

José María Sánchez-Verdú

La ópera postdramática

Buenos días a todos.

Yo lo que quería, principalmente, era hablar, como compositor, sobre todo del tema de los marcos. Para ello me servía y me parece muy interesante la aportación que hace ya unos años hizo el profesor Lehmann con sus estudios sobre el teatro postdramático, con su famoso libro *Postdramatisches Theater*. En este estudio, y en otros autores que han trabajado este tema, lo que se ha hecho es hincapié en otros aspectos que a veces han quedado como de lado en este concepto de ópera, a veces restrictivo que es el que, más o menos, se suele exponer y que se suele defender como ópera.

Para mi es muy complicado hablar de ópera, teatro musical, *musiktheater*, obra escénica, etc. Son muchas denominaciones sobre todo en un momento en el que hay muchas propuestas que hacen crear puentes entre muchas disciplinas, entre muchas formas creativas en la actualidad que son totalmente distintas, no solamente voz, teatro y música. Y por allí es por donde quería avanzar para ver algunas propuestas y algunas ideas de cosas que se están haciendo desde hace muchos años, pero que tienen ilustres precedentes ya al principio del siglo veinte, con Kandinsky o Arnold Schoenberg.

Aquí se ha hablado un poco y me ha hecho gracia el comentario sobre el papel que tenía el libreto en una obra musical y ha salido la palabra "andamio". Yo estaba pensando antes de decir andamio en si es posible que el texto más que un andamio, que tiene algo de perentorio, podría ser un pilar básico totalmente unido a la música,

de tal manera que no existiera una preferencia o una prevalencia en cuanto a qué tiene más importancia, el texto o la música; y se ha hablado un poco de ese aspecto en el que el texto parece que siempre suele ir por delante.

Mis colegas sobre todo alemanes que trabajan en el marco de la ya citada hoy *Literaturoper*, colaboran efectivamente con libretistas, y se puede ver cómo van desarrollando su trabajo y efectivamente hay una interrelación muy particular con el texto, éste tiene una importancia muy grande que afecta no solo a la forma, la estructura, sino a elementos que al final son también musicales. Se podría hacer también una lista de compositores que han hechos sus propios "libretos": estoy pensando no sólo en Wagner, Debussy o Arnold Schoenberg, sino en compositores actuales como Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino o Manfred Trojahn con la ópera que está componiendo ahora mismo, etc.

Esto nos lleva a una reflexión sobre qué importancia tiene el mundo del libreto, -hacemos referencia a la literatura-, en la música. Y a esto respecto yo lanzaría una pregunta que para mí es muy importante, que es saber por qué la literatura tiene que jugar un papel tan importante, no sólo en lo que llamamos ópera, sino por ejemplo en el cine. Continuamente asistimos en el cine a un trabajo donde se habla de la historia, del desarrollo, del desenlace, del guión, etc., pero no se está hablando de aspectos consustanciales también al cine y que son imprescindibles como el ángulo de la cámara, el color, el contraste, el ritmo, es decir, muchos aspectos que son puramente cinematográficos, y no hace falta que recuerde las propuestas de cine que se hicieron en los años diez, en los años veinte, donde no existía ni historia, ni libreto, ni guión, ni estructura

sino que todo podía ser solo imágenes en movimiento, colores, forma, etc.

Por eso aquí me gustaría hablar justamente de esa interrelación donde eso que ocurre en un lugar especial que no tiene que ser sólo un escenario, admite una multidisciplinaridad enorme y además una cosa que llamo una pluridimensionalidad en la percepción, porque en estos trabajos yo creo que hay elementos importantísimos como son el espacio, la arquitectura, la luz, el movimiento, el gesto que son importantísimo también en propuestas no tradicionales. Yo me plantaría, ¿por qué cantar un texto, o diez frases, si con un gesto teatralmente un personaje puede llegar incluso mucho más lejos a veces? ¿Por qué la música no puede también jugar un papel tan importante a la hora de transmitir experiencias distintas que al final en la memoria tiene esa fuerza tan especial? Bueno, pues por aquí es por donde quiero avanzar, y quería citar algunas obras que me parecen propuestas que hoy en día ofrecen posibilidades radicalmente nuevas. Estoy pensando en el *Der gelbe Klang*, de Kandinsky, por ejemplo, como una propuesta interesantísima de principios del siglo XX en ese momento y en todo el posterior de la Bauhaus donde él y otros autores desde otras disciplinas, no solo desde la música y el teatro, se replantean todos esos aspectos que no atañen solamente a ese principio originario de ópera tal como se inicia en el barroco, desde la palabra. No, allí interviene el color, interviene el gesto, el espacio, incluso el cuestionamiento de dónde se coloca el público, dónde están los personajes. ¿Debe haber personajes?

Son preguntas que lanzo porque para mí, en todos mis trabajos, son siempre una búsqueda, o una creación de nuevos interrogantes sobre el material que desarrollo en una obra escénica, llamémosla así.

También debo pensar en la *Mano Feliz*, *Die glückliche Hand*, de Arnold Schoenberg que es una propuesta también radical que hoy en día prácticamente es imposible de ver y oír y en la que Arnold Schoenberg, en la notación de la partitura, introduce elementos que hacen referencia al color, a las transiciones de unos colores a otros, etc., de manera que una puesta en escena obligará a trabajar no solamente al aspecto de esa especie de texto, absolutamente distinto a uno tradicional que crea Schoenberg, -el mismo hizo el texto-, sino también atañe a una puesta en escena donde los movimientos, donde los colores, un gran número de aspectos no musicales, forman parte de esa experiencia escénica y musical. Por eso hablo de teatro musical/ópera como un conjunto de experiencias que van más allá puramente de lo que sería esa tiranía de la literatura, si puedo decirlo de esta forma tan crítica, ¿no? Y eso es lo que quería tratar un poco en esta participación.

Los marcos de los que habla Hans-Thies Lehmann son muy interesantes como recopilación de lo que se ha hecho hasta hoy en día. Estoy pensando en trabajos de Heiner Goebbels en Fráncfort que son muy conocidos, o Wilson en sus puestas en escena, un enorme número de dramaturgos, compañías de teatro, formas experimentales totalmente novedosas, y muchas propuestas que no son, no pertenecen al ámbito de la *literaturoper* sino a algo que no tiene una denominación especial. Estoy pensando en Adrianna Hölsky y su *Tragödie*, estoy pensando por ejemplo en *Pnima ... ins innere*, de Chaya Czernowin, y también en muchas obras que se han estrenado en los últimos diez, quince años, en los que a veces no tiene por qué aparecer un personaje en escena, -fíjense en lo que estoy diciendo-, a veces no tiene porque haber un texto, puede que no exista ni siquiera la voz. Entonces ¿dónde clasificamos esta serie de propuestas en las que esta forma de trabajo no se adecua a un

marco? Aquí es donde está el centro que quería cuestionar. Es el tema de los marcos; el primer marco que nos está limitando sería el reducirnos solamente a contar una historia, a crear algo narrativo, una historia lineal; ya conocemos cientos de propuestas que no son narrativas, que no son lineales, sino que abordan los territorios de lo fragmentario, de lo inconcluso, del zig-zag como estructura, de lo erosionado o lo concatenado con procesos y estructuras de una ideación absolutamente distinta a lo tradicional en el ámbito de la ópera, modelos que por cierto no son nada extraños en la poesía o en muchas propuestas de cine no excesivamente comercial. ¿Por qué una obra musical debe comenzar por el inicio y terminar por el final?

Todo esto hace referencias a marcos que hoy en día han sido totalmente rotos por otros caminos, y las nuevas generaciones pertenecen justo a una forma diversa de enfrentarse a la percepción. Hay un libro de Baricco que se llama Los bárbaros. Es un libro interesante porque describe estas jóvenes generaciones de hoy en día que son *multi-taste*, es decir hacen varias cosas a la vez, llevan una velocidad enorme, son capaces de desarrollar varias cosas distintas pero es que todos nosotros que estamos aquí estamos acostumbrados a Google, estamos acostumbrados a internet, tenemos una información inmensa que nos está creando una forma diversa de percepción. Somos capaces de tener tres pantallas a la vez delante nuestras, podemos viajar a través de libros, a través del tiempo, del espacio, todo esto hace que una percepción solamente lineal pertenecería a un pensamiento del siglo diecinueve, mientras que las propuestas que se pueden hacer hoy combinadas con, o sea, conviviendo con todos los demás, ofrecen un panorama enormemente distinto. Yo quería poner algunos ejemplos simplemente para ver qué tipos de posibilidades pueden haber, dónde el texto puede estar integrado, pero puede haber una serie de

parámetros que rompen este aspecto y pueden abrir perspectivas nuevas sin dejar de ser para mí lo que sería una ópera, pero en un sentido totalmente distinto.

[Imagen] Esto es un fragmento de mi tercera ópera, GRAMMA. El título Gramma en griego viene de la palabra escritura. Resumiendo esto, porque no quiero entrar muy en profundidad porque no hay tiempo, vengo a decir que la temática de esta ópera que se estrenó en la Bienal de Munich es la escritura; adelanto antes que nada que no existe una historia lineal, no existe un desenlace, no existen personajes en el sentido tradicional, sino de que la escritura, como reflexión filosófica, histórica se transforma en una reflexión puramente musical. La escritura se hace el centro de la partitura y de su dramaturgia musical y escénica.

[Imagen] Bien, esto que muestro aquí es una imagen de la puesta en escena de Sabrina Hölzer y Mirella Weingarten que se presentó en este caso es en Berlín; es una puesta en escena en la que se intenta crear a través del libreto (entre comillas!) que yo mismo hice para GRAMMA, un libreto no lineal, articulado en seis *Jardines*, una forma de crear una forma distinta de percepción para el público que asiste. Lo que están Vds. viendo aquí es un scriptorium. El público cuando entra se encuentra esta especie de instalación. De hecho se llegó a denominar esta obra como *Installation-Oper*, una ópera-instalación, donde el público se sitúa en este casillero geométrico de mesas y sillas y cada persona va a tener delante suya un libro. La orquesta entera está encima, y también los cantantes y el coro. En ese caso está vacío porque todavía no han entrado. Quiere decir que cada persona va a vivir una individualidad en esa percepción. Y la orquesta está por encima. Al hablar de que la temática es la escritura de lo que se trata no es solo de crear un texto tradicional en el sentido de

utilizar algo que haga referencia a la invención de la escritura, sino al mito de la invención de la escritura del Fedro de Platón, o la Grammatologie de Jacques Derrida, así como a textos de Dante, Hugo de Saint Víctor, Ovidio, etc., es decir diferentes referencias sobre todo de la Antigüedad donde se reflexionan sobre la escritura como memoria, la escritura como olvido, la escritura como caligrafía - es decir como estructura puramente ornamental y visual sin pensar en si tiene un contenido o no semántico-, la escritura como poder; todos estos aspectos se integran en cada uno de los Jardines de esta ópera; la ópera es como un conjunto de jardines, y en este caso el compositor sería un jardinero, que lo que ofrece es una pluridimensionalidad de posibilidades. Cada persona viaja por esos jardines, pero la forma de percibirlo ya no es lineal sino que cada uno va a vivir según dónde se sitúa en este espacio una percepción distinta. Los textos van combinando estos elementos y se integran en la música de tal manera que incluso los pases de hoja de todo el público y de los músicos han quedado integrados en la partitura de la obra.

[Imagen] Aquí vemos la puesta en escena en Múnich. Esto es la Muffathalle. Aquí tenemos otra puesta en escena. Cada vez que esta ópera se hace, lo único que hay que planificar es tener el espacio suficiente para instalar esta estructura (el scriptorium) que hace referencia a la lectura y a la escritura. De hecho esta instalación, aunque parezca gracioso decirlo, ahora mismo está en Barcelona, porque después de haberse hecho en Múnich, Berlín, Lucerna, la han comprado y está aquí en Barcelona con el Grupo Barcelona 216.

[Imagen, y dos más] Aquí tenemos al público que está entrando. Esto significa que acciones que tienen que ver con la complejidad de la escritura, con la memoria, con el olvido, forman parte además del

material musical; aspectos por ejemplo como los pases de hojas están integradas dentro de la partitura; de manera que cuando las personas van siguiendo este libro que tengo aquí en la mano, lo que están haciendo es siguiendo la escenografía y un gran número de aspectos de esta puesta en escena. Esto quiere decir que la escenografía entera está en un libro. Y no está más en un espacio recreado. Y esto hace que conforme se van pasando las hojas de este libro/escena que cada uno tiene en su mesa delante, esa libertad de seguir o no seguir la direccionalidad que presupone el libro como un especie de continente para la escritura, va a ir entendiendo a través de dibujos y a través de textos, a través de, por ejemplo, caligrafías, a través de superposiciones de palimpsestos de hojas transparentes con otros textos, de escrituras de ordenadores, escrituras antiguas, escrituras jeroglíficas, gestualidades del mundo egipcio, va a seguir todo este trabajo solamente en un libro. Al final, al llegar a la última página de este libro/escenografía/luces/vestuario etc. nos encontramos con un cd que es escritura y esta escritura no es ni más ni menos que la grabación de la ópera entera, escritura digital...

Cuando ha terminado la ópera, ahora que Oscar hablaba de la memoria, cada persona del público se lleva este libro a casa y con ello se ha llevado el libreto, una representación plástica, escritural, caligráfica y sonora de toda GRAMMA. Ésta es la experiencia que GRAMMA propone con esta puesta en escena de la Zeitgenössische Oper Berlin. Es la adecuación entre sonido, semántica, espacio, etc. en un trabajo no lineal, absolutamente abstracto, y que ofrece además una vinculación a la experiencia de cada persona que forma parte de esta especie de biblioteca.

Una obra escénica puede ampliarse a espacios totalmente distintos donde se cuestionan también esos marcos. [Imagen] En este caso

tenemos, por ejemplo, una catedral maravillosa en España que es la de León, donde el espacio, la piedra y la propia historia se hace partícipe en una obra escénica en la que cinco grupos orquestales, órgano y la voz de un contratenor conviven a lo largo de todo el espacio, hasta el punto de que el público, moviéndose libre por la catedral, lo que percibe en gran medida también la resonancia, los ecos de las bóvedas de este edificio; no solamente la música que producen los cinco grupos orquestales distribuidos en distintos puntos de la catedral, sino la resonancia que se va produciendo. [Plano] Esto es la catedral, y habrán diferentes posiciones para estos grupos. [Imagen] Aquí tenemos la Orquesta 1 que está en la parte norte; es decir es una forma de representación, es una forma que yo consideraría como teatro musical donde el espacio es totalmente diverso a un espacio bifocal entre público y escena. Porque cada persona puede vivir una experiencia distinta según donde se sitúa.

[Imagen] Y ahora llego a otro ejemplo musical totalmente distinto como es el caso de mi última ópera Aura. En este caso el dibujo que se observa es la propuesta para la puesta en escena de Mirella Weingarten. Esto se acaba de hacer en Hamburgo hace un mes. Esta ópera se llama Aura y está basada en un relato de Carlos Fuentes, es decir, está basado en este caso en una estructura lineal, o sea es un cuento que como Vds. conocen tiene un desarrollo, un desarrollo y un desenlace de tipo tradicional. Pero la forma de desarrollarlo Carlos Fuente da lugar a la creación de un gran número de perspectivas absolutamente novedosas. Parte de la puesta en escena y muchos elementos del espacio están incluidos además en la partitura, como quería señalar ahora, de tal manera que se crea una superposición entre una realidad o lo que sería una espacialidad real donde están los instrumentos y los cantantes que está prefigurado ya en la partitura, pero además también se produce una realidad virtual;

hablo del hecho de desarrollar espacios virtuales sin que se puedan percibir de una forma visual.

Esto que ven es un gong, no tiene ningún secreto. De lo que se trata en la propuesta de Aura es de hacer que los tres personajes que cantan, gesticulan, se mueven, etc., en diferentes lugares del espacio van a tener además una alteridad en lo que es un instrumento instalación que desarrollé en el Experimentalstudio de Friburgo junto a Joachim Haas y que llamé Auraphone. Y ¿qué es el Auraphone? Pues es una instalación, que nace justo con esta ópera Aura, donde, casi en el sentido de Walter Benjamin, lo que se intenta es crear el "aura" de lo que acontece sobre el espacio, de tal manera que el público va a percibir la realidad que se canta, lo que está ocurriendo con los instrumentos etc.; pero además una realidad virtual que nace justo de un instrumento de tipo instalativo, el Auraphon, que está basado en diferentes instrumentos resonantes como los gongs y los tamtams, de tal manera que oímos no sólo al personaje que se llama Aura o Consuelo o Felipe, sino además el aura de cada voz en un lugar determinado del espacio donde ya está prefigurado que van a estar estos instrumentos del Auraphon.

[Imagen] Aquí vemos la estructura técnica, sólo para ver como estos instrumentos no los toca nadie pero siempre resuenan, en varios caminos; por un lado escuchamos la resonancia o el aura de los cantantes en estos instrumentos, y por el otro lado podemos excitar estos instrumentos y puede producir un sonido en *tenuto* enormemente brutal incluso a través de una acoplamiento entre un micrófono de contacto y un altavoz. Pero bueno, estos son cuestiones técnicas. [Imagen] La estructura que ven Vds. aquí es el Auraphon que a través de una mesa de sonido y un ordenador es controlado e interpretado por un personaje, algo técnico digamos, un intérprete

mejor dicho, que desde el patio de butacas lo que hace es controlar la resonancia y el aura de todo lo que está aconteciendo en el espacio escénico, en otros espacios de la sala, de la manera en que ese aura está integrada en la partitura. El auraphonista, así lo he llamado a este intérprete, va desarrollando esa propia dramaturgia.

[Imagen] Bueno, esto es el modelo técnico, que es complejo, y lo que hace es crear esa posibilidad de recrear espacios virtuales. Eso significa que cada vez que cambia la escena de la ópera, cambia la resonancia y el aura de los personajes; no hace falta cambiar la escenografía porque acústicamente la resonancia va cambiando lo que es la resonancia del espacio de, por ejemplo, la habitación de Consuelo a la resonancia de un pasillo o a la resonancia de un comedor. Éstos y otros son los espacios que van alternándose a lo largo de la ópera. No hace falta cambiar el decorado, ni el color, ni nada, sino solamente la acústica va cambiando como parte integrante en la partitura. [Imagen] Esto es la estructura; se puede ver un poco los círculos simplemente que rodean el escenario, son los gongs y tamtams que a través de micrófonos de contacto están vinculados a los personajes. [Imagen] Esto es un fragmento de la partitura. Esas líneas gordas, negras que ven para los que no sepan música, -o para los que sepan música, da igual-, plásticamente representan el desarrollo del Auraphon. Eso significa de una manera muy especial que la resonancia y el aura de los cantantes y los instrumentistas está incorporada dentro de la partitura de tal manera que esa forma de recrearlo nos ofrece dos perspectivas: un original y una copia, en el sentido de Walter Benjamin. Esta idea del "aura" aparece reflejada siempre como reflexión a lo largo de toda la partitura. [Sección de partitura] Aquí ven incluso estos diseños que se van ampliando, tan oscuros; son crescendi, son momentos álgidos del Auraphon que

desarrolla, además, su propia dramaturgia. Hay que decir que estos instrumentos no son interpretados ni tocados por nadie, y están colgados en el espacio, y a veces están iluminados, pero siempre están sonando de diferentes maneras, lo cual tiene además un carácter fantasmagórico, y juega un papel absolutamente especial que representa muy bien ese desarrollo de lo que es la novela.

[Otras imágenes] Para terminar, son otros ejemplos donde entra otro elemento en juego que es la sinestesia que es algo muy especial, cómo el color y la luz intervienen junto a la percepción de lo que es el espacio escénico. [Imagen] Y este último ejemplo que quería poner es otra obra escénica muy grande donde en un espacio gigantesco en forma de cubo tanto los instrumentos que están situados como el público conviven con una libertad enorme, de manera que el público va a percibir el espacio de una forma totalmente abierta. Cada persona tiene la posibilidad de situarse donde quiera, y la percepción de la obra nace precisamente de esa libertad de interactuar con las fuentes de espacio real y espacio virtual, y además con la luz de manera que el color, la luz y la evolución dramática de todo el espacio están incorporados en la partitura. Y tanto la temática de los textos, que son históricos del pasado morisco, etc., aparecen integrados junto en la partitura.

Bueno, en resumen, lo que he querido lanzar aquí con estos breves ejemplos, junto a muchos otros que podrían Ustedes encontrar, es la existencia y necesidad actual de propuestas dramáticas que sean críticas, exigentes y que busquen otros caminos totalmente distintos. Sin esta posibilidad el Arte quedaría para mi lejos del campo de la aventura, de atisbo de los límites y del planteamiento de interrogantes al hombre de hoy.