blanche y la agarra de la muñeca, mientras que ella intenta estrellarle la botella).

¹⁴⁸ Traducción. «Stanley: Blanche, hemos tenido esta cita pendiente desde el inicio. *(Él la carga hacia la cama).*»

¹⁴⁹ Mary Ann Corrigan, "Realism and Theatricalism in A Streetcar Named Desire", *Modern Drama* 19, no. 4 (1976), consultado 9 de agosto 2019, <https://muse.jhu.edu/article/497088/pdf>

(Blanche sees the doctor)

BLANCHE: You are not the man I was expecting... I forgot something *(Blanche runs into the bedroom. The Nurse takes charge and follows her. Stanley and the Doctor remain in the outer doorway)*

NURSE: *(spoken)* Hello, Blanche.

BLANCHE: *(in great fear)* I don't know you! I don't know you, I want to be left alone *(Blanche tries to edge past the nurse)*

NURSE: *(spoken)* Now, Blanche...

STANLEY *(mad with frustration)* What is it? What did you forget? *(Stanley tears down the paper lantern and throws it at her)* This?

BLANCHE: *(screams)*

(The nurse seizes Blanche as she tries to escape and forces Blanche to the floor)

STANLEY: Hey doctor, we'd better go in.

[..] *(Blanche is face down the floor).*

NURSE: These fingernails need to be trimmed. Jacket, doctor?

DOCTOR: Not unless necessary. "Miss Dubois..."

BLANCHE: *(turns to him with desperate appeal)* Please ask her to let go of me.

DOCTOR: Yes, let go.

BLANCHE: *(the Doctor helps her up and gently leads her through the next room)*

Whoever you are, I have always depended on the kindness of strangers. *(Blanche leaves as she came).*¹⁵⁰

En esta escena final presenciamos el trágico cambio de fortuna de la protagonista que ocurre cuando vemos a Blanche en total demencia, fantaseando con que un pretendiente pasará por ella

¹⁵⁰ Traducción: Blanche: Usted no es el hombre que estaba esperando... Olvidé algo *(Blanche corre a la recámara. La enfermera se hace cargo y la sigue. Stanley y el Doctor permanecen en la puerta de salida).*

Enfermera: *(hablado)* Hola, Blanche.

Blanche: *(Con mucho miedo)* ¡No te conozco! ¡No te conozco! Quiero que me dejen sola. *(Blanche intenta pasar)*

Enfermera: *(hablado)* Ahora Blanche...

Stanley: *(enojado, con frustración)* ¿Qué es? ¿Qué se te olvidó? *(Stanley despedaza la lámpara de papel y se la avienta a Blanche)* ¿Esto?

Blanche: *(grita)*

La enfermera sujeta a Blanche mientras que ésta intenta escapar, forzándola hacia el piso.

Stanley: Doctor, más vale que entremos.

Blanche está boca abajo en el piso.

Enfermera: Necesitamos cortarlas estas uñas. ¿La camisa de fuerza, Doctor?

Doctor: No, a menos que sea necesario. "Señorita Dubois".

Blanche: *(Voltea a verlo con apariencia desesperada.)* Por favor, dígame que me suelte.

Doctor: Sí, suéltela.

Blanche: *(El doctor le ayuda a levantarse y la lleva con gentileza al otro cuarto)* Quien sea que seas, siempre he dependido de la amabilidad de los extraños. *(Blanche se va como llegó)*

al departamento de los Kowalski para llevarla a vacacionar en la playa, cuando en realidad será trasladada por un doctor y una enfermera a una institución psiquiátrica. La situación suscita que la enfermera emplee su fuerza física para perseguir a Blanche y someterla. Blanche intentará huir, al ser consciente de que será llevada en contra de su voluntad por un Doctor, mientras que Stanley coopera agresivamente en que su cuñada salga lo antes posible de su casa. Al darse cuenta que no tiene escapatoria, Blanche accede sin resistencia con la línea final: *Whoever you are I have always depended on the kindness of strangers.*

La concatenación de los eventos en este pasaje ocurre de manera ágil, lo que implica en los intérpretes la necesidad de moverse con presteza en el escenario. Además, el acelerado tempo que este momento final exige también supone un reto de índole emotiva para el actor-cantante, pues éste ha de transitar a estados emotivos expresivamente desafiantes de un momento a otro. Por ejemplo, Blanche transita del pánico («in great fear»), a la súplica desesperada y finalmente culmina en una solemne aceptación. Dada la complejidad emotiva, inferimos que esta escena requiere que el intérprete tenga una clara consciencia de la situación dramática para que este momento acontezca de manera convincente.

La escena final representa el trágico desenlace de este drama. Una particularidad de este pasaje es la presencia en escena de casi todo el elenco de la ópera. Esta singularidad contribuye a evidenciar la derrota de Blanche a los ojos de todos. Asimismo, es posible inferir que la participación de un sustancial número de personajes involucra cierto grado de complejidad, a nivel vocal y a nivel escénico. La intervención del reparto ha de estar pautada minuciosamente para que cada uno de los intérpretes coopere efectivamente en términos de desplazamiento, ensamble vocal, acción y desarrollo emotivo de personaje.

A lo largo de este capítulo hemos examinado la relación entre el texto y el intérprete. Como hemos podido comprobar, el texto dramático es una fuente fundamental para coadyuvar al intérprete en su proceso construcción actoral. También hemos verificado la naturaleza multimedia del texto operístico, que tiene la principal función de codificar los elementos necesarios para la puesta en escena. El libreto no sólo es una partitura musical que ha de ser ejecutada, sino que también es una fuente de información abierta a la interpretación del *performer*, en tanto creador escénico. Consideramos que si el artista de ópera parte de un acercamiento al texto paralelamente musical y actoral podrá desenvolverse en el terreno interdisciplinar con mayor facilidad.

CAPÍTULO III. Montaje de *ASND*: Relación del intérprete con el contexto y la técnica

Hasta ahora se ha analizado el texto dramático de la ópera *A Streetcar Named Desire* que, como es posible constatar, supone diversos retos para los intérpretes. No obstante, si el lector de este trabajo considera que el propósito esencial de todo texto dramático es su efectiva representación en escena, resultaría conveniente tomar como referencia una puesta en escena de la ópera de *ASND*. Por lo cual tomaré un caso ejemplar para que las reflexiones de capítulos previos puedan ser concretadas en un montaje.¹⁵¹ Opté por la puesta en escena mexicana de *ASND* dirigida por Ragnar Conde,¹⁵² director artístico de *Escenia Ensemble A.C.*, para constatar oportunamente las premisas clave sobre el campo de los estudios intermediales en la ópera, la labor profesional del intérprete de ópera en el contexto actual y los elementos contenidos en el libreto—acotaciones de acción e información relativa a los personajes complejos— que se manifiestan en el intérprete a través de signos verbales, sonoros y visuales.¹⁵³ Para este apartado las fuentes principales son: los testimonios de los creadores —director de escena y elenco—, mi experiencia como observador durante el proceso de ensayos, la crítica de los periódicos de circulación nacional y las

¹⁵¹ A partir de este punto, la redacción de esta tesis será articulada desde mi voz en primera persona. La razón para esta modificación es evidenciar que esta parte de la investigación deriva de mi experiencia directa como observador y espectador de un fenómeno teatral —a diferencia de los capítulos anteriores que son análisis teóricos—, por lo cual considero que aspirar a un carácter objetivo en la redacción no sería oportuno, en tanto que alejaría al lector del carácter personal desde el cual se concibió este apartado.

¹⁵² Licenciado en Actuación por la Casa del Teatro y Licenciado en Diseño Gráfico de la UAM-Azcapotzalco, Ragnar también ha estudiado danza, pintura, voz y música, así como producción, iluminación y dramaturgia, y participó en el Opera Studio del programa Merola de la Ópera de San Francisco. De entre las más de 35 óperas que Ragnar Conde ha dirigido destacan *I puritani*, de Bellini (Ópera de Bellas Artes, 2016), *Madama Butterfly*, de Chaikovski (Filarmónica de Jalisco, 2015), *La traviata*, de Verdi (Orquesta Sinfónica de Puebla, 2014), *Les contes d'Hoffmann*, de Offenbach (West Bay Opera, 2012), *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns (West Bay Opera, 2011), *La scala di seta* y *L'occasione fa il ladro* de Rossini (Pro Ópera, 2010), *Le nozze di Figaro*, de Mozart (Ópera de Zacatecas, 2008) y *La bohème*, de Puccini (Orquesta Juvenil de Toluca, 2007). Además, ha dirigido diez obras de teatro en México y Estados Unidos y ha sido guionista o acting coach en cuatro películas mexicanas. Como becario del FONCA ha estado al frente de proyectos de fomento a la cultura y ha realizado espectáculos diversos como la ceremonia de apertura del 66 Congreso de la FIFA en el Auditorio Nacional, "México Espectacular" en la Xcaret-Riviera Maya, "Viva Verdi" en Zúrich, el Coro de niños en el Festival del Centro Histórico en la Ciudad de México. Fue asistente de dirección en el montaje del musical *Evita*.»

María Teresa Hernández, "Ragnar Conde", *Pro Ópera* 8, septiembre-octubre 2016, accesado el 18 de junio 2018. www.proopera.org.mx/pasadas/sepoct8/revista/14-escena-sep16.pdf

¹⁵³ Tomo en cuenta otros elementos característicos de la experiencia escénica tales como la música, la escenografía y los elementos de utilería que cooperan en la construcción de la ficción en la ópera.

publicaciones de revistas mexicanas especializadas en Ópera, además de mis consideraciones como espectador de la función del 27 de enero de 2017 en el Teatro Degollado (Guadalajara, Jalisco). A manera de justificación sobre el por qué este montaje en particular, preciso la importancia de valorar la calidad artística de una compañía independiente multidisciplinaria que constituye un positivo paradigma de la actividad operística en México, que además propone en la ópera nuevas formas de aproximación al fenómeno de la interpretación actoral.

Al final de las reflexiones sobre el montaje y la construcción actoral de los intérpretes, dedico un espacio en esta investigación para traer a cuenta el panorama operístico en el que se inscribe *A Streetcar Named Desire*. Aporto esta información para complementar el análisis de la relación intermedial entre el contexto y el intérprete. De esta forma, es posible constatar que en la actualidad hay ciertos cambios paradigmáticos que han incidido en la labor del *performer*. Además, en este apartado se encuentra a una breve síntesis de las principales herramientas actorales empleadas por los intérpretes de esta puesta en escena a partir de los referentes metodológicos que propuso el director Ragnar Conde, con el objetivo de determinar la aplicación de ciertos elementos de técnica actoral que pueden facilitar al actor-cantante su vía de aproximación al trabajo interdisciplinario que conlleva este arte escénico.

Consideración inicial: Mi experiencia como ente observador en el montaje de A Streetcar Named Desire.

Como apunta Dubatti, las artes escénicas son un fenómeno vivo que reúne en un cuadrante del espacio-tiempo la presencia de cuerpos poiéticos y de espectadores. Me resulta conveniente evidenciar que en el caso del montaje operístico de *A Streetcar Named Desire* mi rol como espectador configura una de las dos partes integrantes del *convivio* teatral. Yo fui un partícipe

presencial en las funciones y en el proceso de ensayos. Por lo tanto considero que mi perspectiva debe ser escrita en voz personal, para así explicitar que estuve directamente involucrado en el acontecimiento teatral. Cabe mencionar que mi experiencia como observador de este proceso jugó un papel crucial en la fase inicial de esta investigación. La contundencia emocional con la que los actores-cantantes interpretaban sus personajes me conmocionó a tal grado que decidí analizar la dificultad interpretativa de la ópera que planteo en esta tesis.¹⁵⁴

3.1 El montaje de *A Streetcar Named Desire* (libreto de Previn/Littel) en directa correspondencia con los retos actorales del texto dramático.

En el caso ejemplar de esta puesta en escena, el director de escena –haciendo uso de recursos que son convencionalmente empleados con actores– llevó a cabo una metodología de trabajo que pudiera facilitar a los actores-cantantes su proceso de interpretación de personaje. Por lo tanto, se podría decir que los *performers* de este montaje pueden ser valorados como actores dramáticos y como músicos de manera simultánea.

Un factor propicio para el efectivo montaje de esta desafiante ópera es el enfoque interdisciplinario del colectivo de artistas *Escenia Ensamble A.C.*, el cual está comprometido con la exploración del potencial escénico de la ópera a través de su vinculación con otros terrenos artísticos. En este sentido, reconozco que este colectivo posee un adecuado bagaje de herramientas para establecer el expreso vínculo con el ámbito actoral que se acentúa en la versión de *A Streetcar Named Desire* compuesta por Previn y Littel.

¹⁵⁴ Un ejemplo del alcance expresivo de los actores-cantantes lo encontré en Irasema Terrazas, durante un ensayo del acto III al interpretar el aria *I can smell the sea air*. El director de escena le proporcionó una serie de imágenes guía para que fuese capaz de evocar con especificidad el mar en el que Blanche Dubois sueña que morirá, la brisa que le trae una sensación de paz y el hombre con quien tiene la certeza que pasará sus últimos días. Al recibir estos estímulos psicológicos, la soprano y actriz estalló en llanto mientras cantaba. Su llanto era un reflejo de una poderosa conexión emotiva que se producía orgánicamente sin interrumpir la correcta emisión de su voz.

3.1.2 *Escenia Ensemble A.C.*

Las iniciativas de compañías y colectivos independientes¹⁵⁵ han sido un terreno fértil para la creación de propuestas artísticas destacadas en la ópera mexicana. El colectivo de artistas multidisciplinarios *Escenia Ensemble A. C.* se ha enfocado desde 2008 a la formación artística y a la creación escénica de manifestaciones cuyo principal objetivo es contribuir al crecimiento cultural del país «incluyendo en sus actividades la impartición de talleres, creación de espectáculos y públicos, publicación de material editorial y audiovisual», entre otras. En 10 años han llevado a escena más de 16 montajes nacionales e internacionales que tienen el objetivo de «explorar nuevas posibilidades de expresión dentro de las diversas disciplinas de las artes escénicas»¹⁵⁶. Entre sus trabajos recientes se encuentra: el estreno en Latinoamérica de la ópera *A Streetcar Named Desire* (André Previn/Phillip Littell) dirigida por Ragnar Conde, presentada en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco; *Salomé* (Richard Strauss) en co-producción con la compañía West Bay Opera de Palo Alto California; *Bitches, Witches and Boys: los rostros de una voz* (escrito y dirigido por Ragnar Conde), espectáculo unipersonal escrito para mezzosoprano presentado en *The National Opera Center* en NYC; *I Puritani* (Vicenzo Bellini) con la Ópera del Palacio de Bellas Artes, entre otras. Ragnar Conde, director general y fundador de *Escenia Ensemble A.C.*, es un artista escénico, director de escena, dramaturgo y guionista, que ha participado en más de 80 producciones de ópera, teatro y cine. Las limitantes que existen en la formación de cantantes de ópera fueron una de las preocupaciones de Conde al momento de colaborar con los intérpretes de este gremio, por lo cual decidió impartir talleres de actuación

¹⁵⁵ Otros casos ejemplares son: la compañía interdisciplinaria *Teatro de Ciertos Habitantes* dirigida por Claudio Valdés Kuri y *La Máquina de Teatro* liderada por Juliana Faesler y Clarissa Malheiros, entre otros.

¹⁵⁶ "Escenia Ensemble A.C." (Sitio web), accesado el 15 de junio, 2018, <https://www.esceniaensablemx.com/circulo-escenia.html>

dirigidos a cantantes. Dichos talleres surgieron con la premisa de abordar las singularidades de la interpretación en ópera y de encontrar puntos de encuentro, a nivel metodológico, entre la labor de un actor de teatro y un *performer* de ópera. Ragnar, en entrevista con María Teresa Hernández para la revista *Pro Ópera*, describe que esta experiencia suscitó el encuentro con un grupo de intérpretes interesados en la multidisciplina que buscaban dar continuidad a su formación escénica. Este grupo de artistas eventualmente conformarían *Escenia Ensamble A.C.*:

Empezamos a hacer talleres y muchos actores empezaron a querer volver y tener continuidad. [...] De pronto descubrí a un grupo de gente que estaba dispuesta a trabajar en esta exploración y tuve la posibilidad de lograr esta multidisciplina que no lograba en otros montajes. Es decir, cuando montas una ópera, con suerte te dan tres semanas para trabajar, pero también puedes tener diez días o menos para sacar todo adelante. [...] Entonces decidí apostarle a este grupo de gente que quería explorar más allá.¹⁵⁷

La misión de conformar espectáculos multidisciplinarios de *Escenia Ensamble A. C.* ha sido reconocida a nivel institucional. Entre los financiamientos de instancias culturales que han obtenido se encuentra la beca *México en Escena* (FONCA) y la beca para dirección escénica del Merola Ópera Program con sede en San Francisco (E.U.A.). Las contribuciones institucionales previamente mencionadas aunadas a la co-producción de la Orquesta Filarmónica de Jalisco respaldaron los esfuerzos de este colectivo para concretar la puesta en escena de *A Streetcar Named Desire* (de André Previn, libreto de Philip Littell) que se presentó en el Teatro Degollado (Guadalajara, Jalisco) el 27 y 29 de enero del 2017 y en el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris” (Ciudad de México) el 24 y 26 de marzo del mismo año. Esta ópera, según Conde es

Un tipo de proyecto que tiene mucho que ver con la visión de *Escenia Ensamble*; [...] hemos visto la multidisciplina o la interacción de las artes y la colaboración con todos

¹⁵⁷ María Teresa Hernández, “Ragnar Conde”, *Pro Ópera*, no. 8 (septiembre-octubre 2016) accesado el 15 de Junio, 2018, www.proopera.org.mx/pasadas/sepoct8/revista/14-escena

los participantes de la manera más integral posible, y la ópera es, desde mi punto de vista, la multidisciplina por excelencia¹⁵⁸

En consecuencia, los montajes de este colectivo promueven la expansión de los horizontes escénicos de la ópera hacia nuevos públicos brindando una visión renovadora del arte lírico en el panorama actual.

En esta puesta en escena, el carácter interdisciplinario era evidente en los ensayos que tuve la oportunidad de presenciar. Una vez que los actores-cantantes lograron afianzar la parte musical, su desempeño escénico era equiparable al de los actores de teatro, especialmente porque eran capaces de alcanzar un alto grado de expresividad emotiva de manera orgánica y de realizar sus acciones físicas con libertad, lo cual revelaba una óptima conexión voz-cuerpo, producto del riguroso entrenamiento que llevaron a cabo durante los 4 meses de montaje.

3.1.3 El montaje de la ópera *A Streetcar Named Desire* (Dir. Ragnar Conde) por primera vez en Latinoamérica.

Este montaje posee una inherente naturaleza teatral al implicar, según el director de escena, «una complejidad musical equivalente a la complejidad de los personajes». La manifiesta relación interdisciplinaria, entre música y drama, en *A Streetcar Named Desire* representa un reto escénico para el director y para todo el elenco. En conferencia de prensa para la Secretaría de Cultura de Jalisco se describe: «Tanto el elenco como el propio director coinciden en que es un montaje fresco, lleno de retos vocales, musicales y actorales para todo el reparto.»¹⁵⁹ Así pues, verifico que una de las singularidades de esta ópera es la dificultad musical y actoral, que parece requerir para su representación de un modelo de intérprete *actor-cantante* que se desenvuelva con

¹⁵⁸ Lorenza Torres, “Se presenta por primera vez en Latinoamérica A streetcar named Desire”, *Secretaría de Jalisco*, 17 de enero, 2017, accesado 15 de junio, 2018, <https://sc.jalisco.gob.mx/prensa/noticia/6478>

¹⁵⁹ Lorenza Torres, “Se presenta por primera vez A Streetcar named desire...”.

solvencia como actor dramático de igual manera que como intérprete lírico. Los once actores-cantantes que integran el reparto de este montaje son: Irasema Terrazas, que interpreta a *Blanche Dubois*; Enrique Ángeles es *Stanley Kowalski*; Adriana Valdés, *Stella Kowalski*; Rogelio Marín, *Harold Mitchell*; Jaime Castro, *Joven Coleccionista*; Linda Saldaña, *La Mexicana*; Lydia Rendón, *Eunice Hubbell*; Ricardo Castrejón, *Steve Hubbell*; Jesús Hernández, *Doctor*; Norma Arredondo, *Enfermera* y Julio Valle como *Pablo González*.

Para examinar más a fondo el perfil de los actores-cantantes del montaje mexicano de *A Streetcar Named Desire* también me parece crucial considerar la formación tanto musical como actoral de los dos intérpretes protagónicos: Irasema Terrazas y Enrique Ángeles. Dos vías paradigmáticas en el fenómeno de la preparación actoral en intérpretes de ópera son, por un lado, la adquisición formal de un bagaje de herramientas escénicas a través de cursos y talleres, y por otro, el desarrollo de las habilidades actorales gracias a la oportuna colaboración del intérprete con el director de escena. Terrazas y Ángeles ejemplifican ambas perspectivas.

La actriz-cantante Irasema Terrazas es un caso ejemplar de una artista escénica interdisciplinaria en el contexto actual, pues además de ser ampliamente distinguida como cantante de ópera¹⁶⁰, ha logrado consolidar una trayectoria independiente del canto de manera exitosa como actriz de teatro y de doblaje. Su formación actoral consta de cursos de actuación con José Caballero, director de escena y docente, en el Programa de Especialización para Jóvenes Talentos de SIVAM –Sociedad Internacional de Valores de Arte Mexicano– y cursos con la compañía La Máquina de Teatro. Como actriz de teatro ha sido parte de proyectos artísticos

¹⁶⁰ En lo referente a los estudios profesionales musicales de Terrazas distinguimos: la Licenciatura en Canto de la Facultad de Música de la UNAM y el Posgrado de La Schola Cantorum Basiliensis en Basilea, Suiza. Irasema Terrazas, “Formación” (sitio web), accesado el 15 de junio, 2018, http://irasema-terrazas.blogspot.com/2012/11/blog-post_4263.html.

como: *Los Monólogos de la Vagina* (Prod. Morris Gilbert); *El Fantasma de la Ópera* de Andrew Lloyd Webber (Prod. OCESA); *Master Class* de Terrence McNally (Dir. Sophie de Palma); *Sueño de Una noche de Verano* (Dir. La Máquina de Teatro) y el montaje creado por Yoshi Oida al ciclo de las canciones *Winterreise* de Schubert. Asimismo, ha recibido distinciones otorgadas por la Asociación de Teatro de Periodistas Teatrales, UNAM, OCESA División Teatro y la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música.¹⁶¹

La amplia trayectoria musical, operística y actoral de Terrazas me permite establecer una relación intermedial en el panorama escénico mexicano, pues representa el paradigma de una intérprete que transita de manera constante entre el medio teatral escénico y el medio teatral musical; entre el medio vocal musical y el medio de la voz hablada. Por tanto, infiero que sus capacidades como actriz se adecuaron para abordar el reto escénico que el rol de Blanche exige en *A Streetcar Named Desire*, una ópera que remarca la revalorización del drama que impera en el panorama actual de la ópera de contemporánea.¹⁶² El caso del barítono Enrique Ángeles (Stanley Kowalski),¹⁶³ representa otro modelo de intérprete de ópera al ser poseedor de una

¹⁶¹ Irasema Terrazas, "Formación" (sitio web), accesado en junio 15, 2018, http://irasema-terrazas.blogspot.com/2012/11/blog-post_4263.html.

¹⁶² Ver aparato conclusivo sobre el intérprete y el contexto.

¹⁶³ «Estudió en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio Nacional de Música, continuando en el Conservatorio Francesco Venezze en Rovigo Italia. Ganador del premio Bellas Artes en el concurso Carlo Morelli, finalista en el concurso de Ópera de San Miguel de Allende y semifinalista en los concursos Competizione dell Opera y Neue Stimmen en Alemania. Formó parte de Solistas Ensamble de Bellas Artes. Ha participado en diversos conciertos y giras en Corea del Sur, España, Portugal, Italia, Francia y Letonia. Se ha presentado con las orquestas más prestigiadas del país, en los principales teatros y salas de concierto.

Ha interpretado roles protagónicos en las óperas *Don Pasquale* y *Rita de Donizetti*, *Der Jasager* de Weill, *Don Giovanni* y *Le nozze di Figaro* de Mozart, *I pagliacci* de Leoncavallo, *Carmen*, *Die Dreigroschenoper*, *Tosca*, *La Bohème*, *Traviata*, *El Teléfono* y *La Médiun* de Menotti, y las óperas mexicanas *La Orestíada* de Bañuelas, *La Güera* Rodríguez de Mabararak, *El juego de los insectos*, *Antonietta* de Ibarra y *La mulata* de Córdoba de Moncayo. Asimismo, cantó en el estreno nacional de la ópera *Der Kaiser* von Atlantis de Viktor Ullman. Su versatilidad le ha permitido incursionar en el género de la zarzuela y la opereta, interpretando papeles en *El Conde de Luxemburgo* y *La Viuda Alegre*, *Las Leandras*, *Die Fledermaus*, *La Verbena de la Paloma* e incluso el papel del Contratenor en *Iolanthe*.

En cuanto a repertorio de concierto, ha interpretado *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de Joseph Haydn, *Requiem* de Brahms, Verdi, Fauré y Mozart, *Stabat Mater* de Rossini, *Misa in tempore Belli* de Haydn y la cantata coral *Carmina Burana* de Orff entre otras destacadas obras de este género. Próximamente interpretará por tercera ocasión a Stanley Kowalsky en la ópera que él estrenó en México: *A Streetcar Named Desire* del compositor André Previn.»

"Enrique Ángeles", *Escenia Ensamble* (sitio web), accesado el 15 de junio, 2018, <https://www.esceniaensamblemx.com/enrique-angeles.html>

notable intuición escénica como actor sin haber complementado su formación como músico profesional con algún tipo de preparación actoral, dado que se desempeña como cantante exclusivamente y músico instrumentista. Considero que el proceso de montaje de *A Streetcar Named Desire* resulta oportuno para el desarrollo de las capacidades escénicas de Ángeles, al ser una puesta en escena que es llevada a cabo por un colectivo de artistas que buscan alejarse de los esquemas de trabajo convencionales en la ópera en beneficio de una propuestas artística de calidad. Un factor importante para la elaboración de una propuesta escénica auténtica es la atípica duración del proceso de ensayos de este montaje. Durante cuatro meses los intérpretes tuvieron la oportunidad de profundizar en el aspecto actoral de la ópera y lograron establecer una oportuna relación colaborativa entre el director de escena e intérprete que contribuyó al desarrollo de las aptitudes actorales de los miembros del elenco.

En este elenco convergen algunos de los intérpretes más destacados en la escena operística mexicana. No obstante, como pude comprobar, la ópera no es la única disciplina que abarca la trayectoria de algunos de los integrantes del reparto de *ASND*, quienes también han incursionado profesionalmente en el teatro musical, doblaje, cabaret, teatro hablado, etcétera. Consecuentemente, se podría inferir que esta agrupación de artistas cumple con el perfil de actores-cantantes que parece exigirse en el panorama actual y reflejan la visión multidisciplinaria de *Escenia Ensemble A.C.*

3.1.4 Premisas de dirección en el montaje de A Streetcar Named Desire.

En el montaje de esta ópera, el director de escena definió los aspectos más desafiantes para el intérprete. En función de los retos de interpretación, se definieron las premisas de dirección que

pautaron la metodología empleada. En este ámbito, el primer punto a tratar es la complejidad humana que halla Ragnar Conde en la ópera *A Streetcar Named Desire*:

Para llevar a escena una obra como ésta no podíamos dejar la parte de la complejidad humana de lado, estamos muy satisfechos con ese aspecto, porque sin descuidar la parte vocal y musical, nos hemos podido abocar a darle esa carne que todo el mundo está buscando y más en los personajes que tienen una perspectiva completamente contemporánea. La gran sorpresa tanto para los aficionados de la ópera como para aquellos que no están familiarizados con el género es ver la vida con la que está cargada esta puesta en escena.¹⁶⁴

Abordar la complejidad humana en este montaje operístico suscitó una vía de aproximación a la interpretación a través de herramientas que suponen un punto de encuentro con el teatro, como el trabajo de mesa: forma de trabajo que precisa un análisis profundo de la información que brinda el texto dramático. Este modelo de trabajo comúnmente conlleva un proceso investigación sobre los contextos socio-históricos de la trama y de la vida del autor, así como reflexiones sobre las circunstancias, el conflicto y la acción central de la obra, etcétera. Asimismo, en la fase inicial de ensayos, Conde comenzó con lecturas del *Tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams con todo el elenco para después transitar a la lectura hablada del libreto operístico. Cabe mencionar que durante la primera etapa se prescindió de la voz cantada –como si se tratase de una obra de teatro no musical– con el propósito de que las actuaciones de los intérpretes sustentaran dicha complejidad. Una de las virtudes que encuentro en este montaje es su apuesta por retratar personajes en la ópera cuyo carácter multifacético nos invite a concebirlos más como personas de la vida real –aún en la convención vocal que supone el canto– que como recursos artificiosos de la trama.

¹⁶⁴ Susana Fernández, “Un tranvía llamado deseo... un espectáculo de ópera que marca pauta en Latinoamérica”, *Interescena* (sitio web), accesado el 15 de junio, 2018, <http://interescena.com/musica2/un-tranvia-llamado-deseo-el-genero-belcantista-como-espectaculo/>.

Otra de las premisas clave en esta puesta en escena es la violencia que permea a los personajes principales. La colisión entre las fuerzas antagónicas de Stanley y de Blanche suscita numerosas confrontaciones tanto verbales como físicas. La oposición directa entre Kowalski y su cuñada es planteada en el programa de mano la siguiente manera:

Desde la primera escena se percibe la confrontación de mundos: Por un lado la clase obrera post-recesión, avasalladoramente realista, y por otro, la clase alta venida a menos, perdida en sueños y fantasías de una vida que no volverá. A lo largo de las escenas, de gran realismo y contenido dramático, la obra plantea un campo de batalla donde los personajes son arrebatados por sus deseos y circunstancias; una guerra en la que sólo logra sobrevivir el más fuerte.¹⁶⁵

Puesto que este montaje simboliza un campo de batalla, la “guerra” entre Stanley y Blanche implica uno de los retos principales de esta ópera: el dinamismo que exige al intérprete que se refleja en los ágiles desplazamientos y en los violentos encuentros físicos. Según Conde, tanto la complejidad humana como la dificultad física distinguen la ópera *A Streetcar Named Desire* del repertorio tradicional del *bel canto*:

Debemos recordar que el bel canto tiene su énfasis en la belleza de la voz y de la música pero la complejidad de las historias no es muy grande. Por el contrario, aquí todo es complejo: la música, la construcción de los personajes y la exigencia vocal, ésta es una obra muy física, hay mucha acción y hay muchos momentos que tuvimos que coreografiar con mucho cuidado porque hay mucha violencia.¹⁶⁶

La alta exigencia física de la ópera *ASND* también conllevó una estructura de trabajo particular. Durante los primeros minutos de cada sesión, el director de escena lideraba un calentamiento corporal para disponer al elenco a un estado de relajación que los liberase de tensiones

¹⁶⁵ Ragnar Conde. Notas al programa de mano de *A Streetcar Named Desire*. Orquesta Filarmónica de Jalisco. Dorian Wilson. Jalisco: Teatro Degollado, Enero, 27, 2017.

¹⁶⁶ Susana Fernández, “Un Tranvía llamado Deseo...” (sitio web), consultado 9 de agosto 2019, <https://interescena.com/musica2/un-tranvia-llamado-deseo-el-genero-belcantista-como-espectaculo/>

musculares innecesarias. Asimismo, para el montaje de pasajes que involucraran golpes o forcejeos entre los personajes, Conde explicaba detenidamente los mecanismos de movimiento que emularan las confrontaciones violentas aunque previniendo a los intérpretes de lesionarse o de alterar su desempeño vocal. Posteriormente, los actores-cantantes repetían tales mecanismos varias veces a manera de coreografía hasta incorporarlos con facilidad a la escena.

Encuentro una vinculación directa entre la complejidad interpretativa del libreto y la elaboración de un concepto de dirección que apuesta por abordar con solvencia los retos de índole actoral. Pude constatar que Ragnar Conde en este montaje pone en primer plano la capacidad de los actores-cantantes en la ópera para equiparar el componente teatral con el musical. Además, distingo que esta puesta en escena se fundamenta en el papel determinante que ocupa el personaje dramático en la ópera.

3.1.5 Estrategias de ensayo y consideraciones para examinar al intérprete de ópera en el montaje de *A Streetcar Named Desire*

Las estrategias para abordar un determinado pasaje o para montar una *aria* también denotan las formas en que los medios expresivos del intérprete pueden desplazar entre sí su nivel jerárquico con el propósito de afianzar la acción dramática, la enunciación del texto o la música. En esta puesta en escena descubrí que para que la ópera funcione en la simultaneidad del acontecimiento teatral primero requiere de un proceso creativo que le permita al actor-cantante incorporar de manera progresiva los elementos implicados en la representación de su personaje operístico. A continuación menciono las diferentes estrategias de ensayo que registré:

Ensayo de emocionalidad: aria *I can smell the sea air*: Esta aria se ensayó con detenimiento al ser uno de los pasajes más significativos de toda la ópera: cuando Blanche, inmersa en sus fantasías de amor y muerte, se muestra ante todos en un estado de indudable demencia. El director decide mantener a Blanche sentada en actitud contemplativa mientras Eunice y Stella la peinan. Por lo tanto, el desafío de esta aria no involucra agilidad de movimiento, pero sí requiere de una expresividad emotiva orgánica. Para abordar este reto, Ragnar le proporcionó a Irasema una serie de imágenes concretas para ayudarla a visualizar la brisa del mar y al hombre con quien pasará el resto de sus días. De esta forma, Terrazas se sitúa a sí misma en la reconfortante alucinación que transporta a su personaje otro sitio: *Blanche already elsewhere*, indica la acotación en el libreto. Hago aquí una vinculación con el planteamiento de Edward T. Cone, que establece que el personaje vocal irrumpe en canto porque es el único medio expresivo que se puede equiparar a la magnitud emotiva contenida en su inconsciente. Blanche nos revela su universo emocional en esta aria que parece crear la ilusión de suspensión en el tiempo. Terrazas colaboró con el director para suscitar esta conmovedora pausa en el tiempo trabajando a partir de la imaginación, estableciendo un diálogo que me remite a la conversación entre una actriz y un director que llevan a escena un monólogo.

Ensayo de acción. En uno de los últimos ensayos, el elenco ensayó toda la ópera con el objetivo de repasar el trazo escénico y las acciones de sus personajes. Irasema Terrazas optó por seguir la línea musical sin exigir excesivamente su desempeño vocal, por lo cual cantó durante toda la corrida a una intensidad de sonido reducida. Es evidente que la atención de Terrazas estaba focalizada en la parte dramática de la ópera y en los retos de movimiento. Asimismo, la necesidad de ensayar las acciones restando la prioridad a la parte musical se debe en parte a que

en este montaje hay una considerable cantidad de elementos de utilería con los que interactúan los intérpretes. En *ASND* el uso de la utilería precisa acciones que involucran cierto grado de riesgo, como he apuntado con anterioridad, la constante repetición en la manipulación de *props* fue una parte necesaria en el proceso de ensayos. Algunos ejemplos relevantes de acciones riesgosas que implican el uso de utilería son: cuando Stanley lanza los platos de la mesa durante una discusión con su esposa y su cuñada, el momento en que Blanche rompe una botella de licor para amedrentar a su cuñado y cuando Kowalski destroza la radio y el momento en que Mitch se para en una silla para poner la lámpara que Blanche compró para decorar su habitación. Observé también que los intérpretes trabajaron con utilería provisional que ellos mismos proponían, pues el trabajo de acción con los objetos de sus personajes parecía ser parte fundamental de su proceso de caracterización.

Trabajo físico: En la tercera escena del acto final Blanche y Stanley pelean de manera violenta hasta que Kowalski abusa sexualmente de su cuñada. Para montar este fragmento de la ópera, el director de escena llevó a cabo un prolongado calentamiento para liberar las tensiones musculares y relajar las articulaciones –especialmente rodillas y cadera– precisando que «cuando experimentamos sensación de riesgo en el cuerpo hay altos niveles de energía, los cuales se manifiestan a través de movimientos que involucran principalmente nuestras articulaciones de rodillas y cadera, dado que el impulso en ese estado es correr o escapar. Una vez realizado el trabajo físico previo, Enrique Ángeles e Irasema Terrazas transitaron la escena a un tempo más lento, repitiendo las veces necesarias la estructura de movimiento propuesta por el director. En este pasaje la partitura no indica música durante la confrontación entre Blanche y Stanley, puesto que la naturaleza de los movimientos que desempeñan ambos actores-cantantes podría alterar su

dinámica respiratoria y de este modo causar una afectación el desempeño vocal. Un desafío importante es prevenir que los intérpretes lleven a cabo sus indicaciones de acción sin provocarse ninguna lesión. En este sentido, el trabajo del director de escena se enfocó en desarticular el instinto corporal de los intérpretes que pelean físicamente para así poder trabajar desde la relajación y a través del artificio de una serie de movimientos que asemejan una confrontación física sin poner en riesgo a los actores-cantantes.

Ensayo con la grabación. Una estrategia singular que reconocí en este montaje es el ensayo de toda la ópera donde se sustituyó al pianista repasador con la grabación de la producción del estreno mundial de *A Streetcar Named Desire* en 1998 bajo la dirección de orquesta de André Previn. Hay una relación intemedial en el empleo de una grabación digital –en tanto el uso de un medio, que en este caso es una fuente sonora electrónica– pues fue un encuentro inicial con la experiencia de cantar con el acompañamiento de la orquesta, que dista cualitativamente de ensayar únicamente con un pianista en representación de toda la instrumentación. Asimismo, en esta sesión, los cantantes ensayaron por primera vez toda la ópera, articulando acción dramática y música de manera integral. El hecho de ensayar con las voces de los cantantes en la grabación facilitó a los cantantes la tarea de concentrarse en la parte actoral de la ópera y de esta forma, profundizar en la complejidad humana que precisaba el director de escena.

Trabajo con la palabra: El lenguaje es un medio imprescindible en la ópera, en tanto que la palabra comunica, refuerza o contrapone lo que la música expresa. Los intérpretes han de ser capaces de cambiar de medio continuamente –pasando de su idioma natal al idioma en que esté escrita la partitura– y *A Streetcar Named Desire* no fue la excepción: los actores-cantantes del

elenco son mexicanos en su totalidad y se vieron en la necesidad de asimilar con precisión la lengua inglesa, en términos de comprensión del contenido del texto dramático y de dicción¹⁶⁷ al momento de la representación. Otro factor condicionante que se suma al desafío del cambio de medio es el tempo que pauta la música, pues hay pasajes que pueden ser cantados a un ritmo considerablemente rápido.¹⁶⁸ Además, una razón digna de consideración es la magnitud de la emoción con que el personaje se expresa, pues puede dificultar la tarea de enunciación. Un ejemplo lo encontré en Enrique Ángeles, quien interpretar a Stanley, que frecuentemente se enfrentaba a pasajes de parlamentos ágiles, en los que su personaje actuaba lleno de furia o de manera violenta. En los ensayos, a veces Enrique dedicaba un tiempo específico al trabajo de dicción, primero pronunciando sus parlamentos de manera hablada y después con la música. Una vez afianzado el paso anterior Ángeles procedía con las exigencias emotivas de su interpretación. Estas múltiples estrategias de ensayo me revelaron las diversas categorías desde las cuales se puede valorar al intérprete de ópera. Por ejemplo: si en los ensayos, el énfasis está exclusivamente en el ámbito musical –es decir, si se prescinde de la acción dramática– entonces lo pondero como *musical persona* en tanto músico *performer*; si el objetivo es el de focalizar el trabajo sobre el personaje sin el medio expresivo de la música entonces lo concibo como un actor o personaje dramático; o bien, si el propósito es conjuntar todas las tareas involucradas en la representación escénica con la labor vocal pautada por la música, lo percibo como *vocal persona*

¹⁶⁷ El trabajo de dicción es un aspecto que Stanislavski encontraba fundamental en su trabajo con los actores-cantantes en el *Stanislavski Opera Studio*. Ver apartado conclusivo.

¹⁶⁸ La agilidad con que se canta un texto puede atentar en contra de la inteligibilidad del diálogo, según Daniel Snowman: «La naturaleza misma de la ópera, con sus pasajes estratosféricos, sus escalas rápidas, sus secciones con varias voces y, a menudo, con un denso acompañamiento orquestal, tiende, con todos esos elementos, a militar en contra de una clara inteligibilidad del texto.» Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia*. Social, 550.

o personaje operístico. Estos conceptos pueden servir de referente para comprender que el actor-cantante puede articular sus medios de expresión en función sus necesidades.

3.1.6 Proceso de construcción de personaje en el caso de Blanche Dubois.

Con el propósito de constatar que el desafío de representar un personaje operístico complejo exige que el intérprete haga uso de recursos técnicos derivados del terreno de la actuación dramática, traigo a cuenta el proceso creativo que llevó a cabo la actriz-cantante Irasema Terrazas para asumir el papel de Blanche Dubois. A continuación desarrollo ciertos elementos que suponen una expresa relación con la actuación de teatro:

Exploración a nivel interno.

Terrazas afirma que el reto de interpretar a Blanche le implicó un proceso de creación que conllevó una exploración escénica a nivel interno:

El personaje de Blanche (...) es un personaje de muchas capas; a veces está en la realidad y muchas otra en su realidad alterna. (...) entonces **me metí mucho en el terreno actoral**, echando mano de mis experiencias histriónicas, **explorando el aspecto teatral de una manera más interna**¹⁶⁹

Esta exploración del aspecto teatral de manera interna que describe Terrazas coincide con la técnica de interiorización que plantea Susana Egea para la construcción de un personaje operístico, misma que se caracteriza por: «la selección de intensidades emocionales, las transiciones entre sus cambios, el ritmo y el tiempo de la acción [las cuales] deben partir de un análisis minucioso del texto y de la partitura.» En este sentido, distingo que una de las

¹⁶⁹ Gamaliel Ruíz, "Irasema Terrazas y *Un Tranvía...*", 21

singularidades del quehacer escénico del actor-cantante es ponderar a profundidad la importancia asentada en el libreto tanto de la música como del componente dramático.¹⁷⁰

Trabajo de mesa: análisis del texto dramático.

Terrazas relata que el proceso de puesta en escena de *ASND* partió del trabajo de análisis con el texto:

Iniciamos con la lectura de la obra original de Tennessee Williams. En ese tiempo recibimos también la partitura y estuvo muy claro desde un principio que íbamos a comenzar a trabajar desde el texto [...] como lo hacen los actores profesionales, analizando los personajes, las circunstancias, etcétera. El trabajo con el elenco fue muy arduo. [...] en una segunda etapa pasamos a trabajar el texto hablado en inglés como si fuera obra de teatro: todos sentados en conjunto analizando la obra. Fue un trabajo denso pero muy hermoso, en el que profundizamos en el contexto de la obra, liberamos emociones, etcétera.¹⁷¹

Rescato que el trabajo con la palabra hablada representa uno de los puntos de encuentro con la actuación teatral y es un reflejo del papel jerárquico que ocupó el componente dramático en el proceso de montaje. Asimismo, considero que la pertinencia del trabajo de análisis de texto se debe en parte a que la labor de comprensión es fundamental, especialmente con un libreto escrito en lengua inglesa, un aspecto que supone en el intérprete desafíos de índole verbal los cuales se manifiestan en el entendimiento de lo que se dice y en la claridad con que se enuncia lo que se canta.

Investigación: análisis del contexto del autor y del contexto de la obra teatral

¹⁷⁰ De manera semejante –desde la perspectiva del terreno teatral independiente de la música– Uta Hagen nos habla de las vías de construcción de personaje que parten de la subjetividad psicológica del actor dramático. Las denominadas *técnicas humanas*, alcanzaron un auge con el surgimiento del estilo actoral realista. Hagen distingue que en estas técnicas: «El actor utiliza su psicología para identificarse con el personaje, permitiendo que se desarrolle su comportamiento a partir de las circunstancias dadas del escritor, confiando en que surgirá una forma, consciente de que en la realización de sus acciones se producirá una experiencia subjetiva en cada momento de la secuencia.» Considero que las técnicas humanas que propone Hagen coinciden con la exploración actoral interna que realizó Terrazas durante el proceso de montaje. Asimismo, esta vinculación a nivel técnico nos revela el tratamiento particular que supone la interpretación del personaje de Blanche Dubois en el terreno de la ópera.

¹⁷¹ Gamaliel Ruíz, “Irasema Terrazas y *Un tranvía llamado Deseo*”, *Pro Ópera* (mayo-junio 2017), accesado el 15 de junio, 2018, <http://www.proopera.org.mx/pasadas/mayjun8/revista/20-conversacion-myo17.pdf>.

La investigación del personaje es una herramienta oportuna para que el interprete adquiriera una mayor claridad sobre las circunstancias sociales que atraviesa a su personaje. Irasema Terrazas describe de manera más específica, los factores clave que tomó en cuenta al llevar a cabo su investigación para encarnar a Blanche Dubois:

Investigué y conocí mucho del escritor, de las circunstancias que lo llevaron a escribir la obra y sobre las obsesiones allí descritas. Hay mucho de la vida del autor en el *Tranvía*. (...) La hermana de Tennessee Williams se pasó gran parte de su vida en hospitales psiquiátricos. Entonces, el autor pone un poco de su hermana, un poco de sí mismo en el personaje de Blanche. Hay toda una gama de personajes erráticos en sus obras, y todo eso y más es Blanche. El autor creó personajes erráticos, complejos, inadaptados... Son personajes que pueden ser analizados desde muchas perspectivas: desde un punto de vista freudiano, o sociológicamente, profundizando en la Guerra de Secesión, la clase burguesa en crecimiento, la servidumbre formada por gente de raza negra, los inmigrantes, el jazz, las clases obreras, etcétera.¹⁷²

Reconozco que la complejidad de los personajes de Williams brindan una diversidad de perspectivas de análisis desde donde es posible profundizar en el universo ficticio de la obra, las cuales sustentan la pertinencia del trabajo de mesa en este montaje. Además, considero oportuno rescatar que la actriz-cantante refiere que en su proceso de su interpretación de personaje también abordó un enfoque contextual de las circunstancias de vida de Tennessee.

Me metí a investigar sobre el comportamiento de la gente esquizofrénica o con distintos grados clínicos de locura, aunque no quise abordarla desde esa perspectiva para evitar que mi encarnación fuera plana. Más bien exploré en todas las desgracias que le acontecen, su matrimonio malhabido, el suicidio de su esposo, su cercano descenso a la prostitución para salvar la finca familiar, ver a toda su gente morir, sus tragedias personales que luego le reprocha a su hermana Stella.¹⁷³

¹⁷² Gamaliel Ruíz, "Irasema Terrazas y *Un Tranvía*..."

¹⁷³ Gamaliel Ruíz, "Irasema Terrazas y *Un Tranvía*..."

Vinculo el testimonio de Terrazas con dos herramientas técnicas fundamentales en la tradición de actuación stanislavskiana: las *circunstancias dadas*¹⁷⁴ del personaje, así como el *si mágico*,¹⁷⁵ (o *magic if*, en inglés). Reconocemos en el proceso de Terrazas, un análisis de las circunstancias de su personaje. Por ejemplo, el hecho de examinar los antecedentes previos al momento en inicia *A streetcar Named Desire* como el suicidio del esposo de Blanche, su matrimonio fallido y todos los eventos trágicos que se relatan, podrían interpretarse como un análisis de las *Circunstancias Dadas*. Por otro lado encuentro que el *Sí Mágico* se manifiesta en Terrazas cuando aborda el rasgo de esquizofrenia que sufre Blanche a partir de una investigación que le permitió encarnar la volátil conducta de su personaje con notable apego a la realidad, tomando como referente el comportamiento de las personas que sufren de esquizofrenia para posteriormente situarse en una situación análoga a la de su personaje.

3.1.7 Referentes metodológicos de actuación en el montaje de ASND

Mediante un rescate teórico de bibliografía exclusivamente actoral, tomaré en cuenta las consideraciones de algunos académicos y docentes especializados en interpretación de ópera. Desde la *praxis*, gracias al testimonio de Irasema Terrazas sintetice una serie de puntos clave para la construcción de un personaje operístico. A través de mis registros personales en los ensayos del

¹⁷⁴ **Given circumstances.** A character's situation, as portrayed by the librettist and composer or as extrapolated from the material in the score. A character's Given Circumstances are most usefully defined by answering the six questions "When, where, and who am I? What do I want and why? What happened in my character's life that causes him to have to break into song?"

Trad. «**Circunstancias dadas.** La situación de un personaje, como se retrata por el libretista y compositor o extrapolado del material de la partitura. Las circunstancias dadas son definidas de manera más útil al responder las seis preguntas cuándo, dónde y ¿quién soy? ¿Qué quiero? ¿Por qué? ¿Qué ha pasado en la vida de mi personaje para irrumpir en canto?»

David F. Ostwald, *Acting for Singers: Creating believable singing characters* (New York: Oxford University Press), 220.

¹⁷⁵ **Magical If:** The phrase *What if* applied to any aspect of a character or her circumstances, which enables a performer to imagine her way into her character on her character's situation.

Trad. «**Si mágico:** La frase ¿Qué pasaría si...? Aplicada a cualquier aspecto de un personaje o de sus circunstancias, lo cual le permite al intérprete imaginar el camino hacia su personaje o hacia la situación de su personaje.»

David F. Ostwald, *Acting. For Singers*, 221.

montaje de *Escenia Ensamble A.C.* fundamentaré la aproximación escénica conducida por Ragnar Conde, que estableció una resonancia directa con el teatro a nivel técnica actoral. Los elementos que encontré más relevantes en este proceso de montaje son:

- Relación orgánica entre palabra y música.
- Lectura del material Fuente.
- Trabajo de comprensión de texto.
- Investigación
- Circunstancias Dadas y *Sí Mágico*.
- Objetivos.
- Subtexto
- Trabajo con utilería.

El director Ragnar Conde distingue como material de referencia útil en su trabajo con los intérpretes dos fuentes bibliográficas: *Un reto para el actor* de Uta Hagen,¹⁷⁶ –un libro dirigido a actores de teatro– y *Acting for singers: Creating Believable Singing Characters* de David F. Ostwald que brinda herramientas de actuación para cantantes de la escena. A fin de constatar metodológicamente los planteamientos teóricos de Constantin Stanislavski en *Stanislavski on Opera* rescataré ciertas de sus premisas para reiterar la influencia de la escuela stanislavskiana en la práctica operística. Asimismo, traigo a cuenta puntos de análisis propuestos por Susana Egea en *La interpretación actoral en Ópera*–para valorar la cualidad multidisciplinaria que distingue el trabajo escénico actor-cantante.

¹⁷⁶ Las consideraciones técnicas de Uta Hagen en *Un reto para el actor* son también pertinentes por la constante ejemplificación al caso práctico del personaje de Blanche Dubois. Un aspecto interesante que puede fundamentar la frecuente presencia del *Tranvía llamado Deseo* en este libro, podría deberse a que la misma Uta Hagen fue parte del montaje de Broadway que dirigió Elia Kazan en 1947, interpretando el rol protagónico tras haber reemplazado a la actriz Jessica Tandy.

Relación orgánica entre palabra y música

Susana Egea refiere que el trabajo de organicidad en la ópera exige ciertas especificidades:

A fin de plantear el trabajo de la organicidad y de las líneas emocionales, como un primer elemento de la técnica actoral, susceptible a adquirir un tratamiento específico en la escena operística. Ya que el motivo que nos empuja a tal planteamiento radica en la propia especificidad del género operístico: en la ópera, no sólo en el texto, sino la música actúa como elemento transmisor de dramaturgia.¹⁷⁷

En la ópera, texto y música son los dos elementos fundamentales que convergen simultáneamente como transmisores de dramaturgia mediante la expresión orgánica del intérprete.¹⁷⁸ De manera semejante, Terrazas reconoce que la música de *A Streetcar Named Desire* coopera de manera efectiva en la transmisión de la dramaturgia al afirmar que «Todo lo musical va hacia el drama, subraya la dramaturgia y la narración.»¹⁷⁹ Con base en el testimonio de Irasema Terrazas infiero que en el libreto de *A Streetcar Named Desire* hay una sustancial influencia de la dramaturgia en el medio musical que implica consecuentemente, que el intérprete de ópera lleve a cabo un tratamiento orgánico específico entre texto dramático y la línea musical. Desde la perspectiva de Susana Egea, traigo a cuenta tres formas vinculación entre ambos códigos expresivos que condicionan la labor escénica del intérprete operístico:

En primer lugar, la sintaxis de la música incidirá sobre la estructura del texto, dando como resultado patrones, aparentemente alejados de la lógica del texto hablado, tales como repeticiones, yuxtaposiciones, o extensiones y contracciones temporales.

En segundo lugar, el diálogo-texto-música-acción dramática provocará una alternancia de códigos entre el texto, la música o la simultaneidad de ambos. De esta forma, parte

¹⁷⁷ Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera*, 60.

¹⁷⁸ Los planteamientos de Clüver sobre intermedialidad, sustentan esta especificidad de la ópera, al considerarla un "texto multimedia". Así pues, el trabajo de análisis de texto en la ópera supone especificidades que precisan una articulación entre ámbito textual dramático y el lenguaje musical.

¹⁷⁹ "Irasema Terrazas y Un tranvía llamado Deseo", *Pro Ópera* (sitio web) visitado el 26 de enero, 2019, <http://www.proopera.org.mx/pasadas/mayjun8/revista/20-conversacion-myo17.pdf>

de la acción dramática podrá avanzar a través de fragmentos cantados, o fragmentos instrumentales, o recitativos (entre el canto y la declamación) o –menos frecuente– de fragmentos hablados.

Por último, al carácter polisémico de la música hay que añadir otra variable: su función expresiva en la ópera va mucho más allá del mero acompañamiento, llegando a ser un elemento activo en la creación de la acción dramática, potenciando emociones, creando atmósferas, opinando, introduciendo un nuevo conflicto, e incluso interactuando con la realidad escénica.¹⁸⁰

Estas particularidades exigen que análisis de texto en la ópera contemple los aspectos musicales que inciden en el texto dramático. De esta forma, la noción de organicidad actoral se expande al ponderar las cualidades expresivas de la música como un elemento de transmisión de dramaturgia.

En el libro *Stanislavski on Opera*, Pavel Rumyatsev describe los procesos de entrenamiento que se llevaron a cabo en el Stanislavski Opera Studio y registra las reflexiones de Stanislavski en torno a la actuación en cantantes de ópera.

The written word is the theme of the author but the melody is the emotional experience for that theme. [...] You must come to love the words and learn to bind them to the music. An opera actor is only creative when he produces sound in visual form. Make it rule for yourselves: not to sing a single word with no purpose. Without the organic union of words and music there is no such thing as the opera art.¹⁸¹

Retomo del planteamiento anterior la relevancia de la «unión orgánica entre palabra y música» en términos de la adecuada articulación de los dos códigos expresivos con los que interactúa el

¹⁸⁰ Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera*, 60.

¹⁸¹ Trad. «La palabra escrita es el tema del autor, pero la melodía es la experiencia emocional para ese tema. [...] Debes enamorarte de las palabras y aprender a vincularlas con la música. Un actor de ópera es creativo únicamente cuando produce sonido de manera visual. Háganlo una regla para ustedes mismos: no cantar ni una sola palabra sin un propósito. Sin la unión orgánica de las palabras y la música no hay tal cosa como el arte de la ópera.» Constantin Stanislavski y Pavel Rumyantsev, *Stanislavski on Opera*, (New York: Routledge, 1998), 22.

cantante de ópera. Asimismo, remarco que el concepto de organicidad¹⁸² –utilizado fundamentalmente en la tradición actoral del siglo XX– ha permeado en el universo de la interpretación operística. La organicidad en la ópera evidencia que el actor-cantante necesita distribuir su energía de manera que la inversión física de su expresión musical, escénica y emotiva se articulen armónicamente al momento de la interpretación.¹⁸³

Lectura del material fuente

David Ostwald sugiere consultar el material fuente¹⁸⁴ –es decir, el texto dramático previo a su adaptación a la ópera– con el objetivo de hallar información útil para el actor-cantante: «As you read source material for the libretto, look for similarities and differences between it and the text of your piece; these differences may include the addition or deletion of characters or even whole scenes. Ask yourself how many differences emphasize certain ideas.»¹⁸⁵ El ejercicio comparativo que propone Ostwald– que también fue llevado a cabo en el montaje de *A streetcar Named Desire*– fomenta que el intérprete adquiera una amplia perspectiva al momento de asumir un reto escénico de alta complejidad dramática.

¹⁸² «La **organicidad**, definida por el (...) director de escena, autor dramático, ensayista y pedagogo Jaume Melendres (1941-2009) como "la capacidad actoral para distribuir a través de todo el organismo, en las dosis justas, la cantidad de energía que el cuerpo necesita para la ejecución de una acción" (Melendres 2010:107), es uno de los elementos que configuran la técnica actoral»

Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera*, 59.

¹⁸³ Desde la perspectiva actoral retomo un aporte que podría enriquecer la noción de *organicidad*, en términos de la expresión intérprete y la energía que emplea en comunicar su parlamento: «Cualquiera que sea el estilo de la escritura, el actor debe encontrar la energía correcta para ese texto en particular, pues si su energía se torna demasiado interna y controlada, las palabras se vuelven apagadas. Por el contrario, si imprime demasiada energía, las palabras se vuelven poco definidas y el pensamiento se generaliza.»

Cicely Berry, Introducción a *El actor y el texto*, Ciudad de México, Paso de Gato, 2016, 13.

¹⁸⁴ Este tópico en específico se puede vincular directamente con las categorías que propone G. Wagner referentes a los tránsitos mediales de un texto, en términos de la adaptación, el uso concepto *texto fuente* puede justificarse si se pondera la versión del libreto como una de las identidades resultantes de un texto dramático: *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams, en este caso. La sugerencia de Ostwald podría interpretarse como una forma de relación intermedial con el texto dramático que enriquece al intérprete operístico en su proceso de construcción de personaje.

¹⁸⁵ Trad. «Mientras lees el material fuente del libreto, busca similitudes y diferencia entre éste y el texto de tu pieza; estas diferencias pueden incluir la adición o eliminación de personajes o incluso de escenas completas. Pregúntate a ti mismo cómo es que las diversas diferencias enfatizan ciertas ideas.»

David F. Ostwald, *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters* (New York: Oxford University Press, 2005), 97.

Uta Hagen, desde el ámbito de la actuación dramática, reconoce la importancia del trabajo de lectura e investigación en el proceso creativo: «la lectura minuciosa es la que nos proporcionará las pistas para investigar nuestro viaje al mundo del dramaturgo.»¹⁸⁶ Volviendo al caso ejemplar del montaje de *Escenia Ensamble A. C.*, el director de escena complementó el proceso de ensayos con una fase inicial de lectura e investigación.

Trabajo de comprensión: Perspectiva de Stanislavski

El análisis minucioso del texto en virtud de la interpretación actoral es una medida que también considera Stanislavski en su metodología, quien desde su rol como director de escena en ópera y maestro de actuación teorizó sobre el desarrollo de una técnica interpretativa para cantantes. En lo concerniente al trabajo de análisis, Stanislavski apunta: «First of all you must have a clear comprehension. First search out the logic of the thoughts that paves the way for the emotions».¹⁸⁷ Iniciar el trabajo escénico con una labor de comprensión lógica beneficia la labor del cantante al momento de interrelacionar texto y música, pues le posibilita dotar a la línea musical –de la cual depende en gran medida la experiencia emocional– de un sentido claro y definido.

Investigación.

En este ámbito, Ostwald profundiza en la importancia de la investigación añadiendo:

Doing research into the materials on which the libretto is based, the lives and other works of the composer and librettist, and any relevant history can also yield useful clues. Sometimes the clue is a revelatory fact or statement; sometimes it provides a new perspective that opens up the creator's viewpoint or intentions. [...] Ask yourself

¹⁸⁶ Uta Hagen, *Un reto para el actor* (Barcelona: Alba, 2002), 332.

¹⁸⁷ Trad. «Antes que nada debes tener una comprensión clara. Primero busca la lógica de los pensamientos que consolidan la base para las emociones.» Constantin Stanislavski y Pavel Rumyantsev, *Stanislavski on Opera*, (New York: Routledge, 1998), 14.

how you can apply the information you are uncovering. Keep your mind and your imagination actively engaged.¹⁸⁸

Uta Hagen también advierte la necesidad de realizar una investigación que permita, en el proceso de construcción de personaje, un mejor entendimiento de la situación social del momento en que acontece la obra dramática: «En las obras clásicas surge el problema añadido de la distancia *histórica*, en la que hay que investigar en el tiempo, el lugar, la moda, la situación social para poder adaptar los elementos a la vida de tu personaje». Si establecemos un puente con el terreno de la actuación dramática, consideramos que el proceso de análisis, lectura e investigación resulta efectivo en el montaje de *A Streetcar Named Desire* al tratarse de una ópera en la que el medio textual y musical manifiestan una notable complejidad dramática, vocal y musical.

Desde el terreno de la actuación, Stanislavski y Hagen plantean este recurso con el propósito de enriquecer la verosimilitud del intérprete. De igual forma, Ostwald en su metodología propone al actor-cantante llevar a cabo una investigación que examine los datos biográficos del autor con el propósito de enriquecer su interpretación con información pertinente para el trabajo escénico:

When you research biographical material for clues, see if you can find anything the creators themselves may have said about the piece. For pieces composed after the latter part of the nineteenth century, search for direct quotations in newspapers, magazines, and theatre programs. For earlier works you will usually find that letters are the best sources. Look for letters not only by the composer or the librettist but by the people

¹⁸⁸ Trad. «Hacer una investigación del material en que el libreto está basado, sobre las vidas y otras obras del compositor y libretista, así como cualquier otra historia relevante puede también brindar pistas útiles. A veces la pista es un hecho revelador o aseveración; a veces otorga una nueva perspectiva que refleja la perspectiva o las intenciones de sus creadores. [...] Pregúntate cómo puedes aplicar la información que estás descubriéndolo. Mantén tu mente y tu imaginación activamente comprometidas.»
David F. Ostwald, *Acting for Singers*, 96-97.

who performed the piece, or witnessed the original performances. You will often find those and other primary source material quoted in biographies.¹⁸⁹

Un ejemplo de este aspecto, lo hallé en Irasema Terrazas durante el montaje de *ASND* al haber complementado su proceso creativo con la investigación que realizó sobre la vida Tennessee Williams, en búsqueda de información útil para la construcción de su personaje. La propuesta de Ostwald y la metodología que llevó a cabo Irasema Terrazas para interpretar a Blanche Dubois son una evidencia para inferir que el medio entendido como contexto también puede brindarle al intérprete pistas oportunas para profundizar en la dimensión dramática de una ópera.

Circunstancias Dadas y Si Mágico

Ambas herramientas –las cuales han trascendido también a la actuación operística– son útiles especialmente si se aborda la escena desde el estilo realista –, que exige un amplio entendimiento del universo ficticio así como el uso de la imaginación como principal vehículo para habitar orgánicamente la escena. En este ámbito, Pavel Rumyantsev relata el énfasis con que Stanislavski remarcaba la importancia de las circunstancias dadas y el *si mágico*:

In all [...] exercises Stanislavski insisted on inner justification for whatever we were doing at a given moment. This applied as well as vocalizing as to diction, to the logic of speech as to physical exercises [...]. He always determined that we prepare "given circumstances" [...]. Using the magic formula 'if things were so and so', surround yourself with imaginary object and always answer for yourself the questions: 'Where, when, for what reason or purpose is this? "When you create an imaginative life for a

¹⁸⁹ Trad. «Cuando investigas material biográfico en búsqueda de pistas, ve si puedes encontrar lo que los creadores mismos pudieron haber dicho sobre la obra. Para las piezas compuestas después de la última parte del siglo diecinueve, busca citas en periódicos, revistas y programas de teatro. Para trabajos más antiguos generalmente descubrirás que las cartas son las mejores fuentes. Busca cartas no sólo el compositor o libretista sino también de las personas que interpretaron la composición, o que presenciaron las funciones originales. Frecuentemente encontrarás esto y más fuentes primarias citados en biografías.»
David F. Ostwald, *Acting for Singers*, 97.

part, when you know all the facts concerned with it –then it becomes reality.¹⁹⁰

Tanto actores como cantantes pueden alcanzar una adecuada comprensión dramática de sus personajes a través del análisis de las *circunstancias dadas*. El uso de esta herramienta exige un tratamiento singular en la ópera pues, como hemos mencionado con anterioridad, el encuentro entre texto dramático y música, particularizan el quehacer escénico del actor-cantante. Ostwald propone la aplicación de las *circunstancias dadas* en el arte lírico partiendo por definir el sujeto – o personaje operístico– que protagoniza la pieza cantada y posteriormente, sugiere responder las preguntas propuestas por Stanislavski, añadiendo además, otro tipo de cuestionamientos que facilitan el entendimiento de la situación representada por el actor-cantante:

Define the Given Circumstances of the "I" of the piece. If the "I" is a character in a musical or opera, you will usually be able to fashion your character's Given Circumstances from the material in the score as long as you are familiar with the entire piece. [...] You need to clarify:

- *Where* the character is (in the world, in his surroundings)
- *When* the events are taking place (in history, in his own life time)
- *Who* the character is (including his relationships to the other characters).
- What he *wants*:
 - For the entire piece (his super-objective)
 - For scene or stanza
- *Why* he wants it

¹⁹⁰ Trad. «En todos los ejercicios Stanislavsky insistía en la justificación interna de lo que sea que estuviéramos haciendo en un momento dado. Esto aplicaba tanto para vocalizar como para la dicción, lo mismo para la lógica del diálogo que para los ejercicios físicos [...]. El siempre determinaba que preparáramos las "circunstancias dadas" [...]. Usando la fórmula mágica 'si las cosas fueran así y así', rodéate a ti mismo de objetos imaginarios y siempre respóndete a ti mismo las preguntas: 'Cuándo, dónde, ¿por qué razón o propósito es esto?' "Cuando creas la vida imaginativa para un personaje, cuando sabes todos los hechos sobre éste y lo disfrutas entonces se vuelve realidad.»

Constantin Stanislavski y Pavel Rumyantsev, *Stanislavski on Opera*, (New York: Routledge, 1998), 7.

- *What* has just happened in your character's life that causes him to break into song.¹⁹¹

Con base en los planteamientos de Ostwald y Stanislavski, es posible constatar que el entendimiento de las Circunstancias Dadas y el empleo del *Sí Mágico* (o 'Magic If') permiten al intérprete encontrar una justificación clara en su quehacer escénico, lo que en consecuencia brinda un sentido dramático definido para abordar al personaje operístico. Asimismo, Ostwald establece: «¿Qué ha pasado en la vida de tu personaje que lo hace irrumpir en el canto?», una pregunta que también fundamenta el canto en tanto vehículo para sustentar la necesidad expresiva del personaje operístico, como también sugiere Edward T. Cone al apuntar que el subconsciente de un personaje operístico parece estar en al escrutinio del público, por lo cual el intérprete utiliza el canto para comunicarse, pues resulta ser un medio expresivo eficaz para sustentar la amplitud emotiva inherente al personaje operístico.

El modo de trabajo del director de escena logra asociar eficazmente ciertas herramientas técnicas de la actuación con las necesidades específicas del intérprete en su quehacer operístico. Por ejemplo, el trabajo minucioso con imágenes y sensorialidad en las arias; el uso de las Circunstancias Dadas y los objetivos del personaje para clarificar al actor-cantante su rol en la acción dramática; la óptima expresividad del cuerpo en momentos de alto riesgo escénico, como es el caso de la confrontación física entre Blanche y Stanley; así como el calentamiento que todo

Trad. «Define las *Circunstancias Dadas* con el “yo” [o sujeto] de la pieza. Si el “yo” es un personaje en un musical u ópera, generalmente podrás crear las *Circunstancias Dadas* de tu personaje a partir del material de la partitura, siempre y cuando estés familiarizado con la pieza completa. [...] Necesitas clarificar:

- *Dónde* está el personaje (en mundo, en su entorno).
- *Cuándo* acontecen los eventos (en la historia, en su propia vida).
- *Quién* es el personaje (Incluyendo sus relaciones con otros personajes).
- Lo que *quiere/desea*:
 - En la escena o standard
 - *¿Por qué* lo quiere?
 - *¿Qué* ha pasado en la vida de tu personaje que causa que irrumpa en canto?»

David F. Ostwald, *Acting for Singers*, 217.

el elenco realizaba antes de abordar la escena, con el propósito de relajar las tensiones corporales innecesarias.

Objetivos.

Al plantear los objetivos del personaje, el actor-cantante no sólo entiende con mayor facilidad lo que ocurre en el argumento de la ópera, además puede ser capaz de transitar emotivamente de manera orgánica en el desarrollo de cada escena. Uta Hagen refiere lo siguiente: «Si un objetivo es válido, estimulara no sólo tus sentimientos sino la voluntad de hacer algo para conseguirlo, imaginándote diferentes acciones posibles. Definir las acciones del personaje es, por supuesto, tu mente definitiva. Recuerda que es preferible formular tus objetivos con un verbo activo.» En este sentido, consideramos que el trabajo de Ragnar Conde estimula la creatividad de los intérpretes, al brindar –como menciona Hagen– numerosas posibilidades para llevar a cabo las acciones del personaje, mismas que están condicionadas por aquello que el personaje *desea* y como producto de lo que el personaje *siente* en un momento dado.

Subtexto.

El director remarca la importancia del subtexto, mencionando lo siguiente: «No sólo es importante qué se están diciendo, sino qué están tratando de decir.» Complemento esta misma aseveración referente al subtexto –que remite principalmente a la actuación dramática al no contemplar que en la ópera los personajes se comunican cantando y no sólo diciendo– con los planteamientos de Susana Egea sobre la especificidad del subtexto en la ópera:

El **subtexto** mantiene el discurso emocional, más allá de los cambios de código o de las variables estructurales [...]. El trabajo de la intencionalidad, de la verdad emocional de personaje, más allá de lo que dice, lo que subyace en su interior, es el verdadero análisis que requiere el actor para interpretar a su personaje y en el caso de la ópera,

obliga, usando lenguaje stanislavskiano, a concebir la línea dramática, como una línea músico-dramática, otorgando a cada nota un valor dentro del drama.¹⁹²

De manera similar, para profundizar en el subtexto en el ámbito de la ópera, el director de escena propone el análisis de tres elementos contenidos en el libreto: **palabras clave**, **música** y **acotaciones**. Reitero que el **subtexto**, al trascender las barreras de los códigos expresivos y ampliar su función a la palabra musical que canta el intérprete, suscita que la intencionalidad del actor-cantante opere de manera distinta en la ópera, puesto que la música es capaz de comunicar una intención que puede reforzar o contravenir lo que el personaje dice, añadiendo al lenguaje una nueva carga de significación.

Trabajo con utilería.

Distinguí que en este montaje el uso de la utilería tomó gran relevancia. Este aspecto se volvió significativo para la construcción de personaje, al ser uno de los aspectos más desafiantes a nivel de acción, imaginación y movimiento. Los elementos en escena adquirieron una importancia simbólica en la ópera de *ASND*, puesto que los intérpretes eran conscientes de la identidad distintiva que la utilería aportaba a sus personajes. En este sentido, es clara la labor imaginativa de los intérpretes para atribuir el valor real que un objeto que representa en la ficción. David Ostwald refiere lo siguiente respecto a la utilería:

Often part of the rehearsal process involves deciding on the perfect prop to help define your character. You will, for instance, create a slightly different color as Micaëla if you arrive with the note from José's mother wrapped in a bandanna than if you have it in a hand basket with other goodies. It is perfectly appropriate to make suggestions for props that you think would help clarify your character and your actions.

Sometimes your prop may be the real thing; more often it will only be a theatrical representation of the object. In either case, props seem exactly as real as you make

¹⁹² Susana Egea, *La Interpretación actoral*, 105.

them. If you handle a wooden gun as if it is deadly, it can be more fearsome than if you hold a real 44 Magnum without conveying an awareness of its destructive potential. Your character may have a strong point of view about a particular prop—a telephone can be terrifying, a bottle of poison her path to salvation. If you are Rigoletto, a cane may be your friend or a curse, a strength or a weakness, depending on how you use it. This reality, too, is yours to create. Often characters have personal props that are part of their daily life—a policeman's night stick, a woman's purse. If you are playing an eighteenth-century character you might have a fan or a sword. It is essential to learn and master any etiquette associated with such props, so that you can use them to express your internal dialogue as is appropriate.¹⁹³

En los de ensayos de *ASND* reconocí que la utilería juega un rol de suma importancia en el trabajo actoral. Como mencioné con anterioridad, los intérpretes de esta puesta en escena proponían sus propios objetos para caracterizar a sus personajes, lo cual refleja que a través de la realización orgánica de acciones físicas el intérprete puede enriquecer su construcción de personaje. Por lo tanto, para este propósito también es fundamental contemplar la relación del intérprete con los elementos que configuran el espacio escénico.

En esta breve síntesis, contemplo sólo un reducido número de los muchos elementos que constituyen la técnica actoral para artistas de ópera. Esta serie de herramientas me parecen relevantes porque ejemplifican que la labor del intérprete operístico puede enriquecerse

¹⁹³ Frecuentemente, parte de tu proceso de ensayos involucra elegir el elemento de utilería perfecto para ayudarte a caracterizar a tu personaje. Como Michaela, en primera instancia, le darás un tono sutilmente diferente si llegas con la nota de la Madre de José envuelta en un pañuelo que si se la das en una canasta de mano que contenga cosas ricas. Es perfectamente válido si propones elementos de utilería que crees que podrían definir mejor a tu personaje y sus acciones.

Puede ser que a veces tu utilería sea un objeto real; Con mayor frecuencia será una representación teatralizada del objeto. En cualquier caso, la cualidad realista del objeto será la que tú le des. Si agarras una pistola de madera como si fuera letal, puede ser más atemorizante que si tomas una Magnum .44 real sin tener la noción de su potencial destructivo. Tal vez tu personaje le adjudique importancia a un objeto en particular —un teléfono puede ser amenazante, una botella de veneno puede ser su salvación. Si eres Rigoletto, un bastón puede ser tu salvación o una maldición, una debilidad o una fortaleza, dependiendo de cómo lo uses. Esta realidad también depende de que tú la recrees. Con frecuencia los personajes tienen pertenencias que son parte de su vida diaria —la macana de un policía, el bolso de una mujer. Si estás interpretando un personaje del siglo dieciocho quizá tengas un abanico una espada. Es esencial que aprendas y domines cualquier tipo de etiqueta asociada con dichos elementos para que aprendas a expresar tu diálogo interno de manera apropiada.

David F. Ostwald, *Acting for singers*, 185.

metodológicamente de otras disciplinas. No obstante, cabe mencionar que en la ópera el trabajo escénico está pautado por ciertas características que exigen un tratamiento específico.

3.1.8 Recepción del montaje.

La crítica de periódicos, revistas y publicaciones web coinciden en la acertada construcción de la teatralidad con la que se conforma este montaje. Las reseñas también celebran la sólida solvencia actoral de los intérpretes. A través de las siguientes afirmaciones de algunos de los críticos más distinguidos del país, se puede constatar la positiva recepción de esta puesta en escena.

José Noé Mercado señala lo siguiente respecto a la adecuada interrelación entre drama y música de este montaje:

Un éxito contundente (...) porque dejó la impresión de una armonía total de sus componentes: el montaje (una escenografía opresiva pero clara); el trazo escénico (que encuentra las sonrisas y el sueño de un futuro mejor en medio de la ira, el abuso y la brutalidad); una orquesta bien preparada al servicio del drama y un elenco con fuerza, dominio vocal y entrega.¹⁹⁴

En lo referente a la atinada atención al aspecto teatral que Ragnar Conde imprimió en este montaje, Gamaliel Ruiz comenta: «Todos los detalles teatrales a cargo de Ragnar Conde estuvieron cuidados con esmero, especialmente el aspecto dramático en que los cantantes se convirtieron en excelentes actores capaces de recrear una obra monumental de la literatura estadounidense con elevado profesionalismo y riqueza artística»¹⁹⁵. Asimismo, a este montaje se le distingue por la «correcta teatralidad».¹⁹⁶ Contemplar la teatralidad de un montaje operístico en

¹⁹⁴ José Noé Mercado, "Ópera en México", *Pro Ópera* 6 (mayo 2017), accesado el 15 de junio, 2018, <http://www.proopera.org.mx/pasadas/mayjun8/revista/06-operaenmexico-myo17.pdf>

¹⁹⁵ Gamaliel Ruiz, "Ópera en los estados", *Pro Ópera* 18 (mayo 2017), accesado el 15 de junio, 2018, <http://www.proopera.org.mx/pasadas/mayjun8/revista/16-opedo-myo17.pdf>

¹⁹⁶ Gamaliel Ruiz, "Ópera en los...", 18.

la crítica me resulta vital, pues considero que refleja la oportuna manifestación de sus posibilidades escénicas.¹⁹⁷

El desempeño actoral de Irasema Terrazas es equiparado con las capacidades dramáticas de René Fleming, la soprano que interpretó a Blanche Dubois en el montaje de estreno:

El trazo marcado por Ragnar Conde fluye inmejorablemente en cada uno de los integrantes de este proyecto. No concibo una mejor Blanche que Irasema Terrazas, dramáticamente supera por mucho a la Fleming (...). Enrique Ángeles es un formidable Stanley y la inédita ovación tras que Rogelio (Mitch) entonó *I'm not a boy...* implica que ¡Algo están haciendo muy bien!¹⁹⁸

Además, se señala otro ámbito favorable para este montaje, la capacidad de satisfacer las expectativas tanto del público asiduo a la ópera de tintes más conservadores como de aquellos espectadores que están en busca de montajes interdisciplinarios: «*A Streetcar Named Desire* es un espectáculo de gran manufactura con las posibilidades de trascender el género, una historia que bien puede cumplir con las expectativas de los puristas de la ópera como de quienes buscan propuestas más flexibles e interdisciplinarias».¹⁹⁹ Por lo tanto, reconozco que este montaje posee una poderosa capacidad para conciliar la heterogeneidad de expectativas que hay en los públicos de ópera actualmente.

Los argumentos anteriores pueden servir de sustento para verificar los planteamientos que se desarrollan en esta tesis. Me resulta pertinente traer a cuenta las reflexiones de estos críticos porque valoran analíticamente el fenómeno operístico desde la perspectiva del espectador. La

¹⁹⁷ La importancia de ponderar los valores escénicos de la ópera representa actualmente un síntoma del contexto de la Globalización de la ópera. Snowman apunta lo siguiente: «Muy pronto, toda dirección operística. Que. Se respetara insistía en que los valores específicos de la producción eran tan importantes como los musicales.» Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 543.

¹⁹⁸ Lázaro Azar, “Ni para sacudir sirvieron”, *Reforma*, 31 marzo, 2018, accesado el 15 de junio, 2018, <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=132032&urlredirect=https://www.reforma.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=132032>

¹⁹⁹ Susana Fernández, “Un Tranvía llamado deseo... un espectáculo de ópera que marca pauta en Latinoamérica”, *Iberescena* (Sitio web), consultado 9 de agosto, 2019, <https://interesцена.com/musica2/un-tranvia-llamado-deseo-el-genero-belcantista-como-espectaculo/>

relevancia de estas reseñas se sustenta en la posibilidad de incluir la visión de un ojo externo que profundiza en el hecho escénico detalladamente.

3.2 Breve panorama operístico del montaje *ASND*: Relación intermedial entre el contexto y el intérprete.

El contexto socio-cultural en el panorama global es uno de los factores causales del surgimiento de nuevos paradigmas de interpretación en la ópera, el cual ha enfrentado constantes cambios desde las últimas décadas del siglo XX. Como consecuencia, en los últimos tiempos podemos ver reflejado un crecimiento exponencial del público asistente²⁰⁰ a esta forma de arte. Daniel Snowman concibe un fenómeno de globalización en la ópera donde las vertiginosas transformaciones tecnológicas han vuelto más asequible la experiencia operística a cualquier persona. Por ejemplo, las transmisiones en vivo de las casas de ópera más importantes del mundo han logrado ampliar en gran medida los alcances del acontecimiento teatral, suscitando una *democratización* de este arte escénico. Snowman reconoce también otros factores que propiciaron este fenómeno:

Cuando la ópera se globalizó llegó hasta un público mucho más numeroso que nunca y, no solo por la multiplicidad de teatros de ópera que surgieron por todo el mundo, sino también a través de la televisión, la radio, los CD, y los videodiscos, así como de una notable plétora de coliseos, recintos al aire libre, pantallas gigantes, auditorios en casas de campo y actividades educativas. [...] 'Ópera para todos' era la nueva expresión de moda entre los gestores operísticos. Viejos y jóvenes, blancos y negros, homosexuales y heterosexuales, ricos y pobres, todo el mundo estaba invitado a subirse al omnibús de la ópera.²⁰¹

Asimismo, Snowman reconoce que el fácil acceso a la ópera ha generado que el público asiduo adquiera ciertas expectativas sobre la forma en que debería interpretarse o escucharse determinado personaje o determinada producción, pues las versiones de intérpretes de ópera

²⁰⁰ Respecto al crecimiento del público asistente, Snowman aporta los siguientes datos: «La asistencia a las principales temporadas de ópera en los Estados Unidos aumentó de 2.5 millones a 4.3 millones de personas entre los años 1983 y 2000, mientras que la asistencia a la ópera en general, entre 1980 y 2000, pasó de 5.5 millones a 6.7 millones de espectadores.»

Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 522.

²⁰¹ Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 535.

conocidos a nivel global se han convertido en punto de referencia tanto para el espectador como para el mismo cantante:

Millones de compradores de discos creyeron saber cómo debían sonar sus óperas favoritas [...] A los propios intérpretes, si estaban familiarizados con las grabaciones de los grandes arquetipos, les podía resultar difícil no modelar determinados aspectos de sus interpretaciones de acuerdo con lo que previamente hubieran escuchado.²⁰²

En este sentido, también considero que el empleo de los lenguajes audiovisuales y las imágenes grabadas han sido medios fundamentales para registrar el trabajo de actores-cantantes que han establecido nuevas formas de actuar en la ópera. Susana Egea reconoce lo siguiente: «la posibilidad de grabar el espectáculo, abre nuevas posibilidades de producción de las obras operísticas, que inciden indirectamente en el perfil del cantante, el cual no sólo ha de ser capaz de transmitir en la escena, sino en la gran pantalla. Y en este momento, en el contexto descrito, el cantante de ópera lleva a cabo sus interpretaciones».²⁰³ Actualmente, hay diversas maneras de exhibir el acontecimiento teatral. En algunos casos, las producciones de ópera han optado por el medio cinematográfico, en vez de presentar el hecho escénico ante un público en la misma encrucijada cronotópica. Lo cual, repercute en los intérpretes al suscitar una aproximación a la actoralidad cualitativamente distinta al fenómeno convival del Teatro.

La revalorización del elemento dramático es otro factor que ha influido contundentemente en la práctica operística reciente, como señala Snowman:

La creciente importancia del "cantante-actor" era uno de los síntomas de la progresiva significación que iba teniendo la producción operística. La ópera, a decir de muchos, debía como cualquier otra clase de drama, hablar al público al que iba dirigida como si se pretendiera impactarlo, tocando puntos de referencia que la audiencia reconociera con claridad.²⁰⁴

²⁰² Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 528.

²⁰³ Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera. Análisis en torno a una especificidad*, 112.

²⁰⁴ Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 544.

Este planteamiento nos lleva a ponderar la relación intermedial ópera-teatro, una premisa constante en la historia de la ópera que actualmente parece estar consolidándose en «un matrimonio entre la integridad musical y la modernidad dramática.» En el contexto de la *globalización de la ópera*, los cambios de paradigmas de actuación en la interpretación operística –que fueron catalizados, en parte, por la presencia de los actores-cantantes más influyentes del siglo XX– provocan la exigencia de una cierta homogeneización del producto operístico. Tal homogeneización se puede ver reflejada en términos de la alta calidad escénica con la que los intérpretes han de desempeñar su trabajo, debido a las expectativas del público conocedor, y ha fomentado que teóricos, docentes e intérpretes elaboren nuevas formas de codificar un sistema de técnica actoral dirigido a cantantes de ópera específicamente.

Otro de los síntomas de la revalorización del drama en la ópera en el panorama reciente es el advenimiento de la figura de los directores de escena experimentados, los cuales se desenvuelven tanto en teatro como en ópera, estableciendo un flujo de tránsito entre ambas disciplinas que plantean nuevas formas de relaciones de colaborativas entre el intérprete y el director de escena, donde la exigencia dramática puede ser un punto de partida en el desarrollo de las capacidades actorales del cantante. Como también señala Isherwood en el artículo *Operatic acting? Oxymoron No More!* al referir una de las formas en que la actuación operística, se ha desarrollado desde el siglo XX: «When an outsize talent met a director who knew how to nurture it, as when Callas collaborated at La Scala with Luchino Visconti and Franco Zeffirelli. This ad hoc approach remained the norm until very recently, and to some degree it continues.»²⁰⁵ El

²⁰⁵ Trad. «Cuando un talento gigantesco conocía a un director que sabía cómo cultivarlo como cuando Callas colaboró en La Scala con Luchino Visconti y Franco Zeffirelli. Este encuentro adhoc perduró como la norma hasta muy recientemente, y hasta cierto grado, continúa.» Charles Isherwood, "Operatic Acting? Oxymoron no more", *New York Times*, Septiembre 9, 2009, accesado Junio 15, 2018, <https://www.nytimes.com/2007/09/09/arts/music/09char.html>

vínculo que se establece entre un cantante con intuición dramática y un director con la capacidad de explotar las aptitudes del intérprete, supone una vía efectiva para el fortalecimiento de la experiencia escénica del actor-cantante.

Es oportuno mencionar que el auge del director de escena en la ópera también deriva en una práctica que ha tomado fuerza: la conceptualización del montaje operístico que surge con la intención de dar vigencia a la puesta en escena. Snowman ve los orígenes de esta nueva práctica a finales del siglo pasado:

Durante las décadas finales del siglo XX, una serie de directores de escena, varios de los cuales habían trabajado en la Alemania Oriental y posteriormente a nivel internacional, aportaron un enfoque radical, *neobrechtiano*, a la producción operística, irritando y entusiasmando al público en igual medida.²⁰⁶

En el panorama operístico global actual, se presenta una intención constante de renovar el sentido dramático y, dadas las implicaciones, reconocemos que es una tarea compleja, pues se busca dotar a las óperas que forman parte del repertorio popular²⁰⁷ de una perspectiva singular y poco convencional. El propósito de conceptualizar el montaje operístico que plantean los directores de escena –en colaboración con otros profesionales del teatro tales como escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, coreógrafos y asesores de movimiento, etcétera– redefine la relación con el espectador al contravenir, en algunos casos, las expectativas del público asiduo en virtud de aportar una lectura que dialogue con la realidad, además de traer

²⁰⁶ Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 545.

²⁰⁷ Por repertorio popular entendemos aquellas óperas que se les pueden considerar como predilectas por el público, así como de los funcionarios de las instituciones culturales dedicados a la programación de ópera, productores, directores de escena e intérpretes, y que son comúnmente elegidas para conformar la cartelera operística del país. Daniel Snowman le denomina a esta práctica *la dieta operística*: «Para el público, los artistas y los gestores operísticos de todo el mundo, la dieta operística de primera necesidad se fundamenta en un repertorio de, quizá, cuarenta o cincuenta óperas reconocidas como las favoritas de todo el mundo escritas durante un siglo XIX “alargado”: desde *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart (1782) hasta el *Turandot* de Puccini (1926).» Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 537.

nuevos retos para el intérprete de ópera, al momento de abordar montajes escénicamente desafiantes que implican aproximaciones a la interpretación con una marcada influencia teatral.

Panorama Mexicano de la Ópera

En lo concerniente al panorama mexicano es posible distinguir que a finales de los años 70 comienza un proceso de cambio en la ópera nacional que fue provocado por la llegada a la ópera de directores de escena reconocidos por su experiencia en el teatro. Sergio Vela, en entrevista con Didanwy Kent en el *Dossier: Teatralidades de la ópera en México* de la revista mexicana de Teatro *Paso de Gato*, apunta lo siguiente:

A fines de los años setenta, principios de los ochenta, surge la presencia de tres figuras importantes de la dirección escénica que comienzan a cambiar esa forma de entender la ópera en México, por un lado, los trabajos esporádicos pero atrevidos de José Antonio Alcaraz, y de forma más decidida la presencia de los trabajos de Juan Ibáñez y de Ludwik Margules. Ibáñez hizo su debut como director de ópera teniendo ya una trayectoria como director de teatro, de cine –incluso como director de teatro de revista– y director de comerciales; es decir, un hombre con una mentalidad sumamente abierta e integradora de los distintos elementos con una gran sensibilidad hacia la música.²⁰⁸

Asimismo, Jorge Ballina, escenógrafo mexicano cuya trayectoria escénica se despliega en teatro, danza y ópera, identifica la continuidad del benéfico proceso de cambio en la ópera mexicana en donde se opta por la consolidación del aspecto teatral en las puestas en escena de Ludwik Margules, Alejandro Luna y Benjamín Cann:

[La ópera en México] ha cambiado bastante y para bien. Hubo un momento muy bueno por ahí en los años noventa y principios de este siglo, en donde claramente las cosas dieron un gran cambio con propuestas memorables en Bellas Artes como *The Rake's Progress* de Ludwik Margules y Alejandro Luna, y el *Wozzeck* y las tres de Mozart/Da

²⁰⁸ Didanwy Kent, “Entrevista a Sergio Vela. Panorama general de la Ópera en México”, *Paso de Gato* 63, Octubre-diciembre 2015, 25.

Ponte que hicieron Benjamín Cann y Alejandro Luna (...) la ópera era también por fin teatro y realmente empezó a haber puestas en escena como tales.²⁰⁹

El auge de los directores de teatro en la ópera suele suponer en algunos casos, la necesidad de nuevos esquemas de trabajo con el intérprete de ópera en donde se precise la búsqueda de verosimilitud para su efectiva recepción a público, como menciona Irasema Terrazas, la soprano que interpreta el papel de Blanche Dubois en el montaje en México de *A Streetcar Named Desire*, en entrevista con Rosa María Gómez:

Definitivamente, no es lo mismo que hace 10 años. Ahora, los directores no solamente dirigen ópera, vienen de hacer teatro, incluso cine y no se conforman con la expresividad de un cantante que nada más se pare como una tabla en proscenio y cante, sino que nos están exigiendo cada vez más, es decir, ser más verídicos, auténticos. Esto es muy bueno para el público, brindarle además de un canto bello, un personaje bien escogido, que dé credibilidad. Sucede que el público de hoy no nada más ve una cosa, está muy revolucionado, más exigente, además de un canto bonito, que visualmente sea atractivo.²¹⁰

Otras figuras importantes en el panorama operístico mexicano coinciden con Terrazas respecto al cambio de tradición escénica que implicaron nuevos desafíos para los cantantes de ópera. Mauricio García Lozano –director de teatro y ópera de más de 50 puestas en escena– en el artículo "Ver la música", afirma: «En la ópera del siglo XXI ya no se admite que los cantantes sólo canten sus partes con voces privilegiadas. El público de la ópera en nuestros días exige rabiosamente que esas voces encarnen con verosimilitud sus personajes y sean capaces de vivir con todo su ser la acción dramática.»²¹¹ Del mismo modo, Ruby Tagle, quien se desempeña de manera interdisciplinaria como coreógrafa y asesora de movimiento en el teatro y en la ópera

²⁰⁹ Luis Conde, "Entrevista a Jorge Ballina. Música y espacio: precisión conjunta en movimiento", *Paso de Gato* 63, octubre-diciembre 2015, 39.

²¹⁰ Rosa María Gómez, "Entrevista a Irasema Terrazas. El desafío de cantar ópera", *Paso de Gato* 63, octubre-diciembre 2015, 49.

²¹¹ Mauricio García Lozano, "Ver la Música", *Paso de Gato* 63, octubre-diciembre 2015, 27.

mexicana, concuerda con Terrazas al reconocer que desde hace más de 10 años que se suscita una aproximación distinta a la interpretación operística en tanto que surge una nueva relación integral con la voz y el cuerpo del cantante:

Desde hace más de 10 años empiezan también a aceptar un concepto de la voz integrando el cuerpo completo como resonador, no sólo el diafragma o la capacidad pulmonar, pues no necesariamente tiene que ver con el apoyo de la voz, la potencia. Se está aceptando que el cuerpo vaya a otros lugares.²¹²

La noción integral del cuerpo y voz que sugiere Tagle, se contrapone a los viejos paradigmas de intérpretes estáticos cuya labor exclusiva era cantar únicamente y que, como Snowman señala, desde hace tiempo se le considera un modelo inadmisibles en la escena global: «eran pocos los teatros de ópera, los públicos o los productores que toleraran que las representaciones fueran simples "quédese usted ahí y cante". El reinado de la gordura y de la inmovilidad de personajes como Marnico, Mimí o Brunilda estaba llegando a su fin. Ya no se podía, simplemente, "permanecer estático y cantar un papel"». ²¹³ En este sentido, Susana Egea plantea que las vías de conexión con el cuerpo y la voz han fomentado la necesidad de que el intérprete de ópera adquiera un entrenamiento corporal específico en tanto instrumento musical y personaje dramático:

El cuerpo deviene instrumento fundamental para el desarrollo de la técnica actoral para la que [el intérprete] requiere un entrenamiento específico. [...] Si además hablamos de un cuerpo –el del cantante–, que a su vez actúa como instrumento musical, resulta difícil pensar que éste, el cantante de ópera, pueda estar debidamente preparado para la escena operística contemporánea, sin un específico entrenamiento corporal.²¹⁴

²¹² Rosa María Gómez, "Entrevista con Ruby. Tagle. Ópera en Movimiento", *Paso de Gato* 63, octubre-diciembre 2015, 54.

²¹³ Daniel Snowman, *La Ópera. Una Historia Social*, 544.

²¹⁴ Susana Egea, *La interpretación actoral en Ópera*, 32.

En síntesis, se puede reconocer que la ópera mexicana forma parte del fenómeno de globalización que Snowman propone, un hecho que nos permite aseverar que nos encontramos ante un contexto socio-cultural en México que ha traído consigo desafíos y nuevos paradigmas para el intérprete de ópera, los cuales están orientados a remarcar el componente teatral, tanto en términos de verosimilitud en la representación escénica así como en la necesidad de que el performer asocie desde una perspectiva distinta cuerpo, voz y movimiento en virtud del desarrollo dramático de la puesta en escena. No obstante, los hacedores de ópera más reconocidos de este país también enfatizan que la ineficacia con que funciona la infraestructura cultural afecta negativamente la calidad artística de los proyectos. Instituciones como la Ópera del Palacio Bellas Artes padecen de problemáticas tales como tiempos de ensayo excesivamente cortos, dificultades de orden burocrático y económico que obstaculizan el desarrollo de propuestas que opten por procesos de investigación donde se le permita al actor-cantante indagar de manera más profunda en su labor escénica interdisciplinaria. Susana Egea en *La interpretación actoral en Ópera* reconoce que las condiciones de producción añaden complejidades en los procesos de creación escénica del intérprete:

Añadamos al aspecto técnico, las realidades de producción. Resulta fácil, con el pasar del tiempo, y con la acumulación de reposiciones de una misma obra, pretender que un intérprete sea sustituido por otro, sin demasiada o nula alteración de la obra. Basta con conocer la versión y reproducirla. Las condiciones actuales de producción requieren este pragmatismo. Quizás por eso, creadores como Robert Lepage (1957-) prefieran producirse ellos mismos los espectáculos, y trabajar al ritmo que la creación, no la producción exige.²¹⁵

La reducida duración de los procesos de montaje es otro factor distintivo de la práctica operística de nuestro país que comúnmente privilegia el pragmatismo por encima de la indagación escénica,

²¹⁵ Susana Egea, *La Interpretación actoral en Ópera*, 32.

especialmente en el ámbito institucional. En consecuencia, reconocemos la necesidad de espacios de creación artística que se alejen de los modelos de trabajo convencionales para así fomentar el heterogéneo desarrollo de propuestas escénicas en la ópera, como es el caso de *Escenia Ensamble A.C.*

3.3 Mi experiencia como espectador en la función del 27 de enero de 2017 en el Teatro Degollado.

El desarrollo del drama transcurrió con notable fluidez y agilidad aunque también hubieron ciertos momentos en que se creó efectivamente la ilusión de ralentización y suspensión en el tiempo, sobretodo en las arias *I'm not a boy, she says, I want magic*, y *I can smell the sea air*. Como había referido anteriormente, la representación de un libreto operístico que condensa línea por línea el texto dramático de Williams –17,000 palabras de la obra teatral a las 7,500 de la versión de Previn– acontece en escena a través de una progresión de eventos dramáticamente consistentes. La duración total aproximada fue de 2:40 horas, un tiempo de representación que se sostiene con solidez gracias al trabajo de los actores-cantantes y al de los músicos en el foso de la orquesta.

El trabajo emotivo de los intérpretes revela un proceso de construcción de personaje en cada uno de los integrantes del elenco y se experimenta tanto en las sutilezas de caracterización como en los pasajes álgidos que implican una amplia expresividad. Además, encuentro sorprendente la atinada correspondencia del elenco con sus personajes. Distingo un rasgo casi cinematográfico en la coincidencia física de los actores-cantantes con la descripción de los personajes que aparece en el texto dramático de Tennessee Williams. En síntesis, la minuciosa

labor de construcción de personaje, la solvencia emotiva de los intérpretes y la semejanza física de los actores-cantantes con sus personajes son factores que cooperan a favor de la convención realista de la ópera y que además manifiestan la complejidad humana que plantea el director de escena. Las situaciones trágicas que ocurren en escena me sumergieron en el universo de la ficción y me conmovieron contundentemente. Los personajes representados por los actores-cantantes adquieren una dimensión humana que de cierto modo desdibuja la convención del personaje como recurso artificioso del drama.

La sonoridad es rica en recursos expresivos: por un lado la música contemporánea de Previn –interpretada por una de las más destacadas orquestas mexicanas– que a través de sus tintes jazzísticos me trasladó a New Orleans, adquiriendo así la función de contextualizar al espectador en el sitio y tiempo donde transcurre la acción. En este sentido, la música se convierte en un elemento directamente vinculado con el drama. La música comunica los estados emocionales de los personajes, especialmente de Blanche, por lo cual también manifiesta el aspecto psicológico a través de la atmósfera musical. Por otra parte, celebro el trabajo de los intérpretes, quienes se desempeñan con libertad en el medio vocal al transitar del canto a la palabra hablada con facilidad. Inclusive, los actores-cantantes abordan otro tipo de expresiones sonoras no musicales y no verbales que son altamente desafiantes en el ámbito de la técnica de voz, por ejemplo: la emisión de gritos, llantos y risas.

La escenografía cumple la función de situar con claridad al espectador en el departamento de los Kowalski. El diseño del espacio apuesta por representar y no por reinventar lo que el libreto operístico establece. Por lo tanto, reconozco que en el espacio escenográfico hay una adecuada relación de correspondencia entre el medio textual y el medio teatral. En consecuencia,

me resulta evidente que el énfasis de la propuesta de dirección no se enfoca en la renovación del espacio ficticio sino más bien en la efectiva capacidad de los elementos visuales para ubicar al público en un contexto específico. La función referencial de la escenografía suscitó que los intérpretes establecieran una interacción verosímil entre el espacio de ficción y sus acciones. La utilería también estableció un vínculo directo con las indicaciones espaciales del libreto: en este sentido, la materialización de las referencias textuales referentes al espacio, son un ejemplo más de la transposición del libreto operístico a la puesta en escena.

La iluminación conceptualiza visualmente una propuesta singular en este montaje con el uso de múltiples luminarias que iluminan u oscurecen la escena en los pasajes más significativos a nivel dramático. A momentos, la verdad sobre Blanche parece estar a la luz, al escrutinio del público, y en otras ocasiones, la tenuidad de la iluminación genera una sensación de privacidad, cuando los personajes relatan sus experiencias más íntimas.

Este montaje operístico me resulta plausible porque es asequible para el público, puesto que responde de manera efectiva a las expectativas actorales que han impuesto la influencia de los medios audiovisuales y la globalización del arte lírico. Reconozco el arduo trabajo de los actores-cantantes, que desempeñan sus interpretaciones con gran riesgo escénico, correspondiendo atinadamente a los desafíos que sugiere el libreto operístico de una de las obras teatrales más representativas de la literatura dramática, reconocida por la complejidad psicológica de los personajes.

CONCLUSIONES

Desde la intermedialidad, se examinó un fenómeno escénico con una óptica de amplio alcance que fundamenta sus principales factores causales; se utilizaron las voces de teóricos provenientes de múltiples terrenos de investigación, para explicar uno de los ámbitos que imperan en el panorama escénico actual: la interdisciplina; también contrastamos praxis y teoría rescatando tanto los testimonios de los creadores artísticos como los aspectos teóricos que suponen una vinculación con el universo teatral; verificamos el tránsito del medio textual a su materialización en escena. Esta serie de acciones constituyen el carácter transversal de la investigación. Este análisis se realizó desde distintas perspectivas, para así poder constatar la premisa de Clüver sobre el estudio holístico de una ópera:

A full study of an opera's reception will have to include not only the musical interpretations it has received, but also the ways it has been staged, and that involves everything makes theatre a multimedia enterprise [...]. This means considering the collaborative efforts of stage director, and set, lighting, and costume designers, conductor, choreographer, and the performers on stage and in the orchestra pit.²¹⁶

También se brindó una noción de teatro en tanto *acontecimiento teatral*, con los planteamientos de Jorge Dubatti, gracias a la cual reafirmamos que la ópera es uno de los múltiples fenómenos posibles en las artes escénicas. Se ponderó el rol dinámico que juega un *ente poético* en un hecho escénico para valorar la labor del intérprete de manera abarcante, desde el terreno de la Filosofía del Teatro que propone Dubatti. Para abonar en lo anteriormente mencionado, también revisamos el concepto de *performer*, ocupando terminología que valora la labor escénica de un *ente poético*

²¹⁶ Trad. «Un estudio completo de la recepción de una ópera no sólo tendrá que incluir las interpretaciones musicales que obtuvo, sino además, las maneras en que ha sido escenificada, y eso involucra todo aquello que hace del teatro una empresa multimedia(...). Eso supone, ponderar los esfuerzos colaborativos del director de escena, y los diseñadores de escenografía, vestuario e iluminación, director de orquesta, coreógrafo, y los *performers* que están en el escenario y en el foso de la orquesta.»
Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies", 25

sin distinciones entre cantante y actor. Desde esta perspectiva reafirmamos que el teatro es el arte del *performer*.

Las propuestas creativas que parten de un «inter», trascienden los límites divisorios entre disciplinas, renovando así, las definiciones categóricas, como en el caso de la ópera. Drama y música son los dos componentes esenciales que organizan el discurso visual y sonoro del acontecimiento operístico teatral. Esta relación interartística puede verse reflejada en el quehacer del intérprete, cuya identidad como *ente poiético* es altamente compleja, puesto que puede ponderarse como:

- *Vocal persona*. Es decir, el personaje vocal resultante la interpretación de un personaje operístico que utiliza el canto como su principal forma de comunicación. El *personaje vocal* es aparentemente inconsciente de la convención que establece en el universo ficticio, donde en vez de hablar canta para expresarse. El personaje vocal plantea una relación dialéctica entre el intérprete y su personaje, que emplea el lenguaje y la música de manera articulada. El canto y la orquestación, desde una perspectiva dramática, simbolizan el subconsciente sonoro del personaje. Este concepto nos ayuda a comprobar la función expresiva y narrativa de la música.
- *Personaje dramático*. El personaje ficticio inscrito en papel que es interpretado por un actor. Desde esta perspectiva, ponderamos la función del intérprete como representante de un personaje. Gracias a sus capacidades actorales el intérprete configura los componentes de su interpretación desde la esfera de lo dramático.
- *Actor-cantante*: Este concepto stanislavskiano, implica la preparación profesional de un músico cantante complementada con un bagaje de herramientas técnicas equiparables a las de

un actor de teatro –independiente del terreno operístico– que le posibilita al intérprete abordar la escena interdisciplinaria que propone la ópera contemporánea actualmente.

Estas categorías revelan el rol del intérprete a través de sus múltiples medios expresivos. Si precisamos que en toda manifestación teatral está implicada la presencia de un *performer*, nos es posible reafirmar que el *teatro* es un fenómeno capaz de contener la amplia gama de identidades que puede adoptar un intérprete.

La ópera es un texto multimedia, apunta Clüver. La articulación del código musical con el lenguaje adquiere sentido y significado en el tiempo-espacio gracias a la mediación del intérprete. El libreto operístico contiene distintos sistemas de códigos que pautan las bases para la representación escénica. La efectiva decodificación de este tipo de texto se ve influenciada por la individualidad del intérprete, así como por la visión del director de escena y los colaboradores creativos. Valoramos la síntesis que lleva a cabo el *performer* en relación con el texto multimedia: El intérprete es *ejecutante* de un texto dramático-musical, cuya labor es comunicar los signos contenidos en el papel traduciéndolos a través de su corporeidad y capacidades técnicas, en estímulos sonoros y visuales que el espectador experimenta en el acontecimiento teatral. Simultáneamente es un *performer* aporta una serie de valores estéticos únicos a la obra representada a través de su singular identidad como *ente poiético*. Este aspecto, depende de la capacidad del intérprete para dotar de un sentido propio al personaje dramático que encarna.

Un hecho operístico cada vez que acontece lo hace de manera distinta, lo que resignifica constantemente la vida del texto dramático de manera efectiva en la escena. La especificidad que pauta el libreto en términos de la sonoridad musical y las consecuentes condiciones de

interpretación implicadas para este tipo de experiencia escénica implican retos de carácter interdisciplinario para el *performer*:

Tras haber Analizado el libreto de *ASND*, partiendo de las categorías de adaptación de textos que propone Geoffrey Wagner: *transposición y comentario*, nos permitió identificar puntos de encuentro y divergencias entre el terreno teatral de la obra dramática de Tennessee Williams y la ópera homónima compuesta por André Previn y Philip Littel. Además ponderamos las singularidades del libreto identificando las características dramáticas que revelan la complejidad del personaje operístico.

Gracias a los planteamientos de José Luis García Barrientos sobre *personaje dramático y personaje complejo* se analizó al personaje de Blanche Dubois y a su antagonico, Stanley Kowalski, rescatando las acotaciones de acción, psicológicas y de movimiento que hay libreto operístico. Hallamos que el personaje protagónico de Blanche Dubois, representa las tribulaciones de una mujer en el siglo XX, lo cual la hace diferir del común arquetipo de víctima o heroína en la ópera.

Este título de hace apenas 20 años reitera la aseveración de Ulla Britta Lagerroth: «Each adaptation reveals not only the time and culture of the source text, but also the time and culture of the adaptation»²¹⁷. En la ópera *A Streetcar Named Desire* (1998) se utiliza el potencial expresivo de la música para situar al espectador en la atmósfera psicológica de Blanche Dubois. Musicalmente, el rasgo contemporáneo que imprime Previn sugiere una afectación emocional constante y hacen evidente la disonancia interna del personaje protagónico. En este sentido, la musicalidad de esta ópera no parece remarcar de manera enfática el *color local* del contexto que

²¹⁷ Trad. «Cada adaptación revela no solo la época y cultura del texto fuente, sino también de la época y cultura de la adaptación»
Ulla Britta Lagerroth, *Adaptations of Othello Shakespeare – Verdi – Zeffirelli*, 60.

plantea la trama. La narrativa musical de *ASND* está dirigida hacia el universo interno de Blanche Dubois, lo que reitera el papel del discurso musical de esta ópera como elemento imprescindible para significar el universo dramático.

Considerar que la simultaneidad con que transcurre el fenómeno operístico requiere que el actor-cantante sea capaz de interpretar su línea musical mientras se desplaza en el espacio y ejecuta acciones, desenvolviéndose en el plano de la ficción a través de un personaje dramático, puede ayudarnos a valorar la complejidad de la interpretación en esta forma de arte. Las labores previamente descritas están pautadas en el texto. Por lo tanto, el libreto puede considerarse como un elemento revelador del grado de exigencia escénica que puede implicar su representación. En el caso de *A Streetcar Named Desire*, este libreto trae consigo retos particulares:

- Formato textual de poca repetición: La memorización de este libreto puede resultar desafiante para el intérprete debido a que el lenguaje referencia casi de manera literal a la obra teatral de Tennessee Williams. Las implicaciones de esta decisión distinguen a *A Streetcar Named Desire* de otros títulos tradicionales que comúnmente figuran en la cartelera de ópera del país, por su capacidad de evocar la forma coloquial del habla norteamericana adaptada musicalmente al canto. Consecuentemente, el formato textual no versificado y mínimamente repetitivo del libreto de *A Streetcar Named Desire* reconfigura la relación texto-música a nivel intermedial.
- Multiplicidad de códigos de expresión vocal: El canto, la voz hablada así como otras emisiones vocales no verbales –como risas y gritos– comprenden la gama de vías sonoras mediante las cuales se ha de comunicar el intérprete. A nivel vocal, esta ópera se despliega en diversos terrenos interpretativos que exigen una sólida preparación técnica. Este aspecto del texto

operístico confirma que el actor-cantante requiere un entrenamiento que le permita abordar otras formas de comunicación más allá de lo estrictamente musical.

Este libreto crea una convención a nivel estilístico que se aproxima en gran medida al terreno de la actuación realista donde los personajes complejos parecieran ser personas de la vida real y no un artificio teatral. La teatralidad que sugiere la ópera de *A Streetcar Named Desire* permea en el desempeño actoral del intérprete. En consecuencia, constatamos que para abordar una ópera de sustancial complejidad interpretativa se exige una aproximación metodológica pertinente.

Gracias al testimonio de importantes figuras de la escena operística mexicana, advertimos que ha habido un cambio de paradigma desde los años ochenta. Las propuestas de algunos directores teatrales en las producciones de ópera representaron nuevas alternativas que reconfiguraron las formas tradicionales de creación. Progresivamente, el gremio de la ópera unió esfuerzos para hacer de esta forma de arte una experiencia escénica más completa. Este aspecto cambió las necesidades formativas de los intérpretes, suscitando frecuentemente el desarrollo de sus aptitudes actorales, como es el caso de la actriz-cantante Irasema Terrazas.

Comparamos la particularidad de un montaje en específico con la generalidad del panorama que distingue Daniel Snowman, para verificar las circunstancias en común entre la ópera mexicana y el contexto sociocultural que atraviesa esta disciplina a escala global. Los resultados de esta comparación coinciden en el surgimiento de un nuevo modelo de actor-cantante que responde a las manifestaciones interdisciplinarias de la escena actual. El caso del colectivo *Escenia Ensamble A.C.* representa un atinado espacio de investigación escénica para el gremio operístico de nuestro país, al estar integrado por un grupo de versátiles artistas que apelan a la creación de espectáculos multidisciplinarios.

La ópera al ser un de arte vivo, deja una impronta de carácter experiencial en el público. Es por esto que en la redacción de esta parte de la tesis evidencio mi voz personal, pues mi rol como investigador inevitablemente se vio influido por la subjetividad de mis percepciones durante la fugacidad del hecho escénico. De acuerdo con los críticos y con base en mis reflexiones personales, pude constatar la solvencia con que se llevó a cabo el montaje de *ASND*. En esta producción, los integrantes del elenco van más allá de la ejecución de una partitura en escena, al haber interpretado a sus personajes con un destacado grado de realismo actoral y riesgo escénico.

Consideración final.

Espero que el lector de esta tesis pueda hacerse más preguntas que deriven en futuros estudios sobre el fenómeno de la interpretación operística. En esta investigación se brindaron evidencias sobre la profundidad que caracteriza el quehacer profesional del actor-cantante hoy en día, al verse influenciada por una multiplicidad de factores. Reconozco el alto contenido dramático de esta singular versión de *A Streetcar Named Desire* comprobando la complejidad implicada en la labor del intérprete de ópera.

Desde mi perspectiva como actor he constatado la frecuente necesidad de desplazar mi registro expresivo hacia nuevos horizontes. Aspiro a que algún día pueda asumir mi rol como intérprete de manera expansiva, trascendiendo los límites de lo estrictamente actoral, al igual que un actor-cantante de ópera que va más allá de lo exclusivamente musical.

Finalmente, verifico el notable potencial del teatro para abarcar una vasta cantidad de lenguajes artísticos. Gracias a la versatilidad de formas que puede adoptar el acontecimiento teatral constato la pertinencia de analizar una ópera y su libreto, dos aspectos que considero

pertinentes de ser atendidos con mayor detenimiento en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, especialmente si se trata de un texto como *A Streetcar Named Desire* que resulta tan notable como literatura y tan demandante al ser materializado en escena.

Apéndice.

Nota explicativa

Se incluye a continuación, un apéndice ilustrativo cuyo propósito es enriquecer la experiencia de reflexión con fotografías del montaje y con imágenes del programa de mano. El carácter visual de esta sección puede ayudar a evidenciar el compromiso escénico de los intérpretes a través de la expresividad que reflejan estos fotogramas. Las notas del programa de mano, también sugieren – desde la voz del director– el discurso de esta puesta en escena. Puesto que todo acontecimiento teatral depende de la contemplación, este apartado pretende mostrar un atisbo de los otros elementos constitutivos del fenómeno operístico, como es la escenografía, la iluminación, la disposición del espacio, el vestuario y la relación espacial del intérprete en acción.

A
STREETCAR
NAMED
DESIRE

ÓPERA
de André Previn
Libreto de Philip Littell

MEROLA
OPERA PROGRAM

escania
ENSAMBLE

Filarmónica
de Jalisco
Marco Parisotto, Director titular

Teatro Degollado **ENERO** 2017 **27**, 20:00 hrs. **29**, 18:00 hrs.

FOTO 1. IMAGEN DEL PROGRAMA DE MANO.

NOTAS AL PROGRAMA

A streetcar named desire

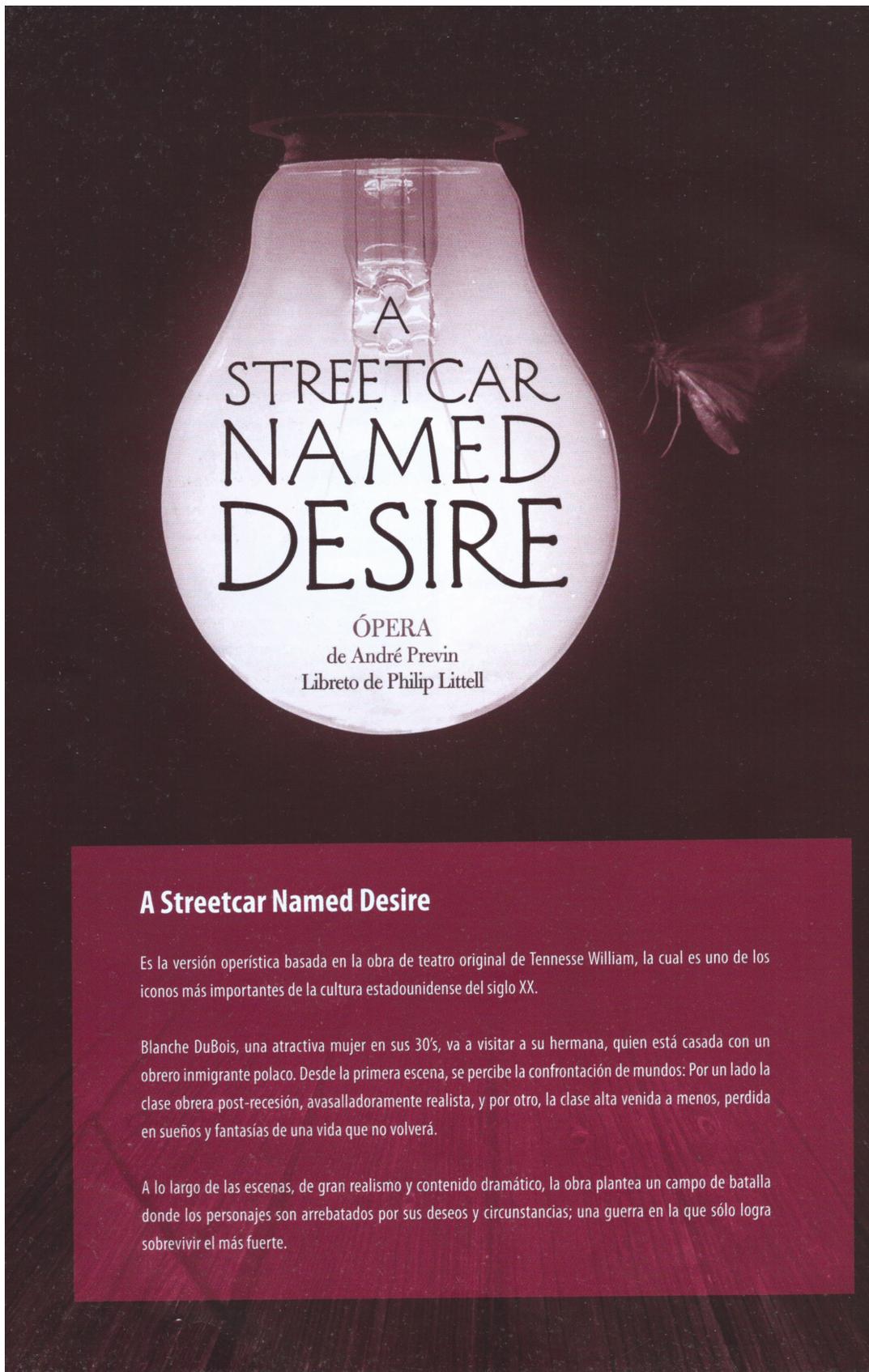
A mediados del siglo XX, posterior a la Segunda Guerra Mundial y habiendo vivido la gran depresión de los Estados Unidos, el singular Tennessee Williams escribió una de las obras más representativas y emblemáticas de la dramaturgia norteamericana, e incluso, del teatro contemporáneo: "Un Tranvía Llamado Deseo". Proveniente de una familia disfuncional y habiendo experimentado en carne propia varios de los problemas planteados en la obra, Williams pudo dotar de su obra material de primera mano para exponer algunas de las más grandes complejidades de la sociedad.

El estreno en 1947 bajo la dirección de Elia Kazan no sólo catapultó su éxito, sino el de todos los involucrados, entre ellos Jessica Tandy, Uta Hagen, Kim Hunter, Karl Malden, Vivien Leigh y por supuesto, el icónico Marlon Brando. En México, tuvo su estreno en el Palacio de Bellas Artes en 1948 bajo la dirección de Seki Sano, con María Douglas y Wolf Ruvinskis en los papeles estelares. Se dice que el mismo Williams declaró que esta presentación mexicana resultaba aún superior a la de Broadway. Otras grandes artistas mexicanas representaron al intrincado papel de Blanche Dubois, entre ellas Beatriz Sheridan, Jaquelin Andere y Diana Bracho, quien además ha interpretado a las dos hermanas en diferentes producciones.

Con respecto a la versión lírica, esta obra fue comisionada por la Ópera de San Francisco, estrenándose el 19 de septiembre de 1998 con la soprano Renée Fleming en el papel de Blanche DuBois. A partir de entonces, se ha ido transformando en uno de los títulos contemporáneos más representados en Estados Unidos. También se ha presentado en las ciudades de Strasburgo (Francia), Londres, Dublin, Viena, Sydney, Melbourne, St. Gallen (Suiza), Giessen (Alemania), Turin (Italia) y Tokio (Japón).

Para el estreno en Latinoamérica de la ópera, se conjuntaron grandes talentos logrando una experiencia realmente conmovedora. El proceso inició desde cuatro meses antes, pasando por un minucioso análisis del texto original en inglés, estudio musical, creación de personajes, montaje de escenas y por último, el ensamble con la producción y la orquesta para aterrizar a una producción que le haga honor a este ícono de las artes escénicas. Deseamos fervientemente que este tranvía de pasiones los lleve también a una travesía profunda de emociones, tal como a todos los que nos hemos involucrado en este proceso.

Ragnar Conde, *Director de escena*



A Streetcar Named Desire

Es la versión operística basada en la obra de teatro original de Tennessee Williams, la cual es uno de los iconos más importantes de la cultura estadounidense del siglo XX.

Blanche DuBois, una atractiva mujer en sus 30's, va a visitar a su hermana, quien está casada con un obrero inmigrante polaco. Desde la primera escena, se percibe la confrontación de mundos: Por un lado la clase obrera post-recesión, avasalladoramente realista, y por otro, la clase alta venida a menos, perdida en sueños y fantasías de una vida que no volverá.

A lo largo de las escenas, de gran realismo y contenido dramático, la obra plantea un campo de batalla donde los personajes son arrebatados por sus deseos y circunstancias; una guerra en la que sólo logra sobrevivir el más fuerte.

FOTO 3. PROGRAMA DE MANO. PÁGINA 2.

**ORQUESTA
FILARMÓNICA
DE JALISCO**

**A Streetcar
Named
Desire**

*By arrangement with G. Schirmer,
INC. publisher and copyright owner.*

Dorian Wilson, Director musical
Ragnar Conde, Director de escena
Luis Manuel Aguilar "Mosco", Diseño de escenografía y utilería
Carlos Arce, Diseño de iluminación
Gabriel Ancira, Diseño de vestuario, maquillaje y peinado

Irasema Terrazas, Blanche Dubois
Enrique Ángeles, Stanley Kowalski
Adriana Valdés, Stella Kowalski
Rogelio Marín, Harold Mitchell
Jaime Castro, Joven coleccionista
Linda Saldaña, La mexicana
Lydia Rendón, Eunice Hubbell
Ricardo Castrejón, Steve Hubbell
Jesús Hernández, Doctor
Norma Arredondo, Enfermera
Julio Valle, Pablo Gonzales
Rogelio Bonilla, Pianista repasador

Pamela Garduño, Producción ejecutiva y stage manager
Julio Valle, Asistente de producción
Lizbeth Ofelia Aldaraca, Asistente de iluminación
Erandi Rojas, Asistente de vestuario, maquillaje y peinado
Guillermo León, Realización de vestuario
Alex Núñez, Realización de vestuario

Escenia Ensemble

Ragnar Conde, Director General
Pamela Garduño, Operación
Edgar Cleto, Administración y Finanzas
Gabriela Thierry, Capacitación y talleres
Alonso Sicaños, Comunicación social
Andrea Ramírez, Coordinación
Karumi Bustos, Enlace Guadalajara

**Realización
escenográfica
y utilería:**

Oscar H. Ortega
Gil Casas
Fernando Puga Candelario
Ana Karen Jiménez V.
Diana Echaury
Guillermo Nava Hernández
Don Blody Durán
Fernando Cano "Nano"
Grillo Rubio
Miroslava Castellanos
Claudia Anguiano "Clos"
Venjamin Rubio Ramírez
Karen Sánchez
Valentín Durán
Maura Cedillo

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Proyecto apoyado por el
Fondo Nacional para la
Cultura y las Artes



Agradecemos el respaldo del
Merola Opera Program Grants
para la realización de este montaje

INTEGRANTES ORQUESTA FILARMÓNICA DE JALISCO

Director titular

Marco Parisotto

Concertino solista

Iván Pérez

Concertino solista

Angélica Olivo

Concertino Asistente

Cecilia Gómez/Dmitri Pylenkov

Violín I

Paola Nava

Dezső Salasovics

Brandon Sulbaran

Diego Rojas

Adrián Barrera Ramos

David Bordoli

Alejandro García

Ivan Stebila

Franklin Bolivar

Greimer Parra

Violín II

Maxwell Pardo*

Megumi Tokosumi**

Maria Geraci

Cesar Huizar

Alex Espinoza

Eleazar Yegüez

Daniel Salazar

Maria-Antonieta Belmonte

Fabiola Carolina Galvis

Hugo Uribe

Viola

Domingo Mujica*

Ronald Virgüez**

James Munro

Manuel Olivares

David Toth

LuisFelipe Molina

Carlos Bonilla

Carlos Paul Rondón

Omar Pérez

Violonchelo

Christian Jiménez**

María Vanessa Ascanio

Angel Miguel Hernandez

Roberto José Pérez

Mariana Martinez

Anayeli Tapia

Isaac Ricardo Loreto

Piotr Ziatkov

Contrabajo

Óscar Luque*

Colin Chatfield

Mario Capodicasa

Marco A. Valencia Jr.

Mario Ballesteros

Gergana Marinova

Flauta

María José León**

Piccolo/Asistente

Principal

Katherine Rivas

Oboe

Jorge Rivero**

Corno Ingles/

Asistente Principal

Elvis Romero

Clarinete

Jeslan Fernández*

Edgar Lany Flores**

Clarinete/Clarinete Bajo

Carlos Ramírez

Fagot

Cristóbal Acosta*

Anani Georgiev Donev

Corno

Amber Dean

Luis Carlos Méndez^o

Trompeta

Gustavo Merlo**

Stefano Flaibani

Trombón

Carlos Rodríguez^o

Trombón Bajo

Sergio Rainho Simoes

Tuba

Tomas Alemany

Timpani

Omar González*

Percusión

Héctor Flores Bringas

Alfredo Tiscareño Castellanos

Arpa

Kristan Sarah Toczko^o

Teclado

Anthony Tamayo^o

* Principal de Sección

** Principal Asociado

^o Principal Invitado

ADMINISTRACIÓN

Gerente General

Ing. Arturo Ricardo Gómez Poulat

Gerente Administrativo

L.C. P.F. Pilar I. García Soria

Gerente de Operaciones y RRHH

L.A.E. César Tena Ramírez

Gerente Artístico

Mónica Anguiano Nájera

Jefa de Difusión y RRPP

LEM. Julia González Ramos

Auxiliar Administrativo

L.C.P. Adriana Serratos Salazar

Bibliotecario y Copista

Mtro. Enrique Radillo

Asistente de Dirección

Ana María Delgadillo Morán

Asistente de Administración

Roberto Vázquez de la Paz

Secretaria

LD. Micaela Nuño Carmona

Ayudantes de Orquesta

Juan José Bautista Segura

Urem Arcadio Salazar Ayala

Juan Moisés Quintana Macías

Chofer

Luis Ignacio Vázquez Torres

Intendencia

Araceli López Navarro

Diseño Gráfico y

Supervisión de imagen

Eduardo Muñoz-Zúñiga

Diseño Editorial

Daniel Herrera Magallanes

Revisión Editorial

Manuel Moreno Martínez

Redes Sociales y Fotografía

Marco Ayala

TEATRO DEGOLLADO

Administrador

Edith Guadalupe del Real García

Operación de Taquillas

Sara Álvarez Diaz

Auxiliar de Comunicación

Ana Rosa Medina Orozco

Auxiliar Administrativo

Rosalinda Mejía Sandoval

Asistente Administración

Verónica Ramírez Briones

Área Técnica

Jefe de Foro

Dani Raúl Escobedo Sandoval

Tramoyas:

José de Jesús Acosta Sánchez

Fernando de la Torre Ruz

Dani Raúl Escobedo Sandoval

Francisco Javier López Vázquez

José Luis Martínez de Alba

Mario Montes Hernández

Efrén Pérez Vázquez

Fernando Zárate Tejeda

Efraín Rodríguez Fajardo

Audio y Mantenimiento

Juan Guillermo Miramontes Plascenci

Apolinar López Rodríguez

Área Operativa

Juan Carlos Bernal Castro

Joaquina Cortés Mora

Claudia Espinoza Flores

María de Jesús Mejía Hernández

Sergio Rangel Ramírez



**FOTO 6. BLANCHE DUBOIS. ACTO 1, ESCENA 1.
CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.**



**FOTO 7. STANLEY KOWALSKY. ACTO 1:
ESCENA 3. CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.**



**FOTO 9. MITCH Y BLANCHE. ACTO 3: ESCENA
2. CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.**



**FOTO 8. STELLA DUBOIS & BLANCHE DUBOIS.
ACTO 2: ESCENA 1. CRÉDITO: ESCENIA
ENSAMBLE.**



**FOTO 10. EUNICE HUBBLES & STELLA DUBOIS. ACTO 3:
ESCENA 4.
CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.**



FOTO 11. ESCENOGRAFÍA DEL LA PUESTA EN ESCENA. CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.



**FOTO 12. JOVEN COLECTOR Y BLANCHE. ACTO 2:
ESCENA 1. CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.**



FOTO 13. BLANCHE Y STANLEY. ACTO 3: 3 ESCENA 3. CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.



FOTO 14. ACTO 3, ESCENA 4. FINAL DE LA ÓPERA. CRÉDITO: ESCENIA ENSAMBLE.

Bibliografía

- Appia, Adolphe. "The Mise en Scène as a Means of Expression in the Art of the Theatre", *Music and the Art Of Theatre* Miami: University of Miami Press, 1981.
- Edward T. Cone. "Poet's love or composer's love?", *Music and Text: Critical Inquiries*, Steven Scher, editores. Cambridge, Cambridge, University Press. 177-191.
- Claus Clüver. "Intermediality and Interarts Studies" en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Jen Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer, editores. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. http://portal.research.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok_.pdf
- Dubatti, Jorge. *Principios de Filosofía del Teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.
- Egea, Susana. *La interpretación actoral en Ópera. Análisis en torno a una especificidad*. Bilbao: Artezblai, 2012.
- García Barrientos. José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, (Madrid: Síntesis, 2001.
- Kattenbelt, Chief. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships", *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 6 (Mayo 2008), 20, accesado: agosto 22, 2017, versión PDF.
- Kolin, Philip. Prefacio de *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Pennacchia Punzi, Madalena. "Literary Intermediality: An Introduction", en *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*. Peter Lang Academic Publishers, 2007.

Lagerroth, Ulla-Britta. "Adaptations of *Othello*: Shakespeare – Verdi – Zeffirelli", *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*, Urrows, David, ed. (Santa Barbara: Word and Music Studies, 2005) 62

Ostwald, David F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. EUA: Oxford University Press, 2005.

Previn, André. *A Streetcar Named Desire*; San Francisco Opera Orchestra. André Previn. Con Renée Fleming. Grabado en enero 1998. Deutsche Grammophon, 1998, audiograbación digital.

Rajewski, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités*, No. 6. Verano 2005. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

Previn, Andre y Littel, Philip. *A Streetcar Named Desire* (Libreto). San Francisco: G. Schirmer, 2000, versión PDF.

Snowman, Daniel. "La globalización de la ópera" en *La ópera, una historia social*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Stanislavski, Constantin y Romyantsev, Pavel. *Stanislavski on Opera*, New York: Routledge, 1998.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet Book, 1951.