

De *Bomarzo* a *Bomarzo 2007*
(o los caminos imprevisibles de la ópera-film)

Autor: Francisco Parralejo Masa

Ponencia presentada en el

IV Simposio Internacional

“La creación musical en la banda sonora”

organizado por la

Universidad de Salamanca

y cuyas Actas fueron publicadas en

***Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la
musicología española,***

Olarte Martínez, Matilde (ed.)

Editorial: Plaza Universitaria Ediciones / Salamanca, 2009

ISBN 978-84-86759-02-5

(con comunicación de 15 minutos del autor

en videoconferencia durante el Simposio con título

“Mutaciones dramáticas: de *Bomarzo* a *Bomarzo 2007*”

el 25 de noviembre de 2008

en el mencionado Simposio celebrado en la

Universidad de Salamanca, España)

Video de la comunicación disponible en:

http://rapidshare.com/files/161498866/Mutaciones_dram_ticas.avi

Programa del Simposio en:

<http://64.233.169.132/search?q=cache:Z6dyo3apCTUJ:web.usal.es/~mom/simposio08.pdf>

De *Bomarzo* a *Bomarzo 2007*

(o los caminos imprevisibles de la ópera-film)

Francisco Parralejo Masa
Universidad de Salamanca

El mundo de la ópera está construido sobre unas premisas que desafían radicalmente aquellas que constituyen el enfoque cinematográfico¹

Desde el mismo nacimiento del séptimo arte, la comunión entre ópera y cine ha sido objeto de encuentros y desencuentros intelectuales de todo tipo. Aunque categorías artísticas plenamente diferenciadas, con distintas concepciones dramáticas, distinto público potencial e incluso diferente estatus cultural, ópera y cine han mostrado, desde los mismos albores de la modernidad, una extraña y persistente tendencia hacia la comunión artística. Así, desde la misma época del cine mudo podemos encontrar ejemplos de adaptación cinematográfica de los grandes clásicos operísticos (*Carmen*, por ejemplo, fue filmada por primera vez íntegramente en 1910) y, desde entonces y sólo con breves intermedios, el género de la ópera-film ha resistido pertinazmente hasta la actualidad con mayor o menor suerte artística².

Sin embargo, la filmación de las grandes obras del repertorio operístico nunca ha constituido un proceso sencillo o unidireccional. Más bien al contrario, ha supuesto siempre un complicado proceso de adaptación y revisión de los textos originales que sólo en contadas ocasiones ha culminado con éxito. Acorde a esta problemática, en la presente comunicación analizaremos una filmación operística concreta (*Bomarzo 2007*), con el objetivo de demostrar que este proceso acaba dando lugar necesariamente a un producto artístico que es *esencialmente nuevo*. Para ello dividiremos nuestra presentación en tres partes: en la primera analizaremos de forma genérica la problemática de combinar ópera y cine, en la segunda plantearemos una breve

¹ KRACAUER, Siegfried. "Opera on the screen". En: *Film Culture*, 1 (March-April 1955), p. 19.

² Sobre la importancia de la ópera en los primeros años del cine ver "Film aspiring to the condition of opera", en TAMBLING, Jeremy. *Opera, ideology, film*. New York: Palgrave MacMillan, 1987, pp. 41-67. GROVER-FRIEDLANDER, Michal. "'The Phantom of the Opera': The lost voice of Opera in Silent Film". En: *Cambridge Opera Journal*, 11, 2 (Jul. 1999), pp. 179-192. Para una lista detallada de óperas filmadas ver EVIDON, Richard. "Film". En: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: MacMillan, 1992/1998, vol. II, pp. 194-200. Desgraciadamente, esta lista no deja de resultar incompleta a la vista de la enorme cantidad de producciones cinematográficas aparecidas con posterioridad a la publicación.

descripción de nuestro caso de estudio y en la tercera analizaremos la forma concreta en que éste ha abordado la problemática expuesta y su relación con el producto audiovisual final. En cualquier caso, esta presentación es producto de una investigación más amplia, por lo que los resultados aquí presentados son, en justicia, necesariamente provisionales.

1. Ópera y cine: ¿una unión posible?

El proceso de adaptación del repertorio operístico al medio cinematográfico ha sido siempre un ejercicio enormemente complejo que, en la mayoría de los casos, ha culminado con un éxito artístico más que cuestionable. El origen de esta enorme dificultad es que toda ópera-film soporta, en su condición de híbrido artístico, una enorme tensión entre las formas de construcción dramática propias de cada uno de los géneros implicados en ella³.

En el caso de la ópera y el cine, esa tensión es especialmente grande dado que existe una divergencia profunda en las mismas bases de cada género: mientras que en la ópera la dramaturgia se genera a partir de *la estructura musical*, en el cine ese papel lo va a desempeñar *la imagen en movimiento*⁴. Esta divergencia de base va a provocar ya desde la misma concepción de la ópera-film un grave problema narrativo. Por un lado, la música se ve obligada a perder gran parte de su protagonismo en beneficio de la imagen, que constituye ahora el nuevo centro de atención. Pero, por el otro, el ritmo y la estructura del producto final van a estar permanente condicionados por la construcción de la forma musical, que puede ser en ocasiones muy diferente o incluso opuesta a los principios naturales del medio cinematográfico.

Por ello, la ópera-film ha sido desde sus inicios un género abiertamente sometido al debate. Para muchos de sus críticos, la superposición de las dos narrativas conduce inevitablemente a anular la autonomía artística de cada género, a partir de la disminución de algunos de sus principios fundamentales. La unión implicaría, además, un riesgo importante de desnaturalización artística (elemento inevitable en toda hibridación) en el producto final, dado que el resultado será por fuerza frágil formalmente y con una irresistible tendencia al desequilibrio entre sus dos principios fundamentales.

³ CITRON, Marcia. *Opera on screen*. New Haven and London: Yale University Press, 2000, p. 6

⁴ La importancia de este planteamiento ha sido puesta de manifiesto desde los mismos inicios del cine. A este respecto resulta todavía vigente la reflexión planteada por Trevor Fischer hace sesenta años en "Opera into Film". En: *The Musical Times*, 90, 1276 (jun 1949), pp. 204-206

Esta fricción entre las dos formas de entender la dramaturgia será especialmente acentuada en la construcción de sus respectivos ritmos narrativos. Será ahí sin duda donde las posiciones mantenidas por cada uno de los géneros choquen con mayor fuerza, debido a la insondable distancia que separa cada uno de sus planteamientos originales.

1.1. Concepciones del ritmo narrativo

Mientras el cine se articula generalmente sobre una base temporal fluida e inexorable⁵, la ópera parte del encadenamiento de unas escenas que son esencialmente estáticas. Como bien afirma Carl Dahlhaus,

En el drama moderno, cada instante se constituye de movimientos prospectivos y retrospectivos: lejos de volver sobre sí mismo, el instante aparece sobre todo como la consecuencia de acontecimientos pasados y como el anuncio de acontecimientos futuros. Por el contrario, una escena de ópera tiende a aparecer como “puro presente”, como “presente absoluto”, atravesado por el pasado y el futuro, puesto que la música es capaz de “re-presentar”, de “actualizar”, de fijar la situación dramática en una intemporalidad donde, llevado al extremo, el recuerdo del pasado y la espera del porvenir se diluyen⁶.

Esta diferencia fundamental conlleva la utilización de procedimientos narrativos muy distintos en cada uno de los medios a la hora de definir la acción y que pueden llegar incluso a ser excluyentes. Partiendo además de que la ópera, como el cine, no es un fenómeno unívoco y monolítico, debemos tener en cuenta que determinados estilos operísticos serán más apropiados que otros para ser llevados al cine. Como bien afirma Jean-Michel Brèque,

⁵ De este modo, aun cuando se utilizan recursos como el *flashback* o el *flashforward*, la presentación de los acontecimientos difícilmente puede invertir el orden temporal (de atrás hacia adelante en el tiempo) dentro de la propia estructura narrativa de cada escena. Incluso en películas de narración fragmentaria (*Pulp fiction*) o en narración inversa (*Memento*), cada unidad temporal no puede evitar la propia trama causal de los diálogos y acontecimientos. No negamos que ha habido filmes que han conseguido romper con esta dinámica (recordemos, sin ir más a lejos, a David Lynch) pero, incluso a día de hoy, este tipo de ruptura temporal está lejos de constituir una norma dentro de la producción cinematográfica actual.

⁶ « Dans le drame moderne, chaque instant est rempli de mouvements prospectifs et rétrospectifs : loin de tourner sur lui-même, l'instant apparaît avant tout comme la conséquence d'événements passés et comme l'annonce d'événements futurs. En revanche, une scène d'opéra tend à apparaître comme « pur présent », comme « présent absolu », coupé du passé et du futur, car la musique est capable de « re-présenter », d'« actualiser », de fixer la situation dramatique dans une intemporalité où, à l'extrême, le souvenir du passé et l'attente de l'avenir sont effacés ». DALHAUS, Carl. « Dramaturgie de l'opéra italien ». En : BIANCONI, LORENZO, PESTELLI, Giorgio (eds.). *Histoire de l'opéra italien. 6. Theories et techniques, images et fantasmes*. Liège : Pierre Mardaga, 1995, pp. 93-188 (cita en p. 99)

En breve, el problema es el del desacuerdo profundo de los ritmos respectivos de una ópera y de una película (...) Esto dicho, el aria es con mucho el escollo por excelencia de la ópera filmada, porque es en esencia anti-cinematográfica (...) El cineasta tiene la obligación absoluta de construir la puesta en escena, de elaborar un contrapunto de imágenes en las que su ritmo procurará empujar lo menos posible el establecido del aria, dado que la mayor parte de las arias son momentos contemplativos. (...) Ciertas óperas se prestan por tanto mejor que otras a ser llevadas a la imagen: aquellas precisamente donde el aria es ausente o rara, donde el discurso musical toma la velocidad de un recitativo continuo, donde los desahogos líricos son cortos y enclaustrados en los diálogos⁷.

Esta disonancia en la concepción del ritmo narrativo tiene, a su vez, una larga serie de consecuencias dramáticas, cuya multiplicidad y complejidad desborda sobradamente los breves límites de esta breve exposición. En cualquier caso, citaremos un único ejemplo paradigmático a propósito de esta problemática. En la ópera difícilmente puede recurrirse a fórmulas de diálogo, entendido éste de forma libre y realista, y eso marca una distancia fundamental con respecto al cine, donde el diálogo constituye precisamente una forma primordial de desarrollar la acción. En cambio, en la ópera es habitual configurar en una escena la expresión simultánea de expresiones dramáticas con significados distintos, algo que en raras ocasiones se observa en la gran pantalla. Esta disonancia en la construcción de una narrativa lineal a partir del diálogo nos conecta, además, con otra gran divergencia entre ópera y cine.

1.2. Realismo y fantasía

Mientras que el cine se suele ceñir a una estética fundamentalmente realista, la ópera tiende naturalmente hacia lo espectacular, dada la facultad innata de la música para evocar lo maravilloso, entendido éste en un sentido todoroviano⁸. A este respecto,

⁷ « Bref, le problème devient celui du désaccord profond des rythmes respectifs d'un opéra et d'un film. (...) Cela dit, l'aria est bien l'écueil par excellence du film-opéra, parce qu'il est dans son essence anti-cinématographique. (...) Le cinéaste, lui, est dans l'obligation absolue de faire de la mise en scène, d'élaborer un contrepoint d'images dont le rythme tâchera de bousculer le moins possible celui de l'air, puisque la plupart des arias sont des moments contemplatifs (...) Certains opéras se prêtent donc mieux que d'autres à la mise en images : ceux précisément où l'air est absent ou rare, où le discours musical prend l'allure d'un récitatif continu, où les épanchements lyriques sont brefs et enchassés dans des dialogues ». BRÈQUE, Jean-Michel. « Le film-opéra : vers une forme cinématographique autonome ». En : *Cinéma et Opéra*. Número especial conjunto *L'avant scène Opéra* y *L'avant scène Cinéma*. 98 (Opéra), 360 (Cinéma), (mai 1987), pp. 27-35 (cita en p. 32)

⁸ TODOVOR, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970

cabe recordar la contraposición hecha por Bertolt Brecht entre ambos géneros, y que se basaba fundamentalmente en la capacidad (en el caso del cine) o la incapacidad (en el caso de la ópera) para desarrollar de forma realista un mismo escenario⁹.

Uno de los elementos que marcan de forma más pronunciada esta divergencia en la concepción realista de la escena es el perenne problema del *playback* y la sincronización audiovisual en el montaje de la ópera-film. Y lo es en dos sentidos. Por un lado, porque la gestualidad facial exagerada, que resulta propia del canto, es perfectamente asumida dentro del teatro pero difícilmente puede transponerse al medio cinematográfico. Y por el otro, porque el riesgo continuo de desincronización entre el movimiento labial y el sonido (en los casos, mayoritarios, en los que se ha utilizado la técnica del *playback*), hace que el producto final pueda resultar artificial e incluso desnaturalizado. Philip Kennicott resumía de forma elocuente este problema en un provocativo artículo de 2005:

Mientras que en el teatro de ópera nos resulta completamente lógico que todo sea cantado, la ilusión operística a menudo se derrumba cuando se transfiere al cine. De repente uno es transportado de un mundo donde es normal para la gente decir cantando “hola” y “buenas noches” y “te quiero”, a un mundo donde comienzas a notar unas enormes bocas abiertas, diafragmas hinchados, lenguas temblorosas y dientes brillantes. Incluso cuando las películas están dobladas, y los cantantes intentan simular que están hablando, hay una sensación extraña de que la voz emerge de un agujero no lo suficientemente grande como para producirla¹⁰.

Además, la ópera depende en muchas ocasiones de la verbalización explícita de determinadas acciones, procurando con ello que el espectador, que puede tener una visión parcial o lejana de la acción, pueda seguir más fácilmente la acción. Así, es frecuente que los actores indiquen expresamente qué están haciendo, qué ven o qué ocurre. En cambio, el cine cuenta con la posibilidad de mostrar esas acciones en imagen, convirtiendo la verbalización en algo superfluo y redundante, cuando no

⁹ Citado en TAMBLING: *Opera*..., p. 94

¹⁰ “The form has never conquered what might be called the tongue-and-teeth problem. While it makes perfect sense within the opera house that everything is sung, when transferred onto film, the opera illusion often breaks down. Suddenly one is wrenched from a world where it's normal for people to say hello and good night and I love you in song into a world where you notice huge gaping mouths, swelling diaphragms, quivering tongues and glistening teeth. And even when the films are dubbed, and the singers attempt to look as if they're speaking, there's an uncanny sense that the voice is emerging from a hole not big enough to produce it”. KENNICOTT, Philip. “Opera and film: can this union be saved?”. En: *Washington Post*, 9 de enero de 2005, p. N01 (versión online <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A56556-2005Jan7.html>)

abiertamente ridículo. La imagen es explícita y, por tanto, este tipo de fórmulas supone un elemento inútil y pesado en el discurso filmico.

Finalmente, la disensión entre la concepción (o no) realista de la escena, plantea otra serie innumerable de problemas, como es el tratamiento y la presencia del ruido ambiente (una problemática sobre la que dista de haber consenso), o la formulación de una práctica coherente aplicada al uso de la música diegética¹¹.

1.3. Entornos de producción y difusión

Por otro lado, no cabe duda que cine y ópera parten de dos entornos de producción y difusión radicalmente diferentes, que generan, una vez más, una serie innumerable de discrepancias a la hora de concebir y estructurar las obras.

Gracias al montaje y la variedad de planos y secuencias, el cine nos permite una descripción de personajes y situaciones extremadamente detallada y mucho más cercana al espectador, al carecer de las restricciones arquitectónicas, técnicas y, sobre todo, de visibilidad, de un teatro. Pero, por otro lado, gran parte del valor artístico de la ópera recae precisamente en esa misma contingencia, es decir, en la presencia física de los actores en un marco común con el espectador y en la tensión generada por el directo.

En otro orden de cosas, cine y ópera pertenecen, finalmente, a dos entornos socio-económicos claramente diferenciados. La ópera es un reducto fundamental de la llamada “alta cultura”, así como un símbolo inequívoco de “distinción” social (por usar la expresión de Pierre Bourdieu). Su público posee, generalmente, un nivel de ingresos económicos medio-alto (acorde al precio de las entradas) y formación superior. Por el contrario, el cine es un género esencialmente popular y su público potencial abarca todos los grupos sociales y categorías económicas.

2. Hacia un nuevo género

¹¹ Por “música diegética” entendemos aquella música que proviene de fuentes naturales y evidentes dentro de la propia escena cinematográfica. En el caso de la ópera-film, sin embargo, este es un concepto problemático dado que toda la música de la ópera podría ser considerada como “música diegética”, al formar parte del entorno natural de producción. Marcia Citron aborda transversalmente este problema en su libro *Opera on screen*, pero hasta la fecha el único análisis profundo al respecto continúa siendo el de VAN DER LEK, Robert. *Diegetic music in Opera and Film: a similarity between two genres of drama analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*. Amsterdam : Rodopi, 1991 (versión online disponible a través de Google Books : <http://books.google.com>)

Por todo ello, no cabe duda que la adaptación de una ópera al cine implica necesariamente la reconcepción o incluso la reescritura de algunos de sus principios dramáticos fundamentales, dando lugar con ello, si se nos permite la expresión, a una obra de arte que es *esencialmente nueva*. Como afirma Pierre Boulez, si esto no ocurriera así, no sería una obra de arte original sino un mero reportaje. O, como afirma Marcia Citron, “mientras que la ópera, ya sea en el teatro o como filmación teatral, pertenece sin duda a la categoría más amplia ‘ópera’, la ópera-film es un género independiente con sus propias características. Incluye cine, televisión, video, y crea sus propias vías de tratar con la narrativa, el discurso y la representación¹²”.

Sin embargo, en este nuevo punto de partida, la pregunta es: ¿cómo relacionar entre sí la música y las imágenes? ¿Existen fórmulas o tradiciones narrativas asociadas al género? La respuesta, desde luego, es clara: no existen fórmulas ni tradiciones a las que adscribirse, aunque sí una serie de lugares comunes que son utilizados al libre ejercicio del director. A este respecto, Jeremy Tambling ha establecido un marco conceptual que nos resulta especialmente útil, diferenciando cuatro tipos de estructura visual en relación a la interacción música-imagen¹³. Estas cuatro categorías, sin embargo, tienen en común su relación con un medio musical que permanece más o menos inalterable. Por ello, podríamos hablar de un nuevo nivel (el quinto si se quiere) relacionado con la nueva generación de óperas filmadas en los últimos años en las que el propio compositor ha trabajado intensamente con el director de la película modificando la partitura para adecuarla en todo momento al ritmo cinematográfico. A este respecto, el ejemplo más claro sería, sin duda, la extraordinaria realización de *La muerte de Klinghoffer* de John Adams que Penny Woolcock dirigió para Channel Four en 2003 (Decca 074189-9 DH)¹⁴.

Sin embargo, volvamos a las cuatro grandes categorías expuestas por Tambling, que serán las que se encuentren en la base de nuestro análisis y que pueden resumirse del modo siguiente:

¹² “While stage and screen opera both belong to the larger category opera, screen opera is an independent genre with its own properties. It involves cinema, television, and video, and creates its own ways of dealing with narrative, discourse, and representation”. CITRON. *Op. Cit.*, p. 9. Las afirmaciones de Boulez en BRÈQUE. *Op. Cit.*, p. 28

¹³ TAMBLING, Jeremy. “Introduction: Opera in the Distracting Culture”. En: TAMBLING, Jeremy (ed.). *A night in at the opera: Media representations of Opera*. London: John Libbey, 1994, pp. 1-23 (la clasificación en pp. 22-23)

¹⁴ La explicación del proceso mixto de composición de la obra puede apreciarse en el documental que acompaña la edición del dvd. Lamentablemente, la complejísima recepción política de esta ópera evitó en gran medida un análisis pausado y crítico de su brillante adaptación cinematográfica. A este respecto, véase el durísimo artículo publicado contra el compositor por Richard TARUSKIN. “Music’s dangers and the case for control”. En: *The New York Times*, 9 de diciembre de 2001.

1. No existe discordancia de ningún tipo entre sonido e imagen: el actor canta y la acción se desenvuelve en todo momento en relación al discurso cantado. Éste sería el caso de una filmación de ópera en el propio teatro o de cualquier secuencia audiovisual destinada a mantener ese mismo espíritu. Ejemplos paradigmáticos serían, entre otros, el *Billy Budd* de Basil Coleman (1966, Decca 0743256) o *La Bohème* de 1967 de Zeffirelli (DG / Unitel 0734071).
2. La música ejerce el papel de banda sonora, de tal manera que el actor es en unas ocasiones participante del discurso musical y en otras actúa independientemente mientras que la música ejerce de mero *soundtrack*. Éste sería el caso, por ejemplo, de la secuencia en que Rigoletto y Gilda cruzan el río en el tercer acto del *Rigoletto* de Jean-Pierre Ponnelle (DG / Unitel 0734166), de las secuencias de la vida cotidiana que aparecen en *Trouble in Tahiti* (realización de Tom Cairns, Opus Arte OA0838D) o de la secuencia de las trabajadoras sevillanas de la *Carmen* de Rosi (ERATO NEW DVD CDR10530).
3. El sonido hace referencia a un espacio no presente en la imagen pero en relación con ella, eliminando las distancias que existen entre la “representación” y el objeto designado. Un ejemplo evidente de este recurso sería, por ejemplo, la escena de *Madama Butterfly* (realización de Jean-Pierre Ponnelle, DG / Unitel 0734037) en la que Cio-Cio San evoca el recuerdo de Pinkerton, o las imágenes en blanco y negro que evocan la llegada de los nuevos colonos judíos y la expulsión de los palestinos de sus tierras en *La muerte de Klinghoffer*.
4. Imagen y sonido responden a dos lógicas separadas, que pueden tanto confluir como marcar claramente un contrapunto de significado. Éste sería el caso, por ejemplo, del inicio de *La flauta mágica* de Ingmar Bergman (Criterion Edition, 71), o del final de la misma ópera en realización de Kenneth Brannagh (Manga Films).

Estos cuatro marcos generales de interrelación música/imagen son siempre intercambiables y se combinan dentro de las mismas secuencias para construir el discurso audiovisual. Sin embargo, no existen patrones fijos, o siquiera estandarizados, para establecer esas secuencias, como prueba la extraordinaria variedad de propuestas aparecidas en los últimos cincuenta años.

3. Bomarzo

A continuación analizaremos el caso de una realización operística reciente, tratando de establecer los medios por los que un texto musical original se relaciona con el discurso cinematográfico, analizando los cambios de contenido intrínsecos que se ejercen sobre la dramaturgia operística y, finalmente, tratando de extraer unas conclusiones generales acerca del proceso artístico en sí.

La base de este trabajo será una producción documental-experimental realizada en el año 2007 por el director argentino Jerry Brignone de la ópera *Bomarzo*, de Alberto Ginastera y Manuel Mujica Lainez. El porqué de esta elección se debe a varias razones, que expondremos a continuación.

En primer lugar, *Bomarzo* es probablemente una de las óperas más imponentes jamás creadas en lengua castellana. Sin embargo, no existe una grabación comercial en el mercado que permita un acercamiento pormenorizado a la obra, y sólo es posible conocerla a través del vinilo que contiene la grabación del estreno en Washington (CBS 5481-3), o a través de las redes de intercambio p2p. La filmación de la ópera, en la actualidad en proceso de difusión, supone sin duda un enorme paso adelante en la divulgación de la obra. Con ello se da un avance significativo en la recuperación y divulgación del patrimonio musical hispanoamericano que resulta, en nuestra opinión, urgente y necesaria.

En segundo lugar, *Bomarzo 2007* es un proyecto realizado fuera de los circuitos comerciales y de las grandes productoras audiovisuales. Gracias a ello, entre otras razones, ha podido existir un grado de experimentación muy alto en su concepción, paliando así las necesarias precariedades asociadas a la falta de presupuesto. La producción, de este modo, está fundamentalmente concebida como un acto de *performance* fuertemente influenciado por la idea de *happening*, lo que le otorga una espontaneidad y una frescura difícilmente presente en una producción de estudio. De este modo, su novedosa aplicación de múltiples técnicas audiovisuales ofrece al investigador un campo inmenso y precioso para el análisis, permitiéndole profundizar en las problemáticas planteadas por la adaptación cinematográfica de la ópera, así como en los distintos medios utilizados para solventarlas.

Finalmente, *Bomarzo 2007* ofrecía la extraordinaria posibilidad de conversar directamente con el director del filme. Gracias a la generosa disponibilidad de Jerry Brignone para responder a cuantas preguntas se le han formulado, hemos podido

alcanzar un grado de profundidad en el análisis en la obra que hubiera resultado difícil de imaginar en una gran producción comercial¹⁵.

3.1. El origen literario de *Bomarzo*

El origen de *Bomarzo* es la novela homónima que Manuel Mujica Lainez había publicado en Buenos Aires en 1962. En un alarde erudición histórica, creatividad literaria y barroquismo estilístico, Mujica Lainez convirtió a Pier Francesco Orsini, duque renacentista en el amplio sentido del término, en un personaje maltrecho, torturado, impotente, obsesionado por su horóscopo y la inmortalidad. La novela, que recreaba de una forma fastuosa e inteligente un Renacimiento tan hermoso como brutal, obtuvo de inmediato un enorme reconocimiento, tanto por el mundo literario como por las instituciones políticas argentinas, que no dudarían en otorgarle el Premio Nacional de Literatura *ex aequo* con *Rayuela* de Julio Cortázar en 1963¹⁶.

En un plazo fulminantemente breve, y a raíz del enorme éxito que obtendría la publicación, el propio Mujica Lainez convertiría su gigantesca novela en un libreto de ópera para el compositor Alberto Ginastera. El proceso de conversión, sin embargo, no resultó nada fácil, teniendo en cuenta que para ello el autor debía reducir toda una magnífica y extensa recreación de la cultura y la mentalidad renacentista desarrollada en cerca de 800 páginas, a un texto extremadamente conciso que se adaptara a las características formales de la ópera. Mujica Lainez desarrolló para ello una serie de estrategias fundamentales: en primer lugar, redujo significativamente el número de personajes y escenarios, convirtiendo la historia en una trama circular centrada exclusivamente en el desarrollo psicológico del duque.

En segundo lugar, modificó los roles de los personajes dentro del universo mágico de *Bomarzo*. A este respecto, el caso más significativo es el del esclavo Abul,

¹⁵ Desde aquí nos gustaría agradecer la desinteresada colaboración que ha mostrado el director del film a la hora realizar esta investigación, poniendo a nuestra disposición todos los materiales relacionados con su película y soportando con un estoicismo más que generoso tanto nuestras indiscretas preguntas como nuestros largos silencios.

¹⁶ La novela ha sido objeto ya de numerosos estudios, por lo que no entraremos en un análisis profundo de su estructura o de las formas de narrativa implicadas en ella. Ver, entre otros, DEPETRIS, Carolina. *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en "Bomarzo" de Manuel Mujica Láinez*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2000. MONTERO CARTELLE, Emilio. "El mundo renacentista en 'Bomarzo' de Manuel Mujica Láinez". En: *Anales de literatura hispanoamericana*, 18 (1989), pp. 171-180. FERNÁNDEZ ARIZA, María Guadalupe. 'Bomarzo', el sueño manierista de Manuel Mujica Láinez". En: *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, 1 (1999), pp. 563-588. GARCÍA SIMÓN, Diana. "El Renacimiento como tema en 'Bomarzo' de Manuel Mujica Láinez". En: *Especulo*, 21 (julio-octubre 2002) y 22 (noviembre 2002-febrero 2003) (versión online: <http://www.ucm.es/info/especulo>).

que desaparece relativamente pronto en la novela y que en la ópera constituye un personaje central, contribuyendo siempre a la desestructurada y agónica concepción de la sexualidad del protagonista. Finalmente, el escritor se centra fundamentalmente en los aspectos más atormentados de la vida del Duque, eliminando gran parte de las ambigüedades de la novela original y la mayoría de los actos que pudieran ser considerados más condenables o crueles por su parte. De este modo, el perfil del protagonista se simplifica y se adapta a un perfil de héroe (o antihéroe) trágico y atormentado, más acorde a la concepción operística de Ginastera, pero escasamente ligado al complejo personaje original.

Con todo ello, la trama final de la ópera se reduce a quince cuadros que pueden ser resumidos del modo siguiente¹⁷:

Escena	Título	Resumen argumental
I	La poción	Pier Francesco Orsini toma la poción que cree le concederá la inmortalidad y pronto descubre que ha sido envenenado.
II	La niñez de Pier Francesco	Los hermanos de Pier Francesco se burlan de su deformidad, lo torturan cruelmente, lo travisten y le taladran una oreja para insertarle un pendiente. Cuando su padre los sorprende, castiga sin embargo a Pier Francesco, de quien se avergüenza, encerrándolo en una lúgubre celda junto a un cadáver.
III	El horóscopo	Silvio de Narni le dice a Pier Francesco que su horóscopo augura que será inmortal. Pier Francesco está convencido de que su padre no le dejará vivir, y Silvio le ofrece usar la magia para evitarlo. Pronto llega la noticia que el duque ha sido malherido en combate.
IV	Pantasilea	Pier Francesco es conducido a una prostituta llamada Pantasilea para perder la virginidad. La habitación está totalmente rodeada de espejos, y Pier Francesco se ve abrumado ante la presencia de las múltiples y horribles proyecciones de sí mismo. Pantasilea lo humilla.
V	A orillas del Tíber	El hermano mayor de Girolamo humilla a Pier Francesco recordándole su monstruosa deformidad. Por accidente, resbala y agoniza sin que Pier Francesco ni su abuela le presten ayuda.
VI	Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo	Pier Francesco es coronado como duque de Bomarzo. Conoce a la bella Julia Farnese, aunque se muestra seguro de que nunca lo amará. Aterrorizado, ve el espectro de su padre muerto por doquier.
VII	Fiesta en Bomarzo	El nuevo duque se identifica con su posesión, y tiene un sueño erótico donde se funden las imágenes de la prostituta Pantasilea, su esposa Julia Farnese y su esclavo Abul
VIII	El retrato de Lorenzo	Pier Francesco se identifica con el idealizado cuadro que le pinta Lorenzo Lotto, para a continuación aterrorizarse ante la terrible imagen que ve reflejada en un espejo.

¹⁷ El libreto completo de la ópera puede encontrarse en <http://www.bomarzo2007.com.ar/libreto.html>

	Lotto	
IX	Julia Farnese	Maerbale, el hermano de Pier Francesco, y Julia Farnese hablan cuando son sorprendidos con furia por el duque.
X	La cámara nupcial	Cuando llega el momento de consumir su matrimonio, Pier Francesco grita y se retuerce de miedo ante la contemplación de su propia impotencia (“el demonio verde”)
XI	El sueño	Pier Francesco muestra un profundo tormento por su incapacidad para mantener relaciones sexuales con su esposa, que explotan terriblemente en una horrible pesadilla cargada de connotaciones eróticas.
XII	El Minotauro	Se identifica con la monstruosidad del Minotauro.
XIII	Maerbale	Maerbale besa a Julia Farnese, y Pier Francesco ordena a Abul que lo asesine.
XIV	La alquimia	Finaliza el proyecto del bosque sagrado de los monstruos, creado por Pier Francesco como proyección de su propia deformidad. Silvio de Narni le ofrece la fórmula de la inmortalidad.
XV	El parque de los monstruos	Vuelta a la primera escena. El duque muere envenenado y se escucha de nuevo la melodía infantil con que la ópera había comenzado.

3.2. La música de *Bomarzo*¹⁸

Bomarzo suponía la consolidación de lo que se dio en llamar el lenguaje “neo-expresionista” de Ginastera. En él, el dodecafonismo se utilizaba como punto de partida para un planteamiento artístico estilísticamente ecléctico aunque formalmente conservador. De este modo, los recursos musicales incluyen el uso extensivo de la modalidad (canción del niño pastor), el microtonalismo, la aleatoriedad y, sobre todo, la presencia masiva de clusters, que, según Suárez Urtubey, pueden ser agrupados bajo dos categorías: “nubes” (“clouds”), que son sonidos producidos de forma aleatoria y que permanecen suspendidos sin grandes variantes; y “constelaciones” (“constellations”) que son irrupciones repentinas de sonido que inmediatamente desaparecen. En su concepción de la vocalidad, Ginastera usa cinco técnicas dependiendo del momento dramático: declamado dramático con ritmo prosódico, declamado con ritmo musical, declamado con alturas relativas, declamado-cantado (retomando la idea de *sprechgesang*) y pura línea melódica. El coro no aparece en momento alguno en la escena, y permanece en todo momento en el foso junto a la orquesta. Ginastera lo utiliza sin embargo con profusión, ya sea como mero elemento tímbrico, como medio de comentar la acción o, sobre todo, como vía de acentuar el contenido dramático de las

¹⁸ El análisis posterior ha sido redactado en gran parte a partir de SUÁREZ URTUBEY, Pola. “Ginastera’s *Bomarzo*”. En: *Tempo*, 84 (spring 1968), pp. 14-21

escenas. De este modo, en el ballet erótico representado durante el sueño de Pier Francesco (escena XI), el coro murmura la palabra “amor” en multitud de lenguas, utilizando diversas técnicas de recitado y *sprechgesang*. O, en la segunda escena, en la que el niño Pier Francesco es torturado por sus hermanos, el coro acentúa lo terrible de la escena repitiendo, en *parlato*, la cruel sentencia formulada por su hermano mayor como justificación de la tortura (“para eso tienes joroba”).

En cualquier caso, si bien este lenguaje musical tiene mucho de novedoso, considerando el año de composición de la obra (1966), en otros aspectos, especialmente formales, el compositor se mostró claramente conservador. Así lo expresó en una conferencia pública titulada “Cómo y por qué escribí *Bomarzo*”, en la que afirmaba:

No quiero destruir una bella forma que florecerá de nuevo a pesar de todo. No pretendo hacer lo que muchos de mis colegas, la mayoría de ellos de Italia o Alemania, hacen. No quiero crear nuevas formas teóricas – aunque reconozca que algunas de ellas son realmente fascinantes – y llamarlas óperas, cuando no lo son. Si uno escribe una ópera tiene que respetar algunas de sus leyes tradicionales, o escribir otra cosa (...) En una ópera, la psicología de los personajes debe ser expresada a través de la música, y éste es uno de los mayores problemas que el compositor tiene que afrontar (...) Todo el mundo está de acuerdo en que en la ópera los cantantes deben tener líneas melódicas, ¡incluso hoy!¹⁹

En este mismo espíritu, la distribución de las voces responde a las patrones psicológicos habituales: el duque es un tenor, su esposa Julia Farnese una soprano, los hermanos de Pier Francesco y el influyente Silvio de Narni son barítonos, y las figuras de autoridad, el padre y la abuela, se corresponden, respectivamente, con un bajo y una contralto. La orquesta utilizada es una formación plenamente tradicional, con el añadido de una gran sección de percusión (73 instrumentos en total) y un pequeño conjunto destinado a recrear el universo histórico de la trama, compuesto por clave, mandolina y viola d’amore.

¹⁹ “I do not wish to destroy a beautiful form which will still flower anew. I do not wish to do as many of my colleagues, most of them from Italy or Germany, do. I do not wish to create new theoretical forms - that some of them are very fascinating I agree - and call them operas, and they are not operas. If one writes an opera one has to respect some of its traditional laws, or write something else (...) In an opera, the psychology of the characters must be expressed through music, and this is one of the most difficult problems a composer has to face (...) Everyone agrees that in opera, singers must have melodic lines-even nowadays!” Esta conferencia se publicó originalmente en el *Central Opera Service Bulletin*, IX (May-June 1967), pp. 10-13. Desgraciadamente, no hemos podido tener acceso a esta fuente, y la referencia que citamos proviene, a su vez, de LOWENS, Irving: “Ginastera’s ‘Beatrix Cenci’”. En: *Tempo*, 105, (jun. 1973), pp. 48-53 (citas en pp. 49 y 52)

La forma sigue, en esencia, un esquema circular. Los quince cuadros independientes que la constituyen están enlazados por una serie de interludios sinfónicos que funcionan como eje estructural de la partitura, siguiendo fundamentalmente los modelos de Alban Berg. Según la propia descripción de Ginastera, cada una de las escenas se divide en tres partes compuestas en formas tradicionales (villanella, musette, madrigal, etc.), a través de lo cual se procura reproducir el esquema de la tragedia griega, esto es, “exposición – crisis – catástrofe”. De este modo, cada una de las escenas contiene una pequeña estructura reflejo de la forma global, contribuyendo así a la coherencia estructural de la obra²⁰.

Del mismo modo, la obra se abre y se cierra con la misma melodía (una variación del *Lamento di Tristano*) a cargo de un niño pastor, lo que contribuye a dotar a la estructura de un efecto circular, que además simboliza, en cierto modo, la eternidad buscada por el duque y cristalizada en el Sacro Bosque²¹.

3.3. La recepción de *Bomarzo*: éxito y censura

Bomarzo se estrenó en el Lisner Auditorium, Washington, el 19 de mayo de 1967, y en menos de un año (14 de marzo de 1968) la producción pudo verse en Nueva York, a cargo de la New York City Opera Company. La obra despertó un enorme entusiasmo tras su estreno, como demuestran las críticas sumamente elogiosas de Paul Hume en *The Washington Post*: “Con *Bomarzo* [Ginastera] se ha desplazado con mano segura hacia las más avanzadas regiones musicales. La obra que se nos ha ofrecido va mucho más allá en comparación de cualquier otra que haya sido escrito para el teatro lírico (...) Con una música que se mueve desde el canto gregoriano a algunos de los [momentos] más exquisitamente destilados de toda la ópera, Ginastera ha creado una obra maestra de belleza sin rival”²². Del mismo modo, el crítico de la revista *Time* afirmaría que “no puede haber duda alguna que Ginastera ha conseguido transferir vigorosamente sus emociones, combinando sabiduría orquestal y una fuerte escritura

²⁰ LOWENS, Irving. *Op. cit.*, p. 52. La forma en la que se divide cada escena aparece expuesta con claridad en SUÁREZ URTUBEY, Pola. *Op. Cit.*, pp. 16-17

²¹ SOTTILE, Antonietta. *Alberto Ginastera. Le(s) style(s) d'un compositeur argentin*. Préface de Jean-Jacques Nattiez. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 165

²² “With *Bomarzo* it has moved into music's most advanced regions with a sure hand. We have been given a work which stands far out in front of anything else now being written for the lyric theatre . . . In music that moves from Gregorian chant to some of the most exquisitely distilled in all opera, Ginastera has created a masterpiece of unparalleled beauty”. En: *The Washington Post*, 20 de mayo de 1967 (citado en SUÁREZ URTUBEY. *Op. cit.*, p. 21)

vocal, escribiendo para trazar los contornos de unas emociones irritablemente dramáticas. Como el presidente de la Washington Opera Society, Hobart Spalding, dice: ‘este hombre está hecho para escribir óperas’²³.

Este enorme éxito se traduciría en una grabación de la ópera, realizada por el *cast* del estreno en Washington, durante ese mismo año, así como su representación en diversos escenarios europeos en los años siguientes. Sin embargo, y paradójicamente, el esperado estreno argentino, previsto para el mismo 1967, sería cancelado por orden directa del gobierno del general Onganía, dando lugar a un largo episodio de manifestaciones y contramanifestaciones artístico-políticas que se prolongaría durante varios años²⁴.

El onganiano (1966-1970) fue un régimen militar marcadamente autoritario para el que la “moralización” de la vida pública constituía un objetivo fundamental. Inspirados fundamentalmente por el nacional-catolicismo del general Franco, el gobierno militar, entre otras acciones más sonrojantes, prohibió los besos en lugares públicos y obligó a las discotecas a iluminar convenientemente cada rincón donde pudiera esconderse la pérfida libidinosidad juvenil. La sexualidad pasó de este modo a convertirse en un objeto central de la censura de Estado, como ejemplifica la rotunda afirmación del propio Onganía cuando, tras presenciar *La consagración de la primavera*, aseveró que toda su familia “tuvo que ir a confesarse”²⁵. En este ambiente, el estreno de una obra tan cargada de sexualidad como *Bomarzo* suponía, sin duda, un claro desafío. Sin embargo, es muy probable que sus autores, ambos políticamente conservadores y con un *status* de referencia en Buenos Aires, esperaran una reacción positiva, o al menos condescendiente, por parte de la Iglesia católica, constituida ahora en el árbitro de la nueva política. La opinión del poderoso arzobispo castrense Antonio Caggiano, no obstante, fue rotunda al respecto:

²³ “There can be no doubt that Ginastera has powerfully achieved his effects, combining orchestral wizardry and forceful vocal writing to carve out the contours of jarringly dramatic emotion. As Washington Opera Society President Hobart Spalding says, “The fellow is made to write operas.” *Time*, 26 de mayo de 1967 (versión online <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,843831-1,00.html>).

²⁴ Para la recepción en Inglaterra, ver KNUSSEN, Oliver. “Ginastera’s Bomarzo”. En: *Tempo*, 119 (dec. 1976), pp. 48-49. La recepción de *Bomarzo* en Argentina ha sido objeto de un estudio profundo y magníficamente estructurado a cargo de Esteban Buch. BUCH, Esteban. *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003. Una introducción interesante puede verse en la entrevista que realizó Ana Laura Pérez al autor a propósito de la aparición del libro: http://www.guiacultural.com/guia_tematica/musica/golpe_a_la_cultura.htm.

²⁵ La referencia a Franco, en BUCH, Esteban. *Op. Cit.*, pp. 98-99. La confesión familiar del general Onganía tras *La consagración* aparece citada en un artículo de la revista *Time*, “Sex and the Strait-Laced Strongman”, 18 de agosto de 1967 (versión online <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,840971,00.html>).

El libreto está escrito como si no existiera la ley moral. Y la información gráfica publicada confirma, con la crudeza de las escenas, que se las ha realizado con la misma prescindencia, como si la obra no estuviera dirigida a seres racionales y morales como somos los hombres, a pesar de todas las miserias humanas (...) Desde el punto de vista moral, *Bomarzo* es inaceptable y con mayor razón desde el punto de vista cristiano. Siento una gran pena al comprobar que, en este caso, el arte de personas tan bien dotadas pueda exaltar las pasiones más innominables y presentarlas ante un público que aplaude una visión horrenda de abyecciones morales que no quiero nombrar. Así se aplaudían en la Roma pagana todas las abyecciones del Coliseo del Palatino (...) [El éxito obtenido por la obra en Estados Unidos] significa que el paganismo no ha muerto. Esto también significa que, en ciertos sectores, hay una decadencia moral que en las actuales circunstancias del mundo, es el peligro más grave de nuestra civilización ante el ataque organizado por el materialismo ateo.²⁶

La obra sería estrenada finalmente en Buenos Aires en 1972, aunque desde el año anterior, Ginastera ya se había instalado en Ginebra con su nueva esposa, la violoncellista Aurora Nátola, donde permanecería hasta su muerte en 1983. Su obra operística, entre la que se incluye *Bomarzo*, viviría a partir de entonces un creciente declive hasta su casi completa desaparición fuera de Argentina en los últimos años²⁷.

4. Convirtiendo *Bomarzo* en *Bomarzo 2007*

El proyecto de *Bomarzo 2007* nació durante la última representación de la ópera en el Teatro Colón de Buenos Aires (2003), como consecuencia de una conversación entre el polifacético director porteño Jerry Brignone y el organizador de eventos culturales italiano Massimo Scaringella²⁸. El objetivo era filmar la ópera en el propio Sacro Bosco di Bomarzo, lugar que había inspirado a Mujica Lainez para escribir la novela y donde se encontraban las figuras colosales que constituían el legado final del atormentado duque²⁹. Descartada por cuestiones económicas una representación en vivo,

²⁶ Entrevista al cardenal Antonio CAGGIANO. “Posición de la Iglesia respecto de ‘Bomarzo’”. En: *Clarín*, 11 de agosto de 1967 (citado en BUCH, Esteban. *Op. Cit.*, pp. 137-138)

²⁷ Sobre la desaparición de las obras de Ginastera del repertorio, ver PARRALEJO MASA, Francisco. “El estigma de la periferia. Alberto Ginastera a veinticinco años de su muerte”. En: *Audioclásica*, 136, julio 2008, pp. 64-71

²⁸ La historia del génesis y desarrollo de *Bomarzo 2007*, con una gran cantidad de material adicional, puede encontrarse en la página web del proyecto: <http://ar.geocities.com/bomarzo2007/>. Una introducción al trabajo teatral de Brignone puede encontrarse en <http://ar.geocities.com/jjbrignone/teatro.html>

²⁹ En 1949 el cineasta Michelangelo Antonioni ya había rodado un cortometraje de diez minutos sobre el Sacro Bosque titulado “Bomarzo”, pero jamás fue estrenado en vida del director

se optó finalmente por una *performance* que implicara a los propios habitantes del pueblo, utilizando como audio la grabación en vinilo proveniente del estreno americano, y contando con la colaboración indispensable del cámara Anton Giulio Onofri. De esta manera, se intentó crear un diálogo entre la obra de arte, escrita en el pasado, y el acto colectivo a través del cual cobraba vida en el presente, fomentando el diálogo entre los protagonistas pretéritos y los actuales, entre dos comunidades nacionales con estrechos vínculos culturales (Argentina e Italia) y, sobre todo, entre un entorno monumental vivo (Bomarzo) y el referente artístico que lo enraíza con el pasado (*Bomarzo*).

En cualquier caso, y como es bien sabido, la *performance* (cuyos límites aquí se difuminan continuamente con los del *happening*) posee un carácter efímero y en muchas ocasiones experimental, donde la improvisación y, en gran medida, el azar, condicionan enormemente el resultado final. Esta idea estuvo siempre presente en la realización, y se insistió en ella a través de la participación libre de los habitantes del pueblo y de la grabación sistemática de una sola toma por escena. Por todo ello, la filmación quizá contiene algunas pequeñas incoherencias narrativas que, en todo caso, deben ser juzgadas como una consecuencia lógica de la imprevisibilidad de los acontecimientos y del espíritu de participación abierta y viva del proyecto. Así, el propio Jerry Brignone explicaba que “las dos horas y media de largometraje que dura la ópera se filmaron en cuatro días, sin ensayos, entre actores que no se conocían entre sí, que no hablaban el mismo idioma. Algunos de ellos habían tomado contacto hacía muy poco con el papel. En uno o dos casos, el papel se decidió la noche anterior”. Por su parte, Norberto Griffa insistía acertadamente en que “lo más importante es lo performático, y de ninguna manera hay que entender esto como una versión de una ópera estilo Zeffirelli”³⁰. Este estilo “performático” vertebró toda la obra y justifica algunas decisiones que a primera vista podrían resultar controvertidas, como por ejemplo, la doble interpretación de la actriz Gabriela Fernández Bisso como Diana Orsini y Pantasilea, que respondió a una contingencia imprevisible, y que fue que ninguna chica del pueblo de Bomarzo estaba dispuesta a interpretar el papel de una prostituta en la película.

Como bien afirmaba el director en un intercambio por correo electrónico, este tipo de contingencias

llevaron a reconceptualizar rápidamente algunas ideas subyacentes que estaban latentes y a hacerlas así más patentes: en este caso, la fuerza inhibitoria de la fuerte (y única)

³⁰ Las declaraciones de Brignone y Griffa en el documental “*Bomarzo en Bomarzo*” realizado por la Universidad Nacional 3 de Febrero UNTREF.

presencia femenina positiva en su infancia, encarnada en su abuela Diana, como compensación de los referentes masculinos negativos, se espeja en la misma cortesana Pantasilea, tal como los espejos que en el texto cantado la rodean, de modo que la sublimación sexual hacia la piedra inerte se convierte en símbolo de su percepción de impotencia como hombre (y que como tal ya aparece preanunciado en el final de la escena III, en donde el protagonista, protegido por el abrazo amoroso a su joroba que le brinda su abuela para calmarlo del peligro que avizora ante la posible muerte de su padre, acaricia obsesionado la textura de la piedra en la terraza).

En una veta similar, la falta de algún elemento en el pueblo que asemejara satisfactoriamente el collar de zafiros que el protagonista regala a la cortesana para concluir su fracasado encuentro, llevó a que decidiera usar para ello dos de los pequeños monstruos de goma del hijo de la actriz que encarna al protagonista y que habíamos llevado en el caso de que fueran necesarios para resolver la escena en que Pantasilea le muestra sus pócimas infernales (en donde explícitamente menciona arañas y otros despojos monstruosos). De este modo se dotó al supuesto collar de zafiros de una connotación clásicamente fálica y libidinal al sustituirlo por una serpiente (con la que juega previamente con su esclavo Abul, objeto de deseo y único hombre con el que sostiene una afectividad positiva), mientras que en una inmensa araña de goma que la cortesana acaricia y acerca a su entrepierna aparece sintetizado el clásico arquetipo de la vagina percibida por el hombre como peligrosamente castradora. Por otro lado, la obvia modernidad e incongruencia de esos elementos resaltan su resignificación y los juegos de diálogo con el artificio todo de la *performance*.

En cualquier caso, existe una continua insistencia a lo largo de la producción en hacer evidente el artificio, en convertir al mismo proceso de escenificación y de *performance* en uno de los objetos centrales de la narrativa. En otras palabras, se mezcla deliberadamente durante todo el metraje la que sería una adaptación cinematográfica de la ópera *Bomarzo* con el propio proceso de filmación de la misma, el discurso narrativo cinematográfico con el meramente documental, el guión establecido y fijado con la improvisación y el azar que envolvieron a la cristalización del mismo. Todo ello en relación a unos actores que ejercen un doble papel: el de personajes de la trama operística y el de habitantes de un pueblo que participan en la *performance* de esa misma realización. Con ello se crea una nueva dimensión, la del *teatro dentro del teatro*, que consolida una lectura múltiple y poliédrica de la ópera original y contribuye a la creación de un nuevo producto artístico que será radicalmente original y esencialmente nuevo.

Bomarzo 2007 es, en consecuencia, multiforme en su estructura y en su narrativa, complejo en su construcción audiovisual y acorde en todo momento a los principios ya conocidos de la “obra abierta” de Umberto Eco³¹. De acuerdo a la formulación que realizó el semiótico italiano, la narración que Brignone (con la colaboración de Anton Giulio Onofri en el montaje) construye a partir de la ópera, constituye una verdadera “obra abierta” en la medida que está plagada de significados complementarios y diferentes, con lo que se incita al receptor a adoptar una posición constructiva, eliminando cualquier interpretación unívoca. Para ello, como veremos, el autor construye discursos paralelos sobre el texto original, creando un enmarañado universo de metanarrativas que enriquecen el discurso audiovisual y ayudan a construir una experiencia artística sin duda más profunda y polisémica. A ellos, además, suma un juego de parodias al más puro estilo de la carnavalización bajtiniana (tal como nos comentara el director en una comunicación personal), en donde “el juego de la recreación destaca el elemento justamente lúdico del mismo, a menudo a través del humor y el ridículo como otra forma del extrañamiento que persiguen las metanarrativas”.

4.1. Metanarrativas

El uso de metanarrativas no es nuevo en el campo de la ópera filmada. De hecho, ha constituido hasta la fecha uno de los principales medios para dotar de mayor proyección a la narración y evitar la monotonía visual derivada del estatismo operístico. De acuerdo con autores como Michal Grover-Friedlander, el uso de las metanarrativas no sólo puede ser considerado como lícito, sino que además puede aportar nuevos significados y enriquecer el discurso de una forma explícita. De este modo, en su análisis del *Falstaff* de Friedrich, afirmaba Grover-Friedlander:

Friedrich, inventando narrativas visuales, reconoce las vocales. Lleva más allá la inestabilidad originaria de los discursos, extendiendo la ambigüedad sobre las mismas imágenes y espacios de la película. No emplea técnicas cinematográficas para sobrepasar, por así decirlo, el comportamiento vocal de la ópera (...) Más bien, un grupo de representaciones visuales inestables y paradójicas funciona como comentario de la propia ópera, esto es, el juego visual como respuesta al juego vocal. En su atracción a los huecos abiertos entre las representaciones vocal y visual, el director expone lo no oído y no visto en una película operística. Esta es una radical reinterpretación de las relaciones entre los sentidos que ocurre dentro de la propia ópera,

³¹ ECO, Humberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990

permitiendo una nueva intimidad entre los dos medios: una respuesta en consonancia a las que el propio mundo de la ópera había abierto³².

En un espíritu similar al seguido por Friedrich, aunque llevando la idea un paso más allá, Brignone introduce continuamente elementos visuales ajenos a la propia ópera, en su mayoría pertenecientes a la actualidad del espectador, que permiten crear varios niveles de discurso, en relación siempre a las distintas interpretaciones que pueden hacerse del texto original desde la actualidad, y poniendo en primer plano el proceso del rodaje *per se*.

Esa inserción de elementos filmicos ajenos a la obra se realiza en varios niveles y atendiendo a razones diversas. Por este motivo, trataremos a continuación de establecer algunas de las principales metanarrativas expuestas, centrándonos en las que resultan más determinantes para el resultado final de la obra.

- 1) En sus juegos continuos entre presente y pasado, Brignone establece un inteligente juego entre la desquiciada búsqueda de la inmortalidad por parte del atormentado protagonista de la ópera (y que en la novela relataba su historia en primera persona desde el presente) y la permanencia de esa obra artística hasta el día de hoy (su “inmortalidad”, si quiere llamarse así), en que se filma la producción. Así, cuando el personaje del astrólogo canta: “Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, / el Duque de Bomarzo se mirará a sí mismo. / Dentro de siglo y siglos...”, la cámara nos ofrece un juego sutil pero revelador de esta relación con la intemporalidad. Con un suave movimiento de arriba abajo, se nos va mostrando las vestiduras de época de Pier Francesco, pero cuando llegamos a los zapatos, éstos pertenecen a la época actual. Inmediatamente después aparece de nuevo un plano general, y los actores aparecen en la misma posición que se encontraban antes pero ahora portando un vestuario contemporáneo.

³² “Friedrich, by inventing visual narratives, acknowledges the vocal ones. He further destabilizes the origin of utterances, extending the ambiguity onto the very images and spaces of the film. He does not employ cinematic techniques to overcome, as it were, the opera’s vocal behaviour (...). Rather, an array of unstable and paradoxical visual representations functions as commentary on the opera’s own, the play on visuality a response to the play on vocality. In his attraction to gaps opened between the vocal and the visual representations, the film director exposes the unheard and unseen in a film of opera. This is a radical reinterpretation of the relations between the senses that occur within the opera itself, allowing a new intimacy between the two media: a response in kind to what the world of the opera opened”. GROVER-FRIEDLANDER, Michal. *Vocal apparitions. The attraction of cinema to opera*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 109

Del mismo modo, el acto de magia negra con el cual el personaje del astrólogo instrumentará la muerte del padre del protagonista, se realiza a través de Internet y con un ordenador cuya instalación en un ala del propio Palazzo Orsini (decorada con elementos de arte contemporáneo y que cumple hoy la función de oficina Municipal) había sido presentada durante el segundo interludio.

- 2) Se establece una conexión entre el pasado, tal y como aparece evocado en la ópera, y la realidad de los posibles espectadores del presente, incluyendo referentes comprensibles y asimilables sin dificultad por el público actual. De este modo, cuando en la escena VII el Duque describe los rasgos de belleza por los que le gustaría ser reconocido, se nos muestran fotogramas con imágenes de grandes iconos de la belleza contemporánea, como Rock Hudson, Elvis Presley, James Dean, Marilyn Monroe o Rita Hayworth.
- 3) Se insiste en la relación entre los referentes históricos, literarios y musicales de Bomarzo con la comunidad viva que forman los habitantes del pueblo en la actualidad. Usando las propias palabras del director, “el protagonista va a ser el pueblo de Bomarzo actual, y con la excusa de la ópera, va a ser un homenaje y una presencia del pueblo desde el punto de vista de la modernidad”. El pueblo (y sus habitantes), por tanto, adquiere una enorme presencia en la filmación, dada su doble condición de heredero cultural y protagonista vivo de la película. A este respecto, el propio arranque de la cinta es extremadamente sugerente: acompañando la música de la obertura vamos contemplando la llegada al propio pueblo italiano desde el interior de un coche, para a continuación contemplar imágenes de la vida cotidiana de los que posteriormente se nos presentarán como los actores del drama. Los habitantes del pueblo son los herederos de Bomarzo y, a la vez, los protagonistas del film. Pasado y presente aquí se diluyen: la escenificación, como ya hemos visto anteriormente, no es más que eso, un acto teatral, interpretativo. El objeto central no son, por tanto, los antepasados invocados, sino los actores del presente.

En el mismo espíritu, cuando el Duque exclama, en la escena VII, “¡Yo soy Bomarzo... Bomarzo! / ¡Mi Bomarzo, ahora mío! / Siempre soñé que serías mi Bomarzo, sólo mío / Veníamos los Orsini por tu atmósfera divina...”,

aparecen imágenes del pueblo en la actualidad, sus gentes, sus casas tradicionales y otros pequeños detalles que lo vinculan inequívocamente al tiempo presente, estableciendo así una continuidad entre el *Bomarzo* evocado en la ópera y las gentes de la actual villa. Del mismo modo, cuando al final de la ópera escuchamos la canción del niño pastor, que sella la circularidad de la ópera, serán imágenes de los niños de Bomarzo actuales (los que supondrán el futuro e iniciarán de nuevo todo el proceso vital del pueblo) las que aparezcan en la pantalla.

- 4) Se vincula la filmación con los creadores de la ópera, Alberto Ginastera y Manuel Mujica Lainez, a través de diversas secuencias donde se hace constar su presencia y su trayectoria artística. De este modo, en el tercer interludio se muestra una carta de Ginastera en la que manifiesta cuánto le gustaría ver su obra filmada en los escenarios originales y que es escrita y firmada por una mano anónima. Durante el quinto interludio aparecen diversos fotogramas de las diferentes ediciones de la novela, para poco después mostrar otra mano anónima escribiendo el inicio de la misma. Del mismo modo, cuando los personajes *leen*, *leen Bomarzo*, de Mujica Lainez, resaltando así el proceso de recursividad, lectura y relectura autorreferencial que atraviesa todo el film. Finalmente, en el interludio XI aparecen imágenes de los autores con su nombre indicado en pantalla.
- 5) Se hace una conexión entre el sufrimiento opresivo del protagonista de la ópera y la terrible situación política argentina durante gran parte del siglo XX. De este modo, se conecta la ópera con la historia del país que la vio nacer, y a su vez con la historia de la propia ópera, que fue censurada en Buenos Aires durante la dictadura de Onganía a causa de su enorme carga sexual y sus veladas referencias a la homosexualidad. Así, en la escena XI, cuando el Duque canta en un acto de pánico “Todo es lo mismo. / Todo es soñar, soñar inútilmente. / ¿Dónde está la verdad, la luz, Dios mío, Dios mío?”, aparece una imagen del general Onganía, a la que siguen diversos fotogramas de la terrible represión política de las dictaduras militares posteriores. Estas imágenes, a su vez, se alternarán con una secuencia a cámara lenta del protagonista tratando desesperadamente de huir en un entorno escénico tenebroso y asfixiante. Con

ello se construye una metáfora explícita y terrible de una era oscura y trágica, cuyas terribles circunstancias todavía están lejos de haber sido esclarecidas.

- 6) Durante todo el metraje, las referencias a obras de arte del pasado suponen una presencia continua y estructural desde el punto de vista narrativo. El universo artístico renacentista constituía uno de los marcos fundamentales en la novela de Mujica Lainez, y esa presencia se ha trasladado de forma omnipresente a la filmación (que, no lo olvidemos, tuvo lugar en los propios jardines renacentistas de Bomarzo). De este modo, por ejemplo, cuando Silvio de Narni convoca a los demonios en la escena III, aparecerán una serie de imágenes de lo demoníaco tal y como se había representado en la historia del arte hasta el Renacimiento. Sin embargo, la presencia de imágenes de objetos artísticos (fundamentalmente pintura y escultura) también está vinculada a otro principio dramático. Así, cuando en la escena IV Pantasilea habla de sus “blancos pechos”, se nos muestran los cuadros de las cortesanas o de desnudos de la época. En el noveno interludio, aparecen una serie de representaciones artísticas del amor en pareja, haciendo una referencia explícita a Julia Farnese. Y en la escena XI aparecen continuamente imágenes de representaciones artísticas del amor y el erotismo, fundiéndose en la pesadilla las imágenes del erotismo femenino y masculino, representado este último por las imágenes de San Sebastián.

Las representaciones artísticas sirven, por tanto, no sólo para evocar el universo renacentista de la novela, sino también para dar forma a aquello que no se dice explícitamente, pero que se encuentra de forma evidente en la trama de la obra: la presencia frustrante y opresiva de una representación idealizada del amor, la belleza y el erotismo, por contraposición a la tormentosa deformidad del protagonista. Este punto, en cualquier caso, no lo abordaremos aquí, dado que será analizado con mayor profundidad en el punto 4.5.

- 7) Por último, se mostraría un nivel metanarrativo final que sería la exposición del proceso mismo de filmación de la obra. Con ello, se consolida la idea de artificio y se centra la atención, una vez más, en el propio acto interpretativo como verdadero eje y foco de atención primario de la cinta. De este modo, en algunas secuencias puede verse a uno de los cámaras filmando la escena (tercer interludio), a la actriz que interpreta el papel de Julia Farnese maquillándose

(interludio X), al director de la cinta gritándole a los actores mientras andan por las calles del pueblo (cuarto interludio), etc. Es más, toda la escena XIII está rodada con vestimentas informales contemporáneas, mostrándose incluso algunas tomas falsas y las indicaciones del director a los actores. Del mismo modo, la conclusión de la cinta supone el ejemplo más claro del intento de centrar la atención sobre el mismo proceso de rodaje: las imágenes del último interludio se corresponden con una cena realizada con todas las personas del pueblo envueltas en el proyecto, y la producción termina con una toma fija de los participantes vestidos de época, mezclados con un cámara, el director y otros participantes vestidos con ropas contemporáneas.

Con todo ello, el director conforma un perfil audiovisual complejo pero totalmente nuevo, con el que se tratan de superar las innumerables dificultades que comportaba la mera adaptación del texto original, y que nos remiten una vez más a la problemática expuesta en el primer bloque de esta exposición.

4.2. Soluciones genéricas a la transposición ópera - cine

La primera de las dificultades, tal y como hemos expuesto anteriormente, era la adecuación de los diferentes ritmos narrativos de ópera y cine. Para ello Brignone opta por ignorar el *playback* en todos aquellos momentos en los que existe una disonancia entre ambos lenguajes, recurriendo a un ritmo visual diferente del sonoro y acorde únicamente a la propia lógica de la imagen.

La segunda gran dificultad la constituían los momentos de introspección de los personajes, en los que la ópera demanda una verbalización que resulta artificial y redundante en el medio audiovisual. Para evitar este problema, el director opta directamente por rechazar el *playback* y crear un discurso pura y únicamente visual.

Y, en tercer lugar, existía una gran disonancia entre la tendencia al realismo del cine y la naturaleza artificiosa de la ópera. En la producción, Brignone ha optado por anteponer el discurso visual al sonoro, otorgando un enorme peso a las metanarrativas citadas para compensar los momentos de disonancia narrativa entre ambos géneros.

La combinación de estas tres problemáticas puede apreciarse, por ejemplo, en la escena segunda, cuando Pier Francesco es torturado por sus hermanos y su padre lo castiga confinándolo en la celda con el esqueleto. Durante toda la secuencia, los

movimientos de los labios no se corresponden en ningún momento con la declamación musical, y los personajes se mueven y hablan a una velocidad acorde al propio ritmo visual. De este modo, la acción se desarrolla de acuerdo a unos parámetros exclusivamente visuales, y la música ejerce el papel de un mero *soundtrack* o como paráfrasis de las imágenes que pueden verse en pantalla. Del mismo modo, en la escena VIII, cuando el protagonista lamenta introspectivamente su deformidad, la boca de la actriz no se mueve en ningún momento, creando la sensación de un monólogo interior y evitando una verbalización que hubiera resultado artificial.

4.3. Las peculiaridades de *Bomarzo*

En cualquier caso, más allá de la problemática común a todo proyecto de ópera filmada, la ópera *Bomarzo* planteaba dos enormes desafíos asociados a su propia concepción dramática.

El primero de ellos era, sin duda, el tratamiento de los largos fragmentos exclusivamente orquestales compuestos en forma de interludios. Los interludios tenían como objetivo original dotar de unidad global a la obra, así como servir de nexos musicales y psicológicos entre escenas. Además, en algunos de ellos se incluían escenas pantomímicas destinadas a dar continuidad al drama.

Para no perder esa unidad global en la filmación, Brignone recurrirá fundamentalmente a los relatos metanarrativos que hemos expuesto anteriormente y que le permiten, por un lado, dotar de coherencia y continuidad visual a la cinta y, por otro, establecer un nexo psicológico entre los contenidos de la ópera y el mundo de significados del espectador actual.

El segundo problema, sin embargo, constituirá un desafío mucho mayor para el realizador y estará en la base de una modificación trascendente de todo el contenido audiovisual. Este problema era, en términos concisos, la construcción sumamente conflictiva y deliberadamente ambigua de la identidad sexual de su protagonista. El duque de Bomarzo (que era abiertamente bisexual en la novela original de Mujica Lainez), es en la ópera incapaz de consumar el acto sexual con su esposa, mientras que tiene fantasías eróticas con su esclavo Abul. Sin embargo, su incapacidad para ejercer sexualmente como hombre (entendiendo esto a través de una relación plenamente física con una mujer) tiene su origen en su incapacidad para responder a unos patrones de masculinidad que personifican sus hermanos y su padre. La virilidad en ellos se

identifica con la perfección atlética, con una fuerza física que roza la brutalidad, con el espíritu belicoso y agresivo. Y él, por el contrario, es un jorobado débil y temeroso, cuya única figura de referencia es su abuela protectora, Diana Orsini.

Esta incapacidad para responder a los roles que se esperan de su sexo, se convertirá, por tanto, en uno de los elementos más importantes a la hora de definir la compleja psicología del protagonista. La “masculinidad”, entendida como el conjunto socialmente construido de atributos que se esperan e imponen al género masculino, representará para Pier Francesco Orsini un ideal imposible de alcanzar y, por tanto, una fuente continua de exclusión y de disonancia identitaria. Es decir, en términos coloquiales, el Duque tiene un problema de adscripción a su “género”.

4.4. Masculinidad e identidad genérica

Hasta la fecha, pocos son los estudios de género que han prestado atención a la construcción de la masculinidad. Enfrascados comúnmente en el debate sobre la identidad femenina³³, se ha tendido con demasiada frecuencia a asumir el género únicamente en relación a una relación dialéctica y de dominación entre sexos, sin procurar comprender cuáles eran los mecanismos que funcionaban dentro del género masculino, supuestamente “dominante”. En nuestro caso, entendemos sin embargo que la construcción social del género es un proceso identitario colectivo que afecta por igual a hombres y a mujeres, y cuyo desarrollo se enfrenta en ambos casos con vicisitudes y conflictos similares (normativización, exclusión, etc.).

Por todo ello, desde aquí intentaremos marcar un contrapunto con la concepción dominante del género en la musicología reciente, y en especial con los estudios feministas más ligados a la ortodoxia dialéctica del marxismo. Sin dejar de reconocer los méritos intelectuales de algunos de sus principales representantes, no compartimos en cambio la acepción del género como un medio unívoco de dominación y exclusión de la mujer, en la vía de autores como Catherine Clement, Michel Poizat, Susan

³³ La apropiación de los estudios de género por determinadas visiones radicales del feminismo ha sido denunciada desde distintas concepciones intelectuales (incluso dentro del propio feminismo), como una nueva forma agresiva de exclusión y como una vía de divulgar prejuicios negativos e injustificados sobre los varones. Ver, por ejemplo, NATHANSON, Paul, YOUNG, Katherine K. *Spreading Misandry: The Teaching of Contempt for Men in Popular Culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2000. De los mismos autores, *Legalizing Misandry: From Public Shame to Systemic Discrimination Against Men*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2006 (versiones digitales disponibles a través de Google Books)

McClary o Jeremy Tambling³⁴. Más bien al contrario, a este respecto somos deudores de las teorías expuestas por Warren Farrell desde los años 80 y de las nuevas teorías de la atracción desarrolladas por autores como Rory Ridley-Duff, que insisten en la necesidad de establecer un marco conceptual más amplio que huya de la omnipresente dialéctica de binarios. De este modo, las vías por las que la identidad de género influye sobre los sujetos deben estudiarse igualmente en hombres y mujeres, escapando de unos principios dialécticos de tipo económico o simbólico establecidos *a priori*, y poniendo en el mismo centro de la atención las dinámicas de la atracción entre sexos, hasta el momento despreciadas³⁵.

4.5. La construcción del género en *Bomarzo 2007*

En nuestro caso de estudio, este entendimiento del género resulta tan útil como fundamental, dado que el protagonista de la ópera, un varón, desarrolla una vida traumática a partir de su incapacidad para responder a los patrones genéricos que se demandan de la masculinidad.

A continuación analizaremos algunos de los puntos más importantes a este respecto, incidiendo en la interpretación que el director de la película hace de esta misma construcción genérica.

4.5.1. La infancia de Pier Francesco

La identidad ambigua e invertida del personaje tiene sin duda su origen en el más antiguo recuerdo expuesto en la ópera, el momento en que sus hermanos lo

³⁴ CLEMENT, Catherine: *Opera, or The Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. POIZAT, Michel. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, pp. 113-197. MCCLARY, Susan. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. TAMBLING, Jeremy: *Opera...*

³⁵ FARRELL, Warren. *Why Men Are the Way They Are: The Definitive Guide to Love, Sex and Intimacy*. New York: Bantam Books, 1988. Del mismo autor, *Women Can't Hear What Men Don't Say*. New York: Tarcher/Putnam, 2000. FARRELL, Warren, STERBA, James P.: *Does Feminism Discriminate Against Men: A Debate*. New York: Oxford University Press, 2007. RIDLEY-DUFF, Rory J. *Emotion, Seduction and Intimacy: Alternative Perspectives on Organisation Behaviour*. Bracknell: Men's Hour Books, 2007. Una buena introducción a la teoría de la atracción y a la problemática de un entendimiento del género como producto únicamente de la dominación masculina, puede verse en RIDLEY-DUFF, Rory J. "Gendering, courtship and pay equality: developing attraction theory to understand work-life balanced and entrepreneurial activity". Ponencia presentada al congreso "Internacional entrepreneurship", 4-7 de noviembre de 2008, Belfast (disponible online en http://digitalcommons.shu.ac.uk/cgi/viewcontent.cgi?article=1054&context=ciod_papers)

travisten y le perforan la oreja con un cuchillo, ejerciendo de este modo sobre él una suerte de violación simbólica (escena II).

El vestido ha supuesto siempre una forma clara de distinción entre sexos, y por eso la fuerza ejercida para vestir al niño Pier Francesco deja claro desde un primer momento que la identidad sexual femenina le es impuesta por la fuerza. Esta ambigüedad genérica se confirmará cuando su padre, el elemento central y eje de la autoridad (y, por tanto, ejemplo de masculinidad), lo castigue cruel e injustamente vinculando de forma inequívoca su deformidad física con su falta de virilidad.

Brignone toma este momento como punto de partida para una propuesta tan audaz como vehemente: la interpretación del duque de Bomarzo a cargo de una mujer. En su filmación, de hecho, se establece claramente el vínculo entre ese primer acto de humillación y violación simbólica con la conversión del protagonista en un personaje femenino, o lo que es lo mismo, en un personaje ajeno a los patrones de masculinidad que se requieren de él.

De este modo, en todo momento se contraponen las imágenes de los niños a las de los mismos personajes en edad adulta. Pero, mientras que los hermanos de Pier Francesco se convierten en dos jóvenes atléticos y fuertes, el protagonista se transforma en una mujer jorobada. Su condición femenina queda además ratificada por la presencia sacralizadora de un sacerdote falso (su hermano disfrazado) que, en contraposición a su hermano mayor, los declara “duque y duquesa”. La idea de la violación simbólica, se resalta en la filmación claramente por un movimiento abiertamente sexual que el hermano mayor, ya como adulto, ejerce sobre el/la protagonista. La centralidad de este momento como fuente originaria de la distinción masculino/femenino quedará clara en la filmación cuando, en el momento en que finalmente se taladra la oreja del niño indefenso, se alternan rápidamente las imágenes de los niños y sus representaciones adultas. El propio director lo expresaba así en una comunicación privada: “En la película elegí subrayar mucho más este matiz [el de la feminidad], dado en el argumento por la temprana escena de violación simbólica de los hermanos y el padre de Pier Francesco y que determinaría una especie de fijación en el rol pasivo y femenino al cual fue sometido en ese momento clave de su desarrollo psicológico. La sensación de impureza y monstruosidad que se constela en su joroba estigmatizada por los hombres de su familia se carga así de esta vivencia de ‘feminidad’ antinatural también impuesta por ellos en esa violación virtual, quienes se constituyen en los ambiguos -en cuanto odiados y anhelados, o quizás envidiados- objetos de deseo que problematizan su

identidad sexual y personal, subrayada en la ópera (en la novela tiene hijos, pero éstos no aparecen en la ópera: se realza en cambio en las escenas elegidas para el libreto su impotencia ante la mujer)”.

4.5.2. El padre

Tras la secuencia anterior, el padre aparece en la escena y castiga brutalmente a Pier Francesco, obligándolo a permanecer junto a un cadáver en una gruta. En la gruta, el niño indefenso se enfrenta a un miedo terrible, confrontado a una figura monstruosa que encarna a la misma muerte. En la filmación, Brignone asociará indefectiblemente esa idea de la muerte y, sobre todo, del miedo, a la figura patriarcal, al alternar las imágenes del cadáver con las del propio padre. En todo momento, además, el padre porta un enorme bastón, de connotaciones claramente fálicas, que simboliza a la vez la autoridad y la virilidad, entendidas como dos atributos intrínsecamente unidos entre sí, algo que se le escapa al niño deforme, tal y como le reprocha su progenitor: “Tú, Pier Francesco Orsini, eres la vergüenza de mi estirpe. / Nunca hubo, entre los Orsini, ni jorobados ni afeminados, / sino guerreros derechos como lanzas, hombres de guerra. / Guerreros serán Girolamo y Maerbale. Pero tú, / jorobado mísero vestido de hembra, ¿qué serás?”.

La figura del padre será un componente fundamental durante toda la ópera, y tendrá una presencia continua a lo largo de toda la filmación. Así, por ejemplo, durante todo el interludio VII podemos verlo recorrer las estancias del palacio portando el inequívoco bastón, en ocasiones de forma bastante insinuante, recordando de forma perenne la dualidad virilidad - autoridad - perfección física / feminidad - debilidad - monstruosidad. Igualmente, su aparición durante la coronación de Pier Francesco recordará la ilegitimidad del duque jorobado de cara a ejercer un puesto que está reservado para los portadores de una verdadera masculinidad.

4.5.3. Sus hermanos

Esta contraposición masculino / femenino también tiene un reflejo evidente en la distinción que se hace en la ópera entre Pier Francesco y sus hermanos, especialmente en el caso de su hermano mayor, Girolamo. De este modo, en la escena V se contrapone claramente la virilidad del hermano mayor, salvaje y agresivo, y la debilidad de Pier

Francesco, oculto y protegido en el regazo de su abuela. Para hacerlo, Brignone muestra una visión casi salvaje del hermano mayor, semidesnudo y acechante, con movimientos casi animales entre la maleza. Finalmente, Girolamo aparecerá en un nivel más alto que su hermano para humillarlo no sólo riéndose de su ambición de inmortalidad, sino, sobre todo, mostrándole una perfección atlética que él nunca podrá alcanzar: “Vengo, abuela, a nadar en el Tíber que fluye desde Roma, / donde son los Orsini como reyes. / Vengo a mostrarle al sol mi cuerpo joven, / recto como una espada de oro fuerte. / ¿No quisieras bañarte, Pier Francesco? / ¿Quieres que te desnude, Orsini débil? / (...) / ¿O prefieres que sea nuestra abuela / quien te sirva de paje reverente, / como cuando eras niño y te mimaba / con caricias la espalda de pelele? / (...) / O quizá ha de ser la Osa nodriza / de los Orsini, la que nos presente / tu desnuda joroba, joroba de espantajo, / ¡Señor eterno! ¡Señor de siempre! / La Osa ha de ocuparse de otro Orsini / y no de este bufón que nos ofende. / La Osa es mía, mía, del guerrero, / del cuerpo de oro, de la espada fuerte”.

Consecuentemente, el hermano mayor aparecerá en las terribles fantasías de Pier Francesco junto a su padre, y en ocasiones también portando el inefable bastón que el jorobado no puede sino anhelar.

4.5.4. La impotencia

Sin embargo, el elemento que va a definir de una forma más clara la incapacidad de Pier Francesco para ejercer un rol masculino será su abrumadora impotencia sexual. Esta impotencia se manifiesta a lo largo de toda la obra, pero especialmente en dos escenas de marcado carácter sexual: la escena en la que es conducido junto a la prostituta Pantasilea para perder la virginidad y la fallida noche de bodas junto a su esposa Julia Farnese.

La escena de Pantasilea es especialmente importante por cuanto supone el primer encuentro entre Pier Francesco y una mujer. Pantasilea representa al erotismo y la voluptuosidad femenina, y de este modo aparecerá en la filmación sobre una estatua ingente de una mujer desnuda. En la ópera la proyección de la propia deformidad del duque, expresada a través de los espejos de Pantasilea, era representada por una serie de actores que ejercían de sus propios reflejos. En la filmación, Brignone introduce varios figurantes que ridiculizan la virilidad del protagonista, haciendo gestos ofensivos en los que se insinúa su homosexualidad o la pequeñez de su sexo.

Por otro lado, la escena de la noche de bodas está marcada por la irrupción de otra de las figuras clave en la descripción de la impotencia sexual del protagonista: el “demonio verde”. Mientras que en la ópera este “demonio” tenía la forma de la Boca del infierno (una de las estatuas más colosales e imponentes del Bosque de Bomarzo), en la filmación Brignone personifica este demonio en una imagen del propio duque/duquesa, resaltando los elementos de su propia y atormentada femineidad. En conversación privada, el director lo describía así: “La proyección alucinada del demonio verde que plantea el libreto, encarnado en la película por la misma actriz que personifica a Pier Francesco, explicita la carga negativa de esas vivencias (‘demonizada’ por la culpa, no solo por la mencionada escena infantil, sino por el virtual asesinato de su hermano y su consentimiento para la operación de magia negra que supuestamente mata a su padre), y por ello allí es claramente una mujer -cuyo rostro es idéntico a él mismo- que expone sus pechos sensuales emergentes del mismo vestido que le habían puesto a la fuerza sus hermanos antes del castigo paterno. El texto lo acompaña: ‘¡Déjame en paz, mi cuerpo, mi tormento! ¡Déjame en paz, mi alma! ¡Que yo sea inmortal, pero puro, puro, puro! ¡Ah, el Demonio, que empujan los espíritus de mi padre y mi hermano! ¡Infatigable Demonio jorobado que me acosas! ¡Ah!’”.

Aquí Brignone establece además un doble juego de significados, dado que la referencia al padre y los hermanos es tanto una referencia a la culpa por su supuesta responsabilidad en su muerte, como a la atormentada comparación con su perenne masculinidad.

Del mismo modo, la impotencia tendrá otra vertiente fundamental en la construcción sexual del personaje: la tendencia hacia la homosexualidad. Así, en la pesadilla de la escena XI, se funden en una danza erótica las imágenes de Julia, Pantasilea y el esclavo Abul, a las que Brignone añade con enorme fuerza narrativa las imágenes del padre, los hermanos, el recuerdo de la violación simbólica, y todo tipo de imágenes eróticas, tanto heterosexuales como homosexuales (San Sebastián). La homosexualidad (tendencia reconocida abiertamente y sin complejos en la novela original) constituirá aquí el final de la pirámide en la crisis de la masculinidad del protagonista, y aparecerá, por tanto, referida continuamente a lo largo de toda la cinta, en ocasiones como propia metáfora de su deformidad.

CONCLUSIONES

El análisis que hemos presentado aquí es una primera visión superficial del complejo entramado de significados que Jerry Brignone y su equipo plasmaron en *Bomarzo 2007*. Queda para posteriores publicaciones una visión en mayor profundidad de las características puramente performáticas de la cinta, del peso de la ironía y el humor en la narración, de las vías elegidas para la interpretación de los actores, del proceso de montaje, etc. Sin embargo, esperamos que este primer acercamiento pueda significar un análisis de utilidad para definir la enorme problemática que implica la construcción cinematográfica de una ópera, tomando como ejemplo una de las transposiciones más arriesgadas y experimentales realizadas hasta la fecha.

Por ello, para finalizar este artículo, nos gustaría volver a la hipótesis con la que hemos comenzado nuestra exposición. A la vista de lo expuesto, ¿podemos realmente considerar esta obra, *Bomarzo 2007*, como una mera realización audiovisual de la ópera *Bomarzo* o deberíamos hablar de una obra de arte esencialmente nueva? La música de la ópera se ha mantenido íntegramente, eso es cierto, pero su papel dentro de la película responde más a los principios propios de una banda sonora que a su rol inicial como eje dramático y estructurante del drama. La construcción de las imágenes ha desplazado inexorablemente la composición musical a un segundo plano, a la vez que ha sumado nuevos y complejos significados a la trama original de la ópera. El ritmo narrativo se ha visto seriamente modificado, e incluso los significados asociados originalmente a las palabras y a la música se han visto sometidos a un cambio trascendente, ya fuera para dotarlos de una nueva significación o para explicitar la existente.

Del mismo modo, la incursión de varios niveles de metanarrativa ha convertido a la cinta en una compleja “obra abierta”, donde confluyen una enorme cantidad de significados diferentes que enriquecen y polisemizan la trama original, dando lugar a un discurso del que el espectador dista de ser un mero receptor desinformado.

Tras hacer constar todo ello, ¿podemos hablar, una vez más, de que estamos ante una misma obra? En un libro de referencia, Nicholas Cook insistía en que “los medios como la música, los textos o las películas no sólo transmiten significado, sino que participan activamente en su construcción”³⁶. Como hemos visto en el caso de *Bomarzo 2007*, la narrativa audiovisual no sólo ha ampliado el mundo de significados de la ópera *Bomarzo*, sino que, a través de medios puramente audiovisuales, ha creado, en nuestra opinión, una relación entre música e imagen sumamente flexible y variable,

³⁶ “Media such as music, texts, and moving pictures do not just communicate meaning, but participate actively in its construction”. COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 261

trascendiendo el universo de contenidos de la ópera original y dando lugar a una obra que ya es, en esencia, nueva e independiente de su referente musical.

ANEXO

Página web del proyecto *Bomarzo 2007*

<http://www.bomarzo2007.com.ar/bomarzo2007.html>

Ficha técnica de la grabación de *Bomarzo* (CBS 32310006)

(en orden de aparición)

ROBERT BETTS, voz blanca . . . niño pastor

SALVADOR NOVOA, tenor . . . Pier Francesco Orsini
RICHARD TORIGI, barítono . . . Silvio de Narni
JOAQUIN ROMAGUERA, tenor . . . Nicolás Orsini
CLARAMAE TURNER, contralto . . . Diana Orsini
MANUEL FOLGAR, voz blanca . . . Maerbale de niño
ANDRES ARANDA, voz blanca . . . Girolamo de niño
PATRICIO PORRAS, voz blanca . . . Pier Francesco de niño
MICHAEL DEVLIN, bajo . . . Gian Corrado Orsini
NICO CASTEL, tenor . . . mensajero
JOANNA SIMON, mezzosoprano . . . Pantasilea
ROBERT GREGORI, barítono . . . Girolamo Orsini
ISABEL PENAGOS, soprano . . . Giulia Farnese
BRENT ELLIS, barítono . . . Maerbale Orsini
DAVID PRATHER, voz blanca . . . niño pastor

Coro y orquesta de la Opera Society de Washington, dirigidos por
JULIUS RUDEL

Ficha técnica de *Bomarzo 2007*

Duración: 150 minutos

Producción general: Jerry Brignone

Producción ejecutiva: Massimo Scaringella

Idea original: Massimo Scaringella y Jerry Brignone

Dirección: Jerry Brignone

Guión de imágenes: Jerry Brignone

Camarógrafos: Anton Giulio Onofri y Giovanni Consonni

Montaje: Anton Giulio Onofri y Jerry Brignone

Subtitulado en italiano: Anton Giulio Onofri

Ayudante de traducción: Giulia Cataldo

CAST:

Helena Barakovic: Pier Francesco Orsini, llamado Vicino, Duque de Bomarzo

Gabriela Fernández Bisso: Diana Orsini, su abuela; Pantasilea, cortesana florentina

Melissa de Santis: Giulia Farnese, esposa de Pier Francesco

Giovanni Proietti: Silvio de Narni, astrólogo

Danilo Morelli: Gian Corrado Orsini, padre de Pier Francesco

Alessandro Pangrazi: Girolamo Orsini, hermano mayor de Pier Francesco

Emanuele Abbruzzese: Maerbale Orsini, hermano menor de Pier Francesco

Luca Fosci: Nicolás Orsini, hijo de Maerbale

Marian Louison: Abul, siervo de Pier Francesco

Andrea Fosci: Pier Francesco de niño; un joven pastor

Luca Francesconi: Maerbale de niño

Cesare Ceccolongo: Girolamo de niño

Giacomo Cardarelli: Cardenal Orsini, tío de Pier Francesco

Pobladores de Bomarzo: Habitantes de Bomarzo