

**EUGENIO ONIEGUIN: DE PUSHQUIN A CARSEN,  
DIÁLOGOS ESTÉTICOS EN SU ENTRAMADO ESCÉNICO**

Claudio Esteban Boccia

Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata | Argentina  
[parsifalwagner1@hotmail.com](mailto:parsifalwagner1@hotmail.com)

**Resumen**

En este trabajo, presentaremos el diálogo entre los diferentes recursos dramáticos de la ópera *Eugenio Onieguin* de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) con libreto del compositor y de Konstantin S. Shilovsky, (1849-1893), basado en la novela en verso del mismo nombre de Alexander Sergeievich Pushquin (1799-1837). Tales recursos, como por ejemplo, la escenografía o dispositivo escénico, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la dirección de actores constituyen las voces de éste diálogo que es la puesta en escena. A partir de la propuesta de Mihail Moldoveanu (2001), desde el enfoque de Bob Wilson, analizaremos la versión en vivo de la ópera mencionada, grabada en el Metropolitan Opera House de Nueva York en el año 2007, la cual cuenta con las actuaciones de Dimitri Hvorotovsky, Renee Fleming y Ramón Vargas, el Coro y Orquesta del mismo teatro, la dirección musical del ruso Valery Gergiev y la dirección escénica del canadiense Robert Carsen. De este modo destacaremos la importancia y el reconocimiento del diálogo de los recursos dramáticos en un hecho artístico de primer nivel como ésta ópera, género que se caracteriza por el diálogo entre texto y música, pero que además se entrama con los diferentes diálogos de los signos dramáticos del espectáculo.

**INTRODUCCIÓN**

Cuando se asiste a un espectáculo de alto nivel técnico y artístico, se pierde la dimensión del espacio y del tiempo en el cual uno se encuentra para acceder a una experiencia maravillosa, que no se puede explicar con términos racionales: el momento sublime del hecho teatral.

Sin lugar a dudas, el hecho teatral ha evolucionado con el transcurso de la historia y la sociedad, en el cual los esquemas han ido cambiando dando la posibilidad de descontextualizar una puesta en escena, la cual, siempre que sea comprometida, inteligente y no meramente caprichosa, puede transmitir la esencia del texto.

Grandes directores de escena como Willy Decker, Bob Wilson, Nicolas Lehnhoff o Robert Carsen, (sobre este director canadiense trataremos luego), están dando un vuelco fundamental al abordar el espectáculo de una manera más completa y compleja. Desde 1600 hasta hoy en día el espectáculo lírico ha sido uno de los eventos teatrales que presenta una evolución más importante, lo cual puede apreciarse, al menos en las puestas del siglo XXI, mediante al acceso a múltiples filmaciones en DVD de las diferentes puestas de directores como los ya mencionados y otros como Graham Vick, Claus Guth,

Jurgen Flimm, Martín Kusej, Jean Louis Martinoty, Pierre Audi, Sven-Eric Bechtolf y Louis Desire.

Este último director mencionado realizó una puesta de la ópera *Werther* de Jules Massenet, dentro de la Temporada 2007 del Teatro Colón, en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, la cual realmente transmitió el drama con una contundencia y lirismo formidables, descartando todo elemento decorativo que solamente adorna y no reflexiona, ya que desde la primera escena se habla de una tragedia que se va estructurando con imágenes y actuaciones propias de un estudio pormenorizado e inteligente, sin dejar cabos sueltos para llegar a un final sin precedentes dentro de una puesta en escena en nuestro país.

Cuando se aborda el análisis de este nivel de espectáculo lírico, entendiéndolo como teatro cantado, la primera aproximación se hace a través de la música, que lo ordena fundamentalmente, y así se empieza a comprender el hecho teatral. La historia que va a contar tiene que dar al espectador la posibilidad de adentrarse en un mundo que no es convencional, pues todo será narrado a través de la voz humana, del canto humano: todas las relaciones, miserias y virtudes de la humanidad, se dirán cantando. A ello se le agregan luego todos los otros recursos visuales y de actuación, que constituyen una de las manifestaciones artísticas más totalizadoras que existen.

El público ortodoxo de ópera que pretende que siempre se le presente la estructura visual del espectáculo como supuestamente se realizó en sus orígenes, sin lugar a dudas se queda estancado en una ilusión, porque sencillamente no está demostrando un crecimiento intelectual adecuado a un mundo y un espectáculo que cambia compleja y constantemente.

Actualmente, las puestas en escena deben tener un compromiso y un estudio profundo del libreto y de la música para darle una realización artística, una revalorización contundente a partir de la experiencia histórica del espectador y elevarla a un plano donde lo meramente decorativo o el respeto por las puestas tradicionales, necesariamente caen con estrépito.

Lo convulsionado del mundo actual no puede ser dejado fuera de la sala. El arte no es mero entretenimiento. “No hay esplendor, sin tragedia”, dijo Coco Chanel, y con estas palabras la gran diseñadora expresó el concepto de lo que debe ser una puesta en escena: una propuesta que busque una trascendencia en las múltiples dimensiones simbólicas de una obra de arte y desde allí elaborar el hecho teatral.

La literatura universal ha sido y es fuente de inspiración para componer teatro cantado. Metastasio, Sófocles, Shakespeare, Tolstoi, Tennessee Williams, Hoffmannsthal, Wilde, Lorca, Goethe, Pushkin, solo por mencionar algunos.

## **DIÁLOGOS Y RECURSOS DRAMÁTICOS**

En el espectáculo lírico, específicamente, dialogan casi permanentemente texto y música. Ésta aparecerá sola en su contexto como preludeo, obertura, interludio o intermezzo, el diálogo surge cuando aparece el texto del libreto.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En la ópera, el texto y la música, conforman el hecho teatral; pero la música sola también es teatro, tiene ese poder inexplicable, intangible de crear o recrear mundos e imágenes, de conmover, de emocionar, de disfrutar, pero éste tema es para ser desarrollado por especialistas.

El mundo del diálogo entre música y texto, de este mundo que se crea, de esta “performance”, de esta puesta en escena, donde el impacto es lo visual y lo sonoro, donde en el hecho teatral se articularán las diferentes estructuras de los recursos dramáticos: dispositivo escénico, escenografía, vestuario, iluminación, maquillaje y efectos especiales, dialogarán teatralmente y artísticamente.

La presencia escénica de los cantantes, las voces, las actuaciones teatrales, el vestuario, todo lo que implica el diseño de la ropa que funcione correctamente, el dispositivo escénico o diseño escenográfico que dé lugar a ese espacio continente del hecho teatral, la luz que indique los climas correctos para el desarrollo en tiempo y espacio, el maquillaje o caracterización cierran la idea del texto teatral: del texto de la puesta en escena.

Todos estos recursos dramáticos dialogan o deben dialogar permanentemente durante el transcurso del espectáculo lírico, para que todo el texto dramático sea creíble; que el texto teatral desarrolle esa *performance* con un diálogo íntegro entre los diferentes recursos dramáticos.

Y aquí está el punto iniciador o disparador de este trabajo basado en la ópera *Eugenio Oneguín* de P. I. Tchaikovsky (1840-1893), cuya inspiración fue la novela en verso *Eugenio Oneguín* (1837) de Alexander Sergeievich Pushkin (1799-1837), atreviéndome a decir que es el trabajo lírico más elaborado, más romántico y casi autobiográfico, en algunos aspectos, del compositor ruso.

#### **TCHAIKOVSKY: SU *EUGENIO ONEGUIN***

Sin lugar a dudas Tchaikovsky demostró su habilidad dramático-musical en *Eugenio Oneguín* (1879), tomada de la novela en verso de Pushkin. La adaptación no es rigurosa, el compositor eligió las escenas que mejor se correspondían con su inspiración musical, luego su amigo Konstantin Schilovsky escribió el libreto deseado con el subtítulo de “escenas líricas”. Puede ser que el compositor fuera demasiado cuidadoso, pues la impresión que produce la obra es de drama, aunque cada escena constituye una unidad. Algunas escenas son de una fuerte inspiración lírica, pero muchas producen un efecto teatral inmediato. Mientras estaba trabajando en *Eugenio Oneguín*, Tchaikovsky recibió una carta de amor de una antigua alumna, Antonina Milinkova. La escena de la carta de Tatiana es el reflejo de esta situación, el músico no sólo estaba enamorado de su Tatiana, sino que se identificaba totalmente con ella.

En esta situación recibió la segunda carta de amor de la alumna y dado que no quería hacer lo mismo que Oneguín (cuya conducta detestaba), pidió en matrimonio a la joven. Fue un matrimonio corto e infeliz para ambos, el compositor sufría graves conflictos interiores debido a su condición de homosexual y había pretendido una normalización gracias a este matrimonio. Poco después de la luna de miel intentó suicidarse.

¿Quién puede saber si este matrimonio se hubiera realizado a no ser por el *Oneguín* de Pushkin y el trabajo que el compositor estaba realizando para crear la ópera?

A los pocos meses, Antonina resulta ser una mujer desequilibrada mental y Tchaikovsky decide separarse y marchar a Suiza. En Ginebra, donde se refugia el compositor, con la ayuda de Nadeshda von Meck, trabaja en el *Eugenio Oneguín*, encuentra ánimos para la composición y alegría resultante de la realización de una obra. Termina la partitura el 1º de febrero de 1878, pero tuvo dudas sobre su interpretación, no podía imaginar las figuras ideales para Tatiana y Lensky.

## Eugenio Oneguín: la historia en la ópera

*Escenas líricas*, según las definió el compositor.

### Acto primero

CUADRO PRIMERO: Un jardín en la propiedad de la familia Larin.

Larina y Filipevna preparan mermelada. Tatiana y Olga, las muchachas jóvenes desean encontrar el amor y la felicidad. Los campesinos saludan a su dueña Larina. Aparece su vecino Lensky, prometido de Olga, acompañado por su amigo Eugenio. Tatiana queda perturbada con la presencia de Oneguín e invita a éste a pasear por los jardines, mientras Lensky se queda con Olga, en el atardecer.

CUADRO SEGUNDO: Habitación de Tatiana. Noche.

Tatiana pregunta a su nodriza sobre el amor. Se ha enamorado de Oneguín, en él ha visto la personificación del héroe de sus sueños concebido a través de todas sus lecturas románticas. Refleja sus sentimientos y su amor en una carta que escribe toda la noche. Amanece y envía a la nodriza para que le entregue la carta a Eugenio.

CUADRO TERCERO: En los jardines. Atardece.

Tatiana espera impaciente y sofocada a Oneguín, siente vergüenza de haber enviado esa carta. Aparece Eugenio y le contesta amablemente a la muchacha, que él no busca, ni necesita ningún amor. Tatiana queda devastada.

### Acto segundo

CUADRO PRIMERO: Salón en casa de Larina.

Fiesta en celebración del cumpleaños de Tatiana. Oneguín se está aburriendo y fastidiado con Lensky por haberlo convencido de acudir al baile, decide hacer enojar a su amigo invitando a Olga a bailar. El francés Triquet presenta un couplet para felicitar a Tatiana.

Lensky ya herido en su honor, discute con Eugenio y se retan a duelo.

CUADRO SEGUNDO: Campiña rusa.

Los dos amigos se enfrentan como dos enemigos, ellos saben que el duelo no tiene sentido, pero no encuentran la fuerza para decir las palabras que los habrían de salvar del mismo. Lensky cae muerto.

### Acto tercero

CUADRO PRIMERO: Han pasado seis años. Salón en un Palacio de San Petersburgo.

Gran fiesta en la cual se baila una polonesa. Oneguín ha vuelto a la ciudad, luego de viajar por el extranjero se reencuentra con su primo el príncipe Gremin, casado con Tatiana, ella es ahora una mujer hermosa, respetada y de otra posición social. Eugenio no la había reconocido, queda impresionado por el cambio y se da cuenta que ella es la mujer ideal de sus sueños.

CUADRO SEGUNDO: Salón en la casa del príncipe Gremin.

Tatiana lee la carta apasionada que Eugenio le ha escrito. La mujer le recuerda a Oneguín la misiva que le envió hace años e insinúa que entonces no la quiso, porque era pobre, sin embargo ahora la adora por su posición social. Oneguín niega todo. Tatiana aunque todavía enamorada de él, acaba por rechazarlo valerosamente, prefiriendo mantenerse fiel a su esposo, Oneguín desesperado queda en su soledad.

## TCHAIKOVSKY-PUSHKIN: EL SIGNIFICADO DE ONEGUÍN, TATIANA Y LENSKY

El sentimiento romántico se ha convertido él mismo en enfermedad. Tal es el juicio de Tchaikovsky en sus dos óperas basadas en Pushkin: *Eugenio Oneguín* (1879) y *La dama de pique* (1890), o de Massenet en su estudio de *Werther* (1892), la primera novela de Goethe.

El *Werther* de Goethe y el *Oneguín* de Pushkin son figuras originadas en la primera etapa del romanticismo. Werther se suicida para desembarazarse de una individualidad que lo mantiene separado y solo. Oneguín es demasiado mundano para hacer nada se-

mejante y defiende orgullosa y miserablemente su soledad en medio de un torbellino social incesante.

Hacia fines del siglo XIX, la ópera redefine a estos solitarios poéticos como neuróticos. Eugenio Oneguín expresa el sentimiento de terror ante un deseo peligroso, que en el caso del compositor, era la homosexualidad.

Cuanto más violentamente se vuelca el sentimiento musical –en la efusiva carta de amor de Tatiana a Oneguín–, con mayor prudencia o más acentuado espíritu de vengarse de la sociedad lo reprime en el drama. Oneguín desprecia altivamente a Tatiana, y ella a su vez lo rechaza con pesar; ambos deben aprender a vivir sin el deseo.

La conclusión antioperística parece impuesta por el temor de Tchaikovsky a los sentimientos que puedan expresarse en la música, pero no en la acción.

Al principio, Oneguín se muestra fríidamente inmune al sentimiento. Se burla de la susceptibilidad de su amigo Lensky, y Olga se mofa de su hermana Tatiana que se abstrae en fantasías literarias y musicales. Es mejor una vida superficial. La larga escena en que Tatiana escribe su temeraria carta resume una noche entera, desde la hora de acostarse hasta el alba, y por lo tanto es una reseña de su mente inconsciente. Ella debería dormir y soñar inofensivamente en lugar de confiarse al papel. Su aria concluye con un inflamado triunfo musical; otra heroína operística, cualquiera fuese, podría anticipar la posibilidad de que su deseo se convierta prontamente en realidad.

En cambio, Tatiana se ve menospreciada por Oneguín. Más tarde, se siente agradecida: su crueldad le ha enseñado la virtud preservadora de las formas sociales. Su maduro esposo Gremin exalta en su aria un tipo muy poco operístico de amor. Admira la bondad de Tatiana, y se siente reanimado por ella; ninguno tiene sentimientos apasionados respecto del otro. El deber social es la salvación de ambos. El único canal ofrecido al impulso musical y aprobado por la sociedad es la danza, porque se subordina a reglas rigurosas y excluye la intimidad, como los movimientos rústicos de los campesinos, el alegre vals en la fiesta de Larina y la vivaz polonesa que encabeza una visita a la casa del noble en San Petersburgo.

Tchaikovsky concibió la ópera como una tentación fatal y erótica: “Es necesario ser un héroe para abstenerse de componer ópera [...]. No poseo tal heroísmo”.

A despecho del título de la ópera, la heroína principal de la obra es Tatiana: ella es la “apoteosis de la mujer rusa”, por usar una expresión de Dostoievski. Tatiana tiene mucho de su madre, Madame Larina, que se ha resignado a un matrimonio de conveniencia y ha renunciado a sus sueños de joven, y también diferente a su hermana Olga, risueña y segura de sí misma.

Tchaikovsky se atiene a un realismo intimista que devela las vibraciones, las emociones del alma, los sentimientos de los personajes sobre el fondo de búsqueda melancólica y del deseo lánguido de un indecible e inaccesible ideal.

Tatiana, Oneguín, pero también Lensky, encarnan distintas manifestaciones de ese deseo impregnado de melancolía. Tatiana proyecta sus sueños sobre Oneguín, hombre extraño y misterioso y le escribe una carta que es un momento de monólogo interior, en una declamación lírica emocionante que permite la expresión íntima de los sueños, las proyecciones y las esperanzas.

Lensky, al igual que Oneguín, recurre también al monólogo interior para confiar sus estados de ánimo y sus sentimientos: el primero siente la proximidad de una muerte

absurda en un aria que es una obra maestra de refinamiento melódico, mientras que Oneguín, al final de la ópera, llorará por el fracaso de su vida. Solo Tatiana habría encontrado la serenidad y la paz interior sin ilusión.

*Eugenio Oneguín* es el drama de los amores a destiempo: primero, por demasiado pronto y después, por demasiado tarde. Más allá de esta explicación algo simple, pero veraz, hay que ver en él más profundamente la tragedia de los amores humanos, fundados en la imposibilidad de hallar una respuesta adecuada al deseo de absoluto de cada uno. Entre Tatiana y Oneguín se ha alzado la barrera de las leyes y las conveniencias sociales, pero también la de la insaciabilidad ineluctable de sus demandas de amor. La homosexualidad aparece para enredar el problema de los deseos, porque Tatiana se torna deseable para Oneguín a partir del momento en que ella pertenece a otro, el príncipe Gremin, por otra parte rico y aristócrata.

El tercero estimula la llama amorosa: el príncipe Gremin, se convierte en el rival, admirado y detestado a la vez, por Oneguín. De igual modo, Lensky ha sido eliminado por no haber sabido impedir a Oneguín cortejar a Olga. Oneguín, gran amigo de Lensky, resuelve su homosexualidad matándolo en duelo.

En el momento en que el fantasma de la unión pesa en demasía, se zafan uno del otro y Lensky muere.

Al escenificar y componer sus propios conflictos, Tchaikovsky habla de situaciones amorosas, en las que reina la ambivalencia de la bisexualidad humana. Hay una resignación, narrada por la madre de Tatiana, que canta: “La costumbre es un regalo del cielo que sustituye a la felicidad”. Tatiana se acercará a esta situación cuando, al final de la ópera, rechace a Oneguín, que ansía reconquistarla, “También yo he soñado como usted [...]”, le había confesado él, en el primer acto: “No estoy hecho para la felicidad [...]”.

En el acto tercero, Oneguín, homosexual reprimido, declara su pasión a Tatiana, dispuestos a comprometerse en el momento en que ella se le escapa: Tatiana sabe que Oneguín ama, en ella, a una quimera, amor de ensoñación antes que amor carnal. Ella preferiría, en última instancia, la felicidad y la seguridad del matrimonio a su arrebató ilusorio.

Eugenio Oneguín trata la trágica incompatibilidad entre nuestros deseos de amor absoluto y las conveniencias sociales que modelan los matrimonios en su perennidad. Hablar de Oneguín, es hablar de un antihéroe romántico, no es Werther, ni Sigfrido; Oneguín no tendrá redención alguna, todo lo que toca lo destruye; la histeria solapada de su personaje es su propio enemigo. La histeria, ese juego perturbador, lo lleva a Oneguín a matar su amigo íntimo, a su Lensky.

La misma histeria hace rechazar a Tatiana, la misma histeria hace querer reconquistarla, ya casada, pero Oneguín está condenado, en este aspecto aparece el héroe, está signado..., pero su soberbia, su despecho, su altanería hacen de él un personaje despreciable, que lo paga con su soledad, su indignación, pues como ya dije... “todo lo que toca lo destruye”... y su mundo es nada: sólo su soledad y su egoísmo.

El texto teatral, el texto de la puesta en escena o regie, conlleva a un diálogo pomeñorizado, íntegro, complejo, consustanciado con el texto dramático, es decir con la novela de Pushkin.

### UN UNIVERSO DE SUGERENCIAS Y COINCIDENCIAS. ROBERT CARSEN - ROBERT WILSON

El teatro es una forma de arte que engloba diversos elementos muy distintos: el teatro “tradicional”, la arquitectura, el diseño, la pintura, la danza, la música y el cine. Wilson construye un universo original que establece nuevos lazos de unión con el público y explora posibilidades otras desconocidas en las artes del espectáculo escénico.

Al teatro de Wilson –variedad de síntesis de las artes–, aquí lo relaciono con el director Robert Carsen y su puesta de *Eugenio Onegin*: diseñan atmósferas teatrales que son estimulantes y creíbles.

Wilson admite que sus principios estéticos se basan en observaciones que tienen que ver con la percepción íntima del mundo: “Cada uno de nosotros ve y oye en todo momento con un oído externo y un oído interno [...]. El cuerpo percibe y ve. Nosotros no interpretamos para el público, sino que más bien presentamos ideas al público y, en consecuencia, el espacio se ensancha”.

La percepción poética, que narra Wilson, hace pensar en Jorge Luis Borges, para quien la belleza provoca una sensación física que abarca todo nuestro cuerpo. El teatro de Wilson, como el de Carsen, da a menudo la impresión de revivir una experiencia conocida, vivida con anterioridad bajo una forma inconsciente. Como la poesía, el teatro de ambos directores, expresa pulsiones íntimas comunes a muchísimas personas, pero que superan lo que el individuo es capaz de formular en solitario. El actor ni domina ni se impone al público; la sensación de encontrarse ante un espacio muy amplio se explica en parte por el hecho de que “una roca, una silla o una ventana son tan importantes como lo que hace el actor. Todos los elementos tienen la misma importancia”.

También aquí encuentro un punto de relación íntima teatral y plástica con el teatro de Robert Carsen y su *Engenio Onegin*: los dos directores plantean en su teatro las sensaciones de amplitud y la importancia que todos los objetos tengan una razón de ser y nada quede librado al azar.

Cada espectáculo se articula en torno a una estructura rigurosa de una complejidad en ocasiones sorprendente. El método de trabajo de Wilson, similar al trabajo de Carsen, recuerda, en muchos aspectos, al de un arquitecto –no limita en nada la intuición y la sensibilidad. La construcción abstracta de la composición no es previsible.

Ambos directores después de esbozar el ritmo general y los movimientos esenciales de una nueva obra, inician un estudio separado de cada medio de expresión previsto. Se le concede una importancia especial a la iluminación: “Sin luz no hay espacio; y una iluminación estructurada arquitectónicamente puede actuar como un actor”. El dominio de esta disciplina en ambos directores es incuestionable, con pequeñas diferencias. Tanto Wilson como Carsen conceden un lugar preponderante a la dimensión del tiempo, que relacionan directamente con la estructura de la obra y con el concepto espacial que le corresponde; las visiones de ambos directores son muy generosas, la sala de espectáculos se convierte en el lugar de un encuentro muy personal, a pesar del carácter público de la representación. “El teatro es algo que se experimenta, y experimentar es un modo de pensar. No se experimenta algo exclusivamente con la mente, sino también con el cuerpo: estoy conmovido, estoy emocionado, me pasa algo”, ha dicho Wilson.

El conjunto de elementos convocados sugiere múltiples lecturas; un encuentro de esta índole permite a cada espectador adoptar la suya de acuerdo con su propio universo íntimo.

Los mundos teatrales de Wilson y Carsen están profundamente enraizados en el mundo de la poesía. Por eso todas las afinidades posibles, filiaciones o referencias históricas, por interesantes que parezcan, son marginales. El teatro de Wilson se desarrolla exclusivamente en el tiempo presente, con lo que toda referencia al pasado cultural en sí está fuera de lugar, en cambio Carsen necesita tomar datos del pasado, casi como un acento, como un detalle. Los espacios son grandilocuentes, simples, dramáticos, la caja escénica es cinematográfica en ambos artistas. La experiencia del teatro, en ambos directores, genera a menudo una adhesión total a una imagen poética concreta: es como redescubrir una verdad esencial.

### **Robert Carsen: su *Engenio Onegin* en el Metropolitan Opera House, de Nueva York**

La potencialidad de los diferentes recursos dramáticos que arman una puesta en escena de la ópera *Eugenio Onegin* de P. I. Tchaikovsky (1840-1893) con libreto del compositor y de Konstantin S. Shilovsky (1849-1893), basado en la novela en verso del mismo nombre de Alexander Sergeievich Pushkin (1799-1837), en la versión producida por el Metropolitan Opera House de Nueva York en el año 2007, con las actuaciones del barítono ruso Dimitri Hvorotovsky, la soprano norteamericana Renee Fleming y el tenor mexicano Ramón Vargas, coro y orquesta del mismo teatro, con la dirección musical del maestro ruso Valery Gergiev y la dirección escénica del maestro canadiense Robert Carsen, realmente funcionan articuladamente en un hecho teatral de destacar, ya que todo se aúna para lograr un hecho artístico, donde las imágenes poéticas concretas, fluyen en función del texto teatral.

En la estructura de apoyo del espectáculo precitado, acontecen y dialogan los diferentes recursos dramáticos con una finalidad plástica, dramática y teatral, realmente con características sorprendentes. La abstracción del dispositivo escénico comparte un diálogo íntimo con el diseño figurativo del vestuario, con una calidad teatral y dramática, que el lenguaje visual es tan bello y sencillo, que a la tragedia de la historia la deja desarrollar, sin fracturas, sin quiebres, casi cinematográficamente, sobre un escenario. Con respecto al diseño de vestuario, Carsen necesita aferrarse a lo histórico, a diferencia de Wilson que su abstracción recae también en el diseño de los figurines.

El espectáculo lírico en este caso presenta temas y sentimientos humanos, en un contexto de atemporalidad espacial, la idea del tiempo y el espacio que transcurren desesperadamente en un contexto romántico, coherentemente discreto y dramático. La memoria emotiva y el recuerdo de la historia de Onegin, entrama el desarrollo contextual de la música, el texto dramático y el texto teatral. Este último, presenta una dirección de actores, donde el recuerdo es la base del acontecer escénico, donde el diálogo de las diferentes estructuras dramáticas desarrolla un contenido emocional, realmente, pocas veces visto.

Todo el contexto de la dramaturgia y de lo teatral, conllevan a un realismo romántico creíble, que la emoción supera la razón, solo los sentimientos priman, en su medida justa. Hay un trabajo consensuado grupal entre producción, director de escena, director musical, escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, realmente inteligente con una idea rectora: contar una historia romántica rusa, con una dirección de actores precisa y ajustada, donde no quede el hecho teatral en la puesta solamente, sino en las actuaciones de los cantantes y aquí el Metropolitan Opera House ha abierto su estructura or-

todoxa de más de cien años y se ha dado cuenta de que el teatro ha evolucionado maravillosamente, y que la ópera no es solamente canto, sino teatro cantado.

#### NOTAS BIOGRÁFICAS

ROBERT CARSEN: nació en Toronto, Canadá, en 1954. Director de escena de teatro de prosa y de ópera. Ha sido condecorado por el gobierno francés con la Condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras y Caballero Oficial de la Orden de Canadá. Ha realizado la puesta en escena de las óperas *Mefistófeles*, de Arrigo Boito (Ópera de San Francisco, EE.UU., 1989), *Diálogos de Carmelitas*, de Francis Poulenc (Madrid, 1997), *La traviata*, de G. Verdi (Venecia, 2004) y *Eugenio Oneguín*, de P. I. Tchaikovsky (Nueva York, 2007).

ROBERT WILSON: nació en Waco, Texas, EE.UU., en 1941. Director de escena de teatro de prosa y de ópera. Ha realizado la puesta en escena de las óperas *Orfeo y Euridice* de C. W. Gluck (París, 1999), *Madama Butterfly*, de G. Puccini (Amsterdan, 2003) y *Aida* de G. Verdi (Bruselas, 2004).

#### Óperas que han puesto en escena otros directores mencionados en este trabajo

WILLY DECKER: *Don Carlo*, de G. Verdi (Amsterdan, 2004) y *La Traviata*, de G. Verdi (Salzburgo, 2005).

NIKOLAUS LEHNHOFF: *Parsifal*, de R. Wagner (Baden- Baden, 2004), *Lohengrin*, de R. Wagner (Baden- Baden, 2006) y *Tristan e Isolda*, de R. Wagner (Glyndebourne, 2007).

GRAHAM VICK: *Eugenio Oneguín*, de P. I. Tchaikovsky (Glyndebourne, 1994), *Manon Lescaut*, de G. Puccini (Glyndebourne, 1997) y *Pelleas y Melisande*, de C. Debussy (Glyndebourne, 1999).

CLAUS GUTH: *Las bodas de Figaro*, de W. A. Mozart (Salzburgo, 2006).

JURGEN FLIMM: *Fidelio*, de L. van Beethoven (Zurich, 2004).

MARTIN KUSEJ: *Electra*, de R. Strauss (Zurich, 2005) y *Don Giovanni*, de W. A. Mozart (Salzburgo, 2006).

JEAN LOUIS MARTINOTY: *Las bodas de Figaro*, de W. A. Mozart (París, 2004).

PIERRE AUDI: *La flauta mágica*, de W. A. Mozart (Salzburgo, 2006).

SVEN-ERIC BECHTOLF: *El caballero de la rosa*, de R. Strauss (Zurich, 2004) y *Pelleas y Melisande*, de C. Debussy (Zurich, 2007).

#### BIBLIOGRAFÍA

BATTA, A. (1999). *Ópera*. Madrid: Könnemann.

CASTAREDE, M.-F. (2005). *El espíritu de la ópera*. Buenos Aires: Paidós.

CONRAD, P. (1988). *Canto de amor y muerte*. Buenos Aires: Vergara.

MOLDOVEANU, M. (2001). *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*. Barcelona: Lunwerg.

MORDDEN, E. (1985). *El espléndido arte de la ópera*. Buenos Aires: Vergara.

MUNDY, S. (2001). *Tchaikovsky*. Barcelona: Robinbook.

PAHLEN, K. (1995). *Diccionario de la ópera*. Barcelona: Emecé.

TRIANA, J. M. M. (2001). *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza.