

La ciudad como jungla

La Flauta Mágica en la Komische Oper (1987)

Por Juan Antonio Hormigón

La reacción contra las rutinas del «belcantismo», con sus exhaustivas competiciones vocales como objetivo prioritario, produjo una paulatina dignificación del espectáculo operístico. A partir de entonces la renovación de la ópera se ha centrado fundamentalmente en sus aspectos formales. La escenografía, el vestuario, los coros, etc., han recibido un tratamiento y consideración muy distintas a las dominantes en un pasado reciente en bastantes casos y países. No obstante, en algunos teatros y en la ejecutoria escénica de ciertos directores, los aspectos formales de este proceso renovador han trascendido hondamente los límites del puro esteticismo plástico visual, erigido no pocas veces en razón suprema del espectáculo.

Hace pocos meses se estrenó en la Komische Oper de Berlín, capital de la República Democrática Alemana, una producción que responde cumplidamente a una conturbante lectura dramática que desemboca en una no menos sorprendente construcción escénica del espectáculo. Se trata de *La Flauta Mágica*, «singspiel» con música de Mozart y libreto de Emanuel Schikaneder, puesta en escena por Harry Kupfer con escenografía de Hans Schavernoch y dramaturgia de Gerhard Müller y Eberhard Schmidt.

En un extenso artículo inscrito en el programa de mano, Müller afirma que «Mozart cuando compone *Las bodas de Fígaro*, *Don Juan* y *Così fan tutte*, es un compositor político». *La Flauta Mágica* contendría además la perspectiva utópica de un cambio social que erija la paz y felicidad humanas como el más grande de los valores. Esta podría ser una de las líneas de lectura del texto. No constituye una novedad en principio, prosigue la misma línea de pensamiento desarrollada por Felsenstein en ese mismo teatro a comienzos de los años cincuenta.

Opción dramática

El segundo de los grandes planteamientos que construyen la reflexión dra-

matúrgica del espectáculo, afecta a mi modo de ver a la propia entraña y sentido de la producción operística. Este «singspiel» mozartiano es una ópera no sólo para ser «oída» sino también «escuchada». El texto posee una importancia excepcional, no es una simple excusa para el fraseo musical de arias, dúos, tríos y quintos vocales. No es una trama más o menos ingeniosa o convencional que construye una cierta acción escénica. Tampoco es únicamente un hermoso texto; la expresión popular predomina aquí sobre la metáfora alambicada. Nos encontramos ante una obra teatral compleja, de contenido fascinante, síntesis de las ideas más renovadoras de su tiempo y escrutadora del porvenir desde el alféizar astístico del presente del hombre en el planeta. Cuando uno de los sacerdotes señala sus dudas sobre la capacidad de Tamino para sumarse a la senda de perfección que la comunidad representa, Sarastro responde: «Más que eso, es un ser humano» (Act. II, Esc. 1ª).

Kupfer y sus colaboradores han trasladado el espacio en que la acción transcurre, de la jungla a la ciudad. La urbe adquiere la configuración de selva; el dédalo de calles que forma una espesa malla de pasos, violencias, alaridos y silencios, se convierte en la réplica de la espesura vegetal apenas franqueada por alguna vereda intermitente. Un suelo de adoquines, cruzado por rieles paralelos en distintas direcciones, llena todo el escenario. Grandes bloques arquitectónicos que evocan fachadas y volúmenes de viejos palacios dieciochescos, de casas burguesas de miradores claros, de paredes de ladrillo bermejo y descascarillado de las barriadas, rodean a los personajes, los aprisionan, construyen el itinerario infructuoso que deben recorrer.

La movilidad constante de estos bloques que se deslizan tenues y absortos por sus caminos de hierro, determina los sucesivos espacios dramáticos. En ciertos casos, se abren formando una especie de semicírculo en cuyo centro se coloca una impresionante mesa triangular. Lo que en el libreto de Schikaneder era un palmar, es aquí un salón de alto vuelo. Las es-

truenosas apariciones de la Reina de la noche pierden su profusión de tronada y arco voltaico. Los niños genios no viajan en globo o fantásticas máquinas volantes, surgen como un grupo de chavales que vuelven la esquina y abordan limpia y directamente a Tamino o Pamina. En su tercera aparición salen de la boca de una alcantarilla.

Intensidad dramática

El diseño de los personajes adquiere en esta versión escénica un dramatismo mucho más intenso y acusado. Tamino y Pamina anudan y reanudan su pasión amorosa entre los rigores de su proceso iniciático. Las confrontaciones con la Reina de la Noche son agrias y patéticas disputas entre madre e hija, a ras de suelo. Monstros no tiene nada del tremendismo bufonesco y mucho del perfil de un matón que dirige un grupo paramilitar.

En *La Flauta Mágica* que representa la Komische Oper berlinesa, la comunidad de sacerdotes laicos y humanistas que preside Sarastro, se configura como un colectivo que trabaja y actúa en pos de lograr la felicidad de su pueblo, pero practicando un racionalismo un tanto hermético, cobijados en ordenanzas severas, en ritos de iniciación contundentes y alejados, en definitiva, del pueblo por cuyo bienestar trabajan denodadamente. Este aspecto crucial de la lectura desarrollada por Kupfer y su equipo, produce uno de los segmentos de significación más sorprendentes del espectáculo. Es no sólo una relativización histórica de la expresión política ilustrada, sino una crítica a formas de actuación de organizaciones sociales o cívicas que orientadas por objetivos similares, pueden sucumbir a idéntico aislamiento.

El vestuario subraya adecuadamente esta intencionalidad. Siempre, en las numerosas escenificaciones del «singspiel» mozartiano de las que he sido espectador, Sarastro y sus sacerdotes vestían grandes túnicas o ropones de colores luminosos, blancos y azafranados preferentemente. Aquí lucen amplios casacones,

de perfil vagamente dieciochesco y una tonalidad negra opaca. Tamino utiliza un traje de piel color granate, de iconografía difusa y más próximo al de un joven aventurero urbano de hoy mismo que a otra cosa. Pamina, una túnica marfil de líneas escuetas. Sólo Papageno calza un jubón de colores vivos, tal y como la tradición impone, porque el coro, el pueblo, está a medio camino entre el pasado y el presente.

La rebelión de Pamina

Señalaré un último aspecto de la puesta en escena; me refiero a la rebelión de Pamina. Una vez superadas las pruebas iniciáticas del agua y el fuego, cuando los dos amantes van a ser aceptados en la comunidad y la Reina de la Noche, Monostatos y sus esbirros han sido arrojados al averno por la gran luz, canta Sarastro:

«Los rayos de sol ahuyentan la noche, y destruyen el diabólico poder del hipócrita.»

Entonces, mientras el pueblo entona el último coral, dos sacerdotes revisten a Tamino con el hábito de los adeptos de la

comunidad de la «sabiduría, la razón y la naturaleza»:

«La firmeza ha triunfado y te adorna, en recompensa, la belleza y la sabiduría para toda la eternidad.»

El pueblo repite este pareado final varias veces, mientras los sacerdotes se dirigen a Pamina para entregarle el casacón negro de su fraternidad. La muchacha duda, mira a Tamino y, finalmente, lo rechaza con un gesto. Los sacerdotes atónitos lo devuelven a Sarastro. La coral ha concluido y sobre los compases últimos de la coda, Sarastro avanza imperiosos y con gesto contundente, alarga el traje a la muchacha para que lo tome. Concluye la música y se hace el obscuro final. En el aire queda el interrogante y la duda sobre el último gesto de Pamina: ¿Cuál será su libre decisión? ¿Aceptará el compromiso con todas sus consecuencias y contradicciones o preferirá refugiarse en una nimia sentimentalidad pequeñoburguesa o un individualismo moralista y estéril en definitiva? Pero esa respuesta deben darla ya los espectadores.

No encontraremos en este espectáculo grandes voces; hay, por el contrario, un conjunto armónico, de nivel medio, joven,

técnicamente preciso, eficaz. Sin embargo, sí son todos excelentes actores y en este sentido estamos ante la máxima expresión del teatro musical, «il teatro in música» de los grandes maestros, y del cantante-actor como intérprete operístico capaz de construir su interpretación no sólo con los elementos vocales que le son propios sino también con los gestuales y estrictamente dramáticos.

Pero quizás lo mejor que pueda decirse de esta *Flauta mágica*, es que no ha constituido un delirio culturalista ni una neutral y correcta versión. La lectura audaz y fascinante, su escrupulosa y coherente elaboración escénica según los planteamientos dramáticos expuestos, ha provocado también un contradictorio impacto en el público. La polémica ha surgido. Muchos espectadores cualificados muestran su desacuerdo, otros se remueven sorprendidos, otros lo aplauden. La fábula que construyeron Mozart y Schikaneder, sigue hoy manteniendo su nivel productivo, provocador si se quiere, en la sociedad Alemana Democrática. Conseguir que la ópera despierte este debate y por estas razones es, a mi humilde modo de ver, lo único que merece de verdad el nombre de éxito.

(1987)

**Suscripción a
la Revista ADE**

D.

DIRECCION

CIUDAD

TELEFONO

C. P. PAIS

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

- 5 números (2.000 pts. - 22 \$)
 10 números (4.000 pts. - 42 \$)

RESTO DEL MUNDO

- 5 números (25 \$)
 10 números (47 \$)

FORMA DE PAGO

- Talón nominal
 Giro Postal A partir del número