

*En torno a dos estrenos de ópera: música, institución y comunidad*¹

por

Fernanda Ortega

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

lfortega@uc.cl

Al venir por la carretera desde el litoral central hacia la ciudad de Santiago de pronto aparecen grandes letras instaladas arriba en las laderas de un cerro, en las que se lee la leyenda *Renca la lleva*. Surge en seguida la pregunta sobre cuál será el propósito de este enunciado escrito en un perfecto “chileno” informal en el lugar más emblemático de esta comuna, el cerro Renca. La silueta de este mismo cerro aparece en el afiche que anuncia el estreno de una nueva ópera chilena, creada por el joven compositor Miguel Farías, pero, en lugar de la frase, lo que se destaca es que la característica cruz en la cima del cerro aparece invertida, lo que generó una curiosa polémica para el estreno de la obra de Farías en el mes de junio de 2012.

Cambiando de escenario cabe recordar que poco tiempo después, en julio de 2012, el lugar más emblemático de nuestra tradición canónica musical, el Teatro Municipal de Santiago, centro tradicional de la ópera en Chile, abrió sus puertas para recibir otro montaje directamente ligado a nuestro país y a nuestro Premio Nobel de Literatura, el poeta Pablo Neruda. La ópera *Il Postino* fue escrita por el compositor mexicano Daniel Catán y se inspira en la novela *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta. Fue estrenada en la ciudad de Los Ángeles, Estados Unidos, y presentada luego en París y Viena. En su trama y montaje presenta momentos de la historia de Chile de indudable carga política, como fue la proyección de imágenes del bombardeo a La Moneda ocurrido para el golpe militar en 1973.

La gala de estreno de *Il Postino* contó con la presencia del Presidente de la República Sebastián Piñera, junto a la primera dama, además de numerosos ministros de Estado, importantes empresarios y personalidades del poder económico, político y cultural de Chile. Recibió todo el apoyo institucional para su representación, y fue el mismísimo Plácido Domingo quien interpretó a Neruda con gran apoyo de la crítica y el público. En dicho estreno no hubo incidentes, a pesar que la ópera abordaba momentos traumáticos y conflictivos de nuestra historia. Solamente llamó la atención que el ex-Comandante en Jefe del Ejército, el General (r) Izurieta, abandonara la sala en medio de la función, pero sin generar mayor polémica, como la representación tal vez de aquella parte de nuestro país que aún no asume que durante los años del gobierno militar ocurrieron terribles violaciones a los derechos humanos.

¹ Este texto hace referencia a la ópera *Renca, París y liendres* compuesta por Miguel Farías con texto de Michel Lapierre, estrenada en el Teatro de Carabineros el 14 y 15 de junio de 2012, y la ópera *Il Postino* de Daniel Catán, presentada en el Teatro Municipal de Santiago entre el 9 y el 14 de julio de 2012.

Revista Musical Chilena, Año LXVII, enero-junio, 2013, N° 219, pp. 89-94

Volviendo ahora a la ópera de Miguel Farías, *Renca, París y liendres*, el día de su estreno en el Teatro de Carabineros no se produjo un tranquilo apoyo de la comunidad afuera del recinto, sino que todo lo contrario. Al llegar ese día al teatro, con absoluta sorpresa encontramos un grupo de vociferantes vecinos de la comuna de Renca premunidos de carteles y objetos sonoros que realizaron una “funa”² al estreno de esta ópera, por considerarla ofensiva al espíritu emprendedor de la comuna de Renca, y más aún, por ser supuestamente “satánica” en sus propósitos.

La novedad de esta reacción de un sector de la comunidad de Renca aparece porque al interior de lo políticamente correcto de nuestro ambiente musical no se acostumbra a ver expresiones tan efusivas de rechazo como la apreciada en esta oportunidad. Recuerdo entonces las ideas de Benjamin sobre la obra de arte³, en el sentido de considerarla como un cierto lugar de aparición de lo sagrado. Es decir, la obra de arte con su valor cultural, al existir en una distancia aurática, no es objeto de apropiación del hombre y no se podrá traer a la cercanía sin producir al hacerlo la desaparición de su aura. Esta distancia, que habría sido eliminada por Farías y equipo, sería lo que el público inexperto –la alcaldesa y su grupo en este caso– no aceptó que fuera reconfigurada a lo cotidiano. Cuán molestas y furiosas se tornaron estas personas al encontrar que una obra de arte musical, de la cual ni siquiera conocían su verdadero contenido, traspasaba la barrera de lo aparentemente solemne y ritual, para acercarse hasta la cotidianeidad de un sector popular –los que muchas veces se intentan ignorar– de una comuna a la cual Michel Lapierre, autor del libreto, pertenece. Así, según señalara Farías, le pareció “casi surrealista el hecho de que la temática que se aborda en la ópera (el abuso de poder, las injusticias, cómo los poderosos juegan con la gente e imponen su soberbia sobre el pueblo) pasara a la vida real de un momento a otro”.

La polémica producida no tiene más bases que eso: el título y el afiche, ya que ninguna de las personas que reclamaba –entre ellas la alcaldesa de Renca Vicky Barahona y la diputada RN⁴ Karla Rubilar, hija de la alcaldesa– nunca vieron la obra. Se produjo una suerte de paradoja en la que los espectadores nunca quisieron ocupar el lugar que les estaba determinado, simplemente por malos entendidos y por prejuicios estimulados por la ignorancia. Debido a que las alusiones a satanismo e injurias más bien parecen sacadas de malos programas de televisión, ellos habrían actuado finalmente como masa y no como espectadores. Citando las palabras de Espósito: “la masa constituye la multiplicación y la intensificación de los impulsos apropiadores de individuos condenados al consumo ilimitado”⁵.

Si al menos aquellas ofendidas personas –y en eso están en su derecho– hubieran presenciado la obra, tal vez habrían podido ocupar desde la otra orilla la posición de espectadores en el sentido emancipado que señala Rancière: “El espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral”⁶. Quizás para aquel público externo a nuestras pequeñas redes académicas, habría sido una opción para sustraerse al espectáculo adormecedor y regresivo de la televisión y de los medios de comunicación masiva. En este sentido y siguiendo con Rancière, “es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes en escena. Se le mostrará, pues, un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar el sentido”⁷.

² El término “funa” se refiere a la realización de un acto callejero y ruidoso de repudio a una o más personas de parte de un grupo de ciudadanos.

³ Ver Benjamin 1989.

⁴ RN: El partido de la coalición de gobierno Renovación Nacional.

⁵ Espósito 2006: 40.

⁶ Rancière 2010: 12.

⁷ *Ibid.*

Reflexionando acerca de lo sucedido con parte de la comunidad de Renca, surgen más preguntas. ¿Debe el arte hacerse sumiso de este tipo de reacciones, dejando de lado su parte inventiva, irónica, humorística o crítica? ¿Debería el compositor preguntarse antes qué es lo que le interesa ver-oír al público? Recuerdo entonces las palabras de Adorno cuando señala que “las zonas sociales críticas de las obras de arte son aquellas en que duele, aquellas en que en la expresión sale históricamente a la luz la falsedad del estado social”⁸. Si finalmente cediéramos para crear o interpretar solo lo que el público nos pide, estaríamos lejos de poder considerar como arte aquello que hacemos.

A pesar de lo incómodo de la situación, el propio Farías supo conducir la polémica generada en torno a su obra, para volcarla en difusión y publicidad, sin importarle que los ataques a su obra jamás entraran en asuntos musicales. Como es natural en una joven generación, el compositor publicó cada una de las polémicas notas de la prensa en las redes sociales, lo que sin duda dio un impulso al público simpatizante de su obra para ir a darle apoyo y, por qué no decirlo, participar de un momento de reconocimiento y distancia con aquellos que (a diferencia de “nosotros” los entendidos) están “fuera” del rumbo de la cultura (esencialmente elitista de la música contemporánea), y que refleja la fractura (o las innumerables fracturas) que subsiste apenas cohesionadas en la idea de sociedad y comunidad en Chile.

Leyendo ahora entre líneas, la poca repercusión que esto tuvo entre los pares –Farías señala que desde la institucionalidad sí recibió apoyo y asesoría– deja en evidencia una problemática de nuestro medio referida a lo breve del debate en el ambiente de la música docta contemporánea. Pareciera que la falta de reacción a lo que generó esta ópera es síntoma de un medio musical que no se interesa por lo que están creando los pares, ni por las reacciones inusitadas que alguna obra pueda provocar en una sociedad cada día más extraviada entre espejismos de satisfacciones y finalidades mercantilistas, en la que los espectadores se reducen cada vez más a un pequeño grupo de conocidos iniciados en los lenguajes específicos de la música docta actual. Ciertamente, “el arte (en tanto que figura del conocimiento) implica el conocimiento de la realidad, y no hay ninguna realidad que no sea social”⁹.

Remontándonos a los años 80 en Chile, en las artes visuales se generó un movimiento que reaccionaba a la crisis por la que atraviesa el arte desde inicios del siglo 20. Surgía además la necesidad de responder desde el mundo artístico a la situación política que vivía nuestro país. Este movimiento llevaría a un cambio radical de algunos artistas nacionales, lo que se reflejaría en una marcada tendencia hacia una visión crítica del arte y la obra de arte, del rol del artista, de la relación con las instituciones y de la concepción de cómo la enseñanza artística debía participar en este proceso. Se generó entonces un acercamiento entre grupos de artistas y teóricos del arte, quienes se vincularon además con la filosofía local. Esta última trasladó sus cuestionamientos disciplinares hacia reflexiones sobre el arte, junto con colaborar en establecer las bases para el desarrollo de una crítica del arte y, al mismo tiempo, de un arte crítico de sí mismo. Esta mirada interdisciplinaria al arte permitió generar un discurso en torno a la obra y la creación artística, el que al desbordar el propio proceso creativo llegó a influir de manera decisiva en la formación que se impartía en las carreras artísticas que ofrecían entonces y ofrecen en la actualidad las universidades tradicionales.

Llevando este proceso hasta la música y la creación musical, se reconocen vacíos de contenido en el camino recorrido por estas disciplinas del arte en la misma etapa, lo que hace necesario un diagnóstico. ¿Por qué razones en la música académica local no se han vivido estos procesos de igual manera? ¿Por qué no se llegó a esa decidida necesidad de

⁸ Adorno 2004: 388.

⁹ Adorno 2004: 416.

cuestionamiento que produjera como resultado el acercamiento entre la práctica, la teoría, la filosofía y un arte crítico? ¿Cuál es entonces la situación hoy en el medio musical tanto en la creación como en la enseñanza musical? ¿Tiene esto relación con el histórico distanciamiento y dificultad de valoración que ha mantenido –con reconocidas excepciones– la filosofía hacia la música? ¿Tiene relación con la característica inherente de la música de no someterse al mundo del lenguaje, lo que la hace inefable? Esto abre una vasta región en la cual sería necesario profundizar y continuar con la reflexión y que pareciera no haber sido suficientemente abordada por compositores, intérpretes ni musicólogos en nuestro país. Por cierto que la facultad mimética de las artes visuales siempre ha favorecido una relación más directa con las representaciones del mundo que rodean al artista y la obra de arte. No obstante, la música debe buscar desde sus propios recursos la manera de participar de la construcción de un arte crítico, entendiéndolo como “un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible”¹⁰. Igualmente debe asumir la paradoja producida, en el sentido de que “arte y política se sostienen una a la otra como formas de diseño, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible”¹¹.

Desde un enfoque más amplio y considerando el carácter “institucionalmente despolitizador de la modernidad”¹² en la cual estamos inmersos, se puede entender la situación de neutralización política que predomina en nuestra música docta contemporánea, la que pareciera en muchos casos escapar y desentenderse de todo conflicto extramusical. En ningún caso afirmo que lo que hace falta sea un arte que represente explícitamente contenidos políticos o extramusicales, sino más bien a una falta de contextualización percibida internamente, la que por momentos pareciera abismante. Muchas de las obras musicales actuales parecen salidas de lugares apolíticos, como si sus creadores vivieran en algún lugar diferente al de nuestra sociedad regida por un sistema de consumo, en la que el arte, la educación y la cultura son meros productos de intercambio. En este sentido, “la despolitización es la forma política dentro de la cual se determina la autonomía de lo económico. Y esta no se desarrolla naturalmente, sino que requiere una fuerza (política) capaz de instituir y conservar las condiciones generales dentro de las cuales puede funcionar”¹³. Asimismo, el arte no puede considerarse aparte de este marco despolitizador del mercado. Siguiendo con Espósito, se entiende que “la neutralización del conflicto político siempre puede interpretarse también como neutralización política del conflicto: política de la neutralización. La política moderna, ¿no ha nacido justamente para neutralizar el conflicto?”¹⁴. Y si pensamos en la reacción desmesurada de la alcaldesa de Renca con ayuda de los medios de prensa, ¿acaso no ha sido un engranaje más dentro de este mecanismo que busca llevar a todas las expresiones de la cultura a la reproducción masiva de experiencias despolitizadas y libres de contenido crítico?

Una palabra respecto del papel de las instituciones culturales –académicas en este caso– en apoyo a nuestros creadores. Desde la casa que formó a Miguel Farías, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de acuerdo al compositor sí se jugaron cartas de apoyo. Debido a que estas no fueron visibles, hubiera sido necesaria una acción más pública y enfática. Al respecto, ¿debiera la institución de origen dar apoyo a sus egresados una vez que estos desarrollan sus caminos de obra? Tal vez no ciegamente. No obstante, desde el momento

¹⁰ Rancière 2010: 84.

¹¹ Rancière 2010: 65.

¹² Espósito 2006: 30.

¹³ Espósito 2006: 34.

¹⁴ Espósito 2006: 14.

en que la aparición de Farías como ganador de dos concursos de creación musical¹⁵ llevó el nombre de la Universidad de Chile a distintos medios de comunicación, tanto al conocerse el resultado como durante el estreno y las funciones de la ópera, pensamos que el creador sigue estando bajo el alero institucional. ¿Acaso una Facultad de Artes no debiera ser el lugar de reflexión, crítica y búsqueda de una sociedad mejor mediante el arte? No olvidemos que desde el otro lugar, más burgués y conservador –el Teatro Municipal– se dio todo el apoyo tanto financiero, mediático y musical a una producción que por cierto pudo complicar a parte de su estructura institucional.

Existieron entonces dos estrenos de ópera distanciados no solo por aspectos prácticos y estéticos, sino que por las reacciones generadas en torno a ellos. Por un lado una obra antecedida por presentaciones en los principales centros musicales del mundo con *Il Postino*, recibido por todo el grosor de la institucionalidad de Chile. Por el otro, una obra que despertó en su contra los más alejados sentimientos, supuestamente patrios y localistas, en una polémica generada solo por su contorno, es decir, por su afiche y por su nombre. Comentario aparte, me pregunto por qué razón el autor nombró esta ópera con un título francamente poco acertado. Curiosamente, otras instituciones que apoyaron la ópera de Farías fueron aquellas poco o nada vanguardistas hoy: Carabineros de Chile que facilitó el Teatro, y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) que financió parte de la creación por medio del FONDART, apoyo que por cierto fue puesto en entredicho por la diputada de la Nación que participó de la “funa” el día del estreno.

Si volvemos ahora a la frase escrita en el cerro, *Renca la lleva*, pienso que ese lema es un claro ejemplo de una cultura superficial y carente de un buen sistema de educación, lo que reafirma que “la preocupación ideológica de mantener pura a la cultura obedece al deseo de que en la cultura fetichizada todo siga como antes”¹⁶. Finalmente, creo que siempre es estimulante que creaciones nacionales nos lleven a reflexiones en torno al arte y la sociedad en la que estamos instalados, pero esto solo será relevante si nos interesamos y entusiasmos en entrar en estas reflexiones más frecuentemente de lo que parece ocurrir ahora. Dos obras estrenadas entonces, pueden transformarse en invitaciones a seguir construyendo nuestro espacio artístico y musical.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W.

2004 *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal.

BENJAMIN, WALTER.

1989 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

ESPÓSITO, ROBERTO

2006 *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Editorial Katz.

RANCIÈRE, JACQUES

2010 *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes/Manantial.

¹⁵ Michel Lapierre y Miguel Farías fueron premiados por el Proyecto Asociatividad para el fomento de la ópera en Chile, además de la beca FONDART (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura) de creación para escribirla.

¹⁶ Adorno 2004: 400.