



## **Pablo Macalupú Cumpén**

**(Lima, 1990)**



Periodista cultural e investigador musical. Ha publicado en TV Perú, Revista Caretas, Radio Filarmonía, Sociedad Filarmónica de Lima y otros medios. Fundador y editor del portal de música CamelloParlante.com en el que publica numerosos artículos sobre música. Expuso en el IV Seminario de Estudios de Música y Sociedad “El género en escena” en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es estudiante de la Maestría en Musicología de esa misma institución y miembro del Núcleo de Música Urbana del Grupo de Investigación en Musicología del Instituto de Etnomusicología.

# Resignificación en la producción operística peruana: crítica social y política en *Alzira* de Verdi

Resignification in peruvian operatic production: social and political criticism in Verdi's *Alzira*



Pablo Macalupú Cumpén  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
macalupu.pablo@pucp.edu.pe



## Resumen

En las últimas décadas, la programación de ópera en los teatros del mundo ha exigido al equipo de producción explorar nuevas formas de representar títulos canónicos y otros no incluidos en el repertorio lírico estándar. En este ejercicio creativo, gestores culturales y directores de escena buscan presentar, desde la ópera, un espectáculo que supere sus funciones de entretenimiento o goce estético y apunte a ofrecer discursos sociales y políticos a través de ella. Ocasionalmente, el proceso de resignificación alcanza altos niveles de experimentación e innovación como ocurrió en el Festival Verdi de Parma en 2017 o, en otros casos, surge para denunciar problemas de la sociedad actual por medio de obras cuyos temas han sido interpretados de manera distinta por generaciones anteriores, tal es el caso de la violencia de género en *Carmen*, de Bizet. En este artículo, revisamos las tendencias actuales en América Latina y Europa para interpretar una ópera desde la dirección de escena. Como tema de fondo, analizamos la producción de la ópera *Alzira* de Giuseppe Verdi, creada por Jean Pierre Gamarra y presentada en 2018 en el Gran Teatro Nacional. En ese sentido, proponemos discutir hasta qué punto un arte como la ópera puede promover el debate social, crítico y académico sobre asuntos actuales.

## Palabras clave

Ópera; música y política; resignificación; dirección escénica de ópera; funciones de la música

## Abstract

In recent decades, opera programming in theaters around the world has demanded producers to explore new ways to represent traditional repertoire and others that not belong to the lyrical standard. In this creative exercise, cultural managers and stage directors seek to present, from opera, a performance that surpasses its entertainment functions and aesthetic enjoyment, and aim to offer a political and social discourse through it. In some cases, resignification process reach high levels of experimentation and innovation as it happened in the Verdi Festival in Parma in 2007 or, in other cases, emerges to report problems of today's society through works that has been interpreted differently

by previous generations as is the case of gender violence in *Carmen*, by Bizet. In this paper, we review the current trends in Latin America and Europe to interpret an opera from the stage direction. As main theme, we analyze the production of Giuseppe Verdi's *Alzira*, by Jean Pierre Gamarra, presented in 2018 at the Gran Teatro Nacional. In that sense, we propose to debate to what extent an art such as opera can be the trigger for social, critical and academic debate on current affairs.

### Keywords

Opera; politics and music; resignification; opera stage direction; functions of music

Recibido: 29/05/20    Aceptado: 05/08/20

### Introducción

La ópera, como práctica y hecho social, siempre ha estado vinculada al poder y a los significados que pueden tener tanto la música como el libreto. Esta manifestación artística no puede analizarse ni entenderse solo como un espectáculo de entretenimiento o un fenómeno musical cuya única respuesta se encuentra en el análisis formal de la partitura, sino que, además, debe comprenderse que es un medio para la expresión del artista — creadores e intérpretes— sobre la sociedad de su tiempo.

Las investigaciones en torno a la historia social de la música y de la ópera han propuesto estudiar el contexto en el que se han escrito muchas de las obras que hoy forman parte del repertorio estándar global. Así tenemos, por ejemplo, análisis como el de Pierre Milza (2006) —un académico de ciencias políticas especializado en la historia de Italia—, que aborda la vida y obra de Giuseppe Verdi y el aporte de este compositor a la unidad italiana; o la historia social de la ópera desarrollada por el historiador Daniel Snowman en 2009 —bajo el título original *The Gilded Stage: A Social History of Opera*—, un texto fundamental para comprender el desarrollo del género en su contexto histórico, social y político, desde sus orígenes hasta el siglo XXI.

En las décadas más recientes, la programación de una ópera ha sido motivo de un intenso ejercicio creativo dentro del sector. Las múltiples lecturas que hacen intérpretes, crítica y audiencias sobre algún título, o los enfoques propuestos para poner en escena obras de compositores del canon lírico, como Mozart, Rossini, Verdi, Wagner o Puccini, generan debates respecto de la resignificación de esas historias. Algunas producciones otorgan cierta contemporaneidad a títulos que, si bien tienen más de un siglo de existencia, cuentan con temas que siguen siendo globales (poder, opresión, celos, amor, ambición, violencia de género, entre otros).

La práctica de resignificación de una obra que se pondrá en escena no es nueva. La musicóloga Vera Wolkowicz (2010a, 2010b) lo evidenció en su estudio sobre el estreno de *Norma* de Bellini en Buenos Aires en 1849. La autora detectó modificaciones en el libreto

“que pueden interpretarse desde una perspectiva política, a partir de las similitudes de la historia narrada en esta ópera y el caso real protagonizado por Camila O’Gorman”<sup>1</sup>.

El ejercicio de resignificación en este caso partió de un intento por justificar el fusilamiento de O’Gorman y su pareja, “y dar a su vez una lección moral a las jóvenes aristócratas” en pleno periodo rosista, según se detalla en los resúmenes de la XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XV Jornadas Argentinas de Musicología tituladas “Música y Política” (Wolkowicz, 2010a, 2010b).

La ópera, en ese sentido, también ha sido un medio para la demostración de poder por parte de dirigentes políticos y las clases sociales más acaudaladas. Un espacio para la reafirmación de determinados “valores” —como las lecciones morales en la Norma de la Argentina rosista— y, antiguamente, para la censura de aquellos aspectos que suponían un riesgo para los intereses de los poderosos. En Europa, por ejemplo, Snowman (2013) relata que Napoleón dictó, en 1810, la orden de que ninguna ópera podía representarse sin su autorización: “Comprendía muy bien el valor que la música y la ópera podían ofrecer a su régimen. Consecuentemente, cuando regresaba a París y había algún acontecimiento que él quisiera resaltar, lo hacía asistiendo a l’Opéra” (pp.142-143).

En el Perú, el Reglamento para los Teatros Públicos (1849) abordó el dilema en torno a la permanencia de la censura previa y su posible colisión con el artículo constitucional sobre la libertad de pensamiento. La decisión final, sin embargo, fue continuar con una junta censora y, por ello, todo el título segundo está dedicado al tema. El artículo 18, por ejemplo, define que el objeto principal de la censura teatral es garantizar que “no se falte el respeto que merecen la religión, el Estado, la moral y las buenas costumbres, el orden social constituido, y las familias o personas determinadas”. Mientras que el artículo 34 señalaba que si algún fragmento, frase o palabra de la obra resultase “impropia o indigna de exhibirse” se sustituirá o suprimirá, sin necesidad de prohibir toda la representación.

Hoy, todo este proceso es casi inexistente en la mayor parte de mundo. La ópera en Occidente ya no está sometida a la censura —al menos no de manera pública, oficial, ni reglamentada por ley—. Este espectáculo tampoco es la actividad principal escogida por un líder para mostrarse, al menos en el Perú, si se compara la actividad social de los políticos de hoy con la de aquellos de la primera mitad del siglo XX.

El financiamiento de la ópera se logra en la actualidad a través de donaciones por parte de la empresa privada o, en ocasiones, con el respaldo económico estatal. Este apoyo se da —o debería darse, en teoría— sin presiones ni prácticas de censura, habituales en el siglo XIX. De esta manera, los artistas, compositores, libretistas, directores de escena, de

---

<sup>1</sup> Wolkowicz estudia los paralelos entre la ópera *Norma* y la trágica historia de amor de Camila O’Gorman y el sacerdote Ladislao Gutiérrez que terminó en el fusilamiento de ambos dictado por el régimen rosista en Argentina. En su análisis, encuentra diferencias entre el libreto original de Felice Romani y el que se usó para la representación bonaerense de dicha ópera. “A través de *Norma* podría revertirse y comprenderse el asesinato desde otra perspectiva”, dice la autora; no obstante, “las críticas apuntaban mayormente al desempeño de los cantantes [...] nada hemos encontrado en la prensa periódica respecto del libreto y sus posibles significaciones” (Wolkowicz, 2010c).

orquesta e intérpretes ven en la ópera un medio que puede cumplir la función de presentar una crítica a la sociedad de su tiempo, expresar tabúes y fomentar el debate a través de sus lecturas. Todo esto se suma a las funciones propias de un arte de esta naturaleza, como entretener u ofrecer goce estético a las audiencias.

Cada obra en sí misma es portadora de un mensaje que cobrará nuevos significados al momento de la lectura interpretativa por parte de los directores de escena, músicos y cantantes. Otros significados aparecerán cuando la obra se presente a la audiencia —que no es receptora pasiva de mensajes—, sea esta conocedora en profundidad o no del género de la ópera.

En este artículo, analizamos el proceso de resignificación que se puede dar en una ópera, partiendo de casos de producciones realizadas en diversos teatros europeos, que permitirán entender la tendencia actual de las puestas en escena de este género. Siguiendo esa línea, revisaremos, concretamente, la puesta *Alzira* de Giuseppe Verdi, realizada por Jean Pierre Gamarra para el Gran Teatro Nacional, de Perú, la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera ABAO, de España, y l'Opéra Royal de Wallonie, de Bélgica.

Esta propuesta escénica resultó novedosa para los escenarios locales no solo por ser la primera colaboración nacional con teatros europeos, sino por su contenido dramático, que incluyó amplias referencias políticas extraídas del drama colonial, las cuales se pusieron en contexto con la realidad contemporánea de las poblaciones vulnerables del país.

### **La ópera resignificada en el escenario internacional**

Tal como sucede en toda la música escrita, en la ópera hay compositores canónicos cuyas obras se representan con frecuencia en los teatros más importantes del mundo y también en escenarios más pequeños, pero con actividad musical. *Un estudio titulado Retando al oyente: cómo cambiar las tendencias en la programación de música clásica* (Marín, 2018) revisó la programación de por lo menos 4700 conciertos realizados entre 2010 y 2015 en diversas ciudades del mundo. Producto de esta búsqueda, el autor obtuvo un total de 1914 compositores programados, de los cuales solo 33 fueron interpretados en más de 100 ocasiones.

Muy similar es el caso de la ópera. De acuerdo con las estadísticas de la plataforma Operabase, actualizadas en agosto de 2020, los cinco compositores más representados y con más producciones alrededor del mundo entre 2004 y 2019 son Giuseppe Verdi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini y Gaetano Donizetti.

Compositores de ópera más representados entre 2004 y 2019, según Operabase			
Compositor	Funciones	Producciones	Ópera más representada
Giuseppe Verdi	41 354	8507	La traviata
Wolfgang Amadeus Mozart	33 970	6241	Die Zauberflöte
Giacomo Puccini	30 789	6268	La bohème
Gioachino Rossini	13 419	2802	Il barbiere di Siviglia
Gaetano Donizetti	11 765	2589	L'elisir d'amore

Figura 1. Según las estadísticas de Operabase, el 2020. Fuente: Elaboración propia.

La constante presencia de dichos autores y títulos —sumados a otros recurrentes, como *Carmen*, *Hänsel und Gretel*, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Der fliegende Holländer* o *Les contes d'Hoffmann*, escritos por compositores no incluidos en la Figura 1; así como *Tosca*, *Le nozze di Figaro*, *Madama Butterfly*, *Don Giovanni*, *Rigoletto*, *Così fan tutte*, y otras composiciones de los autores citados en el cuadro— representan un reto para programadores y directores de teatro, y para asociaciones culturales e instituciones que tienen actividad lírica en ciudades que no cuentan con teatros exclusivos de ópera ni amplias temporadas, como ocurre en el caso de Lima.

El hecho de presentar con frecuencia al público los mismos títulos del repertorio estándar parte, muchas veces, de estrategias de formación de audiencias para la ópera en ciudades en las que el consumo lírico es bajo, mientras que para los grandes teatros supone siempre éxitos de taquilla e ingresos fijos, que se alternan con óperas nuevas o “rarezas” de otros tiempos. Así, la programación constante de un mismo repertorio suele ser acompañada de la renovación, a través de diversas producciones. En ese sentido, la atracción para el público y la prensa no solo está en un reparto vocal óptimo para cada título, sino también en la propuesta visual y dramática de los directores de escena.

De esta manera, muchos productores escénicos revisten de una contemporaneidad, principalmente intertextual, a las obras del repertorio estándar a través de sus interpretaciones. En esa práctica de resignificación, los *registas* extraen el fundamento temático o argumental de las óperas para “actualizarlo” y establecer discursos críticos mediante el diálogo entre los libretos originales y los hechos históricos más recientes o algunos aspectos relevantes de la sociedad actual.

Para el director escénico argentino y exdirector del Teatro Colón de Buenos Aires, Marcelo Lombardero, en la actualidad, “la única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola. Tiene que comunicar algo que tenga significado en esta época; debe tocar alguna fibra que resulte cercana” (Grimoldi, 2016). Este *regista*, que se considera dentro de todo tradicional, se siente en la obligación de “hablar a un público melómano”, que ya

conoce el argumento de una ópera, pero también de hacerla “inteligible para aquel que no la conoce”. Lombardero pone, como ejemplo de resignificación, a la ópera *Carmen* de Georges Bizet.

Mi visión de *Carmen* es que el problema de la ópera es Don José y la violencia de género. Me parece la manera responsable de contar esta historia. Hoy no podés seguir diciendo que *Carmen* es la gran provocadora y que Don José es un pobrecito que lo único que puede hacer es matarla. (Grimoldi, 2016)

Precisamente, son esas resignificaciones las que han generado intensos debates entre académicos, aficionados, intérpretes y críticos de ópera. En la temporada 2017-2018, el director escénico Leo Muscato fue más allá al cambiar el final de *Carmen* —el feminicidio de la protagonista—, proponiendo que la gitana mate a su agresor, Don José. La producción de la Opera di Firenze provocó reacciones desde el estreno, con abucheos de parte del público, pero con el respaldo de los directivos del teatro. Hubo largas discusiones en la prensa y en los foros de aficionados respecto del significado original de la obra, la interpretación que le dio Bizet al crimen de *Carmen* al escribir la ópera basándose en la novela de Mérimée, y las libertades que pueden tomarse los artistas de hoy al momento de abordar títulos tan emblemáticos del repertorio canónico.

En una entrevista con el diario *Clarín* de Argentina, Lombardero también cuestionó la propuesta italiana y amplió su visión acerca de la resignificación de *Carmen*, que había explicado años atrás:

Es una tontería total. El tipo ni siquiera lee los diarios, porque si querés hablar de femicidio, no tenés que armar a la mujer para que le meta un tiro al tipo. No te hace falta cambiar nada. Hay que tomar un punto de vista. A mí se me planteó el problema hace unos años, cuando hice una producción de *Carmen* para Buenos Aires Lírica. Le cambié el giro. El conflicto no es *Carmen*, sino Don José. Eso está en la obra. En cierta forma hay que volver a la novela de Mérimée sobre la que se basa el libreto; porque Mérimée no perdona a Don José, el que lo perdona es Bizet. Salís de ver *Carmen* y decís: “Pobre tipo, no tuvo más remedio que matarla”. Es una locura. La resignificación de mi puesta en primer lugar pasó por el trato de las mujeres. No eran estudiantes que iban a mirar a las trabajadoras semidesnudas por el calor en una tabaquería de Valencia, sino unos viejos oficinistas y obreros que salen de la fábrica para comer y bichar a las jóvenes. Hay una situación de violencia y de mirada. Y después está la caracterización de Don José, que toma a *Carmen* como su propiedad. En el segundo acto, antes del aria de la Flor, armo una escena de violencia directa. O sea que el tipo ya de entrada es violento. Cuando la hicimos en Montevideo, y recordemos que Uruguay es uno de los países con más denuncias de violencia de género, se armó un escándalo. Un crítico me dijo: “Pero usted está negando el crimen pasional”. Sí, le respondí yo. No existe el crimen pasional; en todo caso son cien años de literatura que acaban de terminar. (Monjeau, 2019)

Otros casos de resignificación más recientes son la producción de *Tosca* realizada por Calixto Bieito para la Ópera de Oslo en 2017, en la que el villano *Scarpia* surge como un líder populista de ultraderecha que recuerda a muchos políticos del mundo actual; *Attila* en la producción de Davide Livermore para la Scala de Milán en 2018, ambientada en la Segunda Guerra Mundial, que cuestiona al populismo del siglo XXI y busca reivindicar el empoderamiento femenino<sup>2</sup>; y también *Stiffelio* en la producción de Graham Vick para el Festival Verdi de 2017, la cual convierte el drama verdiano<sup>3</sup> de una familia protestante en una crítica contra la opresión moral de las religiones sobre asuntos de familia y género. En esta última, el director también innovó al usar toda la sala del Teatro Farnese como un escenario. Tanto el público como los artistas compartieron el mismo espacio durante la representación.

La producción de Vick es lo suficientemente rica como para un estudio aparte. Tuvo muchos elementos que llamaron la atención de la crítica porque, incluso, desafiaba las convenciones y rituales en torno a las representaciones líricas en un teatro. No había asientos, el público recibía una cinta que tenía impreso el ícono de una familia tradicional (padre, madre, hija e hijo) y los figurantes llevaban cintas similares que les permitían “confundirse” entre el público. En los extremos del teatro, había enormes carteles que tenían un discurso con la misma línea ideológica (“Famiglia: noi la difendiamo!”). También se podían usar los celulares tanto para leer el libreto como para tomar fotos o grabar videos, una práctica vetada en los teatros y auditorios de todo el mundo durante representaciones de música clásica y ópera. Así lo reseñó un crítico del portal Mundo Clásico:

Cuando notamos que quien parecía espectador en realidad era un actor, tomamos conciencia [de] que también nosotros éramos parte activa de aquello que se develaba mucho más que un espectáculo: nuestros gestos, nuestro deambular por ese espacio, nuestras reacciones jugaban un papel y no podíamos refugiarnos en el recato tradicional de quien se protege en su asiento. Notablemente, una vez entrado en tal dinámica nada parecía simplemente novedoso o simplemente provocador porque todo, en la operación de Vick, tenía un sentido, comprendida una violenta agresión a una pareja homosexual. [...] Los espectadores se reunían en torno a Lina para escuchar su aria estupenda o presenciaban la escena violenta entre Sankar y Raffaele con la suspensión al realismo de siempre o aún mayor. No había divos ni solistas, había víctimas de un drama del que se era testigo y por momentos cada uno de nosotros resultaba uno de los feligreses de aquella iglesia protestante. (Cetrángolo, 2017)

La directora del Teatro Regio de Parma, Anna Maria Meo, visitó Lima en marzo de 2019 para presentar la XIX edición del Festival Verdi. Durante la charla, explicó algunos hechos alrededor de la puesta en escena de Vick, muy discutida por la resignificación que hizo de la obra verdiana. Meo detalló que el festival involucra a toda la ciudad y eso incluye

<sup>2</sup> En una entrevista, Livermore aseguró: “Ni siquiera un rapero del Bronx es tan contemporáneo como Verdi” (Barry, 2018).

<sup>3</sup> Vale recordar que, desde su estreno en 1850, esta ópera generó controversia por los temas que vinculaban el adulterio con la Iglesia.



tanto a los aficionados de la ópera como a los más jóvenes. En ese sentido, consideran que parte de la misión de este evento consiste en “promover la apertura mental”; y aunque, en un inicio, los melómanos cuestionaron la propuesta por el hecho de que no había asientos en el teatro, entre otros aspectos, fue este mismo debate, sumado a la campaña de comunicación, el que ocasionó que la venta de entradas se disparara al punto de agotar los boletos.

Una vez presentadas las funciones, recuerda Meo, la audiencia quedó satisfecha con la cercanía que tenían con los intérpretes, la dimensión emotiva que se generó a raíz del tema de la obra, la experiencia de escuchar y ver una ópera desde otra perspectiva no solo dramática, sino también física. Todo esto “hizo que el público gozara de manera especial de una ópera que tiene muchas cosas actuales, que habla de la hipocresía de la sociedad, de la iglesia, que echa sal a la herida” (Meo, 2019), en el sentido de que remueve las fibras más sensibles de la gente al abordarse asuntos de género y familia desde el arte. La directora del Teatro Regio contó que, a raíz de la reacción positiva del público y de la crítica, por el trabajo “innovador y también experimental”, fueron reconocidos con el Premio Abbiati, uno de los más importantes galardones de la crítica musical italiana.

Siguiendo a Meo y Lombardero —e incluso a Muscato, a través de su particular enfoque sobre Carmen— respecto de las resignificaciones en la ópera, la tendencia actual de este género musical y dramático radica precisamente en demostrar la vigencia de los temas que se abordan en las obras del repertorio más tradicional. A decir de los usos y las funciones de la música que halló Merriam (1964), en la ópera podemos encontrar, además del entretenimiento y el goce estético, una función de expresión emocional, ya que “permite al artista expresar lo prohibido” y “sirve como válvula de seguridad para expresar el tabú”, que pueden ser “tabúes humanos específicos de cada cultura, de determinados individuos”.

El musicólogo Ivo Supičić (1988) también analizó los campos de la sociología musical y la historia social de la música, y encontró que ambas disciplinas buscan “descubrir los usos y las funciones de la música en la sociedad con el fin de comprender por qué y para quién se crea, por qué y para quién se interpreta, y a quién puede servir”. Asimismo, remarca lo siguiente:

La obra musical es una expresión y un resultado de realidades mucho más complejas y amplias, de manera que solo puede conocerse y comprenderse situándola en el contexto de factores artísticos, culturales, psicológicos, históricos, sociales, espirituales y otros, en el que nació y en el que se ejecutó y fue escuchada en el transcurso de su vida en el repertorio. La obra musical no se agota en su notación gráfica. (Supičić, 1988)

En ese sentido, debido a la resignificación de óperas populares o de óperas menos conocidas (llamadas “raras”) y contemporáneas, el público ya no solo asiste a un espectáculo de entretenimiento o se aproxima a un nuevo repertorio, sino que lo puede ver también desde una perspectiva crítica y reflexiva, generada por sus intérpretes —directores de escena, de

orquesta y cantantes—, que ofrecen enfoques particulares a las historias con temas que aún son relevantes para la sociedad.

### **Alzira y la resignificación de la ópera en el Perú**

Volviendo a las estadísticas sobre el repertorio canónico del género lírico que vimos en el apartado anterior, observemos ahora solo los títulos del compositor italiano Giuseppe Verdi. Si *La traviata* es la ópera más representada del mundo entre los años 2004 y 2019 con 9873 funciones en 1891 producciones, entre tradicionales y modernas, *Alzira* ocupa el último lugar de los 28 trabajos verdianos con solo 40 funciones en siete producciones (Operabase, 2020), lo que ubica a esta obra en aquella categoría que los aficionados llaman “ópera rara”.

Acaso los seguidores verdianos y los melómanos más curiosos pueden haberse tomado el tiempo de escuchar y conocer cada una de las obras escritas por el compositor italiano y haberle prestado atención especial a *Alzira*. De hecho, no siempre se ha dado la oportunidad de ver obras como esta en escena. Lo mismo ocurre con *Stiffelio*, una obra que se mencionó en el apartado anterior, la cual está en el puesto 21 (de 28) de los títulos verdianos representados entre 2004 y 2019, según Operabase (2020).

A Verdi se le conoce a nivel mundial —incluso por el público ajeno al género— por sus obras escritas a partir de la llamada “trilogía popular”: *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*; de 1851, la primera, y 1853, las dos siguientes. Sin embargo, desde 1842, año del estreno de *Nabucco*, su tercera ópera, Verdi trabajó con intensidad y sin parar, precisamente, hasta 1851. De aquella etapa, compuesta por 16 óperas, las que más destacan son *Nabucco* y *Macbeth*. En los últimos tiempos, muchos teatros han dedicado nuevas producciones a *Attila*, *Giovanna d’Arco*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Il corsaro* y *Alzira*, esta última estrenada originalmente en Nápoles, en 1845.

El desdén popular hacia *Alzira* parte, probablemente, de la confesión epistolar de Verdi a su amiga, la condesa Giuseppina Negroni Prati, a quien le dijo que esa ópera era “muy fea”. Esa indiferencia popular, además, puede deberse a las creencias que aún circulan sobre la primera etapa de Verdi (llamada usualmente “años de galeras”) como la de un compositor que escribía sus obras muy rápido y sin detenerse en los detalles. Desde luego, no se toma en cuenta que todo ese trabajo previo fue clave para su desarrollo artístico posterior.

Los análisis concretos en torno a la marginación de *Alzira* en el repertorio verdiano han sido estudiados por los musicólogos Massimo Mila, Pierluigi Petrobelli, Roger Parker y Julian Budden, quienes explican con detalle cómo se compuso esta ópera, qué cambios hubo en el proceso y, sobre todo, en qué contexto se creó.

Mila infiere que la carta de Verdi a la condesa Negroni era, sobre todo, la impresión de un recuerdo lejano, porque “los artistas no son los mejores jueces de sus creaciones”. Partiendo de ese punto, el musicólogo italiano considera la recepción crítica de *Alzira* en su estreno en Nápoles, la entonces capital de la ópera, como relativamente más cálida que la de Milán,

cuyos periodistas criticaron la obra por su “pobreza de ideas, monotonía” y exigieron a Verdi un cambio: “El arte le pide, más que una modificación, una transformación”, una obra que sea “más intelectual, más estética, más verdadera” (Mila, 1966). Además, analiza la “obsequiosidad absolutamente inusual” en la correspondencia entre Verdi y Salvatore Cammarano, el libretista de *Alzira*. Sobre esta relación, “Verdi, sin duda, consideró que tenía mucho que aprender de él”, concluyó Julian Budden (2008) en su libro dedicado al compositor italiano.

Massimo Mila asegura que Verdi no se tomó a la ligera el compromiso que había asumido de escribir *Alzira* para Nápoles “y, si resultó débil, en parte se debe a la elección de un libreto desafortunado”. A decir del musicólogo italiano, en el texto de Cammarano “no queda nada” del drama original de Voltaire titulado *Alzira ou Les américains* y “no hay continuidad psicológica en el comportamiento de Gusmano, ni coherencia de situaciones ideológicas en la brecha entre cristianos peruanos e incas”.

Otros detalles estructurales de *Alzira* están en las tres cavatinas, casi una seguida de otra, que presentaron a los personajes principales: Zamoro, Alzira y Gusmano. “En los tres casos se trata de un aria doble, formada por dos núcleos diferenciados, diferentes en materia temática y carácter expresivo [...] divididas por una intervención sea del coro o cualquier otro personaje” (Mila, 1966). A raíz de ello, el citado autor señala a Verdi como un “músico esclavizado por la forma convencional que pone en práctica cada vez más dócilmente, como si se tratara de un molde”. Así, el musicólogo italiano encuentra brechas entre las obras principales de Verdi y *Alzira*.

Respecto del trabajo musical y su vínculo con el libreto, si bien *Alzira* pertenece a una época de producción intensa por parte de Verdi, los musicólogos Petrobelli y Parker (1994) identificaron en los bocetos de *Alzira* la intención del compositor de “crear una continuidad en el desarrollo del discurso dramático y, sobre todo, solucionar la duración relacional entre diversas secciones y la manera en que estas podrían caracterizarse por elementos musicales”. Estos borradores son parte de la colección de la biblioteca de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena.

Para los investigadores, estos bocetos demuestran también que ya en 1845, año del estreno de *Alzira*, “la figura de Verdi había asumido —a nivel europeo— una dimensión casi mítica” por el tratamiento que les daban los coleccionistas a los manuscritos del compositor.

Si bien *Alzira* es la ópera de Verdi que tiene el último lugar en representación dentro de su obra y muy difícilmente será considerada como parte del repertorio principal del maestro de Busseto, los investigadores no han dejado de ver en esta producción las semillas que sirvieron de base para escenas memorables como las de Manrico en *Il trovatore* o Gilda en *Rigoletto*. Julian Budden (2008) califica de “memorables” la sección de “color claramente exótico” en la obertura, el breve preludio que describe la escena de los incas refugiados en una caverna, a la mitad del segundo acto, y los finales del primer y segundo acto. No obstante, asegura que “no son suficientes para devolver la ópera al repertorio, si es que alguna vez se puede decir que entró en él”.

\* \* \*

Lima tuvo un pasado de actividad lírica intensa, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, no necesariamente con teatros exclusivos de ópera, pero sí con la presencia de compañías que traían los títulos en boga. En una disertación por los cincuenta años del fallecimiento de Giuseppe Verdi, en 1951, el crítico peruano Carlos Raygada, señaló que dicho compositor fue clave en la formación del gusto musical limeño que, principalmente, prefiere la ópera italiana. Y, a pesar de las limitaciones estructurales ya mencionadas que presenta *Alzira* —a las cuales no hizo referencia Raygada—, relata que el estreno de esta ópera en Lima ocurrió el 11 de enero de 1850:

Causó un efecto hondamente sentimental en el público limeño. Verdi se inició, pues, entre nosotros, ganándonos por la doble vía de su fascinante lirismo y de su coincidente elección de un tema vinculado a la historia peruana. Sería, desde luego, exagerado atribuir a esta coincidencia su triunfo, pero no puede dudarse de que tal asunto encontraría un eco de simpatía perdurable y que, luego, el propio inspirado músico acabaría afirmándose en el afecto limeño por su propio mérito intrínseco. (Raygada, 1951)

El estudio titulado *El Perú en la música escénica* (Prieto, 1953) refiere, a diferencia de Raygada, que *Alzira* se estrenó el 20 de enero de 1850. En su reseña, el autor ofrece detalles respecto de la baja aceptación de esta obra en los teatros italianos y la contrasta con la buena aceptación que tuvo en el país, “comparable al de *Ernani*”, estrenada en Lima un año antes<sup>4</sup>. Prieto también hace referencia a las correspondencias de Verdi en las que tildó de “fea” su *Alzira* y cita una especulación sobre los vínculos entre el compositor italiano y el folklore peruano, que habría conocido a través del mariscal Santa Cruz.

Tanto Raygada como Prieto coinciden en señalar el entusiasmo que hubo en Lima ante una obra inspirada en el Perú colonial y que había sido escrita por el compositor de moda a mediados del siglo XIX.

El centenario de la muerte de Giuseppe Verdi, conmemorado en 2001, provocó que el Perú, una vez más, mirara a *Alzira* como un título idóneo para incluir en su programación. Esta vez fue una representación en versión concierto realizada por la Asociación Prolírica dirigida por el tenor Luis Alva. En adelante, organizaciones privadas como Romanza o el Festival Granda dedicaron sus esfuerzos en representar otros títulos verdianos como *La traviata*, *Otello*, *Rigoletto*, *Attila* o *Don Carlo*; mientras que el Ministerio de Cultura del Perú hizo lo propio con *Nabucco*.

A propósito de las celebraciones por los 200 años de independencia del Perú, dicha institución planeó, a través de sus Elencos Nacionales, rescatar títulos emblemáticos que

---

4 El cálculo de la fecha de ese estreno se obtiene de la información que ofreció Raygada en la mencionada disertación sobre Verdi en 1951.

podrían vincularse de alguna forma con el Perú. Esa fue una de las razones para poner sobre escena *Alzira*, en 2018, en la primera coproducción internacional realizada en Perú entre el Gran Teatro Nacional, la ABAO, de España, y l'Opéra Royal de Wallonie, de Bélgica. La puesta fue encargada al director escénico peruano Jean Pierre Gamarra, quien ya había colaborado con los elencos del Ministerio de Cultura en temporadas de ópera anteriores, en especial, las categorizadas como familiares (*La ciudad bajo el mar*, *Pollicino*).

Gamarra es un artista especializado en dirección escénica en Argentina y Europa que ha absorbido todas las tendencias de la escena operística internacional. Las lecturas que hace sobre títulos populares como *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* y otros menos conocidos como *The Little Prince*, *Idomeneo* o *Pollicino* han generado reacciones mixtas en Lima, una ciudad cuya audiencia lírica puede considerarse tradicional y conservadora, que prefiere los títulos emblemáticos (canónicos) y las producciones suntuosas y de época.

Las últimas producciones de Gamarra, posteriores a *Alzira*, fueron *Der schauspieldirektor* de Wolfgang A. Mozart y *Prima la musica e poi le parole* de Antonio Salieri para el Lima Opera Fest en 2019; y *The Little Prince*, *El principito*, de Rachel Portman para el Gran Teatro Nacional en febrero de 2020.

Gamarra afirma que la ópera es “un servicio público” y, por lo tanto, cree que los Gobiernos también deberían preocuparse por apoyar iniciativas culturales de este tipo (Macalupú, 2019). Esa declaración la ofreció en una entrevista a propósito de la segunda edición del mencionado Lima Opera Fest, un festival de ópera en el que tanto él como su socio artístico, Lorenzo Albani, tuvieron una participación activa. El evento no contó con apoyo privado y solo fue respaldado por instituciones como la Universidad Nacional de Música, la Embajada de Argentina en el Perú, el Istituto Italiano di Cultura, perteneciente al Gobierno italiano, la Municipalidad de Lima, que ofreció el Teatro Municipal, y Radio Filarmonía, un medio de música clásica privado, que se sostiene sobre todo a través de la donación de sus seguidores.

En sus propuestas escénicas, este director se ajusta al texto original del libreto aunque, en algunos casos, sus producciones de la categoría ópera familiar u ópera infantil han contado con diálogos en castellano en los que se ha tomado la licencia de hacer algunos añadidos para reforzar sus intenciones dramáticas<sup>5</sup>.

Cuando abordó *Alzira*, sin embargo, Gamarra no solo mostró al público el trabajo de Verdi y Cammarano sino que también volvió al original escrito por Voltaire y rescató aquello que Mila (1966) había identificado como debilidades del libreto operístico, pero sin cambios

<sup>5</sup> Por ejemplo, en la producción de la ópera infantil *Pollicino (Pulgarcito)* de Henze, presentada en 2018, los diálogos eran en castellano y el Ogro, personificado por el tenor peruano Wilson Hidalgo, parodió en una de sus líneas a los jueces venales del caso de corrupción peruano conocido como Los Cuellos Blancos del Puerto. Para enfatizar frente al público adulto el nivel de maldad del antagonista, Gamarra hizo que el Ogro de su producción usara términos como “hermanitos” o pidiera, en otro momento, “diez verdecitos”, en clara alusión a aquellos audios que escandalizaron al Perú a mediados de ese año (Campero, 2018). A pesar de estos guiños, Gamarra no “sobrepolitizó” esta ópera, sino que utilizó dichos términos del conocimiento popular para reforzar el perfil psicológico de su personaje.

de palabras en el texto. Estudios más recientes, como el de Francisco Castilla Urbano, también identifican anacronismos e imprecisiones históricas y geográficas en la *Alzira* volteriana.

En realidad, en *Alzira*, Voltaire se preocupa más por la novedad temática, ya presente en el orientalismo de *Zaire*, y por expresar sus ideas sobre la religión, la barbarie y la civilización, la tolerancia y la moral, que por la fidelidad histórica, que ni siquiera aparece entre sus intereses principales. (Castilla Urbano, 2019)

Para su producción, Gamarra complementó tanto el texto de la ópera como la tragedia original con una lectura personal de la sociedad actual, que fue revelando en diversas entrevistas ofrecidas entre 2018 y 2020, y que revisamos a continuación.

En un reporte de prensa publicado a raíz del estreno de *Alzira* y archivado en la web del Gran Teatro Nacional, Gamarra detalló que, con su propuesta, buscaba darle a esta ópera aquello “que debió tener; [...] Voltaire habla claramente sobre violencia religiosa, tema que en la ópera de Verdi se muestra de forma mucho más sutil. Lo que yo quiero hacer es una ópera volteriana que haga justicia a su inspiración inicial” (Planas, 2018). El director continúa diciendo:

Cuando hablamos de dominación cultural, uno de sus aspectos más violentos tiene que ver con el religioso, cuando se obliga a las personas a cambiar su credo. Es algo que podemos ver ahora en Europa, por ejemplo, con el conflicto religioso con la población musulmana. (Planas, 2018)

En una entrevista con TV Perú, ofrecida en 2018, para la retransmisión televisiva de *Alzira* que, posteriormente, se difundió a través de los canales digitales del Ministerio de Cultura y el Gran Teatro Nacional, Gamarra dijo que la intención de su producción es “vernors reflejados desde un punto de vista menos historicista para entender aquellos puntos clave que hablan de nosotros como nación, sobre lo que queremos, esperamos y cuánto hemos aprendido del pasado” (Gran Teatro Nacional, 2020).

Los aspectos políticos de su producción los detalló de manera más precisa en el extranjero, como ha quedado registrado en una declaración de Gamarra para la revista española *Ópera Actual*, a propósito del estreno de esta producción en la ABAO Bilbao Ópera, que tuvo que reprogramarse debido a la crisis sanitaria global. Aquí, Gamarra se refiere a la denuncia presente en su producción sobre “el racismo sistemático que se vive en las sociedades sudamericanas”. El artículo sigue de la siguiente manera:

El punto de partida para la propuesta fueron las declaraciones “de un funesto expresidente del Perú, que en pleno siglo XXI calificó a los pueblos originarios como ciudadanos de segunda categoría<sup>6</sup>, ante las cámaras y con total convicción”, continúa Gamarra. Porque Alzira “es un grito al pasado, pero sobre todo una llamada de atención en el presente, ya que los pueblos originarios del Perú no han tenido solo al colono europeo como enemigo: aún hoy sufren una sociedad que los reprime, los discrimina y los rechaza”. Este argumento, unido a “su terrible situación de pobreza, que ya no es responsabilidad del colonialismo, sino de situaciones mucho más devastadoras, como la corrupción sistémica de los gobiernos”, sostiene la propuesta teatral. (Gallego, 2020)

Tomando estas posiciones de punto de partida para la resignificación de *Alzira*, Gamarra utiliza el anacronismo como recurso para reforzar ciertos aspectos del trabajo escénico. Si bien la obra original está basada en el Perú colonial, en su producción el tiempo exacto en que ocurre la acción es muy difícil de determinar. Muchos trajes parecen traídos de los tiempos coloniales, pero hay otros elementos escénicos, como fotografías, luces blancas con fluorescentes, que nos llevan a tiempos más recientes.

En esta producción, el personaje de Alzira no solo es la joven mujer peruana por cuyo amor luchan el inca Zamoro y el español Gusmano, sino que también representa la tierra, un elemento sagrado en la cosmovisión andina (la Pachamama). Esto queda demostrado con la porción de tierra ubicada al centro del escenario como símbolo y único espacio sobre el cual se desplaza la protagonista. Ella nunca sale de esos límites; en cambio, todos los demás personajes —excepto su padre, el cacique Ataliba, que parece ser más bien un exiliado— ingresan a su espacio, interactúan con ella, la acarician, la seducen, la incomodan, la ofenden.

De esta manera, Alzira está presente desde el prólogo —titulado originalmente por *Cammarano Il prigioniero*, El prisionero—, aunque no física, sino simbólicamente, a través de esa porción de tierra, en la que un grupo de peruanos levantados ante los opresores perdonan la vida a Álvaro, el gobernador español de Perú, a pesar de que ellos habían sido sometidos a torturas. “¿Y, después, nosotros somos los bárbaros?!", reprocha Zamoro en su cavatina *Un inca, eccesso orribile*. Pese a su gesto de perdón, ese mismo personaje promete levantar a las tribus guerreras para liberar a Alzira, que se encuentra presa en Lima, junto a su padre.

---

6 La declaración exacta corresponde al expresidente de la república Alan García, ofrecida en junio de 2009, durante la crisis de Bagua. Se expresó así: “Las sociedades piden siempre a los Estados orden y ya está bueno. Ya está bueno. Pero estas personas no tienen corona. Estas personas no son ciudadanos de primera clase que puedan decir 400 000 nativos a 28 millones de peruanos ‘tú no tienes derecho de venir por aquí’. De ninguna manera. Ese es un error gravísimo y quien piense de esa manera quiere llevarnos a la irracionalidad y al retroceso primitivo, en el pasado” (Alan García [thegypsycat007], 2010). Meses antes, durante una conferencia con ejecutivos de América Latina, García había dicho que el Perú, al ser un país andino, era “esencialmente triste” y que esta sociedad “tiene elementos psicológicos de derrotismo” (Alan García [inkatube], 2009).



**Figura 2.** Antes de su escena principal, Alzira se dispone a reposar sobre la hierba. Detrás de ella, las sombras de las doncellas peruanas toman una posición de súplica. En el extremo izquierdo, afuera del territorio de la protagonista, está Ataliba, su padre, sentado con rostro compungido. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.

Al concluir el prólogo, a través de los amplificadores del teatro, se reproducen fragmentos sonoros o soundbites de testimonios de peruanos víctimas del terrorismo, que hablaron durante la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Aquí se transcriben dichas declaraciones que se muestran también en la grabación oficial de *Alzira* (Gran Teatro Nacional, 2020).

*Muchos de los subversivos han matado a los asháninkas, más que nada a los niños.*

*Entonces mi pueblo, realmente era, pues, un pueblo, no sé, un pueblo ajeno dentro del Perú.*

*(A partir de este momento, las luces del escenario se van encendiendo y aparece Alzira caminando lentamente sobre su porción de tierra. Sobre esta acción, siguen sonando los soundbites. Luego, aparece Ataliba, el padre de Alzira, y ambos se miran a la distancia con expresión de dolor y ansiedad).*



Y fuimos todos a la pampa llamada Auditorio y allí estaban tumbados todos los cadáveres y allí [a] mi esposo le habían golpeado con hacha en el rostro, su cuello le habían atravesado con un cuchillo y también su espalda le habían hincado con cuchillo. Estaba con chompa y casaca y le había pasado hasta la carne.

Realmente nos encontramos marginados. De repente, será porque somos de la altura, ¿no? Así yo me siento. Y ojalá esta investigación, a la larga, nos lleve a una vida de igualdad de derechos. Ojalá de acá a diez años o quince años, nosotros también seamos considerados como peruanos, ¿no?

Al finalizar la reproducción de estos fragmentos, empieza el acto I, titulado originalmente *Vita per vita (Vida por vida)*. Ingresan los españoles y lo hacen traspasando las oscuras paredes, que en esta producción son gruesas cadenas, que también producen un efecto sonoro. Al sentir la entrada de los colonos, Alzira cambia su expresión y toma su lugar, con gesto sumiso, en una silla al extremo del escenario. Hay que tener en cuenta que, en el libreto original, la protagonista no aparece sino hasta la tercera escena; pero, en esta producción, ella está desde antes de iniciar el acto primero.

Al principio de este acto, que sirve como presentación musical de Gusmano, el heredero a gobernador anuncia que su primera acción política será establecer la paz entre incas y españoles. Esto, más adelante, se verá frustrado por los intereses personales del poderoso: tener la mano de Alzira y casarse con ella.



**Figura 3.** Final del primer acto de Alzira. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.

Antes del inicio de la escena principal de *Alzira*, la protagonista se sienta en la tierra y, detrás de ella, un juego de sombras de brazos elevados al cielo con las manos abiertas representa el dolor de un pueblo oprimido (Figura 2). Las doncellas van ingresando al espacio donde se encuentra Alzira. Todas visten de negro mientras ella aún mantiene su traje blanco y duerme sobre la tierra.

La escena sexta del primer acto también marca una diferencia respecto de la actitud de Alzira con otros personajes. Ahora está junto a Zamoro, a quien creía muerto. Se siente a gusto. Sonríe. Está confiada. Lo abraza, lo toma de la mano. Pero esa atmósfera positiva se rompe al final de este acto cuando se inicia el conflicto entre Gusmano y Zamoro. Aquí, además, aparece Ovando, oficial español, según el libreto original; sacerdote, según la producción de Gamarra. El cambio tiene un propósito. El acto concluye con una abstracción de Alzira, arrebatada de su tierra con varias cadenas que la sacan de su espacio (Figura 3).

El acto segundo, titulado *La vendetta d'un selvaggio, La venganza de un salvaje*, se inicia con los personajes ubicados en un espacio similar al de Alzira, pero ahí ya no hay vegetación, sino un suelo plenamente iluminado. Alzira ha sido arrancada de su tierra y está en territorio de los colonos. También podría interpretarse como una “limpieza” de aquella misma tierra realizada por la invasión de los colonos (Figura 4).



**Figura 4.** Inicio del segundo acto de *Alzira*. Ella aparece vestida de negro sentada al extremo derecho del que era su territorio, el cual, desde ese momento, luce iluminado y sin vegetación.

Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.



**Figura 5.** Una joven peruana ultrajada por Ovando, un sacerdote español en esta producción. Gusmano aparece con bata roja y corona. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional

El coro inicial, en esta producción, se muestra casi orgiástico como ocurre durante el primer acto de *Rigoletto*. Gusmano asume una actitud que podría recordar a la del duque de Mantua. Lleva una bata roja y pantalón negro; el torso está desnudo. Los demás colonos están vestidos de negro y con copas en la mano. Alzira permanece sentada en un extremo, ahora vestida de negro. Una mujer peruana ingresa llorando, semidesnuda, a escena. Detrás de ella, llega Ovando, el oficial-sacerdote, quien se acomoda la sotana ante la vista de todos. La alusión no necesita más explicaciones (Figura 5). Alzira, siempre desde su lugar, mira espantada la escena.

Ella recién interviene cuando Gusmano anuncia la sentencia de muerte de Zamoro. Ambos empiezan su escena y, en los momentos de mayor dolor, Alzira se encierra en su propio velo. A pesar de esto, accede a la propuesta del español para mantener con vida a su amado. La victoria de Gusmano parece consumarse. Le retira el vestido negro, la deja con un traje interior blanco y la somete al rito del bautizo católico.

La escena quinta del segundo acto presenta a los incas derrotados del conflicto con Gusmano. El cuadro impacta porque trae a escena, una vez más, a las víctimas del terrorismo. Ahora no aparecen en audio, como al final del prólogo, sino que están



**Figura 6.** Zamoro asesina a Gusmano. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.

representados por los miembros del coro, sentados, estáticos y con rostro doliente, que sostienen los retratos de sus familiares asesinados o desaparecidos. Todos en un ambiente apenas iluminado. Es en esta escena en la que Zamoro expresa sus intenciones de recuperar a Alzira, a pesar de que se va a casar con Gusmano.

En la conclusión de la ópera, Alzira luce un traje de novia, pero permanece sin expresión. Zamoro irrumpe en la ceremonia y dispara al español Gusmano (Figura 6). Pese al magnicidio, el colono perdona a su atacante. Los presentes quedan sorprendidos por la “piedad” del gobernador. Sobre este final, Castilla Urbano recuerda la carta que escribió Voltaire al conde D’Argental:

Un hombre que tiene la venganza en la mano y que perdona pasa siempre por un héroe; y, cuando este heroísmo es consagrado por la religión, se hace más venerable al pueblo, que cree ver en estas acciones de clemencia algo divino. Me parece que estas palabras del duque Francisco de Guisa, que he puesto en boca de Gusman: tu religión te enseña a asesinarme y la mía a perdonarte, siempre han despertado la admiración. (Castilla Urbano, 2019)



En la producción de Jean Pierre Gamarra, Gusmano no solo perdona, sino que, a pesar de haber sido herido de muerte, refuerza una actitud de poder al ponerse de pie en señal de triunfo moral sobre los indígenas. De hecho, quienes quedan heridos, aunque no físicamente, son ellos. Alzira y Zamoro se apiadan de la víctima. Gamarra parece expresar esto como un juego psicológico del poderoso, que asume su derrota, pero abandona desafiante el espacio que nunca le perteneció. Este no es un final feliz para los oprimidos, tampoco es una derrota real de los opresores. Gusmano, simplemente, se retira caminando hacia la pared de cadenas, con una amenaza implícita de que, en algún momento, la opresión, la exclusión y el abuso volverán encarnados en otra persona, otra idea u otro poder.

### **A modo de cierre**

En esta producción, Jean Pierre Gamarra huye del exotismo de representar un Perú colonial con toda la parafernalia histórica, así como del romanticismo propio de mediados del siglo XIX. De esa manera, resignifica *Alzira* y la convierte en una crítica al poder político y religioso, contando la historia verdiana desde el contexto de una sociedad dominada y sometida por sus opresores.

Coincidentemente, el mismo año del estreno de esta puesta en escena, el Buxton International Festival presentó en el Reino Unido una producción que también ubicaba *Alzira* en el Perú moderno. El trabajo fue de Elijah Moshinsky, quien representó a Gusmano como un dictador peruano, con banda presidencial incluida. De acuerdo con la crítica, en dicha puesta “ninguna de las partes podía reclamar integridad moral o superioridad” (Ashley, 2018). De modo que mientras la lectura de Moshinsky podría entenderse como una lucha de poderes, la de Gamarra se muestra como una disputa por la propia tierra y los derechos, así como una expresión en contra de los abusos de índole política, religiosa e incluso sexual.

De esta manera, al resignificar *Alzira*, se ponen sobre la mesa problemáticas que aún son sensibles para la sociedad peruana: la exclusión social, el clasismo, el racismo, el dominio de determinados grupos económicos, políticos o religiosos sobre determinadas poblaciones, así como la lucha por los derechos de aquellos ciudadanos que son víctimas de este tipo de desigualdades. Como si fuese un trabajo de restauración propio de las artes plásticas, Gamarra depuró la obra verdiana para mostrarnos el cuadro de una manera más clara, con todos sus detalles.

Para su estreno en Perú, la campaña de comunicación y prensa de esta producción no puso mucho énfasis en esta resignificación ni en la potente carga simbólica que traía cada elemento dispuesto sobre el escenario. En su lugar, la promoción se centró —casi como lo habían narrado Raygada y Prieto hace medio siglo— en destacar la obra porque un compositor canónico de la ópera dedicó un título al Perú. De hecho, las retransmisiones actuales de *Alzira* son acompañadas de subtítulos o descripciones como “ópera inspirada en el Perú”. La ayuda memoria del Gran Teatro Nacional que circuló entre la prensa para la

difusión de las grabaciones de esta producción inclusive señala que hay un diálogo entre la historia del Perú virreinal y la década de 1920 —hecho que no se ajusta a lo que propone la producción si partimos de las referencias que hace al terrorismo de la década de los ochenta y años posteriores—.

El punto interesante alrededor del misterio mediático es que el público que asistió al Gran Teatro Nacional no estaba advertido de lo que vería sobre el escenario. Como complemento, horas antes de la función, también se habían organizado antesalas cuyo tema central era exponer la relectura de los cronistas de la conquista, realizada por Voltaire y Verdi, y que Gamarra había interpretado de manera muy personal; así como los paralelos con la realidad social peruana, mencionados al detalle en este artículo.

Si bien la elección de este título surgió bajo el contexto político de celebrar los 200 años de la independencia del Perú, no se puede determinar con certeza que dicha producción escénica respondía a una agenda política específica del Ministerio de Cultura. De hecho, una de las notas oficiales publicadas en la sección Cultura de la Plataforma Digital Única del Estado Peruano titula: “Bicentenario: se estrena ópera ‘Alzira’ que muestra historia de amor de la colonia” (Ministerio de Cultura, 2018). Ese mismo texto, escrito por el gabinete de prensa oficial del ministerio, destaca, sobre todo, la coproducción peruana con teatros europeos y cita a la entonces ministra, que ofrece una visión muy general de la producción, sin entrar en mayores detalles. En todo caso, lo que sí queda evidente es que, desde el Coro Nacional del Perú, organizador de las temporadas de ópera, hay un gran interés por fomentar la reflexión crítica de la sociedad actual a través de este género dramático musical.

Es saludable, además, que un país con poca actividad lírica anual tenga propuestas escénicas de esta magnitud. Si bien no se puede determinar que ya sea la tendencia actual en el ámbito local, puesto que todos estos planteamientos vienen del mismo autor, Jean Pierre Gamarra, el reto es que los debates sobre los temas mencionados y la importancia de un arte que estimule el pensamiento crítico más allá del goce estético no circulen solo en los espacios académicos y especializados ni se expongan únicamente desde el extranjero, sino que también lleguen a través de la prensa local e incluso se planteen desde el mismo teatro y las organizaciones públicas y privadas. La música y la escena, como señaló Meo en su visita a Lima en 2019, son expresiones artísticas para promover la apertura mental. La clave es que el espectador vaya con herramientas críticas a ver un espectáculo, que no sea un receptor pasivo ante un arte tan complejo como la ópera y logre obtener sus propias conclusiones.

Para confirmar los atributos y las cualidades de la producción realizada por Jean Pierre Gamarra, la asociación Ópera XXI de España eligió a *Alzira* como mejor nueva producción latinoamericana en 2019. El premio se entregará de manera oficial el 25 de octubre de 2020, la misma fecha en que se celebra el Día Mundial de la Ópera.

Los estrenos en Bélgica y España de esta misma puesta en escena estaban programados para abril y noviembre de 2020; sin embargo, la pandemia por COVID 19 obligó a reprogramar las funciones. De esta manera, en los años siguientes, se seguirá hablando de *Alzira*. Probablemente, ni el mismo Verdi imaginó que esta ópera —a la que condenó para la historia, al calificarla como “muy fea”— sería objeto de tanta atención 175 años después de su estreno.

## Referencias

- Ashley, T. (10 de julio de 2018). Alzira review - Buxton make a strong case for Verdi's unloved early opera. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/music/2018/jul/10/alzira-review-buxton-festival-verdi>
- Balestrazzi, M. (16 de abril de 2018). Premio Abbiati al Regio di Parma per Stiffelio di Vick. *La Repubblica*. Recuperado de: [https://parma.repubblica.it/cronaca/2018/04/16/news/premio\\_abbiati\\_al\\_regio\\_di\\_parma\\_per\\_stiffelio\\_di\\_vick-194041159/?refresh\\_ce](https://parma.repubblica.it/cronaca/2018/04/16/news/premio_abbiati_al_regio_di_parma_per_stiffelio_di_vick-194041159/?refresh_ce)
- Barry, C. (7 de diciembre de 2018). La Scala premiere "Attila" speaks to today's global turmoil. *Associated Press*. Recuperado de: <https://apnews.com/e99aaa01124a414987d769d75262568e>
- Budden, J. (2008). Verdi. Nueva York: Oxford University Press.
- Campero, A. (13 de septiembre de 2018). [Crítica] "Pulgarcito", la esperanza en un mundo siniestro. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2018/09/13/critica-pulgarcito-la-esperanza-en-un-mundo-siniestro/>
- Campero, A. (1 de enero de 2019). Las producciones más emocionantes de 2018. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2019/01/01/las-producciones-mas-emocionantes-de-2018/>
- Castilla Urbano, F. (2019). Las ideas de Voltaire sobre los incas en Alzira. En I. Tauzin-Castellanos (Comp.), Representaciones internas y miradas externas sobre el Perú y la América andina. *Del virreinato al novecientos* (pp. 79-95). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Cetrángolo, A. (11 de octubre de 2017). Graham Vick hace trizas la fiesta de la convención. *Mundoclasico.com*. Recuperado de: <https://www.mundoclasico.com/articulo/30082/Graham-Vick-hace-trizas-la-fiesta-de-laconvención>
- Gallego, P. (2020). ÓA 240: ABAO Bilbao Opera despedirá con 'Alzira' su proyecto 'Tutto Verdi' (I). *Ópera Actual*. Recuperado de: <https://www.operactual.com/portada/alzira-despide-el-tutto-verdi-en-la-abao-bilbao-opera/>
- García, A. [thegypscat007]. (7 de julio de 2010). Alan García - Indígenas: ciudadanos de segunda clase [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=nQzFEJ14L7M>
- García, A. [inkatube]. (25 de marzo de 2009). Imágenes 2009 - Los peligrosos racismos de Alan García [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=56Ea1qjiB0s>



- Ginot-Slacik, C. (2020). Verdi, a political observer of his time. *Opéra National de Paris*. Recuperado de: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/verdi-a-political-observer-of-his-time>
- Gran Teatro Nacional del Perú. (31 de mayo de 2020). Alzira, ópera inspirada en el Perú [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=oeluYsoQN2g>
- Grimaldi, M. I. (2016). Marcelo Lombardero. Proyectos y visión de la ópera hoy. "La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana". En Universidad de Palermo (Ed.), *Reflexión académica en diseño & comunicación* (146-148).
- Kareol (s. f.). Alzira. Recuperado de: <http://www.kareol.es/obras/alzira/acto1.htm>
- Macalupú, P. (14 de enero de 2018). [+18] Controversia en escena: Las 10 producciones más polémicas de 2017. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2018/01/14/controversia-en-escena-las-10-producciones-mas-polemicas-de-2017/>
- Macalupú, P. (10 de diciembre de 2018). [Crítica] Alzira en el GTN: la resignificación de Verdi. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2018/12/10/alzira-en-el-gtn-la-resignificacion-de-verdi/>
- Macalupú, P. (10 de noviembre de 2019). Ópera renovada. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2019/11/10/opera-renovada/>
- Marín, M. A. (2018). Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming. *Resonancias*, 22 (42), 115-130.
- Meo, A. M. (marzo de 2019). Presentación del Festival Verdi de Parma. En G. La Posta, Istituto Italiano di Cultura de Lima. Conferencia realizada en Lima, Perú.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Mila, M. (1966). Lettura dell'"Alzira". *Rivista Italiana di Musicologia*, 1 (2), 246-267.
- Milza, P. (2006). *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ministerio de Cultura. (8 de noviembre de 2018). Bicentenario: se estrena ópera "Alzira" que muestra historia de amor de la Colonia. Recuperado de: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/22470-bicentenario-se-estrena-opera-alzira-que-muestra-historia-de-amor-de-la-colonia>

- Ministerio de Cultura. (9 de marzo de 2020). 'Alzira', ópera producida por el Ministerio de Cultura, recibe premio internacional a "Mejor Nueva Producción Latinoamericana" en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Recuperado de: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/101306-alzira-opera-producida-por-el-ministerio-de-cultura-recibe-premio-internacional-a-mejor-nueva-produccion-latinoamericana-en-el-gran-teatre-del-liceu-de-barcelona>
- Monjeau, F. (22 de enero de 2019). ¿Hay futuro? La ópera en la encrucijada: entre las puestas en escena en el espacio y el #MeToo. *Clarín*. Recuperado de: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-encrucijada-puestas-escena-espacio-metoo\\_0\\_Zp0T9tSNS.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-encrucijada-puestas-escena-espacio-metoo_0_Zp0T9tSNS.html)
- Operabase. (2020). Statistics by work and by composer. Recuperado de: <https://www.operabase.com/statistics/en>
- Petrobelli, P. y Parker, R. (1994). Thoughts for Alzira. En *Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers* (pp. 75-99). New Jersey: Princeton University Press.
- Planas, E. (13 de julio de 2018). "Alzira": cuando Giuseppe Verdi idealizó al Perú y su tragedia en una ópera. *Gran Teatro Nacional*. Recuperado de: <https://www.granteatronacional.pe/noticia/alzira-cuando-giuseppe-verdi-idealizo-al-peru-y-su-tragedia-en-una-opera>
- Prieto, J. S. (1953). El Perú en la música escénica. *Fénix*, 9, 278-351.
- Raygada, C. (1951). Verdi en Lima. Manuscrito no publicado, Biblioteca Nacional del Perú.
- Reglamento para los Teatros Públicos. (1849). Lima, Perú.
- Reuters Foundation. (10 de enero de 2018). Una nueva versión feminista de 'Carmen' causa gran revuelo en Italia. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180110/434199463743/una-nueva-version-feminista-de-carmen-causa-gran-revuelo-en-italia.html>
- Snowman, D. (2013). *La ópera. Una historia social*. Madrid: Ediciones Siruela, Fondo de Cultura Económica.
- Supičić, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. *Papers. Revista de Sociología*, 29, 79-108.
- Voltaire. (1827). *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones y sobre los principales hechos de la historia*: t. 7. París: Librería Americana.



- Wolkowicz, V. (2010a). *Ópera italiana en Buenos Aires hacia fines del rosismo: documentación y recepción crítica*. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: La ópera: palabra y música, organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/opera-italiana-rosismo.pdf>
- Wolkowicz, V. (2010b). La resignificación de Norma de Bellini hacia fines del periodo Rosista: ¿una ópera federal? Resumen de la ponencia de la XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XV Jornadas Argentinas de Musicología "Música y Política", organizadas por la Asociación Argentina de Musicología, el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://www.aamusicologia.org.ar/producciones/conferencias/>
- Wolkowicz, V. (2010c). La resignificación de Norma de Bellini hacia fines del periodo rosista: ¿una ópera federal? *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología "Música y Política"*. Conferencia realizada en Córdoba, Argentina.



### **Créditos y equipo técnico que participó en Alzira**

Música: Giuseppe Verdi

Libreto: Salvatore Cammarano

Basada en la obra de teatro Alzire ou Les américains de Voltaire

Dirección general: Javier Súnico

Dirección de escena: Jean Pierre Gamarra

Dirección musical: Oliver Díaz

Diseño de vestuario y escenografía: Lorenzo Albani

Coordinación artística: Mónica Canales

Producción: Fiorella Roncagliolo

### **Solistas**

Alzira: Jaquelina Livieri

Zamoro: Juan Antonio de Dompablo

Gusmano: Jorge Tello

Alvaro: Xavier Fernández

Ataliba: Carlos Martínez

Otumbo: Juan Pablo Marcos

Ovando: Manuel Rodríguez

Zuma: Rosa Parodi

### **Coro Nacional del Perú**

Director: Javier Súnico

### **Orquesta Sinfónica Nacional del Perú**

Director: Fernando Valcárcel