

RICHARD STRAUSS - WOCHE



JENS MALTE FISCHER

MARAVILLA DE LA ÓPERA

Anti Machado
Libros

scherzo
FUNDACIÓN

MÜNCHEN 1910

23-28 JUNI

JENS MALTE FISCHER

MARAVILLA DE LA ÓPERA

Traducción de
José Luis Arantegui

MUSICALIA SCHERZO 10

Colección dirigida por
Javier Alfaya

Título original: *Vom Wunderwerk der Oper*

© Paul Zsolnay Verlag Wien, 2007

© de la traducción, José Luis Arantegui, 2011

© Fundación Scherzo, 2011

C/ Cartagena, 10

28028 Madrid

www.scherzo.es

fundacion@scherzo.es

© Machado Grupo de Distribución, S.L., 2011

C/ Labradores, 5

Urb. Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (MADRID)

www.machadolibros.com
machadolibros@machadolibros.com

ISBN: 978-84-7774-448-1
Depósito legal: M-2.256-2011

Impreso en España - Printed in Spain
Top Printer Plus

Índice

Intrada

Antonin Artaud, el teatro y el teatro musical: Wolfgang Rihm
La interpretación de Wagner en el Tercer Imperio. Música y
escena entre la politización y la pretensión artística

Happy end... pero sólo para Kurt Weill

«Yo, Fausto, voluntad eterna». La concepción de Fausto en la
ópera inacabada de Ferruccio Busoni

¿Vagnerismo clasicista? Albéric Magnard y sus óperas
Guercoeur y *Bérénice*

El «Pobre Guntram» y el «Rico Heinrich». Dos óperas
primerizas a finales del XIX

La tragedia histórica, entre la ópera lírica y la gran ópera.
Del *Dimitri* de Antonin Dvóřak

Verdi y Boito arreglan *Simon Boccanegra*

Amor por la Antigüedad, pasión por Shakespeare. Sobre *Les
Troyens* de Berlioz

La obra de arte del porvenir y sus secuelas (no sólo
teatrales)

Giacomo Meyerbeer: judaísmo y antisemitismo. Notas a una
evolución problemática

La «verdad del primitivo ser femenino». La «Medea» de
Cherubini y sus hermanas

De las memorias del mariscal de campo príncipe
Werdenberg

Que hablen sonidos, que suenen palabras
Dedicado a Dietrich Fischer-Dieskau

Intrada

«La ópera es una obra de arte imposible». Con este toque *secco* de timbal abría Oskar Bie su libro *Die Oper*, vigente aún y quizás por siempre el más hermoso sobre esa forma artística: aparecido en 1913, apenas acabada la guerra se publicó de nuevo a pesar de su alto precio y lujosa presentación, y conoció en adelante muchas otras ediciones. El erudito historiador del arte va describiendo con mirada de amante todas las imposibilidades, «contradicciones» las llama él, que se le vienen encima a cualquier espectador consciente tan pronto se acerca a una forma artística que, en su definición, aparece con este aspecto: «Ópera es esa descabellada ocurrencia de que es posible escribir una música que se mantenga coherente durante varias horas; que unos cantantes canten algunas de sus notas, y aun a veces entre todos, como soporte del texto de un auténtico drama; que la orquesta que los acompaña conserve no obstante su autonomía, y que todo eso se lleve efectivamente a cabo en un escenario de teatro con sus decorados, celos, indisposiciones y bailes; que semejante tinglado llegue a ser un acreditado ejemplo de cálculo y precisión para un público fundamentalmente ajeno

a la música, y que finalmente, tras haberse alcanzado a ver todas esas dificultades, aún se encontrará quien componga una». Y a continuación pasa Bie a exponer con toda la precisión que se pudiera desear las contradicciones de esa forma artística: las primeras de las cuales radican, a su entender, en la música misma.

Que en un escenario teatral haya varios actores hablando a la vez, ocurre en ocasiones, casi siempre sin estar previsto por los autores, y se emplea para señalar el caos en escena, esto es, como excepción. En ópera, sin embargo, se tiene por reto supremo cantar a la vez en dueto o, con más razón, en mayores conjuntos concertantes. El «*O sink hernieder, Nacht der Liebe*» obliga a cantar a la vez a Tristán e Isolda como el *Mir ist so wunderbar* de *Fidelio* a Rocco, Leonor, Marzeline y Jaquino. La inteligibilidad del texto retrocede ante las ventajas que ofrece producir armonía con varias voces. Otra contradicción radicada en la música misma es la tensión entre instinto psicológico y pretensiones formales. Cuando el canto de la ópera en sus comienzos, monódico, recitativo, se crece en aria y aun en arias *da capo*, se pierde toda apariencia de credibilidad medida con el rasero del realismo. El drama se torna en canto, pero a continuación ha de volver a ser drama: cuando ese total se logra, la forma operística se vuelve creíble; cuando se busca por otro camino, se está ya en el drama musical y en Richard Wagner, quien renunció con creciente radicalidad a las arias y entronizó como camino de salvación su modelo de canto hablado [*Sprachgesang*].

Contradicción hay también tan pronto atiende uno al texto, al llamado *libretto*, a la composición literaria, pues la ópera es escenario de una lucha constante entre pretensiones musicales y literarias. *Prima la musica, dopo le parole*, o a la inversa, es algo discutido desde Mozart y Da Ponte hasta Richard Strauss y Clemens Krauss, y en ocasiones, incluso en escena. En ópera la música ha de

luchar constantemente por la hegemonía, pero con todas las ventajas de su parte. Pongamos, la de que sin música no hay ópera, mientras que en ópera puede haber música sin texto, al menos parcialmente: de lo que preludios, interludios y posludios constituyen las más hermosas demostraciones. El prelude al tercer acto de *Tristán* es de tal fuerza expresiva, con su elegíaca danza pastoril a cargo de un corno inglés, que la entrada del pastor con «*Kurwenal, he*» siempre hace lamentar al espectador sensible que se presente la voz humana «a molestar»: y aun así el conjunto es drama musical, esto es, de ningún modo música absoluta sino música cantada, de cabo a rabo, pues el corno inglés canta el lamento por Tristán herido de muerte, aunque sea sin texto ni voz humana. También el idioma presenta dificultades a la ópera, en primerísimo lugar por las traducciones, hoy en desuso, pero también en cuanto a lo inteligible de las letras. Cuando los teatros de ópera llegan a subtítular hoy en día hasta la lengua cantada del país correspondiente, están reaccionando tanto a una deficiencia de los cantantes (entre quienes últimamente vuelve a abundar una articulación poco clara en cualquier idioma) como al fundamental problema de inteligibilidad del texto, especialmente en la ópera del XIX y el XX en que han aumentado potencia e intensidad de la orquesta. Pero aun cuando el lenguaje se hace poco menos que ininteligible se mantiene el sentido de la obra: desde la Reina de la Noche a la Lulú de Berg, la coloratura es el mejor ejemplo. Cuanto mayor sea la destreza con que se saca partido a la movilidad de una voz, de las voces altas masculinas y sobre todo de las femeninas, más retrocede el texto y tiende la música operística a sonido natural. Naturaleza de mujer y madre vengativa rebosante de odio (la Reina de la Noche), naturaleza aliada a sus criaturas (el pájaro silvestre de *Sigfrido*), fuerza de la naturaleza que destruye un engañoso mundo de apariencias para ser al cabo destruida (la Lulú de Berg), todas esas naturalezas se emancipan del texto y su

inteligibilidad permaneciendo no obstante enteramente comprensibles.

Las contradicciones que señala Oskar Bies se propagan por todas partes. La ve en el choque de los derechos del autor literario con los del compositor, como las ve en esas pretensiones absolutistas de la orquesta -la malfamada «sinfonía con acompañamiento vocal»- siempre crecientes y no sólo en cuanto al tamaño orquestal a lo largo de la historia operística, en todo caso hasta Wagner. Luego está la contradicción en que incurrela ópera cuando se expone a realizarse en un escenario, pues las más finas sutilezas de escritor y compositor se dejan en manos de una actividad de suyo más bien premiosa y de trazo grueso; y en fin, por última contradicción, la que se da entre la ópera y la sociedad que la disfruta más o menos pero, sobre todo, la financia, más o menos.

Como forma artística al igual que como institución, la ópera tiene hoy dificultades, claras dificultades, mayores de las que se reconocen y nombran actualmente en alguna que otra corte de la Belleza, la Bondad y la Verdad. Basta salir una vez siquiera de esas islas de los bienaventurados y dirigirse a la capital alemana para reconocer que aun tan gran ciudad, en verdad una ciudad estado, ya no puede permitirse tres teatros de ópera, y por otra parte, tiene que dejar de permitírselos ya porque frente a la parte de ayudas públicas, en efecto, ninguno de los tres está en situación de garantizar con aforos completos la parte de financiación propia que les corresponde. Una ciudad, una población que en el promedio anual no llega a cubrir los tres cuartos de entrada por noche en sus tres teatros de ópera, no se los merece, tiene que conformarse con dos y algún día quizás con uno, pues las subidas de precio de las entradas tienen límites que en muchos casos ya se han alcanzado. Sólo unos teatros relativamente llenos pueden estar en posición de enfrentarse a la justificada exigencia de más guarderías.

La reducción de las subvenciones oficiales al teatro, en buena parte inadvertida por la opinión pública, está en marcha desde hace unos diez años, y también tiene sus límites. Uno se tropieza con un incrédulo asombro cuando menciona el hecho, fácilmente comprobable por vía estadística, de que en Alemania visita más gente al cabo del año teatros, conciertos y museos que estadios de fútbol u otros deportes. El año pasado, Estado, *länder* y ayuntamientos destinaron a cultura 8.300 millones de euros, el 0'36% de producto interior bruto ¿Es eso mucho para un país que se llama culto? También la fórmula mágica, «*sponsoring*», tiene sus límites: sobre todo, los del buen gusto y la restante autoconciencia de la burguesía restante. Viendo en estrenos e inauguraciones de festivales esos palcos cerrados de los VIP por los que revolotean aquéllos a quienes se requiere con tan pregonada urgencia su dinero – el de sus empresas y no su patrimonio privado, todo hay que decirlo –, le va entrando a uno la sensación de que los patrocinadores deben de cargar con el 80 % de los presupuestos de ópera, mientras los contribuyentes, vía fondos públicos, ya sólo financian los programas de mano: cuando la realidad es la inversa, naturalmente.

De todos modos es cierto que la ópera en conjunto se ha vuelto demasiado cara. En los últimos decenios se ha desarrollado una suerte de desmesura escenográfica que afecta a vestuario y decorados (aunque es cierto que la tendencia se está invirtiendo claramente a causa de las medidas de austeridad). En los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, cuando los trajes de los cantantes aún se hacían de tejidos sintéticos y no de piel de terneras cepilladas a mano, no se cantaba ni se actuaba peor, de ninguna manera. Sin embargo, no hay que sobrevalorar ese apartado, como tampoco los ominosos honorarios de los solistas. La escenografía se traga alrededor de un 3% del presupuesto de una ópera, los solistas, alrededor de un 15%. Mientras que el tenor estrella viene una vez y se va,

mucho más coste supone el personal de plantilla y las cotizaciones que conlleva (entiéndanse orientativas las cifras que siguen): orquesta, 12%, coro, 5%, ballet, 3%, tramoyistas, 10%, y utilleros, 17%. Esos son los verdaderos componentes del coste, y en tanto convenios laborales y sindicatos competentes garanticen a los instrumentistas primeros de los grandes teatros de Alemania, por unas jornadas laborales absolutamente cómodas, unos salarios de primera como no los hay salvo entre empresarios, y prudentemente ocultos al público (como los de unos cantantes de coro que tampoco ganan mal precisamente), mientras sea así no podrán montarse óperas con más austeridad; y a todo esto, los principiantes en orquestas de provincias, como los jóvenes actores y cantantes, cobrando una miseria. En otros escenarios, quejas y lamentos son falaces, los responsables lo saben, pero ningún gerente puede cambiar *ad hoc* las escalas salariales.

Pero también por otros costados amenazan peligros a la ópera, y no sólo en el futuro. El llamado «teatro de director» ha llevado en los últimos diez años a notables controversias entre el teatro y su público, en las que ínfulas creativas ofrecen pura palabrería a ignorancias abonadas. Y mientras de una parte se trabaja con argumentos acerca de la interpretabilidad infinita y *ad libitum* de una obra, por la otra, la del público, se le opone cada vez con más frecuencia el concepto de fidelidad a la obra. En puridad, no cabe entendimiento alguno entre esas dos posiciones. Ópera y drama son por principio diferentes de pintura o novela, algo en que ya casi nunca se repara. A diferencia de una novela, la partitura de una ópera con todo su enmarañamiento de signos textuales, musicales y contextuales (acotaciones escénicas por ejemplo) no está planteada mirando sólo a una realización imaginaria, interna, en el profesional o el estudioso que se la lea, sino en escena y mediante ella. Hay teoremas de las ciencias teatrales que afirman que texto o partitura teatrales no son

sino transcripciones de una representación imaginaria; lo que significaría, en el caso de la ópera, que libretista y compositor verían y oírían con su ojo o su oído interiores la representación ideal de su obra en trance de surgir, y meramente la trasladarían a letras y notas. Eso no es así. Más correcto es figurarse la pieza teatral u operística (y de nuevo nos referiremos sólo a ésta última) con un doble aspecto: en tanto partitura, la ópera es a la vez autónoma y orientada a su ejecución. Pero eso significa que no se puede trabajar con un concepto inamovible de fidelidad a la obra, sobre todo en lo tocante a la realización escénica; sino más bien en lo musical, y aun eso, tampoco del todo.

Un abonado a los «Jueves Azules» puede definir la obra a que deberían guardar absoluta fidelidad los intérpretes tan escasamente como el libretista o el compositor. Ni unos ni otros deberían permitirse andar susurrando al oído de los intérpretes «sé fiel», como Alberico a su hijo Hagen en *El crepúsculo de los dioses*: de óperas y dramas no puede haber puestas en escena modélicas, tan sólo más adecuadas que otras a la idea de la obra y que, en esa medida, se tengan por obras maestras de la escenografía, pero considerándolas por principio siempre reemplazables por otras soluciones. Pues ya lo son, sencillamente, porque dejan de existir tan pronto se las «mete en naftalina», es decir, se las retira del cartel. Aun cuando queden registradas visual y acústicamente, eso ya no es la puesta en escena sino una imagen técnicamente mediada e insuficiente.

No es de extrañar así que, entre las puestas en escena clásicas, jamás haya habido algo parecido a un canon. En los últimos cien años sólo ha habido una, la que Patrice Chéreau hiciera en 1976 de *El anillo de los nibelungos* en Bayreuth, que pueda seguir hasta hoy reclamando semejante rango, y así, dejar caer su pesada sombra sobre toda escenificación posterior de la tetralogía pese a no

existir ya, pero estar, eso sí, bien documentada por registros ópticos y acústicos y un libreto completo.

Así es que las puestas en escena podrían permitirse tanto actualizar como volver insólita la obra. La medida no es la aproximación fiel a las representaciones escénicas del creador de la ópera en 1789 o en 1881, adheridas a su época; aunque resulte más difícil de establecer, la medida ha de ser una aproximación lo más fiel posible a la idea de la obra. Por tal se ha de entender aquello que queda de sus rasgos fundamentales una vez suprimido todo elemento de época, una vez volatilizado cuanto «la moda dispone rigurosa» sobre lo esencial y fundamental. Elaborar en rasgos claramente discernibles tal quintaesencia, que sólo será factible como aproximación, es tarea concienzuda y trabajosa, sobre todo para el equipo escénico al que inexcusablemente corresponde tener conocimientos de dramaturgia (algo que hoy pasa por obsoleto porque también en este aspecto los directores se sobrevaloran a veces); con lo cual se estará entonces pidiendo demasiado al espectador en todo caso, aun cuando previamente buscara criterios en una dirección escénica más tradicional. Para asesorar a ese respecto ya hay otros: dramaturgos (aquí en su papel de «artífices de opinión pública»), científicos, y periodistas, para quienes debería ser obligación hacer partícipe al espectador de tal información en forma comprensible antes de la representación.

Condenar por principios la actualización en una puesta en escena es cortedad de miras; únicamente, esas actualizaciones que deben tender puentes hasta una obra histórica, a través de una distancia temporal y cultural a veces notable, tienen que poder hacerse entender por el común tanto como se pueda, idealmente, aun sin leer el programa. Es la propia puesta en escena de la obra la que debería presentar el meollo de su idea de suerte que el espectador pueda reconocerla, y juzgar en qué tipo de tensión estén esa puesta en escena y la obra, ojalá que

fructífero. Si la idea aparece deformada hasta lo irreconocible, para el espectador corriente se vuelve imposible juzgar del valor y sentido de una puesta en escena.

A veces no logra uno desprenderse de la sospecha de que sea eso precisamente lo que se busca. Por nombrar un ejemplo de falsificación de la idea, o por decirlo más cortésmente, de desconsideración hacia una parte irrenunciable de la obra: en un gran teatro de ópera alemán, hace no mucho tiempo, a la hora de poner en escena *Rigoletto* la directora se dejó inspirar por una popular película la ocurrencia de trasladar el ducado de Mantua a un planeta de simios: podría discutirse si en verdad es tan beneficiosa esa universal necesidad de apoyarse en la cultura popular que padece la actual escena operística, y sobre todo, si el público de las óperas alemanas es a la vez un público cinéfilo tal que pueda paladear semejante referencia a una película con 35 años de antigüedad. Uno podría conceder, quizás a regañadientes, que sea tolerable en principio semejante actualización, que mejor sería llamar trasposición en este caso. Intolerable resulta ya, por contra, que la mencionada puesta en escena identificara al protagonista con la figura humana que en la película se ve arrojada a ese planeta, y que Rigoletto se paseara en traje de astronauta entre monos peludos que, por su parte, se asombraban no poco de criatura tan diferente. Con ello, es verdad, se acierta con una cara de la extranjería de Rigoletto, fuera de lugar entre los bellos y ricos mantuanos por estar marcado corporalmente (su joroba, pero eso podría subs-tituirse por cualquier otra marca), y por su condición de bufón que ha de entretener a esa sociedad. No obstante, se pierde entonces sin dejar rastro lo decisivo de esa figura tal como la dibujara Víctor Hugo y la conformaran luego Verdi y su libretista Piave. Pues sólo por una parte está Rigoletto fuera de lugar, por la otra está «dentro» y es parte de la corrupta sociedad corte-sana, ya que en calidad

de tal atormenta y se burla a su vez de otros excluidos, como ese Monterone estigmatizado por su recta moral. De modo que la idea, que atañe al personaje Rigoletto y con ello al corazón mismo de esa ópera, se enunciaría como sigue: el carácter principal que define a Rigoletto es ser y sin embargo no ser, simultáneamente, parte de esa sociedad; sólo así se hace comprensible la acción en su integridad. Para ser precisos, lo que suele llamarse la tragedia de Rigoletto está en un castigo, que puede suponerse completamente justificado, por una vileza, desatada con la fuga de Monterone, que sin embargo es al mismo tiempo comprensible, y así, disculpable: en parte, por su deformidad física y por el amor conmovedor a su hermana, y en otra parte, por los tormentos a que le somete la sociedad cortesana, que concitan la simpatía del espectador u oyente. Ese componente trágico queda desmantelado de entrada cuando Rigoletto sólo es de principio a fin de la ópera un extraño, y no alguien «de dentro».

Tales «conceptos de dirección escénica» tendrían que ser ahogados en la cuna, ya desde las primeras conversaciones, por las instancias competentes.

Este ejemplo negativo no debería oscurecer el hecho de que, en ese teatro de director tan discutido, hay también puestas en escena capaces de convencer pese a ideas que se antojan un tanto radicales (tal es en parte, por ejemplo, la que Peter Konwitschny hiciera del *Don Carlos* en Hamburgo y Viena). Así pues, la cuestión no puede girar en torno a una condena por principio del teatro de director, en el sentido de una fidelidad a la obra tan obsoleta como nefasta, sino en torno a la legítima pretensión de que también los conceptos de puesta en escena se tengan que someter al examen de alguna instancia, no institucionalizada sino por consenso: algo nada sencillo de conseguir.

En buena medida la crítica de ópera no satisface esa pretensión. Por una parte, se ocupa demasiado de detalles de la dirección operística y no lo bastante de cuestiones centrales de realización de la idea de la obra; por otra parte, descuida factores que influyen con mucha mayor fuerza en un estrato profundo de la experiencia operística, en primer lugar la orquesta y sobre todo los cantantes.

No fue Oskar Bie el primero en recordar que la ópera no es una forma artística de realismo o naturalismo, sino en primer lugar de simplificación, de reducción de complejidad en el plano de la acción dramática y el texto, que se compensa más que de sobra merced al incremento de complejidad que trae a todo teatro hablado el lenguaje musical. Por otra parte, es forma artística de reconciliación pero también de elevación y, al cabo, aun transfiguración. ¿Cómo dice en las acotaciones escénicas de *Tristán e Isolda*?: «Isolda canta como transfigurada, en brazos de Brangän, dulcemente sobre el cuerpo de Tristán. Gran emoción y arrobo entre los circundantes. Cae el telón sobre los calderones finales» Eso es: transfiguración, emoción, arrobo, y todo ello forzado por el canto etéreo y celestial de una soprano (algo que no toda representación hace realidad, por decirlo educadamente). Aquí se está cerca de captar la esencia de la ópera. Ya sólo por eso es un penoso error el crudo naturalismo que se sienten impulsados a desplegar en escena parte de los actuales directores, ante todo en la presentación de sexo y violencia. No sólo es que toda simulación de tales hechos en escena tenga un cierto aire penoso y grotesco que mueve a risa, tanto en el teatro musical como en el hablado: es que además todo eso puede hacerlo infinitamente mejor el cine, y meterse en semejante competición sin ninguna perspectiva se cuenta entre los más indignos rebajamientos del teatro actual. Frente al teatro hablado, la ópera tiene incluso una ventaja más clara, que le permite y debiera exigirle proceder con más comedimiento: tiene la música, que expresa todo aquello

que ya no hace falta duplicar en escena, pudiendo quedar insinuado, y que duplicado no aporta sino el riesgo de que sea la música la que parezca duplicado de la acción y degenera en «música de acompañamiento para una escena», por tomar prestado un título a Schönberg [*Begleitmusik zu einer Lichtspiele*, op. 34].

Demos un ejemplo también de esto: Alban Berg, cuyo *Wozzeck* no es en absoluto sospechoso de transfigurar emotivamente crudos sucesos, muestra el asesinato de María a manos de Wozzeck a telón alzado, como también hiciera Büchner. Así es que Wozzeck tiene que clavarle a María el cuchillo en la garganta, pero ocurre con toda celeridad. Con un solo «¡Socorro!», María cae y muere. De Wozzeck, que tampoco pronuncia más que una sílaba, «*tot*», muerta, se dice: «Se levanta asustado y se precipita fuera sin un ruido». Una puesta en escena que quisiera recrearse en el asesinato, a lo que parece incitar ocasión presuntamente tan simple, pecaría contra la sustancia misma de la ópera, que consiste en que lo esencial de esta escena no transcurra en el escenario sino en la orquesta, en ese Si que en todas sus transformaciones posibles sirve de fundamento a la escena, a modo de nota pedal hacia la que se precipitan en el momento del crimen todas las figuras musicales correspondientes a María, y que luego, en ese *crescendo* como para cortar la respiración tras la atropellada salida de Wozzeck, condensa una vez más la violencia de la escena, la eleva sin debilitarla, y la recapitula de forma infinitamente más marcada que cualquier estética de guiñol de que se quisiera dotar al asesinato. Así es que el director estaría obligado aquí a estarse «asustado y sin rechistar», de algún modo como el propio Wozzeck, y confiarse a la fuerza de la música. En lugar de lo cual ocurre casi siempre que, de un modo u otro, se aprovecha gustosamente tal acotación para sondear los límites de lo que el público soporta hoy, y eso que es asombrosamente mucho, aunque a continuación pueda imponerse el rechazo.

Otro tanto vale para la sexualidad natural de Lulú, que ha de articularse ante todo en su canto y no en alguna clase de gimnasia sexual. De intento se ha escogido ambos ejemplos de óperas de Berg, donde se hace tema expresamente de violencia y sexo que el compositor, no obstante, eleva a otro plano en su trasposición a la forma artística «ópera». Por no hablar aquí de aquellas óperas en que sexo y violencia no están tan explícitamente en primer plano, sino que ocupan el puesto de eros y *pathos* mediante puestas en escenas a menudo sumamente pormenorizadas para darle algún adobo presuntamente necesario a un gusto presuntamente insulso.

Al son de la música que mueve el alma, la apariencia estética de la ópera mitiga la cruda facticidad de lo representado, no para presentarlo como una nimiedad inocua (competencia ésta de cierto tipo de opereta o musical), sino para ofrecer un atisbo de lo que sería posible si los seres humanos no se hallaran en enconada lucha consigo mismos y con la naturaleza. Adorno ha hablado de que la ópera es, en una parte, sucedáneo de la dicha que se le rehúsa al ser humano.

Pero si fuera sólo eso sería parte de la industria cultural que le engatusa con el cuento de que aquello que compra es la felicidad misma, siendo tan sólo una mínima muestra. Sin embargo, la ópera también es al mismo tiempo promesa de la dicha verdadera, como el canto es la utopía trasluciendo del prosaico existir; si la vulgaridad, prosigue Adorno, es llegar aun acuerdo con el propio envilecimiento, de todas las formas artísticas que haya concebido el ser humano la ópera es entonces la más complicada, compuesta de artes parciales refinadas, pero a la vez es también la que arrastra emocionalmente, la que más lejos está de la vulgaridad. Así pues, son los seres humanos y no meramente su conveniencia en «sociedad» quienes deciden también si necesitan aún tal forma artística o quieren acomodarse en un cómodo envilecimiento.

Antonin Artaud, el teatro y el teatro musical: Wolfgang Rihm

En el programa de mano preparado para la puesta en escena de *La Conquista de Méjico* en Frankfurt aparece impreso el libreto, o mejor dicho, el texto que Wolfgang Rihm, tras haberse hecho ya con un poema de Artaud para su *Tutuguri*, escribió sirviéndose sobre todo de dos conjuntos de textos de Artaud, un guión sobre la «México's conquista» (como escribe Artaud) y el *Théâtre de Séraphin*. Es de señalar que en el programa de Frankfurt el texto de *La conquista de Méjico* acaba con una anotación del compositor que dice «Fin (¿?) de la ópera», si bien en el programa se la llama «teatro musical», y la partitura manuscrita no presenta en este lugar la palabra «ópera». Ya tenemos el primer problema: ¿es esto entonces una ópera, o teatro musical? Aún hay que señalar, de paso, que en Artaud se encuentra *La Conquista de Méjico* en dos grados de elaboración. En el primer manifiesto del *Théâtre de la cruauté*, de 1932, aún no aparece como asunto. Es interesante que en su esbozo programático Artaud

proponga junto a una pieza isabelina el *Woyzeck* de Büchner y pase a enumerar asuntos posibles pero ya ninguna obra dramática. Junto a un relato del marqués de Sade (uno de los ancestros de ese surrealismo francés en que se ha de incluir a Artaud durante cierto tiempo), varios melodramas románticos y la historia de Barbazul, se puede reconocer un primer antecesor de *La Conquista de Méjico* en el asunto de la conquista de Jerusalén. En el segundo manifiesto del Teatro de la crueldad, de 1933, encontramos ya un primer esbozo de *La Conquista de Méjico*. La segunda versión, la que emplea preferentemente Rihm, apareció póstuma en 1950, y junto a una trasposición parcial de la primera ofrece el guión que conocemos por la obra de Rihm. En cuanto al *Théâtre de Séraphin*, al final apareció también póstumo el mismo año de la muerte de Artaud, 1948, pero procede de mediados de los años treinta y originariamente debía quedar recogido en el volumen *Le Théâtre et son double*, donde no figuró hasta ediciones más recientes. Parece probable que el nombre se refiera a una compañía de teatro chinesco radicada en París entre 1781 y 1870, y fundada por un italiano de nombre Serafino.

Llama la atención que en los escritos de Rihm, incluido el programa para *La conquista de Méjico*, se hable de su relación con Artaud y en especial del propio Artaud como en arcanos y susurrando, y en cualquier caso de una manera que parece suponer a Artaud parte del conocimiento básico y pan nuestro de cada día para cualquier europeo interesado por el teatro, y a sus textos y cuanto presuponen, un grado de comprensibilidad equivalente al que pueden pretender, pongamos, las *Regeln für Schauspieler/Reglas para actores* de Goethe o la *Hamburgische Dramaturgie/Dramaturgia hamburguesa* de Lessing. Cuando lo cierto es todo lo contrario: Artaud sigue siendo el autor más críptico en la historia de la teoría teatral, a lo que se añade que sus declaraciones y comportamientos llevan el estigma de la aberración mental,

a más tardar, desde mediados los años treinta; me expreso con tanta cautela porque no es posible alcanzar retrospectivamente un diagnóstico inequívoco de su estado mental (pasó unos nueve años en instituciones psiquiátricas). A ojos de sus médicos era un psicótico. En todo caso está confirmado un temprano abuso de drogas y fármacos, a comenzar por una meningitis a que hubo de sobreponerse con quince años. Se debe al punto de vista de Foucault y la perspectiva de Derrida (quienes en uno u otro momento se enfrentaron a su figura), el que hace ya tiempo se mire a Artaud como enfermo crónico pero no mental: de lo que es muestra representativa su biografía canónica en alemán, cuyo autor se oculta tras el seudónimo de «elena kapralik».

Tarea de las siguientes reflexiones debería ser retroceder unos pasos para ganar perspectiva y perfilar brevemente el escenario, quién es Artaud, qué evolución sigue, y qué aspecto ofrecen sus puntos de vista en el teatro musical de Rihm, o qué luz arroja éste sobre ellos; aunque sólo pueda ocurrir que una cuestión se encadene con otra y al final se apiñen encorvados en la sala más interrogantes que al principio. No cabe aquí ir más lejos y entrar a considerar la influencia eminente de Artaud en el *nouveau théâtre*, en el llamado teatro del absurdo de Adamov, Beckett e Ionesco, en el «teatro pobre» de Grotowski o en la tradición del *happening* y la *performance*; no puedo más que mencionar el célebre happening de 1952 en el Black Mountain College estadounidense, en que participó John Cage junto con el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, donde Robert Rauschenberg expuso sus *white paintings*, Cunningham bailó, y M. C. Richards sentado en una escalera de mano leyó una traducción inglesa de textos capitales de Artaud: para el historiador del *happening*, el primer acontecimiento en la historia de esa idea artística, el primer concierto «fluxus» *avant la lettre*, que movió a Cage a escribir inmediatamente después su pieza *4'33''*.

Tan grande como el caos en que discurrió la vida de Artaud es la precisión con que cabe señalar diferentes fases en su reflexión sobre el teatro, lo que no deja de ser caso notable para una mirada histórica. No hay que pasar por alto en sus comienzos el peso del movimiento surrealista, con el que poco parece vincular al Artaud más tardío, pero de significación decisiva en su evolución. En 1920, con 24 años, el hijo del armador oriundo de Marsella llega a París. Poseo del teatro, toma contacto rápidamente con los empresarios teatrales más avanzados de París, Lugné-Poe, Firmin Gémier, el primero en representar el *Roi Ubu* de Jarry, o Charles Dullin, que en alguna ocasión le contrata como actor, al igual que Georges Pitoëff. Puede considerarse ésta como una primera fase de su evolución: participación juvenil entusiasta en la vanguardia teatral parisina. Artaud, cuya marcada fisonomía atraía a los directores de cine mudo, desempeña sus primeros papeles cinematográficos, algo que de todos modos vió siempre como mero medio de subsistencia y nunca como actividad realmente seria para un actor, por no hablar ya de un director. Se han conservado no obstante algunas impresionantes apariciones cinematográficas suyas: como Marat en el grandioso proyecto de Abel Gance, *Napoleón*, como compasivo sacerdote joven en la obra maestra de Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, y en *Liliom* de Fritz Lang durante el exilio de éste en Francia.

Comienza en 1924 la segunda fase, que representa una entrega intensa e incondicional al movimiento surrealista. Enseguida descolla en el seno del movimiento férreamente articulado por Breton, redacta textos y fragmentos, y sobre todo, funda en septiembre de 1926 con Roger Vitrac el Théâtre Alfred Jarry, que ha de verse como el teatro surrealista *par excellence*. Pero esa fundación es simultánea al comienzo de las divergencias entre Artaud y Breton. Éste consideraba al teatro un medio demasiado atado a formas tradicionales que no realizaba suficientemente la unidad de

arte y vida, demasiado obligado a compromisos con la cultura burguesa para que le tuviera confianza; por más que Artaud buscase cada vez más dejar atrás precisamente esos límites, el escepticismo de Breton era demasiado grande: Artaud fue expulsado del movimiento, lo que con seguridad tuvo que ver también con el creciente giro de Breton hacia el comunismo en que no quería acompañarlo Artaud, quien desarrolló una marcada antipatía hacia el marxismo. La tercera etapa, el camino que lleva al «teatro de la crueldad», pasa por dos largas estancias de Artaud en Berlín, en 1930 y 1932, durante las cuales se hizo con un conocimiento extraordinariamente preciso de la escena dramática alemana, estudió a Reinhardt y conoció a Brecht y Piscator, así como al director cinematográfico G.W.Pabst (con quien intervino en el reparto de la versión francesa de la *Ópera de cuatro cuartos*). Artaud bien pudiera haber sido en el mundo del teatro francés quien mejor conociera el teatro alemán, extremo éste poco sabido. Por la misma época tuvo en París una experiencia que le afectó profundamente: asistió a una función de un teatro de Bali, invitado en el marco de una exposición colonial en 1931; se trataba de teatro ritual que representaba leyendas sagradas del hinduismo por medio de mímica y gestos, con acompañamiento musical y apoyado en fantásticos trajes y hieráticas máscaras policromadas en colores chillones. De esa experiencia (pues más tarde en Méjico no vio nada semejante) sacó Artaud su creencia en la posibilidades de un teatro mágico-ritual que veía marchitarse consumido por un teatro europeo centrado en el texto. En los años siguientes desarrolló su idea del «teatro de la crueldad» en una serie de artículos que reunió en 1938 en el volumen *Le Théâtre et son double*.

A mediados de los años treinta tiene lugar su primer y único intento de realización teatral de sus ideas. Escribe y dirige una pieza inspirada en Shelley y Stendhal, *Les Cenci*, en que también actúa. El fracaso de crítica y público le

sume en una honda depresión e incrementa su inestabilidad mental y su dependencia de drogas. Para ese momento, su actividad teórica y literaria ha llegado a un final provisional. De esa depresión trata de huir en los años siguientes viajando a Méjico. Ese viaje cumple sólo en parte sus esperanzas de apartarse de la utilitaria cultura occidental. Ciudad de Méjico y sus círculos intelectuales, mucho más interesados en ideas marxistas que en los misterios de sus aborígenes, lo decepcionan muy profundamente. También da meramente por dinero una serie de conferencias convencionales sobre tendencias contemporáneas de la cultura francesa, y parte repentinamente a un calamitoso viaje entre los indios tarahumara. Artaud afirmaba haber vivido la iniciación a profundos misterios, sobre todo con ayuda de ritos basados en el peyote, extracto mescalínico de cactus.

Como puede comprenderse, no hay testimonios o pruebas que obtener. De la literatura algo más crítica brota la sospecha de que todo fuera mucho más sobrio y prosaico en la realidad que en las notas de Artaud, pero que tampoco iba él a aumentar aun más su decepción.

Vuelto a Europa, comienza su ruina física y psíquica. Entre 1938 y 1946 vive internado en sanatorios. Amigos y admiradores, entre ellos Roger Blin y Jean Louis Barrault, lograron hacerle soportables sus dos últimos años de vida. Una lectura en un teatro parisino, en enero de 1947, terminó con Artaud insultando desenfrenadamente al público y a la sociedad, y la emisión radiofónica producida en noviembre de ese año, *Pour enfinir avec le jugement de dieu*, atestigua que Artaud era completamente lúcido en el seno de su propio sistema de pensamiento, aunque éste, desde luego, no coincidiera con el de la mayoría de intelectuales franceses (por suerte el documento sonoro se ha conservado). Así, en marzo de 1948, Artaud murió con la conciencia de un aislamiento total.

Perfilaremos ahora sumamente acortados y comprimidos algunos aspectos centrales de su teoría teatral, sobre todo su concepción del «teatro de la crueldad», dejando al margen toda fase de desarrollo de sus ideas. El llamativo concepto «crueldad» llevó y sigue llevando a diversas conclusiones erróneas, como si en su concepción teatral todo girara en torno a llevar a escena el máximo posible de excesos de violencia y tortura; esto es, a destruir de obra y de palabra una tradición clásica francesa que de hecho odiaba, la *bienseñce*, esa suma de buenas maneras, oficio y comedimiento en el escenario¹. El teatro de nuestro inmediato pasado y del presente está lleno de redoblados empeños por fortalecer esas tendencias. Y a menudo también invocan a Artaud, lo que sin embargo sólo deberían hacer con serias matizaciones. Resulta significativo que Artaud sólo se decantara por el término «crueldad» tras largas vacilaciones, y que al principio se inclinara por otros como «teatro metafísico», «alquímico» o «absoluto». Al decidirse por «crueldad» cargó con malentendidos a los que ya hubo de enfrentarse en vida; como lo es que la definición más clara de «teatro de la crueldad» no se encuentre en ninguno de los manifiestos con ese nombre sino en otro texto, titulado *En finir avec les chefs-d'oeuvre*. Dice así: «Teatro de la crueldad significa, para empezar, teatro que me resulta difícil y cruel a mí: y en el plano de la realización no se trata de aquellas crueldades que podemos infligirnos unos a otros, ésas en que nos descuartizamos sierra en ristre nuestras anatomías personales (...) sino de aquella crueldad mucho más espantosa e inexorable que pueden tener las cosas con nosotros. No somos libres. Y encima, aún se puede caer el cielo sobre nuestras cabezas. Y el teatro está ahí antes de nada para ponernos eso delante». Se trata pues de la idea de un determinismo absoluto, que Artaud llama también «cósmico», de la naturaleza humana, abandonada a merced de poderes destructivos.

A su entender el hombre sólo puede toparse constructivamente con esos poderes dejando exteriorizarse en situaciones extraordinarias las energías que lo estremecen, por así decir desinhibido psicósomáticamente, permitiéndose vivir el potencial instintivo subliminal de lo inconsciente humano, la desinhibición de imágenes latentes en su comportamiento gestual corporal. Aquí Artaud recurre con no poco eclecticismo y a veces superficialidad a fragmentos de las tesis de Freud y Jung tal como rondaban por el surrealismo, es decir, casi siempre sin conocimiento de los textos originales.

Posibilidades de dejar aflorar a la luz tales poderes cósmicos las brindan situaciones extremas: catástrofes naturales, guerras, también la locura, y por último, epidemias como la peste (con la que compara al teatro en algunos textos). A tales sucesos les asigna Artaud efecto catártico, y como tales sucesos no están por así decir a la orden del día, entonces puede el teatro ocupar su puesto, eso cree Artaud, y aspirar a metas semejantes en forma mucho menos destructiva, en tanto sea un teatro de la crueldad.

La cruel energía destructiva del ser humano, determinada por poderes cósmicos, no puede ya velarse y disfrazarse como en la sociedad burguesa y su teatro, un teatro textocéntrico de encubrimientos y tabúes, sino que ha de aflorar en un teatro mágico y mítico. El mito tiene a sus ojos la cualidad de las imágenes oníricas. Un teatro mítico puede penetrar más allá del ámbito de lo psicológico individual, en la dimensión de lo arquetípico inconsciente, hasta las fuentes de lo universal supraindividual.

El teatro mítico puede dirigir a los espectadores hacia zonas de la conciencia moderna sometidas a tabúes. El desprecio de Artaud hacia el texto se funda en la suposición de que la palabra hablada con su lógica superficial no está en situación de figurar la lógica del sueño y el mito, sin hablar ya de transportar al espectador. En el teatro de la