

A ochenta años del estreno de *Wozzeck*

Este 24 de diciembre se cumplen setenta años de la muerte del compositor Alban Berg (Viena, 1885-1935), a quien bien puede considerarse un conciliador entre la tradición y las nuevas gramáticas armónicas instauradas por su mentor Arnold Schönberg a principios del siglo XX. Coincidentemente, este mismo año se completan ocho décadas de la primera puesta en escena de su ópera *Wozzeck*, una de las obras cumbre dentro de la tradición operística de todos los tiempos.

Por uno de esos caprichos de la geometría del azar, el escritor Georg Büchner (Goddelau, Alemania, 1813) vio segada su vida en 1837, a la edad de veintitrés años, dejando inconclusa su última obra: el drama *Woyzeck*, que no fue trasladado a escena sino ochenta años más tarde, en Múnich, y seis meses después en Viena. Allí, tras presenciar la interpretación protagonista a manos del explosivo actor alemán Albert Steinrück, el compositor Alban Berg —alumno de Schönberg, con quien formaría parte de la Segunda Escuela de Viena— supo que *alguien debía* poner la música a las palabras de Büchner.

Y Berg, en efecto, comenzó a traducirla en una de las más poderosas óperas del siglo XX apenas estuvo de vuelta en casa, luego de la función.

A pesar de su entusiasmo inicial, Berg debió relegar el proyecto *Woyzeck* para centrar la atención en sus *Tres Piezas Orquestales*, op. 6, y algunos otros trabajos de menor envergadura. Al año siguiente dejaría truncado el pleno de su obra para alinearse en las huestes del desahuciado ejército austrohúngaro, y fue hasta después del final de la Gran Guerra cuando centró su atención en el arreglo del libreto del drama que le carcomía los sesos día y noche. Sólo hasta 1921 pudo concluir la partitura, cuya orquestación final estuvo lista un año después. Fue así como, de las veintiséis escenas originales—incluyendo las tres que Büchner dejó inconclusas, entre ellas la escena final— apostó por un formato de sólo quince, agrupadas en tres actos.

Ningún editor de la época, sin embargo, se atrevió a correr el riesgo de imprimir *Woyzeck*; el propio Alban Berg habría optado sin reparos por la autopublicación, pero su estado económico no le daba para semejantes lujos, como sí lo había hecho antes con otras obras. La inefable Alma Mahler, en cambio, a sabiendas de que el trabajo de Berg había alcanzado niveles ar-

tísticos estupendos, no dudó en ofrecerle su entero apoyo monetario, desinteresado y fraterno (de allí la famosa dedicatoria en el *score*). Por último, la transposición del nombre original, *Woyzeck*, por el de *Wozzeck*, contra las elaboradas conjeturas que podrían derivar algunos, no se debió, una vez publicada la obra, sino a un llano error de imprenta.

Tanto Büchner como Berg exploraron en su obra los grados

de ignominia a que puede ser rebajado un ser humano común y corriente para hacerlo lamer el suelo de un cadalso que jamás será usado por él, y signarlo al fin con el hierro de la derrota en la frente, con la capitular de esa vergüenza sin nombre de estar muerto y seguir caminando. De esta suerte, la trágica historia del soldado Franz Wozzeck y el impacto dramático logrado por la eficaz proyección de su estado de perturbación a través de la música, van fluctuando entre la rabiosa dodecafonía y la domesticada tonalidad, plagando todo con su incisivo *sprechgesang* (especie de pasajes hablados por los cantantes, recurso habitual en la música académica



Alban Berg.

contemporánea desarrollado por Schönberg).

En *Wozzeck* sobresale de entrada el escrupuloso sistema de estructuración por medio de *leitmotive* y secciones recurrentes que operan con rigor formal al parejo del desarrollo dramático. Este meticuloso sistema queda claro desde el primer acto, donde recurre Berg, en sendas escenas, a cinco diferentes piezas (una *suite*, una rapsodia, una marcha militar y canción de cuna, una *passacaglia* y un rondó) para presentar a cada uno de los personajes de la obra. El segundo acto, en cambio, está delineado como una sinfonía en cinco movimientos (un movimiento en forma de sonata, una fantasía y fuga, un largo, un *scherzo* y un rondó). El poderoso tercer acto, donde *Wozzeck* signa la catástrofe y que es, quizá, el *summum* de toda la historia operística hasta esa fecha, se escinde en cinco diferentes invenciones, cada una basada en un elemento musical independiente desarrollado con maestría, todas de particular ingenio (un tema, una sola nota, un patrón rítmico, un acorde a seis voces y el valor de una sola nota). Esto es apenas el estrato más superficial dentro de la intrincadísima maquinaria milimétrica que es *Wozzeck*, donde cada palabra, cada evento de quinética o gesticulación de los actores, conlleva la paralela correspondencia con los vehículos ex-

presivos musicales en apariencia menos trascendentes. Vaya por ejemplo el caso más simple –también el más original y de mayores intenciones lúdicas: el personaje del *Hauptmann* muestra una peculiar obsesión por el tiempo, y la seguirá mostrando durante la ópera entera, en sus pláticas con el *Doktor*; sus movimientos lo revelan, camina en círculos sobre una banda de Moebius, infinita, mientras le comenta a Wozzeck lo soporífero que es para él pensar siquiera en la eternidad. Esto sucede en tanto algunos elementos de la orquesta van haciendo modulaciones armónicas en el básico “ciclo de quintas” que, apenas agotadas las doce notas de la escala cromática como eventuales centros tonales y esto cualquier melómano lo sabe, está condenado a volver al mismo punto de partida hasta el infinito.

La intención que toda ópera lleva de por sí cobra especial relieve en *Wozzeck*: no es una obra, como muchas otras, que pueda sólo ser escuchada (su carencia de las hasta entonces tradicionales arias, dúos o recitativos, y su abundancia de *sprechgesang* o pasajes hablados, mucho tienen que ver en ello); en cambio, demanda y por supuesto merece la experiencia completa de ser presenciada en vivo. Quiero pensar que, por la complejidad que implica su montaje (y no por desinterés ni abulia), en nuestro país hemos tenido ocasión de ver escenificada ésta ópera apenas un par de veces. La primera de ellas fue el 30 de agosto de 1966, a un escalofriante margen de cuarenta años de su estreno mundial: la Ópera de Bellas Artes dio una función única, con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Hans Georg Schaffer, con Anton Metternich en el protagónico e Isabel Strauss como Marie. Las reseñas en los diarios de la época, no obstante, dan testimonio de la desaprobación que un conservador, esnob y escandalizado público mexicano mostró ante la obra, abandonando algunos la sala durante la función. La segunda puesta de *Wozzeck* en los escenarios de estas tierras tuvo lugar hasta treinta y cuatro años más tarde, en el 2000, en tres funciones, durante la temporada de ópera de Bellas Artes: la dirección musical fue de Guido Maria Guida y la dirección escénica de Bejamín Cann. Vale celebrar al menos que, a diferencia de la primera, en esa ocasión nadie abandonara su asiento.

Dada la raquítica accesibilidad en nuestro país a este tipo de eventos, y para quienes no hayan tenido aún la fortuna de ates-



Stage Setting for Frankfurt 1951. Act 3 scene 2

tinguar todo el poder escénico de *Wozzeck*, un buen sucedáneo resulta ser la clásica versión de Claudio Abbado y la Ópera Estatal de Viena del año 1987 (editada para DVD por Image Entertainment, 2001), con Hildegard Behrens en el papel de Marie y Franz Grundheber en el protagónico. Pero sería altamente recomendable de igual forma para la audiencia de nuestros días apreciar la más nueva versión llevada a escena por la Ópera de Fráncfort, hecha ex profeso para el formato de video: toda la acción discurre dentro de un cubo tridimensional logrado por computadora que gira sobre sus ejes como una enorme caja en cada cambio de escena. El diseño de vestuario de esta exégesis contemporánea obliga a un aventurado comparativo con el de un grupo de rock industrial, con especial mención del personaje del *Doktor*, un pintoresco epígono del vocalista del grupo alemán Rammstein. Aunque fue montada y filmada en 1996, esta versión ha sido lanzada al mercado en formato DVD apenas el año pasado (Kultur, 2004). La producción es de Peter Mussbach, y los dos personajes principales (que ya habían hecho dupla en *El caso Makropolis* de Leos Janacek), corren a cargo de los estadounidenses Dale Duesing y Kristine Ciesinski, entrañable como Marie y familiarizada de tiempo atrás con la obra de Berg. –

– TRYNO MALDONADO

Mark Rothko en el MAM

Algunas obras de arte se alegran cada vez que tienen que decorar una postal o un calendario (todo Andy Warhol). Otras no se sienten tan cómodas, pero tratan de poner ahí su mejor cara (ciertos paisajes de Giorgio de Chirico). Y hay unas, las más necias, que simplemente no pueden soportarlo. Por ejemplo, las pinturas de Mark Rothko. Sin importar lo exquisito que pueda ser un catálogo o un cartel, sus lienzos siempre se resistirán a mostrarse tal y como son. Esto no tiene que ver de modo exclusivo con la imposibilidad de reproducir los colores exactos. También es un asunto de escala, porque Rothko es sólo eso: color que ocupa espacio. Y no podía estar más a la mano: el Museo de Arte Moderno, en colaboración con la Galería Nacional de Arte de Washington, ha reunido un conjunto de obra en tela y papel que puede ayudar, entre otras cosas, a entender cómo llegó Rothko a esa simpleza pictórica.

En el camino hacia esa particular abstracción Rothko estuvo acompañado no sólo por un curioso grupo de artistas, después bautizados como expresionistas abstractos, sino por esa clase de accidentes afortunados que le dieron a los Estados Unidos de la década de los cuarenta todas las cualidades necesarias para el desarrollo de las artes. Poco antes nadie podía siquiera sospechar que en manos de esos “bárbaros culturales”, como se los llamaba en Europa, recaería el relevo artístico. Todavía en la Bienal de Venecia de 1948, el gran arte era europeo y profundamente moderno. Una muestra de impresionistas franceses, una retrospectiva de Picasso y la presentación en sociedad de la colección de Peggy Guggenheim sirvieron para probar que el período de experimentación había concluido tiempo atrás. Lo que podía verse era, aun en la diversidad, un arte con caracteres propios e inconfundibles. La bienal, que reaparecía después de seis años de obligada pausa, llamaba así a despedirse de la nostalgia: Europa no se había traicionado a sí misma. Sólo se había permitido mirarse desde todos los ángulos. Sin embargo, esa posibilidad, moderna, de la cual el cubismo es sin duda la más alta expresión, comenzaba paradójicamente a agotarse, como se vería en los polémicos pabellones americanos de la siguiente bienal.

En 1953 Clement Greenberg anota: “Cuando el positivismo y el materialismo se vuelven pesimistas, acaban por lo regular transformados en hedonismo.” En efecto, al terminar la guerra se hizo evidente el énfasis que el arte moderno había puesto, en las últimas décadas, en la consecución del placer. Los grandes pintores de la Escuela de París (entre otros, Miró, Mondrian, Chagall, Modigliani, Rouault y, desde luego, Matisse y Picasso) se encontraban sumergidos en los efectos más inmediatos de los colores cálidos, las superficies elocuentes y el diseño casi decorativo. *Lujo, calma y voluptuosidad*. La posguerra necesitaba un otro



Mark Rothko

arte, quizá más puritano, o menos mediterráneo. Pero la abstracción geométrica también había perdido sentido, era, para los tiempos que se vivían, demasiado racional, irrelevante.

La solución más a la mano estaba al parecer en el surrealismo. No el de Dalí o Magritte, ese surrealismo de las cosas pequeñas, que atenta contra el principio de identidad, sino el otro, mucho más violento y crucial: el de Masson, Ernst, Matta y Miró. Desde ahí, y sin tener que recurrir a la literalidad del Picasso de la guerra española, se

podía quizá llegar a una nueva conciencia, a una imagen no tanto de la incertidumbre como de la supervivencia. Pero a la distancia. El arte sería por primera vez “otro”. No puede perderse de vista que Estados Unidos había ganado la guerra para Europa. Eso lo colocaba en una posición inédita que se reflejaría incluso en el arte. Por primera vez podía deshacerse de su complejo de provinciano: ya no estaba obligado a emular las maneras del viejo mundo.

Los expresionistas abstractos produjeron una de las respuestas más originales al modernismo colonial, a partir de la lección surrealista: ir a los mitos y al arte primitivo, pero había un pequeño problema: Estados Unidos había arrasado con sus escasas fuentes de primitivismo. Lo único que siempre había estado ahí era la naturaleza. Y hacia ella voltearon. Los “símbolos”, presentes en las telas de la Escuela de Nueva York hasta mediados de la década de los cuarenta, desaparecen para dar paso a distintas maneras de representar, como decía Robert Motherwell, la piel del mundo. Un arte que, lejos de ser abstracto en un sentido utópico, quería “narrar” (según Mark Rothko) la materia.

Dejar atrás la figuración significó para todos, pero en especial para Rothko, la posibilidad de incorporar a un estilo moderno ese anhelo metafísico (en su caso: una verdadera urgencia trascendentalista) que los pondría más allá del cubismo. Para ello había que “pulverizar la identidad familiar de las cosas”. En la exposición del Museo de Arte Moderno puede observarse cómo Rothko abandona primero la figuración explícita de sus escenas de Nueva York para adoptar un lenguaje más ambiguo, *surreal*. Aún es posible reconocer algunas sombras que cabalgan entre la figura y el paisaje. Sin embargo, para 1947 ha dado el paso, sin retorno, hacia ese mundo desconocido, que está “libre de fantasía” y que “se opone con violencia al sentido común”. Los formatos crecen a la par que la abstracción se radicaliza. El pintor nos enfrenta entonces a una extraña presencia que parece tan etérea y vacía como sólida e imponente. Y el resto es silencio. El último Silencio, se ha dicho, del Romanticismo. —

— MARÍA MINERA

Museo de Arte Moderno: *El arte de Mark Rothko*. Selección de la Galería Nacional de Arte de Washington. Hasta el 8 de enero de 2006.

Cronenberg unplugged

Hace poco más de dos años, David Cronenberg vino a México para presentar su película *Spider*. Invitado a inaugurar la función y la retrospectiva de su obra organizadas por la Cineteca, el director canadiense subió al escenario y dijo lo que tenía que decir: Gracias a los organizadores, gracias al público presente, gracias a los que seguían su carrera con tanto afán. Se dejaron oír los aplausos. Sonreía con satisfacción. Fue entonces cuando vino el gesto, al parecer, de genuina emoción. Cronenberg se llevó la mano al pecho y habló de la película que veríamos a continuación. “*Spider* es una película muy cercana a mi alma.” Luego se bajó del estrado. Caminó, tranquilo, hacia su asiento de espectador.

La noticia me produjo pasmo. Con que Cronenberg tenía un alma. Mejor dicho: con que Cronenberg hacía películas que, dijo, le venían de ahí. La idea pedía meditar, y volver una semana después. Pero había que ver la película y acabar de desentender más. *Spider*, la historia de un hombre perdido en el laberinto de sus traumas de infancia, no recordaba en nada otras películas del director. Nada de cables que se conectan al cuerpo, prótesis de lencería, ni instrumentos ginecológicos aun peores que los de verdad. Nada de hombres y mujeres que se excitan con la hojalata, científicos que se convierten en moscas, ni diseñadores de videojuegos que habitan una realidad virtual. El Rey del Horror Venéreo, el Barón de la Sangre, David “El Depravado” Cronenberg volvía al cine, después de *Crash*, con una película sobre un hombre pandroso que confunde a su mamá y su madrastra, ambos recuerdos infantiles que irrumpen en su realidad. Hagánle como quieran, que yo no les voy a explicar. Eso era lo que nos había dicho Cronenberg con la mano en el corazón.

Podía entenderse por qué. Las teorías sobre el Proyecto Cronenberg son cosas que al artista Cronenberg le acabaron por fastidiar. Si el horror y la ciencia ficción fueron en su momento idóneas para desnudarle el alma, las metáforas se robaron la escena y se convirtieron en modelos cinematográficos que pedían, a su vez, explicación. Las fusiones entre tecnología y carne, el fin del organismo puro y lo humano como un concepto volátil son rémoras filosóficas que, si bien se desprendían de las imágenes deslumbrantes de su cine, adquirieron rentabilidad propia y fueron carne de cañón editorial. Cuando se le preguntaba sobre ellas, declinaba, muy amable, contestar.

Coherente con este hartazgo, sus dos películas más recientes parecen cerrar la puerta a ese tipo de interpretación: no más humanos mutantes, no más pesadillas científicas de representación literal. *Spider*, que se estrenaba entonces, y *Una historia violenta*,

que se estrena ahora, son, a pesar de todo, extensiones del Proyecto Cronenberg por donde sea que se las quiera mirar.

Spider describía la memoria humana como el híbrido más logrado de biología y contexto: qué ente más intervenido que nuestra propia identidad. Aún así, el protagonista de esa historia estaba inmerso en la psicosis total. Era, como en sus otras películas, alguien que se sugería muy distinto al espectador. En *Una historia violenta* esas fronteras no sólo se borran,

sino que hay una intención clara de hacer del personaje central un paradigma de normalidad. Marido ejemplar, padre de familia y dueño de un próspero *diner* en Oregón, Tom Stall (Viggo Mortensen) es un día visitado en su negocio por vándalos con una misión. A uno de ellos (Ed Harris) le falta un ojo, cosa de la que culpa a Tom, junto con otros actos de alto perfil criminal. Tom lo niega pero se defiende a tiros: siembra en su familia dudas sobre su disposición a matar. Los intrusos lo llaman “Joey” (de Filadelfia), y le hablan de un pasado que, dicen, no le va a ser tan sencillo borrar.

¿Es posible que un hombre se redefina a voluntad? Si un temperamento cambia, ¿se ha suprimido una esencia o, en cambio, se ha llegado a ser? Que Tom sea un asesino o no (al-

go que se aclara pronto) es secundario a que la duda se haya vuelto tan palpable como la verdad. Un eco del Proyecto Cronenberg: no hay ente más intervenido que nuestra propia identidad.

Si se tomara el grado de perversión como criterio cualitativo en la obra del director (entre más depravada, mejor), *Una historia violenta* puede ser la pieza más prescindible o, al contrario, la que hace que la parábola cristalice en la realidad. Piénsese en David Lynch y en cómo descentralizó el horror: nunca más un restorán de pueblo se sintió tan expuesto a lo peor.

Una escena de *Una historia violenta* invita a su decodificación. Tom ha confesado a su esposa el secreto de su identidad. Ella está horrorizada, y lo dice: al Jekyll de camisa a cuadros lo persiguen las víctimas de Mr. Hyde. Tom la taclea en la escalera y la fuerza a hacer el amor. Al principio ella se resiste; muy pronto se excita también. Cabe preguntarse por qué. Algo en su vida es distinto, ya no se diga en su relación marital. Hay sospechas de duplicidad y muerte, y rondan su impulso sexual. No hacen falta gemelos diabólicos ni choques de autos famosos para explicar lo que sucede ahí. Éste es su acceso al universo Cronenberg, señoras y señores con aspiraciones de normalidad. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



Escena de *Una historia violenta*.

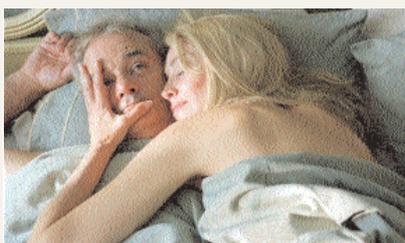
Una historia violenta. Dirección: David Cronenberg. Con Viggo Mortensen, Ed Harris, Maria Bello y William Hurt.



EN SUS ZAPATOS

de **Curtis Hanson**

ALGUNA VEZ CURTIS HANSON dirigió *L.A. Confidential*, basada en la novela de James Ellroy, ejemplo del mejor cine negro que uno puede recordar. También dirigió *Wonder Boys*, novela de Michael Chabon, caso raro de gran película sobre escritores, leer y escribir. Ahora presenta *In Her Shoes*, sobre dos hermanas rivales y su proceso de reconciliación. Una es guapa, la otra no. Una es tonta, la otra no. Una es Cameron Díaz. La otra no. Basada también en un libro, no hay mucho más que decir. En lo que explora su sensibilidad femenina o agota la novela rosa, recomendamos visitar a Hanson en los estantes de cualquier videoclub. — FS



FLORES ROTAS

de **Jim Jarmusch**

COMO NO ES COMÚN QUE LAS almas gemelas coincidan en un mismo proyecto, sobre todo en el cine estadounidense contemporáneo, este filme, ganador del Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes, asombra y conmueve justo gracias al cruce de dos talentos hermanados por la contención dramática y la ironía

melancólica. El dúo Jarmusch–Bill Murray ofrece una reinención del mito de Don Juan en la que campean los elementos típicos tanto del director, que ha redefinido el minimalismo, como del actor, que ha relevado a Buster Keaton. Disfrazada de *road movie*, la película es en el fondo una triste reflexión sobre la pérdida y los afectos inconclusos, que merece desde ahora un sitio de honor en el panteón del siglo XXI. Inmejorables las cuatro actrices que dan vida a las ex amantes del seductor en decadencia. — MMF

DESCENSO, de Neil Marshall

HAY ALGO TODAVÍA MÁS ANGUSTIANTE que seis mujeres que desconfían entre ellas: que lo hagan mientras exploran una cueva subterránea, sin idea sobre su estructura, y a merced de una criatura inhumana que se alimenta de los que se pierden ahí. Si esto le suena misógino, la culpa es de otras películas que explotan la sexualidad y el horror. Por encima de los estereotipos –la heroína en ropa chiquita, el monstruo que las somete, la histeria como reacción de mujer–, *Descenso* es un cuento efectivo sobre miedo, claustrofobia y traición. Producción inglesa de bajo presupuesto y perfil, la historia simple de excursionistas perdidas recupera la dignidad de un género saturado de efectos e incluso de subtexto moral. Es también una opción al *remake*, cuya frecuencia declara muerta la imaginación del terror. — FS

HARRY POTTER Y EL CÁLIZ DE FUEGO, de Mike Newell

POCAS COSAS TAN COMPLICADAS en la narrativa fílmica como preparar la entrada del villano. Las cintas de Harry Potter, adaptadas con precisión matemática de los omnipresentes libros de J.K. Rowling, han elaborado la llegada del temible Lord Voldemort por más de cuatro años. Es hasta ahora, en la cuarta película de la serie,



cuando finalmente es posible ver el rostro de “aquel del que no hablamos”. La espera ha valido la pena. Aun así, la satisfacción deriva más del intérprete que del personaje interpretado. Ralph Fiennes da vida a Voldemort con una maldad resbalosa, reptil, casi traslúcida. Sin embargo, el mayor placer de *El cáliz...* no es el encuentro entre Harry y su antagonista clásico. La aparición de un enemigo mucho más peligroso es lo que le da al filme un tono realmente distinto: Harry podrá hacer frente al malvado Voldemort, pero ni el hechizo más fino podrá salvarlo de las garras de las hormonas. Ése sí que es un reto digno de Hogwarts. — LK

VANIDAD, de Mira Nair

DOS PROBLEMAS CON LA ADAPTACIÓN de la novela decimonónica de Thackeray sobre alpinismo social: teatralidad y una puesta en escena que no escapan a la solemnidad. Tara frecuente del cine de época, esto no sería especialmente grave de no ser porque el blanco de la historia es la pretensión y el prejuicio. Reese Witherspoon, en el papel de Becky Sharp, mantiene la película a flote gracias a su currículum de personajes ambiciosos y frívolos (*Election*, *Legally Blonde*); aun así se la ve coqueteando con la heroína trágica y la (anacrónica) mujer fatal. Al centro del desatino está el intento de la directora Mira Nair de volver a su protagonista una víctima de su situación. En típico autogol feminista, la dreña de vitalidad cínica y le inyecta autocompasión. — FS