

WILLIAM KENTRIDGE, LA INNOVACIÓN DE UN ARTISTA PLÁSTICO EN LA ÓPERA

ROSA MARÍA FERNÁNDEZ GARCÍA

Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi
espazosonor@gmail.com

Resumen: Según el ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* en la ópera se concita al mismo tiempo la música, la poesía, la escultura, la danza, la pintura y la arquitectura. El canon operístico del siglo XX va indisolublemente unido a los nombres de Malévich, Picasso, Miró, Dalí, Chagall, Léger, Arroyo o Hockney, cuyas aportaciones abrieron nuevos interrogantes a la experiencia estética que ofrece la ópera. En el siglo XXI los artistas plásticos introducen procedimientos nuevos como el video arte, el vestuario digital o la realidad aumentada que aportan una nueva dimensión al paradigma operístico convencional. Este artículo se centra en el artista sudafricano William Kentridge cuyos trabajos multidimensionales han ampliado el horizonte estético de la ópera. En primer lugar analizaremos los procedimientos especialmente relevantes para el lenguaje escenográfico y después dos producciones que han ampliado el canon contemporáneo de las artes integradas en la ópera: *La flauta mágica*, producida por el Teatro de La Monnaie de Bruselas en 2005 y *La nariz*, por el Metropolitan de Nueva York en 2010.

Palabras clave: Kentridge / ópera / flauta mágica / nariz / Shostakóvich / Mozart.

WILLIAM KENTRIDGE, AN INNOVATIVE ARTIST WITHIN THE FRAMEWORK OF THE OPERA

Abstract: According to the *Gesamtkunstwerk* Wagnerian ideal, in the Opera there is music, poetry, sculpture, dance, painting and architecture at the same time. The Operatic canon of the 20th century is inextricably linked to the names of Malévich, Picasso, Miró, Dalí, Chagall, Léger, Arroyo or Hockney; their contributions opened new questions to the aesthetic experience offered by Opera. In the 21st century, artists introduce new procedures such as video art, digital costumes or virtual reality. This brings a new dimension to the conventional Operatic paradigm. This article is focused on the South African artists William Kentridge, because his multidimensional artworks have enlarged the aesthetic Operatic boundaries. First of all, we will analyse the most important procedures as part of the stage language, and, after that, two productions that have changed the contemporary arts within the framework of the Opera. *The magic flute*, produced by La Monnaie, Brussels, in 2005 and *The Nose*, produced by the MET, New York, in 2010.

Key words: Kentridge / opera / magic flute / nose / Shostakóvich / Mozart.

Consideración preliminar

Como es sabido, el concepto de ópera engloba no solo a la música y el libreto, sino también a la escenografía; desde las primeras maquinarias que dejaban impresionado al público en el Barroco se ha llegado por un camino desigual a las grandes producciones actuales, imposibles ya de concebir sin esa creciente importancia del componente visual en la escena.

Este artículo se centra en el ámbito plástico como parte esencial del ecosistema operístico, en el que se concitan al mismo tiempo la música, la poesía, la escultura, la danza, la pintura y la arquitectura, siguiendo el ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*. A la fusión de la dramaturgia teatral, la música y el libreto, la contemporaneidad viene a sumar otras disciplinas artísticas y otros procedimientos nuevos, que nos interrogan acerca del papel que adquieren como nuevas integraciones de la expe-

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2021 / Fecha de aceptación: 25 de mayo de 2021.

riencia estética. El vestuario digital, la robótica, el trapecio, las marionetas manuales o digitales, la realidad aumentada o las imágenes 3D no son ya solo elementos del *atrezzo* sino que plantean nuevas preguntas a un público que poco o nada tiene que ver con el de hace unas décadas. Este artículo analiza las aportaciones del artista sudafricano William Kentridge al género y cómo su trabajo propone una nueva apertura a la comprensión de la ópera. Para ello hemos planteado el artículo en una doble dirección: por un lado, la reflexión sobre los procedimientos y técnicas del artista que son especialmente relevantes para el lenguaje escenográfico operístico, y después, el análisis de dos producciones especialmente relevantes en el ámbito de la ópera: *La flauta mágica*, realizada para La Monnaie de Bruselas en 2005 y *La nariz*, para el Metropolitan de Nueva York en 2010, en lo que ambas suponen de ampliación del canon contemporáneo de la ópera.

William Kentridge, un artista multidimensional en la dirección escénica

Ciertamente son muchos los artistas plásticos que en el siglo pasado han investigado y planteado nuevos desafíos a la escenografía operística: Kazimir Malévich, Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Marc Chagall, Fernand Léger, Eduardo Arroyo, Henry Moore, o David Hockney entre los más destacados.¹ Todos ellos han dejado una impronta imborrable en la historia de las composiciones escénicas. Nos hemos centrado en William Kentridge por diversas razones; porque a diferencia de otros artistas plásticos, procede casi al mismo tiempo del mundo del dibujo, del teatro y de la pintura, con lo que aporta una mirada diferente al universo que se mueve en la caja escénica. Esa combinatoria de *arte en el espacio* y de *arte en movimiento* que proporcionan sus dibujos filmados proyectan de forma privilegiada una nueva forma de entender la escenografía.

Sus dibujos, películas, filmes documentales, objetos, esculturas y acciones en el espacio proporcionan una singular forma de diálogo con los personajes reales que están en el escenario; esto es especialmente relevante en la ópera porque en el drama escénico el cuerpo se mueve, se relaciona, habla, recita, canta, y se silencia. Gran parte de los directores de escena tienen un planteamiento volumétrico de los personajes, mientras que Kentridge plantea esta interacción –escena virtual/escena real– de forma distinta: lineal, dibujada, ecogra-

fiada o radiografiada, trazando así un recorrido escenográfico totalmente diferente al realizado por otros directores que no proceden del universo del dibujo.

El vídeo artista innova el lenguaje escenográfico desde un equilibrio de fuerzas entre la tradición y la vanguardia; si por una parte introduce todo un aparato procedimental basado en la tecnología, por otra el carácter estático y primitivo de sus dibujos sobre el celuloide confiere a sus trabajos cierto aire de arcaísmo, de producto naif que toma al asalto el escenario con toda su fuerza renovadora. Entre los extremos del respeto a la tradición y la innovación rupturista, el lenguaje escénico de Kentridge se mueve en el de la singularidad.

Por último, cabe mencionar que –a diferencia de otros artistas que han elaborado escenografías memorables, como Picasso, Arroyo o Plensa–, ha dirigido él mismo sus óperas, lo que convierte a sus producciones en especialmente estimulantes de cara a la investigación. Kentridge es un artista polidrico que ha trabajado desde el dibujo hasta el pastel o el aguafuerte; el cine, las vídeo instalaciones, la animación, el teatro y la *performance*; todo ello, de un modo o de otro, lo ha volcado en sus óperas, permitiendo así que el público traslade su mirada hacia una escenografía global, constitutiva ya de las nuevas formas de entender la ópera.

William Kentridge (Johannesburgo, 1955)

La obra del artista sudafricano ha sido objeto de exposiciones individuales, colectivas, debates, conferencias, artículos de libro y numerosos catálogos. Antes del estallido de la pandemia, su obra se exhibía en los circuitos culturales que perfilan la contemporaneidad, desde Kassel a Nueva York o desde Sídney a La Habana. Le han dedicado amplias retrospectivas museos como el Louvre, el Albertina Museum, el Reina Sofía o el MoMA y ha sido galardonado con los premios y las conmemoraciones más prestigiosas del mundo artístico, entre los que se encuentran sus doctorados *honoris causa* por las universidades de Ciudad del Cabo y Yale, su nombramiento como Caballero de las Artes y las Letras de Francia o el Princesa de Asturias de las Artes 2017. Es sin duda uno de los pocos artistas consagrados en vida a nivel mundial. Que en el interés suscitado por su obra tenga que ver o no su lugar de procedencia y su postura sobre el apartheid es objeto de debate recurrente. También lo es si ese origen, lejos de los centros hege-

¹ De hecho, la ópera *La victoria sobre el sol* (1913) cuyos diseños realizó Malévich ha pasado a la historia de la música por sus logros en el ámbito artístico más que en el musical.

mónicos culturales, tiene algo que ver no tanto con él como creador –ya que el propio Kentridge lo explica con detalle–² sino con la recepción de su obra, especialmente entre investigadores y críticos, que contemplan su obra desde diferentes ópticas: post colonialista, multicultural o global; y es que todavía, en pleno siglo XXI, son muy pocos los artistas que se afirman institucionalmente llegados de la “periferia”.³ Desde el inicio de su carrera Kentridge ha puesto el foco en su país natal, canalizando con sus obras la voz de los silenciados y oprimidos por el poder colonial.⁴ En toda su obra hay una clara impronta política, pero como él mismo matiza, es una mirada exenta de ideología,⁵ que se mueve exclusivamente en el terreno de los derechos fundamentales, toda vez que reflexionar sobre la frontera que separa ideología, agitación, defensa radical y neutralidad política excede el tema de este artículo.

Sería difícil sustraer los títulos más importantes de una carrera que se consolida ya en los años 90 y que es enormemente prolija, por lo que nos detendremos únicamente primero en los procedimientos y después en las obras que de alguna manera se vinculan con sus composiciones escénicas operísticas. En estas aparecen los elementos configuradores de su estilo en toda su amplia variedad, desde la poética metafórica –los escenarios en conflicto, la presencia de un personaje clave o nuclear que se va desplegando a lo largo de la obra en busca de una identidad paradójica, el anacronismo, lo político como elemento escénico que provoca la acción dramática, la utilización de marionetas primitivas como “máscaras neutras” frente a la expresividad de los personajes de carne y hueso, etc.–, hasta lo puramente procedimental –la hibri-

dación técnica, la ausencia del color a favor del blanco y el negro o las animaciones manuales basadas en dibujos hechos a mano–. Este es sin duda uno de los procedimientos que le ha hecho inconfundible, no solo como artista plástico sino sobre todo como escenógrafo y no tanto también por ser el descubridor de esta técnica, sino por darle una impronta absolutamente personal.⁶ La obra de Kentridge trae al primer plano, una y otra vez la experiencia del abuso para que nos vuelva a plantear la pregunta, siempre pertinente, de hasta dónde llega la posibilidad de emancipación y hasta dónde alcanza el olvido.

En *Ubu tells the truth* (1997) inicia un camino metafórico que será ampliamente tratado en sus óperas, como es el uso del carboncillo como representación de la fuerza represora, el recorrido simbólico por distintos espacios en animación dibujada⁷ o el desarrollo de las acciones en pareja. Desde *Johannesburg* (1989) o *Monument* (1990) hasta su reciente intervención sobre la pandemia y la post pandemia en el 2nd International Online Theatre Festival (2020) su idea del compromiso y la memoria está presente de una forma explícita, independientemente de cuál sea la disciplina en la que intervenga.

Más allá de lo puramente técnico o de lo poético, el video artista traslada a su obra su mirada crítica y reivindicativa, especialmente contra el olvido de la injusticia y de lo todavía no reparado⁸ lo que lleva también al terreno de la ópera, como veremos. Kentridge ha abanderado durante muchos años una forma de hacer arte que reflexiona y denuncia las razones de quienes legitiman el abuso de poder en nombre de la civilización hegemónica:⁹ Su *Flauta mágica* es un claro ejemplo de ello.

² “No he intentado nunca hacer ilustraciones del apartheid, pero, sin duda, mis dibujos y películas han sido generados y alimentados por la embrutecedora sociedad que va a dejar a su paso”. BORJA-VILLEL, M. (com.), 1999, p. 14.

³ Para conocer el contexto cultural en el que se formó William Kentridge vide VERWOERD, W., 2000 y en un sentido más amplio, SPIVAK, G., 2011. En ambos textos pueden encontrarse las claves culturales y políticas a partir de las cuales el artista se dirige al mundo, sin ocultar las cicatrices dejadas por el colonialismo ni evitar la denuncia sobre el ejercicio de poder de las clases dominantes en Sudáfrica.

⁴ La biografía de Kentridge no es objeto de este artículo por ello, nos remitimos a dos de los textos donde ha sido ampliamente tratada: BORJA-VILLEL, M. (com.), 1999, p. 9-22 y CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.), 2004, p. 21-28.

⁵ “Me interesa el arte político, es decir, un arte de ambigüedad, contradicción, gestos incompletos y finalmente inciertos. Un arte (y una política) donde el optimismo esté bajo control y el nihilismo se mantenga a raya”. BORJA-VILLEL, M. (com.), 1999, p. 14 y más adelante, “yo hablo de política, pero no de ideología. Seguramente porque el término ideología se suele utilizar para resumir de una manera muy amplia las actividades culturales y las producciones de un período determinado. A mí no me interesaba esta simplificación, sino ampliarla y dilucidar las contradicciones y complejidades”. BORJA-VILLEL, M. (com.), 1999, p. 16.

⁶ “La técnica adottata da Kentridge –cioè filmare consecutivamente le cancellazioni e i tratti del disegno– non costituisce una novità nel campo dell’animazione ed pe stata impiegata in vari modi nelle prime fasi della cinematografia e dell’animazione”. CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.), 2004, p. 22.

⁷ En <https://africanartproject1.weebly.com/ubu-tells-the-truth.html#>. [última consulta 09/01/2021].

⁸ THOMPSON; V., 2005 y ROTHBERG, M., 2012, p. 1-24.

⁹ BORJA-VILLEL, M., 2018, p. 14-17.



Fig. 1. Papageno en *La Flauta mágica*, versión de William Kentridge para la Scala de Milán, ph Brescia e Amisano © Teatro alla Scala.

Kentridge y la ópera

El artista se ha interesado por la ópera desde hace décadas, género que, a pesar de su muerte anunciada una y otra vez,¹⁰ lejos de producirse, ha resurgido con una fuerza inusitada en el siglo XXI, a la luz del número de encargos y estrenos que se realizan en todo el mundo (Fig. 1).

Tanto compositores como instituciones ven en la ópera un arte en absoluta conexión con la sociedad actual, por muy paradójico que a una mirada superficial le pueda parecer, ya que al igual que el resto de las artes, la ópera se ha cargado de los problemas constitutivos del hombre contemporáneo, con toda su problemática abierta y radical: hay ópe-

ra feminista (*Marea Roja*, de Diana Syrse, sobre el feminicidio en Ciudad Juárez, estrenada en 2016), ópera de denuncia social (*Woman at point zero*, compuesta por Bushra El Turk sobre una condenada a muerte por adulterio en Egipto, programada en abril de 2021 en el Concertgebouw de Amsterdam), sobre el cambio climático (*CO2* de Giorgio Battistelli, estrenada en la Scala de Milán en 2015), sobre la soledad de los ancianos en los asilos (*Celestial excursions*, escrita por Robert Ashley en 2003) y óperas que reflexionan sobre el papel de la hipertecnología en nuestras vidas (*Kein Licht* de 2017 con música de Philippe Manoury y texto de la premio Nóbel Elfriede Jelinek). Esto es así porque como toda representación artística vinculada a la sociedad en la que nace, la ópera plantea una *tarea* a la existencia humana. Desde el punto de vista de la estética hermenéutica, el arte tiene una función de autoconocimiento, siendo "un lugar apropiado e incluso señalado, para la emergencia de los problemas, de los desafíos, que son en última instancia el núcleo problemático profundo de la existencia humana".¹¹

A las nuevas óperas con nuevos temas, se suman las miradas contemporáneas sobre obras del pasado, como la de Kentridge, alejada del gran canon del siglo XX y tan ajena al concepto escénico brechtiano como a la proliferación objetual de Zeffirelli, por utilizar dos referencias operísticas contrastantes. De hecho, el artista sudafricano ha realizado algunas de sus creaciones más innovadoras precisamente para la ópera, producciones que se han incorporado ya al canon de la escenografía operística actual. Desde su identidad sudafricana el artista trata problemáticas sociales ejemplarizadas en su historia, pero que el público puede identificar como universales (las cámaras con las que se filmaban los abusos policiales, las líneas aristadas y opresivas, los animales exóticos cazados como diversión, etc.) Todo nace de su Sudáfrica natal y se amalgama en un lenguaje objetual universal, llegando a dar forma de esta manera a algunos de los dramas más destacados de la cultura europea.

Tal es el caso de su *Woyzeck on the High Veld*,¹² obra multimedia de 1992 que supuso su primera colaboración con la compañía de marionetas Handspring Puppet Company, basada en la obra de teatro *Woyzeck*, escrita por Georg Büchner en

¹⁰ Muchos de los compositores de la vanguardia europea y norteamericana se pronunciaron de esta forma; basta recordar las palabras de Ligeti, compositor que después sucumbió a la fuerza del género lírico y compuso él mismo una ópera en 1978, *El gran Macabro*: "dans les années 1960, j'étais d'accord avec Pierre Boulez qui disait qu'il fallait faire exploser les maisons d'opéra. J'ai cru que l'opéra était tout à fait demodé". POLITI, E., 1985, p. 123-127.

¹¹ KARCZMARCZYK, P, 1997, p. 31.

¹² En palabras del propio autor, esta obra surge de las fotografías que vio sobre brutalidad policial en su país natal y de cuadros como *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya o *Il Cristo Morto* de Mantegna, en CHRISTOV-BAKARGIEV, C, 1998.

1837 y que llevaría a la ópera en 1925 el compositor austriaco Alban Berg. 25 años después de su *Woyzeck on the High Veld* Kentridge recibió el encargo de crear una nueva versión de la ópera, que fue estrenada en el Festival de Salzburgo en 2017 bajo la dirección musical de Vladimir Jurowsky. El vídeo artista asumió la escenografía como si de un cuadro de Otto Dix se tratara, y respecto a otras producciones recientes, acentuó el carácter marginal y enfermo del protagonista, un personaje que desde el estreno de la ópera vino a formar parte de esa serie de “chapuzas humanas” en palabras del filósofo Eugenio Trias que se pasearon por el teatro y la ópera del siglo XX.

Entre sus dos *Woyzeck*, Kentridge acometió otros proyectos operísticos, que tuvieron una desigual acogida; si la versión reducida que hizo de la ópera de Monteverdi *Il ritorno d’Ulisse in patria* fue muy elogiada desde su *première* en 1998,¹³ *La Flauta mágica*, fue experimentando una valoración progresivamente más positiva, desde que el teatro belga de La Monnaie la estrenó en 2005, pasando por los teatros de Lille, Nápoles, Nueva York o Tokyo. La Scala de Milán la llevó a escena y la grabó en DVD en 2011. Los comentarios de este artículo se refieren a esa producción.

La flauta mágica (2005)

En una carrera tan prolífica como la de Kentridge resulta difícil plantearse cuáles son las obras que están en la base de su concepción escénica de la obra mozartiana. Atendiendo al uso concreto de varios procedimientos técnicos y expresivos se puede situar como precedente la serie de obras de teatro, animación, esculturas y dibujos basadas en la novela *La conciencia de Zeno*, escrita por Italo Svevo en 1923, obra a la que se ha referido en múltiples ocasiones el vídeo artista como proyec-

ción de su propia biografía.¹⁴ De la serie de obras “zenianas”, son especialmente relevantes para la consecución de su construcción escénica la proyección teatral *Zeno at 4 a.m.* –realizada en 2001 en Bruselas, con actores y animación de figuras de sombras–;¹⁵ *Zeno Writing*, –del año siguiente, en la que combina de forma coral dibujos, film documental de la Primera Guerra Mundial y filmaciones de humo de cigarro– y *Promenade I y II*, –serie de esculturas de 2002 también conocidas como “esculturas Zeno”–. Es precisamente cuando estaba inmerso en estos trabajos cuando se plantea la posibilidad de generar una escenografía operística. *La flauta mágica* supone la conformación práctica de estas ideas¹⁶ (Fig. 2).

Es sabido que la obra de Mozart ha ejercido una poderosa atracción sobre el público, los programadores de los teatros de ópera y también sobre los *régisseurs*, de tal forma que puede decirse que prácticamente todos los consagrados han ofrecido su visión sobre este *singspiel*;¹⁷ muchos son los directores y los artistas plásticos que la han llevado a la escena: Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Simon McBurney, Ingmar Bergman, Pierre Audi, Robert Carsen, Beno Besson, Julie Taymor, David McVicar, Romeo Castellucci, Peter Stein, Simon McBurney y Kenneth Branagh, entre los más destacados;¹⁸ Kentridge también se sumó a esta amplia lista al recibir el encargo de La Monnaie de Bruselas para su temporada 2004/2005. Lo que tienen en común todos estos directores es haber indagado desde el presente en una obra abierta a los interrogantes intemporales, exponiendo cada uno su particular forma de ver, de sentir y de oír la obra, bajo ese rasgo que Heidegger le confería a la obra de arte como único y esencial, que es lo *extraordinario*.¹⁹

¹³ Como esta crítica de 2004 en <https://www.lalibre.be/archive/il-ritorno-d-ulisse-en-grande-salle-51b8824ae4b0de6db9a9cfba> [última consulta 09/01/2021] o ésta de 2007 en <https://www.resmusica.com/2007/05/19/le-festival-william-kentridge> [última consulta 09/01/2021].

¹⁴ CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.) 2004, p. 166.

¹⁵ Esta obra fue representada posteriormente en otros lugares, como el Centre Pompidou de París, donde cosechó un gran éxito la combinación del trabajo de Kentridge y de las marionetas de la Handspring Puppet Company. En <https://www.centre-pompidou.fr/en/program/calendar/event/cajo8o5> [última consulta 04/02/2021].

¹⁶ “An idea for a shadow oratorio or opera started to form. Figures could appear either as projections on a screen or as silhouettes in front of it. Smaller-scale jointed, paper figures and full-sized, costumed/disguised performers could be equalized on the screen”. CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.), 2004, p. 173.

¹⁷ *Die Zauberflöte*, según su denominación original en alemán fue la última obra escénica compuesta por Mozart. El estreno tuvo lugar en el Theater auf der Wien en 1791, siendo el propio compositor quien dirigió las primeras representaciones. El libreto, escrito por Schikaneder y desarrollado en dos actos, narra una complicada historia de corte fantástico, plagado de mensajes considerados por sus estudiosos como masónicos. MASSIN, J.; MASSIN, B., 2003.

¹⁸ Según las estadísticas de Operabase, en la temporada 2018/2019, la segunda ópera más vista en el mundo fue *La flauta mágica*, con 643 representaciones de 97 producciones diferentes.

¹⁹ CARRILLO, A, 2002, p. 7-8.



Fig. 2. La reina de la Noche y Tamino en *La Flauta mágica*, versión de William Kentridge para la Scala de Milán ph, Brescia e Amisano © Teatro alla Scala.

Como punto de partida, Kentridge desarrolló un lenguaje dramático fragmentario, una semántica de elementos yuxtapuestos en una concepción de esta obra netamente personal y muy característica de su particular *welstanchauung*. Así, se planteó una recreación totalmente imaginaria del mundo mozartiano, desarrollada en un marco temporal colonial. El siglo de las luces de Mozart y Schikaneder está tan lejos para el sudafricano como el pasado egipcio que plantea *La flauta mágica*. La amalgama de elementos de tradiciones distintas y el sincretismo contextualizan y enmarcan la puesta en escena; a esto añade su cuestionamiento del verdadero papel salvífico de la razón, en su ambigua presentación de "la luz/Sarastro", respecto al papel, cuestionable, que tiene la "oscuridad/Reina de la Noche", planteando una relectura del conflicto central del *singspiel*. Kentridge no hace una lectura entusiasta del poder luminoso de la razón, –que además suele cuestionar en sus obras–;²⁰ no da por sentado ninguno de los ítems con los que

se ha conformado el canon de esta ópera (camino de perfección, iniciación a la sabiduría, dialéctica bondad/maldad, luz/oscuridad, naturaleza/civilización, etc.), sino que sugiere al espectador una visión crítica del balance que arroja toda civilización, en consonancia con la ausencia de respuestas sencillas que caracteriza a las grandes preguntas de la contemporaneidad.

En *La flauta mágica*, las luces con sombras y las sombras con luces no se plantean como un mero matiz formal sino que pasan a formar parte vertebral de la visión renovada con la que el artista concibe la obra, como en el Aria de Sarastro, epítome de la Razón, cuyo canto a su hija Pamina es ilustrado con una filmación real de la caza del rinoceronte.

El planteamiento escénico explora desde distintas ópticas lo que se puede calificar como el yo *disociado*,²¹ que deviene factor biográfico durante toda la ópera. De hecho, el desdoblamiento del yo es un recurso constante de los proyectos de Kentridge desde el inicio de su carrera. En la obra mozartiana, sus raíces identitarias recorren toda la escenografía de una forma explícita, en constante diálogo entre la cultura europea y la africana, teniendo en cuenta que esta conceptualización, "cultura europea" o "cultura africana" no puede caracterizar con precisión colectividades tan amplias. Como mucho, permite nominar marcos sobre los que existe un cierto consenso acerca de lo que constituye una y otra cultura, que no dejan de ser constructos identitarios en permanente revisión y reconsideración.²²

También está muy presente en sus elementos más relevantes la icónica escenografía que construyó en 1816 el arquitecto alemán Karl Friedrich Schinkel, cuyos paneles²³ han marcado, –casi determinado– las producciones realizadas desde entonces, con sus elementos masónicos por un lado y la traslación al mundo egipcio por otro. Todo este entramado de referencias culturales, sociales y políticas hace única su versión que nada tienen que ver con otras propuestas de la misma época, como por ejemplo la

²⁰ "The question I would want to pose is that of the reverse journey. Can it work in reverse –someone blinded or bewildered by the brightness of the sun, unable to look at it, familiar with the everyday world and the surface –choosing to descend, not just for relief, but also for elucidation, to the world of shadows?" CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.), 2004, p. 156.

²¹ Este desdoblamiento o esta multiplicidad en el ámbito de la unidad proviene ya de sus trabajos en los años 90, donde es especialmente relevante en *In whose Lap Do I lie?*, de 1997, *Automatic writing* de 2003 y sobre todo, en sus personajes iniciales de Felix Teitlebaum y Soho Eckstein, que considera de alguna manera autorretratos. En el terreno de la ópera destaca el desdoblamiento del personaje de Ulises, en su versión de *Il ritorno d'Ulisse*, entre los cantantes y las marionetas en vivo o en *I am not me, the horse is not mine*, material desarrollado a partir de *La nariz*, así como la escena 7 del último acto de esta ópera, con el desdoblamiento real y proyectado del comisario del distrito.

²² Para profundizar en este sentido del concepto identitario de cultura puede consultarse GÓMEZ-CHACÓN, I., 2003.

²³ Se pueden ver y comparar con los diseños creados por Kentridge en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359883> [última consulta 12/11/2019].

realizada por La fura dels Baus, que traslada toda la ópera al espacio mental de un sueño de Tamino y que transcurre en un ambiente onírico futurista en el equivalente, simbólico, de un segundo. Pamina aparece en la versión furera como un yo desplegado o un *alter ego* de Tamino.²⁴

Kentridge hace extensivo ese yo disociado a otros proyectos derivados de *La Flauta mágica*,²⁵ como es el caso de *Learning the flute*.²⁶ Esta instalación, estrenada en 2003, consiste en un cuaderno de bocetos que hace las veces de obertura *plástica* de todo el proyecto.²⁷ Dos años después ve la luz *Preparing the flute* y en 2006 *Black Box/Chamber Noire*, un proyecto para el Guggenheim de Berlín. El elemento central de ambas instalaciones es un teatro imaginario en miniatura a través del cual se proyectan distintas escenografías con música de la ópera; realmente, *Preparing the flute* es una maqueta a escala mayor de lo habitual pensada para probar las proyecciones de la ópera. Kentridge traza su particular visión de la dialéctica luz/oscuridad sobre la que fluctúa el *singspiel* a través de su particular procedimiento técnico-expresivo, dibujando a carboncillo y después llevando a negativo toda la filmación, siempre teniendo en cuenta los diferentes matices con los que plantea en escena la comentada racionalidad filosófica como vía privilegiada de conocimiento. En *Black Box/Chamber Noire* ahonda en este planteamiento, ya que toda la instalación constituye una reflexión sobre los daños provocados en el continente africano por un colonialismo que se presentó como portavoz de las luces.

Kentridge renueva el concepto de escenografía operística enmarcando todos sus componentes (objetos escénicos, perspectiva de movimiento, elementos atreznados, etc.) en una vídeo escenificación multi proyectada de principio a fin de la ópera, como veremos. El artista abre su escenografía a la posibilidad de lo abstracto, de lo identitario, de lo diferente y de lo excluido, al mismo tiempo que se separa también de una forma radical de otras *regias* en su deliberado desinterés por profundizar en el aspecto psicológico de los personajes.²⁸ Todos los elementos presentados hasta aquí sugieren ya el carácter renovador de su versión de *La flauta mágica*.²⁹

La acción se sitúa en la época colonial, concretamente en la colonia alemana de Namibia a principios del siglo XX.³⁰ El vestuario, a diferencia de la mayor parte de producciones, es casi en su totalidad realista;³¹ Papageno no tiene plumas, aunque el texto de Schikaneder así se lo haga decir a Tamino en el Acto I: *nach deinen federn, die halt ich dich... Vogel!* [A juzgar por las plumas que te cubren creo que eres un... pájaro!]. La Reina de la noche también tiene un tratamiento original desde el punto de vista del vestuario: Kentridge no le coloca ningún atributo que la sitúe en el mundo fantástico de lo onírico,³² de lo simbólico³³ o de lo directamente maléfico.³⁴ No sólo no lleva ningún elemento de carácter "intimidatorio", sino que su traje es siempre blanco, purificando en cierto modo el carácter oscuro de uno de los personajes más negros de la historia de la ópera y que Kentridge no quiso plan-

²⁴ *La flauta mágica* de La fura dels Baus fue estrenada en la Trienal del Rühr en 2003 con la dirección de Àlex Ollé y Carlus Padrissa, escenografía de Jaume Plensa y vídeo de Franc Aleu.

²⁵ El creador sudafricano ha expuesto en varias conferencias la impronta biográfica de sus obras, su por qué y la forma en la que procede, lo que ha denominado "pensamiento biográfico". En *William Kentridge Interview: How We Make Sense of the World* <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U> [última consulta 04/02/2021].

²⁶ En el caso de su versión de la mencionada ópera de Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse* destaca la instalación *Ulisse: ECHO scan slide bottle*, de 1998, en la que Kentridge transforma el viaje exterior de Ulises en un viaje por el interior de su cuerpo para lo que utiliza material médico como radiografías, resonancias o imágenes de escáner. No hay que olvidar que esta ópera transcurre en una recreación de los antiguos recintos anatómicos.

²⁷ El proyecto *Learning the flute* ha sido editado también como libro en la Goodman Gallery en dos ediciones con 18 dibujos numerados y diferentes pruebas. Una edición fue realizada en blanco y negro y la otra revertía el proceso, pintando en negro el negativo.

²⁸ "Mi posición no es ni a favor de la psicología individual ni de la universal, sino de otra cosa que yo definiría como un reconocimiento particular". CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.), 2004, p. 149.

²⁹ En la temporada operística 2018/2019, última previa a la pandemia, *La Flauta mágica* se representó en 643 ocasiones, de 97 producciones diferentes. En <https://www.operabase.com/statistics/es> [última consulta 01/02/2021].

³⁰ *William Kentridge: Drawn from America*. National Gallery of Australia. En <https://nga.gov.au/kentridge/magicflute.cfm> [última consulta 12/07/2020].

³¹ Al igual que hicieran Barbe & Doucet en su producción para el Festival de Glyndebourne de 2019, siempre con algunos matices fantasiosos dentro de un vestuario postvictoriano diseñado por Greta Goiris, quien firma también el multiétnico vestuario de *La Nariz*.

³² Como en la producción firmada por Pierre Audi para el Festival de Salzburgo en 2006.

³³ Como la caracterización ideada por Julie Taylor para el Metropolitan de Nueva York en 2006.

³⁴ En la dirección escénica para la Royal Opera House de McVicar de 2003.



Fig. 3. La Reina de la Noche en *La Flauta mágica*, versión de William Kentridge para la Scala de Milán ph, Brescia e Amisano © Teatro alla Scala.

tear en términos dogmáticos. Tanto la disposición de los personajes a dúo, trío, cuarteto, quinteto o con el coro tiene un marcado diseño bidimensional, como si se tratara de figuras en un cuadro, un plano pictorialista que Kentridge presenta casi como documentos de una época (no en vano la ópera comienza con las tres damas utilizando una cámara con trípode que inmediatamente pasa a usar Tamino). Los personajes no se mueven casi del centro del escenario y apenas interactúan entre sí; todos sus gestos son sobrios y contenidos, una economía de medios que contrasta con la cantidad de acciones a las que les somete el libretista (sortear la prueba del fuego y del agua por parte de la pareja protagonista, la huida de palacio y la marcha por el bosque de Pamina, los tres muchachos que viajan en un espacio irreal, etc.). Este estatismo, como de foto fija lo lleva Kentridge al extremo en ciertos momentos, como en la tercera escena del Acto I,

cuando no son los personajes los que se desplazan si no el escenario a través de una carra. Esta actuación “fotográfica” es especialmente relevante en los números concertantes (como en el quinteto del Acto I) y en los corales (como en el final del mismo Acto). No en vano la cámara fotográfica, como elemento transformacional, de verificación de la realidad o de creación de una paralela es utilizado por el artista plástico desde el inicio de su carrera, siendo en esta producción especialmente relevante desde los primeros acordes (Fig. 3).

Si algo caracteriza toda la puesta en escena es sin duda la casi absoluta ausencia de objetos escenográficos. Kentridge plantea la escenografía como una vídeo escena de gran magnitud. Todo lo que acontece en el tiempo y en el espacio se plantea como proyección fílmica a excepción de unos pocos elementos determinantes, como son la cámara y la pizarra, esa pizarra sobre la que se proyectan imágenes realistas –un león– o simbólicas –los números y proporciones matemáticas que piensa Sarastro, expresión de su mundo–. La pizarra aparece después formando parte de proyectos independientes como se ha comentado. Este objeto escénico aparece en momentos muy concretos en la ópera, bien en su forma tradicional, como objeto donde una persona trabaja –y así lo hará Sarastro en el inicio del Acto II– o bien como objeto de proyección escénica, como en el mismo acto, escena 4, donde se proyectan distintas imágenes mientras canta Papageno y en la escena 7, con los tres muchachos subidos encima de ella y siendo desplazados por la carra.

El desdoblamiento del yo que experimentan los personajes en las creaciones de Kentridge también tiene un alcance objetual y así, en la escena 8 de este mismo acto son dos las pizarras que acompaña las líneas de canto de Pamina y Tamino mientras que en la 9 vuelven a situarse los tres muchachos sobre ellas, desplazados de nuevo por la carra. Este desplegarse del yo tan identitario en el vídeo artista se produce también en la segunda escena del Acto I, cuando a la acción real de los dos personajes de carne y hueso en el escenario se le contraponen otra acción diferente en la filmación de fondo.³⁵

Los paisajes, templos, el palacio, los bosques y los animales toman vida exclusivamente a través de las proyecciones que emplea profusamente, según su habitual forma de trabajar la edición de vídeo

³⁵ El desdoblamiento simultáneo de la acción es un procedimiento empleado con cierta frecuencia en las *regias* operísticas del siglo XXI. Resulta útil comparar la distinta naturaleza expresiva que adquiere en la puesta en escena de Ivo van Hove de *Salomé* en la Opera de Amsterdam en 2017, donde baila Salomé para satisfacer al tetrarca mientras en la pantalla se proyecta el deseo de ella, bailar junto a Johanaan.

con Catherine Meyburg: dobles proyecciones simultáneas, combinación de película documental con video creación, etc. Uno de los momentos en los que Kentridge lleva al plano de la significación este procedimiento es en el Aria de Tamino del final del primer Acto, cuando altera el libreto para ofrecer una versión personal de la historia. Cuando Tamino se dispone a tocar la flauta mágica Schikaneder deja escrito en el texto: *toca la flauta; en seguida aparecen animales de todas clases. [Er spielt, sogleich Kommen Tiere von allen Arten hervor]* Este momento es aprovechado por los directores de escena para recrear fantásticamente su particular visión “animalaria”, desde la sorprendente interpretación de la Ópera de París en 2001 hasta la más festiva de Taylor con cometas/ marionetas digitales en el MET anteriormente comentada de 2006. Kentridge plantea una escenografía totalmente diferente: simboliza toda esta danza de animales en uno solo, un rinoceronte, dibujado al carboncillo y filmado después fotograma a fotograma, una visión que referencialmente puede recordar a los dibujos de este animal realizados por Henry Moore; Kentridge denominó este dibujo *Tamino's rhinoceros*, (2004) y tanto su baile, explícitamente naif, con movimientos torpes sobre un escenario, como si de una actuación infantil se tratara, tiene posteriormente su reverso, en la escena tercera del Acto II, cuando en lo que convencionalmente es el aria de Sarastro simbolizando la luz contra las tinieblas, se proyecta de nuevo el rinoceronte, en esta ocasión, real, en un film documental donde el animal es abatido mientras el personaje mozartiano canta las excelencias de la Razón; la fuerza poderosa de estas imágenes tan explícitas viene a enturbiar el ideal civilizatorio que subyace en el texto de Schikaneder. Kentridge plantea un camino que es, si no inverso, (las sombras de las luces) si al menos abiertamente crítico con la lectura apolínea de la bondad de Sarastro y que, como estamos viendo, es un tema que despliega por toda la ópera.

La práctica totalidad de las proyecciones son en blanco y negro, con el habitual modo de proceder de fondos negros y líneas blancas, con el que construye trazo a trazo, línea a línea todos los elementos del decorado virtual que plantea la obra: el bosque, los templos, las montañas, el palacio o las

pruebas de agua y fuego. El trazado global de todo el *atrezzo* filmado tiene la impronta estética de Kentridge, su sincretismo y el marcado arcaísmo en el uso del dibujo y del vídeo, que fue considerado por parte de la crítica excesivamente sencillo.³⁶ El uso arcaizante del vídeo contrasta drásticamente con el planteado por Barry Kosky para *La Flauta mágica* que realizó en 2012 para la Komische Oper de Berlín y que pudo verse después en el Teatro Real en 2016 y 2020. Se han intentado contraponer las dos *regias* como una lucha de iguales intenciones con desiguales resultados, como sus dos visiones de *La nariz*, de Shostakóvich –como si el hecho de que ambos basen sus escenografías en el vídeo arte les sitúe en una similar esfera estética–.³⁷ Ni el manejo de los procedimientos técnicos, ni el uso cromático ni la intención estética sitúa ambas producciones en el mismo plano. En el caso de Kentridge destaca la profusión de procedimientos que no son ni mucho menos innovadores, pero sí netamente personales, como su planteamiento pictorialista del *travelling* con zoom, del *travelling out* o de la panorámica vertical; del zoom digital, del *travelling* lateral multifilmado, de los dibujos propios en animación o la ilusión óptica tridimensional de una filmación plana (por ejemplo la película *bird catching*, que se proyecta como fondo al canto de Pamino). Todos estos procedimientos los explorará en un modo diferente en *La nariz* de Shostakóvich. Si en *La Flauta mágica* el mundo expresivo que prevalece es el de las geometrías, como símbolo de la construcción racional del mundo, en *La nariz* el elemento simbólico nuclear es el de la palabra, con proyecciones de textos en cirílico desde el inicio.

La Nariz (2010)

La Nariz, compuesta en 1928 por Dimitri Shostakóvich (1906-1975) se basa en el cuento homónimo escrito por Nikolái Gógol en 1836, que a su vez se inspira en la obra de Sterne, *Tristram Shandy*, publicada en 1759,³⁸ constituyendo de esta manera uno de los tantos palimpsestos de la historia de la ópera. *La nariz* fue considerada ya en su época como una inmensa sátira al poder del zar Nicolás I, a través de la cual Gógol mostraba la lucha titánica de los personajes contra la enorme maquinaria burocrática imperial.³⁹ El compositor trabajó el texto junto al escritor Yevgeny Zamyatin y los libretistas

³⁶ En <https://www.nytimes.com/2007/04/09/arts/music/09flut.html> [última consulta 07/01/2021].

³⁷ De hecho, poco o nada tiene que ver el gusto de Koski por el *slapstick*, los *cartoons* o el pop art con la propuesta visual de Kentridge.

³⁸ La editorial Impedimenta publicó en 2014 la versión gráfica de Martin Rowson de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, sobre este excéntrico personaje que pierde su nariz.

³⁹ La obra narra las peripecias de una nariz que un día abandona el rostro de su dueño, el funcionario Kovalyov y emprende una vida en solitario, paseándose por la catedral de Kazan o por la estación de autobuses hasta que finalmente regresa a la cara de su atribulado dueño.

Georgy Ionin y Alexander Preis, añadiendo elementos grotescos, aportando cierto grado de surrealismo a las escenas y transformando las partes dialogadas. Cuando el músico comenzó a componer esta obra, llevaba un tiempo trabajando en el Teatro de Vsévolod Meyerhold como pianista, lo que influyó en la concepción teatral de esta su primera ópera. *La nariz* fue estrenada en el teatro de Ópera Malyi en Leningrado en 1930, y recibida de forma desigual por la crítica.⁴⁰

Shostakóvich concibió *La nariz* en tres actos y diez escenas a pesar de que la duración de la ópera no excede los 100 minutos. Tal cantidad de escenas en un período tan limitado de tiempo imprime un ritmo escénico muy rápido, en consonancia con la estética vanguardista de la modernidad y que Kentridge sigue fielmente en su versión realizada para el MET de Nueva York. La partitura rompe con la tradición en todos los sentidos: con la temática operística heredada del XIX, con el juego de roles protagónicos, con el esquema formal de la ópera y también, y lo que es más importante, con la tradición musical, introduciendo además versiones satíricas y distorsionadas de la música popular urbana de su tiempo (vals, foxtrot, galop, etc.).⁴¹ *La nariz* no obedece tampoco al *organicum* orquestal convencional y en lugar de un amplio dispositivo instrumental requiere una plantilla muy reducida, –con un número de percussionistas inusualmente elevado para entonces– y una cantidad desproporcionada de roles solistas, –una treintena, algo realmente insólito en el género–.

La cultura plástica y visual rusa, especialmente la conformada en torno a los años en los que la ópera fue escrita, marcan el universo escénico que Kentridge vuelca en su versión. Desde sus primeros trabajos para la escena, el universo de Eisenstein está muy presente⁴² así como el del poeta Mayakovski.⁴³ También hay citas explícitas al trabajo de

Malévich o Lissitzky, que pueden ser vistas como una traslación a la escena de lo que hace Shostakóvich con las citas musicales de *La nariz* (Fig. 4).

Respecto a *La flauta mágica*, *La nariz* plantea un *atrezzo* volumétrico mayor, como la barbería en la escena primera, la habitación del protagonista, Kovalyov, en la tercera o la oficina del periódico en la quinta, concebidos para albergar movimiento actoral en vertical, lo que incide en la sensación opresiva de estos pequeños constructos situados en medio de la inmensa caja escénica del teatro neoyorkino. Para construir la escenografía de la ópera, el artista sudafricano se basó en los *acting apparatus*, las construcciones de la vanguardia rusa desarrolladas por Stepanova, Popova y los constructivistas soviéticos con sus mecanismos de acción experimentales (las cajas escénicas autónomas que posibilitaban distintas escenografías sucesivas, las producciones biomecánicas de Meyerhold de los años 20, etc.)⁴⁴ y construyó así espacios diferentes con apenas cambios (como en la mencionada escena quinta del acto II, con una original propuesta de disposición vertical de la redacción del periódico donde el protagonista quiere denunciar la desaparición de su nariz).

En esta ópera, la rampa juega también un papel transicional que aligera el movimiento de la primera línea de escena, al mismo tiempo que, según el momento, imprime velocidad o dramatismo a la acción, y permite acciones con gran movimiento de personajes secundarios. La interrelación entre la dirección de escena y la escenografía, entre el manejo de las situaciones dramáticas y los objetos escénicos alcanza en esta obra uno de sus puntos culminantes de fusión y coherencia, ya que Kentridge es el responsable de ambas.

Son muchos los elementos procedentes de la tradición escénica rusa que emplea el sudafricano en

⁴⁰ Como es sabido, Shostakóvich nunca abandonó la URSS ni renegó de su régimen político; si bien sufrió en varias ocasiones el peso de la crítica y la censura oficial, apoyó abiertamente su política cultural y formó parte del Soviet Supremo. Con motivo del estreno de su ópera, el periódico oficialista *Pravda* le reportó una crítica favorable, al considerar el argumento como un “azote” del poder opresor imperial; sin embargo, *Lady Macbeth de Mtsensk* la segunda y última ópera del músico, sería seriamente reprobada por el poder oficial. A pesar de su relativo éxito inicial, *La nariz* no volvió a ser representada en la URSS hasta 1974, un año antes de la muerte del compositor, aunque sí tuvo algunas representaciones fuera del continente, como por ejemplo en Estados Unidos, –en Santa Fe– en 1965. A pesar de sufrir en sus carnes la represión estalinista, y de ver cómo el *Terror* acallaba para siempre a muchos de sus amigos, –por ejemplo con la ejecución del mismo Meyerhold– Shostakovich se mantuvo fiel a su ideario comunista hasta el final. En <https://www.nytimes.com/1965/08/13/archives/opera-by-shostakovich-the-nose-in-us-bow-by-santa-fe-troupe.html> [última consulta 11/01/2021].

⁴¹ Este recurso de cita irónica o satírica fue muy empleado por Shostakóvich, por ejemplo en el vals de su Sinfonía n.º 1 en Fa menor o de su Sinfonía n.º 4 en Do menor.

⁴² Como así se constata en *Monumento*, de 1990 que toma como base la obra teatral *Catástrofe* (1982) de Beckett.

⁴³ Que emerge en *Estereoscopio*, película de 1998.

⁴⁴ Desde sus comienzos Kentridge se ha interesado por las aportaciones de las primeras vanguardias utópicas, especialmente por el constructivismo, influencia que se aprecia en obras tan tempranas como el tríptico seriografiado *Art in a State of Grace*, *Art in a State of Hope* and *Art in a State of Siege*, de 1988.

esta ópera: los objetos *agitprop*, los colores y formas constructivistas, el manejo de la escala o la iconografía son algunos de los más relevantes. Entre el imaginario de objetos del socialismo ruso que rememora –y en cierto modo homenajea– destaca en la escena quinta del acto II el monumento a la tercera internacional de Tatlin;⁴⁵ también el radio Orator nº 5 de Klucis⁴⁶ y sobre todo, algunas obras de Lisitsky, especialmente *Historia suprematista de dos cuadros en seis construcciones*, y golpea a los blancos con la cuña roja.

Pero no sólo los elementos del pasado dan forma a esta producción multidimensional: el ideario político del escenógrafo emerge plenamente en la forma en la que concibe *La nariz* tanto en el plano constructivo como en el estético: “me interesa un arte político, es decir, un arte de la ambigüedad, de la contradicción, de gestos incompletos y de finales inciertos”.⁴⁷ Estas palabras se adecúan especialmente al estilo narrativo escénico que le imprime a esta obra, en la que deja de lado el estatismo de *La flauta mágica* a favor de una volumetría que potencia la idea de movimiento, sobre todo en las escenas más multitudinarias de la ópera, en ese caos organizado que supone todo el acto III, donde los personajes toman al asalto el escenario y donde suceden varias acciones significativas con grupos de personajes muy dispares. El uso del *collage* ayuda a generar un estilo netamente personal de la escena (Fig. 5).

Kentridge trabajó en esta obra durante cuatro años. Parte de ese trabajo, como es habitual, tomó cuerpo de forma independiente, bien como instalación (*I am not me, the horse is not mine*, de 2008, basado en un dicho popular ruso sobre la exoneración de la culpa), como proyecto performativo,⁴⁸ como linograbado,⁴⁹ o como colección de grabados independientes: en 2010 publicó el portfolio *The Nose*, en el que, a partir de la noción de retrato, ofrecía distintas visiones de Stalin y *del efecto que causaron las purgas políticas que llevó a cabo desde su ascenso al poder* (Kinsman 2016), un Stalin que en la ópera de Kentridge es dibujado por la nariz en el prólogo del Acto III, en un guiño a los versos que le costaron a Mandelstam su caída en desgracia.



Fig. 4. Proyección para *La Nariz*, versión de William Kentridge para el MET de Nueva York. ©kenHoward/Metropolitan Opera.

En todos estos casos, el artista profundizó en los procesos de transformación humana y colectiva cuyo planteamiento final está presente en las filmaciones que proyecta en la ópera. Parte de este trabajo puede verse en lo que denomina *drawings for projection* o dibujos para la proyección, que constituyen una suerte de meditaciones artísticas de naturaleza fílmica. Kentridge inició sus *drawings for projection* en 1989 y hasta el 2021 ha realizado un total de once. La serie completa se presentó por primera vez en Europa en el CCCB de Barcelona en la que aparecía la última filmación hecha por el artista durante el confinamiento, *City Deep*.⁵⁰ El lenguaje de sus *drawings for projection* ha hecho inconfundible su estilo; el núcleo germinal es un sólo dibujo, a carbón o a papel, al que somete a distintos procesos de alteración, modificación, borrado y semi borrado, que fotografía y monta fotograma a fotograma. La película finalizada deja ver todo ese proceso de transformación que hace reconocible y característico el estilo del artista sudafricano en todas sus creaciones fílmicas, en las que combina sus dibujos, video artístico e imagen filmada documental.

⁴⁵ En <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226> [última consulta 10/01/2021].

⁴⁶ GOUGH, M. 2010, p. 20.

⁴⁷ BORJA-VILLEL, M. (com.), 2018, p. 5.

⁴⁸ En <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/william-kentridge-i-am-not-horse-not-mine> [última consulta 09/01/2021].

⁴⁹ Como la serie XA XA XA de 2010 que se basa en la vida de Nicolái Bujarin durante las purgas stalinistas.

⁵⁰ En <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/william-kentridge/232743> [última consulta 03/02/2021].

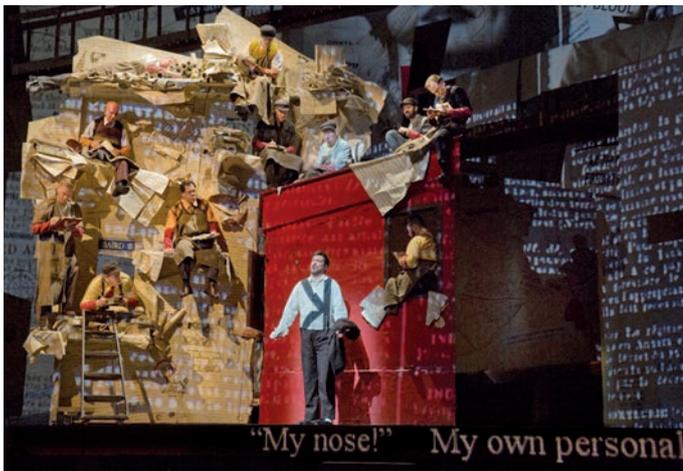


Fig. 5. La oficina del Periódico de *La Nariz*, versión de William Kentridge para el MET de Nueva York. © kenHoward/ Metropolitan Opera.



Fig. 6. Multitud en el acto III de *La Nariz*, versión de William Kentridge para el MET de Nueva York. © kenHoward/ Metropolitan Opera.

Una reflexión independiente merece el planteamiento de los personajes en escena. Como ya hiciera en *La flauta mágica*, el *régisseur* huye de un planteamiento dicotómico o didáctico de los roles, que se mueven entre la ternura, la melancolía y el surrealismo. Su propuesta incide en el carácter esquemático de los personajes, sin que exista el menor grado de evolución psicológica en sus actuaciones, retro trayéndolos a un mero actuar bajo situaciones que les han sido impuestas, a media distancia entre un personaje de cómic⁵¹ y una figura simbólica⁵² (Fig. 6).

Si el uso del dibujo manual y los objetos escénicos proceden claramente de la tradición teatral, la video proyección coloca⁵³ la ópera de Kentridge claramente en el siglo XXI. El cometido de estas ocho filmaciones en una obra con diez escenas diferentes es situar en distintos planos la acción y complementar lo que ocurre en el escenario con la vídeo escena, lo que permite dar más relieve al verdadero protagonista, después del personaje de Kovalyov, que es su nariz. Gracias a las proyecciones, Kentridge puede ampliar notablemente el juego escénico que en la partitura de Shostakóvich apenas si se vislumbra entre la nariz y su dueño. El artista combinó dos tipos de proyecciones, una, *documental*, con secuencias de la época en la que Shostakóvich compuso la ópera –y así, aparece el propio compositor, la celebrada bailarina Anna Pávlova, los líderes Zinoviev, Kamenev y Molotov,⁵⁴ el desfile en Leningrado del 1 de mayo en 1925, la marcha de febrero de 1937, etc., –especialmente en el interludio del segundo acto– y otra *poética*, con la que enfatizaba, aumentaba o aliviaba la carga dramática de la acción.

Al igual que ocurriera en su *Flauta mágica*, se le criticó que había demasiados elementos visuales,⁵⁵ lo que en realidad obedece a una intención explícita del creador, que sigue además en este caso el deseo expreso del compositor ruso, interesado en explotar las posibilidades visuales de la ópera llegando incluso a hablar de *film-opera*.⁵⁶ Para llevarlo a cabo, Kentridge combinó tres procesos diferentes: los dibujos y grabados hechos a mano, la proyec-

⁵¹ Como en *El gran Macabro*, de Ligeti.

⁵² Como en *Capriccio*, de Strauss.

⁵³ El diseño de proyección es obra de Catherine Meyburg habitual colaboradora de Kentridge, y fue realizado desde una compleja maquinaria situada en la parte de atrás del teatro, distanciándose con ello de la proyección por ejemplo de Bill Viola para la producción de Peter Sellars del *Tristán e Isolda* en Garnier en la temporada 2018/2019 o de *La ciudad de las mentiras*, de Elena Mendoza, proyectada desde el Palco Real del Teatro Real en Madrid en la temporada 2016/2017.

⁵⁴ Que corresponden en la serie *Nose*, a las planchas 18, 19 y 20 respectivamente.

⁵⁵ GOUGH, M, 2010, n° 134, p. 3-27.

⁵⁶ BARTLETT, R, 2008, p. 195.

ción de vídeo artístico y las tomas documentales, lo que caracteriza como estamos viendo su planteamiento escénico del género operístico.

A modo de conclusión, podemos subrayar que la versión kentrígeana de *La nariz* soslaya el aspecto más sarcástico y ácido del libreto en favor de su vertiente más burlesca y cómica. En última instancia, el artista plantea una meditación sobre el significado de la protesta y su capacidad de transformación como posibilidad de supervivencia. La escenografía y el vestuario enlazan con la renovación de la escena que los artistas rusos aportaron a la vanguardia plástica de cien años atrás,⁵⁷ estableciendo una línea polisémica que entronca con las formas y colores de entonces, revisando sus contenidos y estilo hasta producir una traslación coherente y posible al mundo del público actual. La *nariz* de Kentridge es lo suficientemente ambivalente y poliédrica como para ser interpretada desde ópticas que no se encuentran ni en la obra de Gógol,⁵⁸ ni en el libreto⁵⁹ ni se planteó el compositor.⁶⁰ Sin embargo, sí están en las inquietudes del público y sobre todo –en lo que se refiere a la lucha contra el poder opresivo de una minoría– en Kentridge. Si su visión transformadora por encima de la sátira le complace, le interesa, le conmueve o le aporta una lectura nueva al público queda en el amplio dominio de la recepción de su obra.⁶¹

Bibliografía

- ADORNO, Th.W. *Filosofía de la nueva música* (obra completa, 12). Madrid: Akal, 2003. [Edición original: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975].
- ADORNO, Th.W. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ARTEAGA, E de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Madrid: Tecnos, 1999.
- AMEILLE, A. "Mort et Renaissance de l'opéra contemporain en Europe Occidentale". *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013, nº 12, p. 55-65.
- AUMONT, J. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 1997.
- BALDINI, A. "Historical formalism in Music". *Contemporary Aesthetics*, 2014, Vol. 12.
- BARTLETT, R. "Shostakovich as opera composer". *Cambridge Companion to Shostakovich*, 2008, p. 179-197.
- BORJA-VILLEL, M. (com.), *William Kentridge* (Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona, Museu d'Art

- Contemporani de Barcelona, 29/01/1999-11/04/1999), Barcelona, 1999.
- BORJA-VILLEL, M.; LIAÑO, S (dir.), *William Kentridge. Basta y Sobra*. (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1/11/2017-19/03/2018), Madrid, 2018.
- BOSSEUR, J.Y.; MICHEL, P. *Musiques Contemporaines*. París: Musique Ouverte, 2007.
- BOULEZ, P. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 1996. [Edición original *Points de repère*. París: Christian Bourgois éditeur, 1981].
- CAMPOS, F. J. "El Monasterio del Escorial. Ser y significado en el siglo XXI". *Cuadernos de Investigación Histórica*, 2014, vol. 31, p. 23-51.
- CARRILLO, A. "Verdad de la obra de arte y sentido en Gadamer". *Semiosis. Nueva Época*, 2000, vol. 2, nº 6, p. 68-81.
- CARRILLO, A. "Obra de arte, hermenéutica y educación". *A parte rei. Revista de filosofía*, 2002, nº 24, p. 1-17.
- CARSEN, R. *Opéra et mise en scène*. París: Avant Scène Opera, nº 269, 2012.
- CATTOGIO, L. "The ambiguity of horizons fusion in Hans-Georg Gadamer's philosophic hermeneutics". *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2009, vol. XIV, p. 81-97.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.), *William Kentridge* (Catálogo de la exposición celebrada en Turín, Museo d'Arte Contemporánea Castello di Rivoli, 1/01/2004-29/02/2004), Turín, 2004.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (com.), *William Kentridge*. Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998.
- COOK, N. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- COOKE, L. "Mundus Inversus Mundus Perversus". *William Kentridge* (Sittenfeld, Michael (ed) Catálogo de la exposición celebrada en el Museum of Contemporary Art, Nueva York, 3/06/2001/16/11/2001), Nueva York, 2001, p. 39-57.
- GOUGH, M. "Kentridge's nose". *October*, 2010, nº 134, p. 3-27.
- DANTO, A. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1958. [Reeditado por Paidós, 2003. Edición original *After the end of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997].
- DAVEY, N. *Unfinished worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- DE BENEDICTIS, A.; DOTTO, G. *L'incantesimo del suono/The enchantment of Sound*. Padova: Corraini Editore, 2017.
- DÉLÉCRAZ, C. "La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques : L'exemple du théâtre musical contemporain: état de l'art, historiographie, analyse". Tesis doctoral, Université Côte d'Azur, Musique, musicologie et arts de la scène, 2019.

⁵⁷ Con Meyerhold, muchos fueron los artistas que renovaron el lenguaje plástico de la escena, entre quienes sobresalen las pintoras Varvara Stepánova y Liubov Popova, y quien saltó todas las fronteras del arte, Kazimir Malévich.

⁵⁸ Como es la lectura psicoanalítica de la obra, en YOUNG, D., 1979, p. 72-86.

⁵⁹ Es el caso de la lectura en clave feminista de GUARRACINO, S., 2010, p. 268-278.

⁶⁰ Una de ellas es la de María Gough, que ve en la propuesta de Kentridge menos sátira que en la obra original de Gógol y mucho más peso a la noción de transformación, personificada en esa nariz que emprende una vida propia, llegando a sostener en su texto: *The Nose is thus Rosa Luxemburg and Lev Trotsky, but also Steve Biko, the leader of the Black Consciousness movement in South Africa who was beaten to death while in police custody in Port Elizabeth in September 1977*. GOUGH, M, 2010, p. 3-27. En https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00010 [última consulta 27/12/2020].

⁶¹ JAUS, H. R., 1986.

- DENUT, E. "Orphée ressuscité? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe". *Circuit Musiques contemporaines*, 2002, p. 9-20.
- EGEA, S. "Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
- FERNÁNDEZ GUERRA, J. *Cuestiones de ópera contemporánea*. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009.
- FERNÁNDEZ GUERRA, J. "La ópera española de vanguardia". *Ensayos de Teatro Musical Español, Revista de la Fundación Juan March*, 2015, n° 438.
- FRAU, P. "Theodor W. Adorno y la modernidad musical." Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears, 2007. En http://bdigital.uib.es/greenstone/sites/local/site/collect/memoriesUIB/index/assoc/Frau_Bur.dir/Frau_Bur_Pau.pdf (06/09/2020).
- GADAMER, H.G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991 [Edición original *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1977].
- GADAMER, H.G. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.
- GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1977 [Edición original *Wahrheit und Methode*. Tübingen: 1975; de la conferencia Autor: Paus, Ansgar (ed.), *Kunst heute. Salzburger Hochschulwochen*. Graz/Wien/Köln: Styria 1974].
- GÓMEZ-CHACÓN, I. *Identidad europea* (ed.) HumanitarianNET. Bilbao: Universidad de Deusto, 2003.
- GUARRACINO, S. "The dance of the Dead Rhino: William Kentridge's Magic Flute". *Altre Modernità*, 2010, n° 4, p. 268-278.
- GUERRA, L. "Alain Badiou, la condición del arte". Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- GUZZINI, G. *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*. En <https://core.ac.uk/download/pdf/288100704.pdf> (20/12/2019).
- HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1992 [Edición original *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1950].
- HEIDEGGER, M. *El origen de la obra de arte* (versión revisada y bilingüe) Madrid: La oficina de Arte y Ediciones, 2019.
- HEINICH, N. *Le paradigme de l'art contemporain*. París: Gallimard, 2014.
- HERNÁNDEZ, M. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas, REIS*, 1998, n° 84, p. 45-63.
- HERRERAS, E. "De la partitura al espectáculo. Puesta en escena, teatralidad y ópera". *ITAMAR*, revista de Investigación Musical: Territorios para el arte, 2010, n° 3, p. 157-177.
- JAUSS, H.R. *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- KARCZMARCZYK, P. "El problema de la verdad en el arte en Gadamer". *Memoria académica*, 1997, vol. 1, n° 1, p. 9-38.
- LANG, P. H. *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza, 2011.
- KINSMAN, J. *William Kentridge. Portrait of a nose*. Sidney: National Gallery of Australia, 2016.
- LESTER, J. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid, Akal, 2005.
- LINDENBERG, H. "The Extravagant Art". *Ithaca*, 1984, n° 297.
- LÓPEZ, S. "Estrategias artísticas en torno a la escenografía". *III Congreso Internacional de Investigación y Docencia de la creatividad CICREART*, 2017, p. 1-11.
- MARCO, T. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2002.
- MARCO, T. *Música en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena. Colección Debate n° 27, 2020.
- MASSIN, J.; MASSIN, B. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Turner, 2003.
- MENÉNDEZ TORRELLAS, G. *Historia de la ópera*. Madrid: Akal, 2013.
- MOLINUEVO, J.L. *El espacio político del arte*, Madrid: Tecnos, 1998.
- MORGAN, R. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.
- NATTIEZ, "L'Opéra", en Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le xxie siècle*, Arles: Actes Sud, 2003.
- NATTIEZ, J.-J. *Music and Discourse*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PARKER, R. *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós, 1998.
- PARROCHIA, D. *Philosophie et musique contemporaine*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2006.
- PICHÉ, C. "Experiencia estética y hermenéutica literaria". *Ideas y Valores*, 1989, p. 3-16.
- POLITI, E. "Entretien avec Ligeti". *Contrechamps, Opéra*, 1985, n° 4, p. 123-127.
- REVERTER, A. *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza, 2008.
- RICOEUR, P. *Du texte à l'action. Essais d'hermeneutique, II*. París: Collection Esprit/Seuil, 1986.
- RICOEUR, P. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- SCIARRINO, S. *Origine des idées subtiles. Réflexions sur la composition*. París: Éd. L'itinéraire, 2012.
- SHIRLEY, H. *50 conceptos cruciales de ópera: papeles e intérpretes*. Barcelona: Blume, 2015.
- SNOWMAN, D. *La ópera: una historia social*. Madrid: Siruela, 2012.
- SPIVAK, G. *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de Plata Ediciones, 2011. [Traducido del original en inglés de 1985. En http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf. (12/01/2021)]
- THOMPSON, V. *Healing violence in South Africa: A textual reading of Kentridge's 'Drawings for Projection'* [Tesis doctoral]. Pittsburg: Duquesne University, 2005. En <https://core.ac.uk/download/pdf/234047842.pdf> (24/11/2020)
- TRÍAS, E. *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino, 2004.
- TRÍAS, E. *El canto de las sirenas; argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2007.
- VASILEVA, A. "Bajo la pluma de Damocles. El binomio conceptual "formalismo y decadencia" en la estética y crítica soviéticas". *Ars Longa*, 2017, n° 26, p. 247-261.
- VATTIMO, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1990 [edición original *La fine della modernità*, Torino, 1985].
- VERWOERD, W. *Looking back, Reaching Forward*. Ciudad del Cabo: Ed. Charles Villa-Vicencio, 2000.
- VILLANUEVA, I. "La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos". Tesis doctoral, Universidad Internacional de Cataluña, 2014. En [https://www.tesisenred.net/handle/10803/133285\(12/1272019\)](https://www.tesisenred.net/handle/10803/133285(12/1272019)).
- WELLMER, A.; GÓMEZ, V. *Teoría crítica y estética*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1994.
- YOUNG, D. "Ermakov and Psychoanalytic Criticism in Russia". *The Slavic and East European Journal*, 1979, vol. 23, p. 72-86.