

Geometría de la muerte

Por Eckhard Roelcke

La lucha de emociones comienza en forma muy sencilla. Ya durante la obertura el pesado y anticuado telón wagneriano se abre —y, prácticamente no se ve nada: un cuadrado lechoso sobre un entretelón. Mientras más se contempla este cuadro monocromo, más parecen moverse los contornos. El color comienza a tremolar, pero los sentidos son

ca uniforme de los espectadores: la vista permanece constantemente borrosa, la acción de por sí exigua se remonta a una distancia imaginaria: Tristán e Isolda lentamente superan el espacio que los separa y, como en trance, se despojan de sus elegantes mantos.

Si como novato en Bayreuth en los días previos a la inauguración del Festival se tiene la oportunidad de mirar entre

bastidores, de presenciar el ensayo general del *Tannhäuser* desde la perspectiva del encargado de la iluminación escénica o del traspunte; si se deambula por los pasillos y se arriesga una mirada al vestuario que desde siempre y por siempre está reservado para Isolda; si se advierte la férrea autoridad de Wolfgang Wagner, el dueño de casa, y se percibe su omnipresencia; si en los descansos se observa a los wagnerianos acudir a sus autos en los amplios estacionamientos detrás de la ópera, descorchar su champaña y despachar sus bocadillos; si en el lavabo de caballeros han cancelado los sesenta centavos por «lavado de manos con jabón y toalla limpia»..., entonces ya se ha captado mucho de la genialidad del lugar, pero

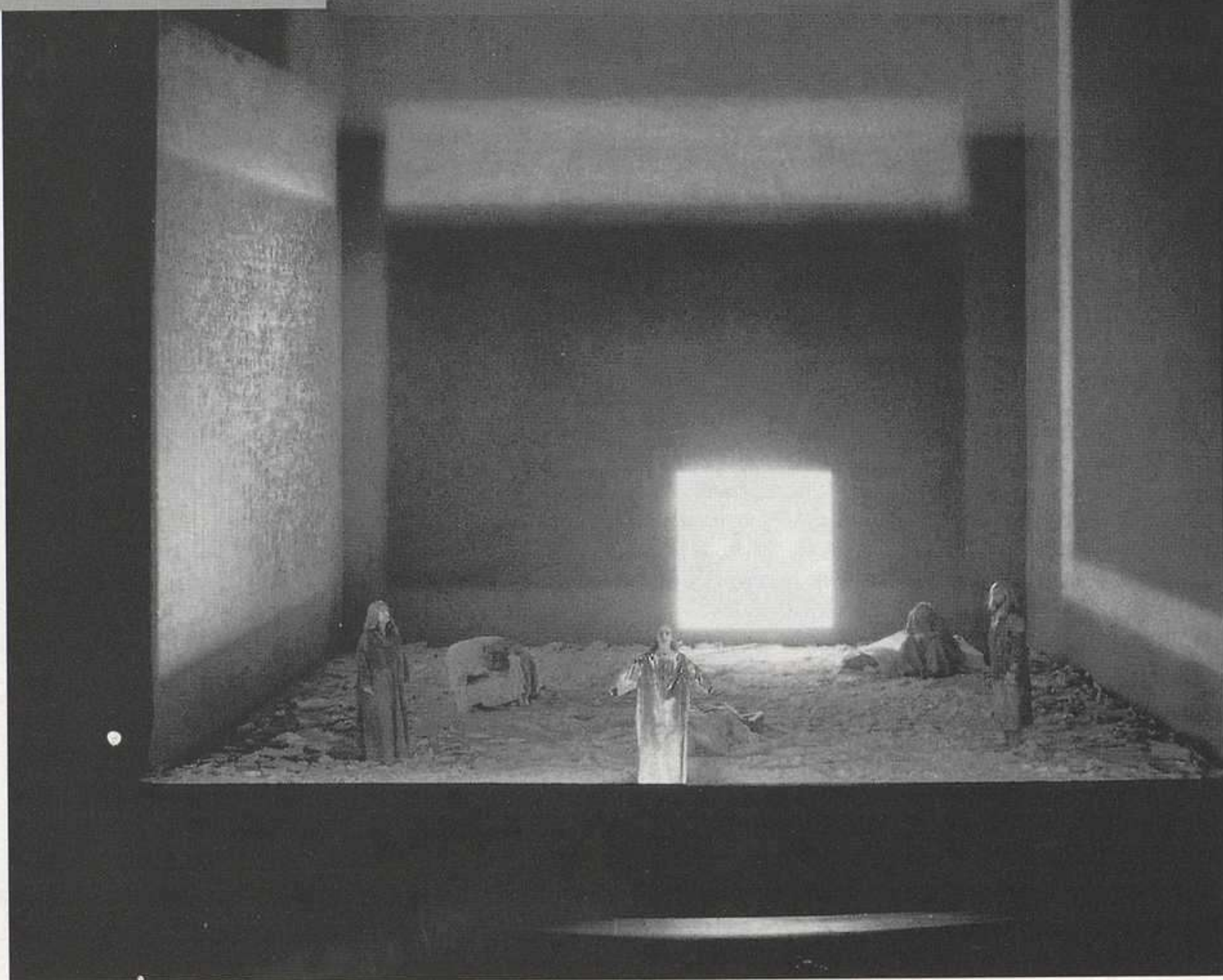
Tristán e Isolda en una escenificación de Heiner Müller

"*Tristán e Isolda*",
de R. Wagner. Dirección: Heiner Müller. Festival de Bayreuth. (1994).
(Fotos: J. Schulze).

burlados, pues de hecho, nada sucede. Es todo engaño e ilusión.

La lucha de emociones continúa austeramente en una caja escenográfica, levemente inclinada hacia adelante. El mundo de Isolda y Brangäne casi en el proscenio, un cuadrado empotrado en el suelo ligeramente ascendente. Tristán y Kurwenal también tienen su lugar en un pequeño cuadrado, bien al fondo. Dos mundos similares y no obstante infinitamente distantes el uno del otro. En alguna parte se encuentra el límite, pero éste es invisible.

Un rectángulo y una caja: el decorado de Erich Wonder es casi insuperable en abstracción. Ni velas ni mástiles; ni proa ni popa, ningún naturalismo por ende, sino sólo geometría total. En el primer acto, a la izquierda y a la derecha se encuentran en el suelo dos angostos rectángulos de vidrio, en los cuales se refleja agua ondulante. Ello es suficiente para dar comienzo a la historia de Tristán e Isolda. Un telón de gasa separa esta caja escéni-



naturalmente, poco de la obra de Richard Wagner. Sin embargo, ¿por qué se habría de aprender aquí más que en una biblioteca ricamente dotada? Tan sólo sobre Jesús Nazareno existe más literatura.

Cuando en agosto de 1990 se tuvo conocimiento de que Heiner Müller pondría en escena *Tristán e Isolda* en Bayreuth, una ráfaga de murmullos y especulaciones estremeció los suplementos literarios. Algunos esperaban o anhelaban una escenificación caótica o a lo menos cínica, otros contaban con un alboroto ya durante los ensayos, con un Heiner Müller que abandonaría y un Wolfgang Wagner que asumiría la producción. Pero erraron: Müller la montó y el escándalo faltó. ¿Es que el dramaturgo de Berlín Este y cabeza de turco de antaño se ha transformado en un oportunista festivalero adaptado, quien si bien escruta críticamente las reglas del mercado cultural, se subordina a ellas?

No fue el aura de Bayreuth lo que tanto le interesó, acota Heiner Müller: «La hipoteca histórica del lugar es en

parte una fascinación, en parte un horror». La palabra fatal del entonces presidente del parlamento Phillip Jenninger: aquí, de boca de un berlinés oriental, es ennoblecida. Y Heiner Müller añade: «Creo que lo puedo tomar con mayor liviandad porque he llegado a ocupar un lugar similar en los suplementos literarios: Wagner estuvo casado con Hitler, yo con Stalin. Este es el nivel de los suplementos y yo, en el entretanto, lo encuentro bastante aburrido».

Junto a Erich Wonder y al modista japonés Yohji Yamamoto, Heiner Müller logró una interpretación concluyente y de comienzo a fin cautivadora. Müller, el no-director de escena, es franco y deja lisa y llanamente fuera todo aquello que no ha aprendido o experimentado. Prescinde de fruslerías; la acción «exterior» pierde significado; *Tristán e Isolda*, el Rey Marke, Brangäne y Kurwenal son «sólo» portadores de ideas que se mueven dentro de un espacio de construcción geométrica: pasiones dispuestas con absoluta precisión

dentro de un campo de batalla musical de los sentimientos.

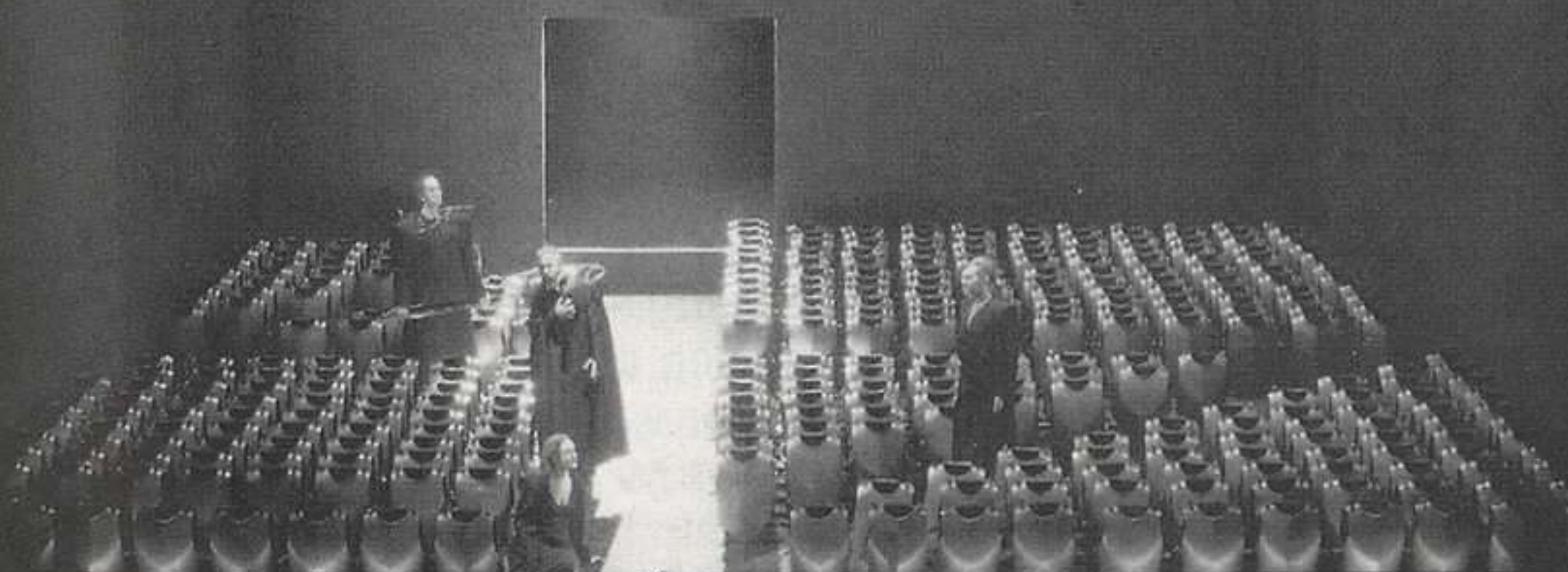
En el segundo acto, un sinnúmero de petos se encuentran en rigurosa fila en el suelo, cual cruces en un cementerio de guerra. Como si un rayo hubiese arrasado a varios de los cuerpos metálicos, un camino conduce en zigzag a través de esta formación. Iluminados en un azul intenso, parecen ataúdes. En este mundo marcial de hombres inertes, Isolda apenas se puede mover. También aquí parece haber demarcaciones invisibles, que ella no puede o no quiere violar. En el proscenio, espera a Tristán. Hombro a hombro, ambos caen de rodillas y cantan sus filosóficos pensamientos nocturnos. La oscuridad absorbe a la pareja, tan sólo las corazas brillan tenuemente. El canto admonitorio afectuoso y lejano de Brangäne eleva este breve momento de felicidad al infinito. Ya ha dejado de correr el tiempo, la intimidad de la muerte se ha hecho presente.

Pesadumbre al comienzo del tercer acto: la caja escénica iluminada gris, escombros en el suelo. Tristán languidece en un sillón vetusto y en otro no menos miserable se encuentra el pastor. Con lentes oscuras, es un vidente ciego, que con un estremecimiento vuelve la espalda y se cubre temerosamente la cabeza con un paño.

Lo que ahora sucede, eventualmente lo sospecha, pero verlo, no puede: una abertura cuadrada, recubierta por una tela púrpura, se abre. Isolda aparta la tela y se desliza al mundo lúgubre del moribundo Tristán. Su cabeza la recuesta en su regazo: una dulce pietá. Luego se desprende de su manto, cubre con él el cadáver de su amante y avanza —cual sonámbula— hacia la parte delantera de la caja. Lentamente se despoja de su vestimenta y queda simplemente ahí parada: una santa en su vestido dorado, que entona su muerte de amor. El cuadrado del fondo aún rojo, brilla como oro —también un reflejo en el costado izquierdo—. Este final es demasiado hermoso para ser real. Las manos levemente alzadas de Isolda, los escombros y el oro: todo embuste. La muerte es una muerte teatral, la salvación nada más que una fulgurante ilusión.

(...)

¿Qué puso Heiner Müller en escena? ¿Una tragedia antigua o un melodrama burgués? ¿Un misterio o un drama musical? Sin haber podido leer la partitura, estableció una relación asombrosamente estrecha entre la música y la escena. Todos los detalles armonizan minuciosamente: las entradas y salidas y los movimientos en el espacio geométrico, el



invariable «choque contra los límites», y también las gorgueras futurísticas con que Yohji Yamamoto dotó a los «dignatarios» como símbolo de su función y dignidad e impotencia; y la coreografía luminotécnica de Manfred Voss: una per-

manente permutación y resugerimiento del espacio, repentinamente ya nada claro, los crescendi y decrescendi y las superposiciones ópticas. Todo esto es percepción musical y realización rítmica.

Así pues se despertó la curiosidad por

el neowagneriano Müller. Pronto más, por favor. Preferentemente *Los maestros cantores de Nüremberg* con los coros en el *off*.

Revista *Humboldt*, nº 111

Una ópera distinta

Por Oriol Bohigas

A menudo, uno está inclinado a plantear serias dudas sobre la validez cultural de la ópera, sobre todo si uno ha sido víctima de algunos de nuestros teatros en los que siguen las sucesivas degradaciones del viejo entusiasmo —adecuado originariamente a su ingenua popularidad— por el melodrama del Ochocientos. De vez en cuando, no obstante, aparece el milagro de su actualización y, por lo tanto, de su nueva justificación cultural. Un milagro reciente es la *Elektra* de Richard Strauss que estos días se ha representado en la Scala de Milán, bajo la batuta de Giuseppe Sinopoli, con la voz brillante de Grabele Schnaut. La calidad de la partitura y de los artistas se da como punto de partida incuestionable. Pero lo que genera el milagro es la dirección escénica de Luca Ronconi y el decorado —llamémosle arquitectura ambiental— de Gae Aulenti.

La tan reiterada consideración de la ópera como «obra de arte total» es desgraciadamente poco válida en la mayor parte de espectáculos que se ofrecen en nuestro país, donde gestores, público y músicos siguen distraídos en las cursilerías de algunos montadores iletrados y anticuados, en las que se acaba atendiendo exclusivamente a la filigrana vocal de los divos. Nos llegan escasos ejemplos de lo que se intenta producir en países donde la ópera está más viva. Es una sorpresa cuando aparecen casi por casualidad algunos ejemplos modernizadores que, por insólitos, ni siquiera son apreciados por el

público, ya adherido a aquellas cursilerías. En las últimas temporadas se recuerdan escasos acontecimientos: el *Einstein on the beach* de Wilson, el *Tanhauser* de Kupfer, las *Nozze di Figaro* de Peter Sellars y no muchos más. Recordamos, en cambio, escenarios ridículos que ni siquiera pretenden la ingenua autenticidad de los decorados ochocentistas.

En Italia el concepto totalizador del espectáculo tiene raíces profundas y serias. Por ejemplo, el Laboratorio de Progettazione Teatrale de Prato (1976-78) fue una base de investigación muy importante. Allí se cimentó la colaboración Ronconi-Aulenti que dio muy pronto resultados magníficos tanto en el teatro como en la ópera. *Il Viaggio a Reims* en el Festival Rossini de Pesaro fue quizás la culminación de esa manera nueva de trabajar la vieja máquina operística.

La música de Strauss y el texto de Hofmannsthal presentan la apasionante ambigüedad entre la clasicidad del famoso mito y su versión en el ambiente de la Viena de principios de siglo, asimiladas ya las interpretaciones del racionalismo iluminista del Setecientos y del historicismo romántico del Ochocientos. Ronconi con el apoyo de la arquitectura de Aulenti ha sabido mantener el valor de aquellas ambigüedades, con una temporalidad —no una retemporalidad— que permite imponer otra vez una estructura estable en la que el mito se recompone. Lograr que la música voluntariamente estrujada y puntiaguda de Strauss se adapte a una reestructuración compositiva es un nuevo va-

lor expresivo, una síntesis de todos sus puntos de procedencia.

A ello contribuye la escenografía de Aulenti, una arquitectura cuyos discretos movimientos permiten contemplarla como si el espectador se moviera en su interior. Permiten, además la presencia dramática de grandes signos expresivos —la carnicería almacenada en un ambiente sangriento tan hiriente como un montaje de Kounellis o la presencia de una Elektra harapienta en un establo donde se acumula la marginalidad de la basura— que se añaden al ritmo casi cinematográfico que ha impuesto Ronconi. La superposición del primer plano a un fondo multitudinario más dinámico es seguramente uno de los mayores aciertos en este sentido.

Esta *Elektra* ha logrado que uno se vuelva a interesar por los valores plásticos de la ópera, sin los cuales el espectáculo deja de ser un espectáculo para ser un simple concierto histórica y socialmente mal interpretado. También ha logrado que nos fijemos nuevamente en la capacidad de algunos arquitectos en tratar la escenografía por otros cauces, una tradición a veces demasiado olvidada. Renzo Piano, por ejemplo, entre otras ofertas interesantes ha dedicado también muchos esfuerzos positivos en esta línea. No nos explicamos, en cambio, por qué los arquitectos y diseñadores españoles no han sido nunca llamados a este campo que les sería tan adecuado.

El País, 16.6.1994