

IMAGEN DEL PERÚ EN CUATRO ÓPERAS DESDE 1735 HASTA EL 2015

Domingo Martínez Castilla
Investigador independiente
Universidad de Missouri (jubilado)

Resumen

En este artículo se hará una descripción y breve análisis de cuatro óperas –escenificadas en teatros en los últimos años– con temática peruana: *Les Indes galantes* (Rameau y Fuzelier, París, 1735), *Alzira* (Verdi y Cammarano, Nápoles, 1845), *La Périochole* (Offenbach, Halévy y Meilhac, París, 1868) y *Bel Canto* (López y Cruz, Chicago, 2015). Las dos primeras se ambientan en el periodo inicial de la invasión europea a los Andes; la tercera en el periodo colonial; y la última es contemporánea.

Palabras clave: ópera, conquista del Perú, imagen europea del Perú, *Les Indes galantes*, *Alzira*, *La Périochole*, *Bel Canto*.

Abstract

This article offers a description and brief analysis of four operas —staged in theaters in recent years— with a Peruvian theme: *Les Indes galantes* (Rameau and Fuzelier, Paris, 1735), *Alzira* (Verdi and Cammarano, Naples, 1845), *La Périochole* (Offenbach, Halévy and Meilhac, Paris, 1868), and *Bel Canto* (López and Cruz, Chicago, 2015). The first two are set in the initial period of the European invasion of the Andes; the third in the colonial period; and the last one is contemporary.

Keywords: opera, conquest of Peru, European image of Peru, *Les Indes galantes*, *Alzira*, *La Périochole*, *Bel Canto*.

La ópera como forma artística aparece a fines del siglo XVI en Florencia, y se cimienta en los dos siglos siguientes, primero en ambientes cortesanos y luego en teatros específicamente diseñados para la ópera. Inicialmente, con pocas excepciones en el renacentista siglo XVII, las óperas –mayormente escritas en italiano– se basaron en la tradición clásica grecolatina, muy rica en situaciones dramáticas

de contenido histórico y moral. Conforme la ópera se fue mudando de los ambientes palaciegos a teatros de acceso público, libretistas y compositores recurrieron a fuentes más contemporáneas, incluyendo teatro, crónicas, narrativa y poesía. Este periodo coincide con la difusión en Europa de noticias, crónicas y leyendas provenientes de América, que se introdujeron rápidamente en el imaginario de la época. Desde entonces hasta hoy, el canon operístico se ha seguido ampliando y representando, y hoy es posible ver óperas de muy alta calidad no sólo en salas de ópera en el mundo entero, sino también en salas de cine. La oferta se ha ampliado mucho más con medios electrónicos, como discos de video y servicios electrónicos por la Internet, tanto gratuitos como por suscripción.

Un aspecto relevante de la ópera es que su canon contemporáneo incluye una importante cantidad de representaciones que recogen los prejuicios de las épocas en que se escribieron los libretos: racismo, misoginia, machismo y clasismo están presentes en gran cantidad de óperas. Esto no es diferente a lo que sucede en otras formas artísticas, tanto escénicas como plásticas o literarias. Normalmente, una contextualización adecuada permite no sólo entender, sino incluso disfrutar de esas expresiones estéticas. Si bien tal contextualización está ausente en muchos espectáculos operísticos, la innegable belleza musical, la complejidad dramática y la flexibilidad escenográfica hacen que el canon operático siga siendo vigente. Esta flexibilidad permite que hoy se produzcan muchas óperas que prescinden de las escenografías y coreografías originales, ambientándolas en periodos distintos, incluso contemporáneos, pero manteniendo el texto y la música. En otras palabras, la ópera clásica se sigue renovando.

La invasión europea del continente americano fue un tema atractivo para algunas óperas tempranas. Por ejemplo, *The Indian Queen* (música del compositor inglés Henry Purcell, estrenada en Londres en 1695), y *Moteczuma (sic)* (Vivaldi, libreto de Giusti, Venecia 1733); pero la historia y la cultura de América ocupan una proporción muy pequeña del canon operístico.

En este artículo se hará una descripción y breve análisis de cuatro óperas –escenificadas en teatros en los últimos años– con temática peruana: *Les Indes galantes* (Rameau y Fuzelier, París, 1735), *Alzira* (Verdi y Cammarano, Nápoles, 1845), *La Périochole* (Offenbach, Halévy y Meilhac, París, 1868), y *Bel Canto* (López y Cruz, Chicago, 2015).

Las dos primeras se ambientan en el periodo inicial de la invasión europea; la tercera en el periodo colonial; y la última es contemporánea.

1. *Les Indes galantes, ballet heroique*. Música de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), libreto de Louis Fuzelier (c.1672-1752); París, 1735 (prólogo y tres *entrées*) y 1736 (prólogo y cuatro *entrées*).

El prólogo está ambientado en el jardín de Hebe, diosa griega de la juventud, donde la paz y el amor reinan entre la diosa y los jóvenes inocentes, hasta la llegada de Belona, la diosa romana de la guerra, que llama a la juventud a buscar la gloria que sólo la guerra puede dar. Hebe pide el auxilio del dios Amor (Cupido), que prefiere abandonar Europa y marcharse a llevar el amor hacia las Indias, que es un término generoso que incluye los lugares exóticos donde se desarrollan las cuatro *entrées*, que representan historias de amor: *Le turc généreux*, *Les incas du Pérou*, *Les fleurs* (ambientada en Persia), y *Les sauvages* (en la Luisiana o Nueva Francia de América del Norte).

Les incas du Pérou, de acuerdo con el libreto original, acontece en un desierto del Perú que tiene al lado un volcán cubierto de cenizas y rocas calcinadas. La trama es la historia de un triángulo amoroso con fuertes connotaciones culturales. *Phani-Palla*, la princesa inca, está enamorada de *Dom Carlos*, oficial español, pero es pretendida por *Huascar-Inca (sic)*, que es un poderoso sacerdote a cargo de la Fiesta del Sol. Los incas ya han sido derrotados por los invasores españoles y sus aliados andinos, pero se hace evidente que hay un grupo resistente en las montañas, como fue el caso histórico de Vilcabamba. Las primeras escenas muestran a Phani con Carlos, quien claramente está a cargo de la situación. Carlos le dice a Phani (*Les Indes...* 29):

Vous devez bannir de votre ame / La criminelle erreur qui séduit les Incas
(Debes desterrar de tu alma / el criminal error que cautivó a los Incas).

Phani le manifiesta que ella respeta su sangre y sus leyes incas, pero que la incertidumbre la posee; es evidente que ella tiene un gran temor de la violencia de los incas. Phani le ruega a Carlos que no se quede, pues corre mucho riesgo al estar solo, y que vaya a pedir ayuda para regresar por ella en la fiesta del Sol: “*Délivrez-moi d'un séjour*

détestable!” (*Les Indes...* 31) (“¡Liberadme de este lugar detestable!”). Phani canta luego, ya sola, el aria de amor: “*Viens, hymen, viens m'unir au vainqueur que j'adore!*” (*Les Indes...* 32) (“¡Ven, Himeneo, ven a unirte al vencedor que yo adoro!”).

Aparece entonces Huascar, e interrumpe el dulce interludio, diciéndole a Phani que el Sol y el cielo le han dicho que ella debe casarse con quien ellos ordenen. Phani argumenta que no se podrá vencer a los españoles, que ellos hacen navegar a sus ciudades y que sus brazos poseen el rayo. Huascar, que ya no tiene argumentos, se dice a sí mismo que sólo le queda planear una conflagración en la Fiesta del Sol.

La quinta escena es la más larga y hermosa desde el punto de vista musical y de danza. Huascar dirige plegarias al Sol en contrapunto con el coro. Las melodías son bellas, pero totalmente europeas, como podría esperarse. La fiesta del Sol es interrumpida por temblores de tierra, y el volcán erupciona y empieza a lanzar rocas candentes. Todos los peruanos y peruanas (como los llama el texto) huyen, excepto Huascar y Phani. Huascar trata de convencerla de que el temblor y la erupción son claros signos de que la voluntad de los dioses es que ella se case con él.

En ese momento llega Carlos, que amenaza a Huascar y protege a Phani. Carlos y Phani cantan a dúo acerca de su amor, y Huascar, a contrapunto, canta su rabia. El volcán vuelve a activarse, y la tierra a temblar. Las rocas candentes aplastan y matan a Huascar. Fin del acto. El español y Phani sobreviven y, se supone, consumarán su mutuo amor —como los padres de Garcilaso— para dar origen al mestizaje. La erupción y la muerte de Huascar son así un símbolo de la destrucción final del refugio y del poder de los incas.

Les incas du Pérou es una manifestación del interés que tenía la Francia rococó de Luis XV por lo exótico, en particular por lo americano. En la introducción al libreto impreso en 1735 (probablemente escrito por Louis Fuzelier), se indica que la escena “*n'a pû être enrichie par la pompeuse Décoration de leur Temple du Soleil détruit par les heureux Conquerants de l'Amérique*” (*Les incas...* iv) (“no se pudo enriquecer con la pomposa decoración del Templo del Sol, destruido por los felices conquistadores de América”), indicando que “*Garcilaso de la Véga, Inca [...] peut satisfaire les Curieux sur les détails de ce riche Empire*” (*Les incas...* iv) (“Garcilaso de la Vega, Inca, [...] puede satis-

facer a los curiosos con los detalles de este rico Imperio”). También indica que el volcán no es producto de la imaginación, pues éstos abundan en América, y que el Perú está sometido a temblores de tierra.

Acerca de las creencias de Phani, el autor de la introducción indica que ella no estaba aún libre *d'une terreur superstitieuse à la vue d'un embrasement effroyable* (*Les incas...* vi) (“de un terror supersticioso al ver una terrible conflagración”), pero la antipatía que ella tiene hacia Huascar “*lui inspire une fermeté que ne lui auroit jamais procuré la raison*” (*Les incas...* vi) (“le inspira una firmeza que la razón nunca le habría mostrado”). En pocas palabras, la palla Phani querría huir de Huascar, no necesariamente de su cultura. Respecto a la mención que hace Phani de los barcos españoles como ciudades flotantes, y de las armas de fuego como brazos que producen rayos, el autor de la introducción se refiere a Antonio de Solís y a Agustín de Zárate como el origen de esas percepciones. El autor, en suma, parece disculpar a Phani de su amor por Carlos. Fuzelier estaba, pues, bastante al tanto de las crónicas americanas que circulaban en Europa.

En los escenarios contemporáneos, *Les Indes galantes* aparece con frecuencia en escenarios europeos, especialmente luego del 250 aniversario de la muerte de Rameau (2014). La ópera se presta mucho a la creatividad de escenógrafos y coreógrafos: el escenario original de *Les incas du Pérou* es muy simple, y es frecuentemente alterado. Hay versiones en las que el Perú, escenográficamente, está claramente representado, y otras en las que la creatividad de los productores ha llevado el tema del acto a situaciones universales contemporáneas.

En el año 2014, la compañía *Opéra National de Bordeaux* presentó una novedosa producción de *Les Indes galantes*. En ella, la escenificación de *Les incas du Pérou* es contemporánea, ambientada en una región cocalera de la selva alta del Perú. En la escena inicial, está Dom Carlos, elegantemente de civil bebiendo un *whisky* al lado de la piscina de un hotel con vista a la selva, donde hay una montaña de forma volcánica; Phani, con un ligero vestido de seda, tacos, pañuelo en la cabeza y gafas oscuras (sugiriendo que viene a escondidas), llega al hotel y se arroja a los brazos de Carlos. Entre abrazos, besos y mimos transcurre el diálogo inicial. Al salir Carlos y mientras Phani le canta al himeneo, el escenario se transforma en el patio abierto de un laboratorio de producción de cocaína. En el marco del telón de

fondo aparece la palabra Perú al lado de un alegórico sol, más francés que incaico; en una mesa hay dos hombres sucios y mal vestidos que beben y se drogan frente a las hojas de coca que están secándose. Uno de ellos es Huascar, y el otro es un secuaz suyo con metralleta en la mano. Huascar se acerca a Phani, cubierta con un guardapolvo de trabajo, y la amenaza y la toca lascivamente mientras la conmina a seguir las órdenes del Sol. El coro es un grupo de hombres y mujeres locales que trabajan, forzados, en el proceso de producción de cocaína. Tres turistas –que aparecen en todas las *entrées* de la ópera– encuentran droga y la consumen en exceso. Del cobertizo salen los paquetes de cocaína con etiquetas que indican sus destinos: América del Norte, Asia, Europa. La muy reputada música de la original Fiesta del Sol no tiene acá más danzantes que las tres turistas totalmente drogadas. En lugar de la erupción del volcán se oyen helicópteros: Huascar arroja explosivos al laboratorio. De un helicóptero bajan por una cuerda Dom Carlos y otros agentes antidrogas. Huascar toma a Phani y la usa como escudo, poniéndole una pistola a la cabeza, pero es desarmado por otros agentes. Mientras se alejan, detenidos, todos los trabajadores, Huascar logra zafarse del guardia, pero es herido. Ya solo, Huascar corre al cobertizo, que en ese momento explota. Fin del acto.

La historia original de amor triunfante entre español y princesa inca contra un inca celoso, se ha transformado, pues, en una historia contemporánea de amor entre un agente antidrogas y la bella atrapada por el mundo del tráfico de drogas, frente al terrible traficante, que acá no tiene nada que lo redima. La imagen del Perú en esta escenificación no va mucho más allá de la producción de drogas, pero queda claro que tal producción existe gracias a la demanda del resto del mundo (los paquetes listos para despachar) y a los consumidores (las tres cómicas turistas). Quienes rescatan a Phani parecen más agentes de la DEA que de la policía peruana, y Phani es atendida al final por personajes que llevan ropa marcada con “RESCUE”, en inglés.

En conclusión, en ambas producciones hay un héroe varón foráneo, una hermosa e impotente mujer local, y un derrotado hombre local que escogió el mal camino. Parecen pues, indicar que al país no le queda otra cosa que aceptar la suerte venida de fuera e integrarse, en cuerpo y alma, a ella.

2. *Alzira. Tragedia lirica divisa in prologo e due atti*, libreto de Salvadore Cammarano (1801-1852), música de Giuseppe Verdi (1813-1901); Nápoles, 1845.

Estrenada en el Real Teatro San Carlo de Nápoles, *Alzira* es la octava ópera del aún joven pero ya consagrado Verdi, con texto de Cammarano, a la sazón el libretista más apreciado en Italia. La historia de *Alzira* es una adaptación de la tragedia *Alzire, ou les Américains*, de la imaginación bullente de Voltaire. Los nombres de Verdi y de Voltaire no fueron suficientes para que esta ópera fuera bien recibida por la crítica o por el público; *Alzira* ha sido representada muy esporádicamente desde su estreno hasta hoy, no obstante tener —musical y literariamente— todos los elementos característicos de otras obras del catálogo verdiano¹.

La tragedia de Voltaire se había estrenado en París en 1736 y fue muy popular en los escenarios europeos de esa época: hay por lo menos nueve óperas basadas en esta obra entre 1785 y 1806². En el texto preliminar a la tragedia, Voltaire es muy explícito en cuanto al propósito de esa obra: mostrar cómo “*le véritable esprit de religion l'emporte sur les vertus de la nature*” (Voltaire i) (“cómo el verdadero espíritu de la religión prevalece sobre las virtudes de la naturaleza”). Continúa Voltaire: “*La religion d'un barbare consiste à offrir à ses Dieux le sang de ses ennemis. Un Chrétien mal instruit n'est souvent guère plus juste*” (“La religión de un bárbaro consiste en ofrecer sangre a sus dioses. Un cristiano mal instruido a menudo es un poco más justo”). Sin entrar a analizar la obra de Voltaire, baste mencionar que su propósito es muy claro: mostrar la superioridad moral de los europeos sobre los americanos

¹ En una carta citada hasta la saciedad (e.g. McLellan; Mila), Verdi se refiere a su ópera *Alzira* como “*proprio brutta* o “realmente fea”. Pero es posible entender que ese juicio lapidario se haya debido en parte a los disgustos que Verdi tuvo con el empresario napolitano Vincenzo Flaùto, que le había encargado su composición (Verdi *et al.* 10 y ss.)

² Las siguientes óperas están basadas en la *Alzire* de Voltaire: Candeille: *Pizarre, ou La conquête de Pérou* (Paris, 1785); Franz Horzizki: *Alzire* (1794); Zingarelli y Rossi: *Alzira* (Florencia, 1794); Nasolini y Zingarelli y Rossi: *Alzira* (Boloña, 1797); Niccolini y Rossi: *Alzira* (Génova, 1798); Bianchi y Rossi: *Alzira* (Londres, 28 feb 1801); Manfroce y Rossi: *Alzira* (Roma, 1805); Tritto y Schneidt: *Gli Americani* (Nápoles, 1802), luego llamada *Gonsalvo* (Nápoles, 1805); Mayr y Rossi: *Gli Americani* (Venecia, 1806; Padua, 1819) (Stanford, 2021).

(nótese que el título de la tragedia es muy explícito en cuanto se está refiriendo a todos los americanos, no solamente los peruanos).

En cuanto a la ópera de Verdi, ésta sucede en Lima, a mediados del siglo XVI. En el prólogo, titulado “*Il prigionero*”, los “americanos” (guerreros incas) han capturado a Álvaro, gobernador del Perú, pidiendo su muerte con *accento ferocissimo*: “Que muera, cubierto de insultos”, canta y repite el furibundo coro liderado por el guerrero Otumbo. Álvaro, anciano y encadenado, se apresta a morir, y sus primeras palabras en la ópera son para pedirle a su dios que perdone a los americanos. Cuando están a punto de matarle, aparece Zamoro, noble Inca, que ha regresado de la guerra y es recibido por todos con gran alegría, pues lo creían muerto. Zamoro no quiere arruinar su regreso con sangre y le perdona la vida a Álvaro. Lo libera y le dice que regrese con los suyos “*che noi / Chiaman selvaggi, narra / Che ti donò la vita / Un selvaggio*” (*Alzira* 6) (“que nos llaman salvajes, y cuéntales que un salvaje te perdonó la vida”). Zamoro relata luego sus actos de guerra, mencionando la crueldad de Gusmano, hijo de Álvaro. Zamoro se entera ahí de que Ataliba y su hija Alzira, a quien Zamoro ama, están prisioneros en Lima. Zamoro anuncia que la rescatará y que está organizando una gran rebelión.

En el primer acto (titulado “*Vita per vita*”), la acción se traslada a la Plaza Mayor de Lima, donde Álvaro anuncia que pasará la gobernación a su hijo, Gusmano. Éste anuncia que hará la paz con los americanos y le dice a Ataliba que, para subrayar la paz, desea casarse con Alzira. Ataliba considera que Alzira aún está muy apenada por la pérdida de su amado Zamoro, a quien ella aún cree muerto; pero Ataliba piensa que el matrimonio de su hija con Gusmano será necesario para la paz. Alzira rechaza estas propuestas pues cree que Gusmano mató a su amado Zamoro. Éste aparece entonces en escena para gran alegría de Alzira y asombro de todos. Gusmano lo apresa y ordena su ejecución, pero Álvaro reconoce en Zamoro a quien le había salvado la vida, e intercede con Gusmano para que lo perdone. Gusmano libera a Zamoro, para encontrarse luego en el campo de batalla, pues el ejército inca se avecina.

En el segundo acto (“*La vendetta d'un selvaggio*”), al interior de una fortaleza, los soldados españoles celebran su triunfo en la guerra. Zamoro ha sido hecho prisionero y una vez más condenado a morir en la hoguera. Alzira pide clemencia para Zamoro, pero Gusmano se

niega a darla. Alzira le ofrece su propia sangre, pero Gusmano responde que él pretende su mano, no su sangre. La extorsión funciona. Gusmano está claramente enamorado de Alzira. Mientras tanto, Otumbo ha organizado la fuga de Zamoro, sobornando a los guardias:

“e l’oro, a noi di tanti / Mali cagion, quell’oro / Ne soccorse una volta!” (Alzira 23)
 (“el oro que tanto mal nos ha causado, ese oro, nos ha ayudado esta vez”).

Otumbo le dice a Zamoro que ha sido traicionado por Alzira, que en ese momento está siendo llevada al altar.

Las doncellas que acompañan a Alzira le cantan los siguientes versos, que implican que el camino para Alzira (y para América) es el de la unión y el mestizaje:

<i>Tergi del pianto America,</i>	Limpia tu llanto, América
<i>Tergi le meste ciglia.</i>	Limpia tu rostro triste.
<i>Attende eccelso talamo</i>	Le espera un sublime tálamo
<i>La tua più vaga figlia:</i>	A tu hija más atractiva:
<i>Pace a due mondi recano</i>	Traen paz a dos mundos
<i>Legami sì felici,</i>	Lazos tan felices,
<i>Essi faranno amici</i>	Que harán amigos
<i>Il vinto, e il vincitor.</i>	Al vencido y al vencedor.
<i>Sorgi, e gioisci America</i>	¡Levántate y alégrate, América,
<i>Del nuovo tuo splendor!</i>	De tu nuevo esplendor!
<i>(Alzira 25)</i>	

En el momento en que Gusmano y Alzira están a punto de recibir la consagración matrimonial, aparece Zamoro y hiere a Gusmano con un puñal: “*La mano è questa che a te si deve!*” (26) (“¡Ésta es la mano que mereces!”). Zamoro acusa a Alzira de traidora. Gusmano, agonizante, vuelve a reclamar la superioridad de su religión:

<i>I numi tuoi, vendetta atroce...</i>	Tus dioses te aconsejaron
<i>Misfatto orribile... ti consiglier...</i>	Una venganza atroz, un crimen
<i>Io del mio Nume odo la voce,</i>	horrible...
<i>Voce che impone di... perdonar!</i>	Yo oigo la voz de mi dios
<i>(27)</i>	Voz que me impone ¡perdonar!

Gusmano, herido de muerte, exculpa a Alzira, y le dice a Zamoro que ella se iba a sacrificar, casándose, para salvarle. Alzira manifiesta

su admiración por un dios tan magnánimo como el de Gusmano. Gusmano muere en los brazos de su padre, ante la admiración de todos por su gesto de perdón.

En la ópera, Zamoro no dice mucho al final, a diferencia de la tragedia de Voltaire, donde Zamore (así se llama en el drama) llega a rendirse a Gusman (*sic*):

“*Tant de vertu m'accable, et son charme m'attire. / Honteux d'être vengé, je t'aime et je t'admire*” (Voltaire 78-79)

(“Tanta virtud me abrumba y me atrae su encanto / Avergonzado de mi cruel venganza, te amo y te admiro”).

En resumen, tanto para Voltaire como para el libretista Cammarano, la magnanimidad final de Gusmano es el ejemplo de la superioridad de la religión europea frente a la de los americanos: perdón y no venganza. En *Alzira*, la diferencia es que esta vez triunfa el amor de los amantes originales, Alzira y Zamoro, y el pretendiente europeo muere magnánimamente. Las matanzas y la mortandad de la conquista apenas se sugieren en ambos textos.

La más importante escenificación contemporánea de *Alzira*, ha sido producida por talentos peruanos y presentada en el Gran Teatro Nacional del Perú en el 2018. La escena está ambientada a inicios del siglo XX y ha sido muy bien llevada al video. Se ha añadido un texto en quechua y español, subrayando la exclusión secular de los pueblos andinos: “ojalá se nos considere peruanos”.

3. *La Périochole (opéra-bouffe)*, música de Jacques Offenbach (1819-1880), libreto de Ludovic Halévy (1834-1908) y Henri Meilhac (1831-1897); París, 1868 (dos actos), y 1874 (tres actos).

Offenbach (1819-1880), prolífico compositor de operetas y *opéras bouffes* (género distinto y posterior a la *opera buffa* italiana), compuso *La Périochole* con libreto de sus frecuentes colaboradores Meilhac y Halévy, vagamente basado en la comedia *Le carrosse du Saint-Sacrement* (1829) de Prosper Mérimée. Ambientada en Lima alrededor de 1770, la comedia fue inspirada en los amores del virrey Amat con la actriz Micaela Villegas (1748-1819).

La ópera ofrece un argumento que se relaciona muy poco con la comedia de Merimée: permanece el amor que el virrey Don Andrés desarrolla por Périochole, que en la ópera de Offenbach es una

cantante callejera a la que, acompañada por su eterno novio Piquillo, no le va muy bien. El virrey Don Andrés, que sale a divertirse disfrazado, la encuentra dormida en la calle, y se prenda de su belleza, ofreciéndole un lugar como dama de compañía de la ya fallecida virreina, que la Périhole acepta, luego de escribir una tierna carta donde le explica la situación a Piquillo. El resto de la ópera es una sucesión de situaciones cómicas (por ejemplo, un prisionero que ha invertido 12 años escarbando en un muro de piedra para terminar en una celda vecina) relacionadas a las intrigas y planes que la pareja lleva adelante, sin éxito, para escaparse de la absurda situación. Al final, Piquillo y Périhole logran salir con bien y con el perdón del virrey.

La ópera es aún popular, especialmente entre compañías europeas pequeñas. La imagen de Lima es la de una frívola capital colonial donde peruanos y españoles conviven en un ambiente cuyo principal objetivo parece ser la diversión. La música es europea, con fuertes tonos españoles, y continúa la tradición del *cancan* y del *vaudeville*, que Offenbach utilizaba con mucho éxito. (El *cancan* más famoso se baila al compás de una pieza musical de su ópera *Orphée aux Enfers*.)

El Perú histórico no aparece en el argumento de la ópera; sin embargo, el mestizaje se hace presente en los versos de una canción que Piquillo y Périhole, músicos ambulantes, ofrecen a su público limeño, describiendo una historia de amor de los inicios de la época colonial:

Piquillo:

Le conquérant dit a la jeune indienne:

“ [...] *Va dire, enfant, a ta tribu sauvage*

que l'étranger qui foule ici son sol

a pour devise: Abstinence et courage”

On sait aimer quand on est

Espagnol!

(Meilhac y Halévy 206).

Piquillo:

El conquistador le dijo a la joven india:

“ [...] Ve y dile, niña, a la tribu salvaje

que el extranjero que acá pisa su suelo

Tiene por divisa Abstinencia y coraje”

¡Se sabe amar cuando se es español!

Continúa Périhole, notando que la joven india ha sido conquistada, por amor esta vez:

Périchole:

*Un an plus tard, gage de leur tendresse,
un jeune enfant dort sous un parasol
et ses parents chantent avec ivresse:
Il **grandira**, car il est Espagnol!*
(Meilhac y Halévy 2006).

Périchole:

Un año después, como prenda
de su ternura
Un niño duerme bajo una sombrilla
Y sus padres cantan con embeleso:
¡Él **crecerá** porque es español!

Los libretistas Meilhac y Halévy (libretistas de muchas otras obras, por ejemplo, *Carmen*, de Bizet) incluyeron esta breve meta-historia de mestizaje y aspiraciones sociales, que probablemente recogieron de su familiaridad con temas españoles: ser hijo de español era importante para sobrevivir (el verbo *grandir*, en su acepción más común, significa crecer físicamente, si bien puede entenderse también como crecer socialmente).

4. *Bel Canto*, ópera en dos actos; música de Jimmy López (Lima, 1978), libreto de Nilo Cruz (Matanzas, 1960); Chicago, 7 de diciembre del 2015.

Esta ópera contemporánea está basada en la novela *Bel Canto* (2001), de la escritora estadounidense Ann Patchett, que a su vez se inspiró en el ataque de militantes del denominado Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) a la residencia del embajador del Japón en Lima y la consecuente toma de rehenes entre diciembre de 1996 y abril de 1997. La novela no trata de reproducir el evento, pero usa la crisis para indagar cómo una situación límite –rehenes y secuestradores forzados a convivir por varios meses– donde las relaciones humanas se establecen de maneras muy distintas a las de la vida “normal”³. Patchett incluye muy pocos de los elementos políticos de la toma de rehenes: en su novela, el evento transcurre en un país sudamericano sin nombre, y los guerrilleros terroristas

³ La intención de la autora queda clara en un recuadro del programa de la ópera (“A WORD FROM ANN PATCHETT”, donde ella indica: “*My books in one sense are very different from one another, but in another they are all exactly the same. They’re about captivity, isolation, a group of strangers thrown together who can’t leave*” (*Bel Canto* 38). (En un sentido, mis libros son muy diferentes uno del otro, pero en otro sentido son todos exactamente el mismo [libro]. Tratan sobre cautiverio, aislamiento, un grupo de desconocidos metidos juntos [en una situación] de la que no pueden salir.)

pertenecen a un movimiento también sin nombre. La novela fue muy exitosa por la novedosa exploración que hace de las múltiples relaciones que se establecen entre individuos del variopinto grupo de militantes y rehenes. Si bien en muchos trabajos literarios, es común —casi necesaria— la exploración de relaciones humanas entre individuos provenientes de grupos diversos, en el trabajo de Patchett hay presentes un sinnúmero de alteridades que, por el final conocido del evento, no llegan necesariamente a resolverse. La decisión de Patchett de no incluir detalles geográficos ni históricos subraya mucho más su propósito de usar esa crisis para explorar la humanidad de cada individuo.

El argumento de la novela *Bel Canto* —que la ópera sigue en muchos detalles—, puede resumirse así: un gobierno sudamericano, interesado en obtener inversiones de Katsumi Hosokawa, empresario japonés que ama la ópera en general y admira, muy en particular, a la famosa soprano estadounidense Roxane Coss, logra convencer a ésta que venga a dar un concierto privado especial para el elusivo magnate japonés, quien acepta viajar a América del Sur para ver y oír a la gran soprano. El evento se lleva a cabo en la residencia de Rubén Iglesias, Vicepresidente del país, con invitados del cuerpo diplomático local, empresarios, políticos y otras personas influyentes. En pleno concierto entran los terroristas por todos lados, haciendo evidente su intención de dominar la situación de inmediato. Su objetivo es capturar al presidente Masuda, de ascendencia japonesa, pero éste no había asistido porque el concierto era a la misma hora de su telenovela favorita, que Masuda veía siempre, jamás grabada.

Los terroristas son casi todos muy jóvenes —casi adolescentes— excepto los jefes, pomposamente llamados generales, no comandantes como se acostumbra en las organizaciones armadas latinoamericanas. Hay muchos otros personajes que construyen una suerte de red neural de múltiples sinapsis: enamoramientos multidireccionales entre rehenes y secuestradores, amor por la música y el canto, celos, desconfianzas, conspiradores que maquinan cómo liberarse, escapadas nocturnas de amantes furtivos y ocasionales: un universo de necesarias relaciones humanas.

Un personaje importante es Joachim Messner, voluntario europeo de la Cruz Roja que se convierte en mediador entre el exterior y el interior de la residencia, que se mueve entre la esperanza y la

frustración. Su deseo es evitar la muerte de todos y cada uno de los rehenes: mediador en la crisis y mediatizador entre las culturas.

En la ópera *Bel Canto*, la trama y muchas de las situaciones son claramente extraídas de la novela, pero los autores —compositor, libretista, productores— tomaron algunas decisiones importantes respecto a la localización de la historia: devolverla al contexto del Perú. En la versión de video, que estuvo disponible por algunos meses en el sitio web de la televisión pública estadounidense (PBS), lo primero que se ve es el telón aún no abierto en el que se proyecta una bandera peruana. El coro inicial, que cantan los invitados a la cena concierto, se refiere a cómo ven ellos al Perú.

Al entrar los terroristas al escenario, su vestuario es idéntico al de los miembros del MRTA, incluyendo uniformes verde olivo y los pañuelos con las siglas de su grupo. También cuelgan una bandera con sus símbolos. La ópera, de este modo, retorna al realismo histórico del que la novela había prescindido.

Siendo tan reciente (en cuanto a óperas se refiere), *Bel Canto* tendrá que esperar un tiempo para recibir juicios sobre su valía musical y dramática. Las opiniones generales de la prensa la han recibido bastante bien, tanto por su música como por su libreto y, en general, su complicada escenificación, pues los cantantes, tanto principales como miembros del coro, están en escena casi permanentemente.

Si bien la ópera no pretende describirlo directamente, el Perú se hace patente como un país complejo y con múltiples aristas. Por ejemplo, una elegante invitada peruana dice: “En este país nosotros vemos y no vemos / Hacemos ofrendas a la lluvia, al cielo y a la luz”. Algunos diplomáticos manifiestan su temor de estar en el Perú. Otros dicen: “Perú, real y no real, suspendido en el crepúsculo”. De manera sincopada y reflejando sus diversos puntos de vista, los invitados describen al Perú desde diversos ángulos y en diversos idiomas (el libreto está escrito en inglés, castellano y japonés, con partes en ruso, italiano, francés, alemán, latín y quechua). Los propios secuestradores provienen claramente de varios y variados segmentos de la población: hay militantes de clase media, de extracción provinciana, afrodescendientes, algunos educados, algunos intimidatorios y otros jóvenes ingenuos.

Al igual que en la novela, la ópera logra desarrollar subargumentos que muestran relaciones interesantes entre los protago-

nistas de la historia. Como en toda ópera clásica, el espectador sabe de antemano el desenlace, que tanto en la novela como en la ópera es muy cercano a lo que se sabe de la liberación de los rehenes en 1997, donde murieron todos los catorce miembros del MRTA y uno de los rehenes, así como dos miembros de las fuerzas armadas del gobierno peruano. En otras palabras, se evaporan instantáneamente todas las relaciones personales y de grupos que se habían creado durante los varios meses que duró el secuestro.

Cabe destacar el importante papel que *Bel Canto* le da al mediador extranjero de la Cruz Roja: es un personaje necesario porque se entiende que el diálogo directo no es posible entre secuestradores y gobierno, que se requiere la mediación de un personaje europeo para tratar de resolver el conflicto, en lo que claramente fracasa. Las varias historias de amor de *Bel Canto* simplemente explotan y se obliteran ante la complejidad de un país irresuelto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alzira. Tragedia lirica divisa in prologo e due atti.* Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1845. [La poesia è del signore Salvatore Cammarano. La musica è dil Maestro Signor Giuseppe Verdi.] 28 pp. (Programa y libreto del estreno de la ópera en Real Teatro S. Carlo.) <https://books.google.com/books?id=NiMPAnIdKUMC> . Fecha de acceso 22 de diciembre, 2021
- Bel Canto.* [Opera World Premiere Program Book.] Lyric Opera of Chicago, 2015. <https://www.lyricopera.org/learn-engage/audience-programs/opera-program-books/Bel-Canto-program/>. Fecha de obtención del archivo PDF: 22 de diciembre, 2021.
- Les Indes galantes, ballet heroique.* París. L'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris, 1735. 58 pp. (Programa, Advertencia, y Libretto del estreno de la obra en prólogo y tres actos, por L'Academie Royale de Musique.) <https://books.google.com/books?id=9FRgAAAACAAJ>. Fecha de acceso 22 de diciembre, 2021
- Meilhac, Henri; Ludovic Halévy: *Théâtre de Meilhac et Halévy* [TOMO] V, *Le réveillon. Les brebis de Panurge. Toto chez Tata. La périchole. La clé de Métella. Le Brésilien.* Calmann-Lévy Editeurs, Paris, 1900 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k297412>. Fecha de acceso 22 de diciembre, 2021.
- McLellan, Joseph. "New Life for Verdi's 'Ugly' Eighth Opera." *Washington Post*, 15 Apr. 1984. www.washingtonpost.com, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1984/04/15/new-life-for-verdis-ugly-eighth-opera/73097252-86ca-40b7-9591-c6ec4b7a5609/>. Fecha de acceso 22 de diciembre, 2021

- Mila, Massimo. “Verdi Minore: Lettura dell’«Alzira».” *Rivista Italiana Di Musicologia*, vol. 1, no. 2 [Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice, Società Italiana di Musicologia], 1966, pp. 246–67, <http://www.jstor.org/stable/24315319>.
- Stanford, University of: “Opening Night!” Spotlight at Stanford. Fecha de consulta 22 de diciembre, 2021. [Cross-index of Opera and Oratorio Premieres]. <https://exhibits.stanford.edu/operadata>
- Verdi, G. *et al. Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*. Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, 2001.
- Voltaire, F. M. A.: *Alzire, Ou Les Americains: Tragédie*. Paris, 1736. <https://books.google.com/books?id=045bAAAAQAAJ>. Fecha de acceso: 22 de diciembre, 2021.