

¡noche blanca de témpanos y lenta
nieve cruel!

...

¡Mientes, oh, flor desnuda
de mis labios!
Esperas algo desconocido
o quizás, ignorando el misterio y sus
gritos,
expulsas los sollozos supremos y ahoga-
dos
de una infancia que siente, en sus en-
soñaciones,
separarse por fin sus frías pedrerías».

Es probable que Strauss no conociese
los versos de Mallarmé, pero el espíritu es
el mismo. La versión de Wilde había crea-
do una nueva Salomé.

Lo que sí debía de conocer Strauss es
la novela de Flaubert, ya que su música
para el baile de Salomé parece seguir la
descripción que hemos citado más arriba.
El mismo comienzo misterioso, la misma
alternancia de ritmos frenéticos y suaves
melodías, la intervención del arpa en un
momento clave, el tenso silencio del final...

Evidentemente, Strauss conocía e in-
corporaba muchas de las tradiciones an-
teriores. Pero dio algo que no estaba en
ellas: lo convirtió en música. Una música
brillantísima, de orquestación poderosa,
de gran colorido, de enorme riqueza rítmi-
ca. El baile de Salomé «se oye» por fin,
gracias a él, como se oye el deseo del Te-
trarca, el horror de Salomé ante Jokana-
an, su deseo, su angustia, su muerte. Es
una música que no sólo acompaña el tex-

to, sino que define a los personajes, les
da entidad sonora, y crea las situaciones
con la misma seguridad de las palabras.

Punto y aparte

El personaje de Salomé no se agota
con Strauss. Dentro del siglo XX ha segui-
do provocando con su enigmática danza a
los artistas de todo tipo. Deberíamos ha-
blar de los escritores españoles, de Gó-
mez de la Serna, de Valle Inclán, de Lour-
des Ortiz... O de las versiones
cinematográficas, de Rita Hayworth, de
Carmelo Bene, de Pedro Almodóvar. Sa-
lomé no ha dejado de seducir. Sigue y si-
gue bailando en el mundo de nuestras
fantasías.

Notas para la puesta en escena de *La flauta mágica* (1974)

Por Giorgio Strehler
Traducción: Susana Cantero

En el inhumano teatro «cine-
mascope» de Salzburgo, un
espectáculo humano, por en-
tero «a la medida del hom-
bre». Enteramente concebido
y realizado para un teatro pe-
queño, colgado del vacío, punto luminoso
que emerge de la sombra, con sus «má-
quinas» a la antigua (como en el tiempo
en el que se concibió y se estrenó *La flau-
ta mágica*): para el cielo, el infierno y el
viento, tornos, ruedas, cuerdas, poleas de
madera antigua y misteriosa, eterna como
la magia del teatro, siempre oculta y siem-
pre desvelada.

— Los niños y las hadas que bajan del
cielo colgando de hilos visibles.

— La intensidad de un cuento para
adultos escrito para todos por un niño
muy viejo, el niño más sabio y más pro-
fundo que haya existido jamás y que se
ha quedado *para siempre* niño en la his-
toria de nuestra poesía. Una obra escrita
por un niño muy viejo, en los umbrales de

la muerte, entre el tintineo de las cam-
panas y de un carillón de Navidad perdido
para siempre, en una luz fuera del tiem-
po.

— «Un lenguaje psicodélico en los pa-
sajes escritos para el *Glassharmonica* y
los carillones mecánicos, que se extiende
a la obra entera y baña a todos los perso-
najes, tanto a los buenos como a los ma-
los. ¡Jamás la música *tuvo hasta este
punto la consciencia del silencio violado!*»
(G. Lanza Tomasi.)

— Monstruos de cartón piedra que
entran reptando y escupen fuego y lla-
mas, más terribles que los monstruos de
nuestra infancia, más terribles que los de
nuestro inconsciente.

— Enormes montañas de cartón pie-
dra que se abren y dejan escapar casca-
das de papel de plata, más verdaderas
que las naturales, que se precipitan y ha-
cen remolinos. Después unas llamas que
man el decorado para hacerlo renacer
más nuevo que antes.

— En lontananza, países misteriosos
proyectados por linternas mágicas que
brillan en la oscuridad del escenario. Jar-
dines exóticos con palmeras y fuentes,
surgidos a las puertas de nuestro Norte,
con grandes lienzos blancos que sugieren
montañas cubiertas de nieve o las dunas
de un desierto.

— Colgada de cuerdas visibles e invi-
sibles, baja la Reina de la Noche, ligera,
con sus alas azul y lila que palpitan, rica
de plata y de lutos, con su vestido borda-
do de estrellas y de papel brillante. Alre-
dedor de ella, otras estrellas, globos de
cristal que encierran la llama tremolante
de las velas. *El astro llameante* canta, en
ese vacío estelar, su maldad metastasia-
na con unas agilitades que son frías co-
mo la noche, las estrellas y los espacios
helados.

— De las alturas bajan suavemente
unos tiernos niños que se columpian y
cantan un cántico de Navidad. Están es-
perando los regalos.

El trueno se produce con unos simples artefactos de madera hueca, con piedras que ruedan por el interior y grandes cajas golpeadas por «servidores de escena», en la penumbra, a la vista de los espectadores; son los instrumentos misteriosos y desvelados de la poesía y del teatro, que, en su desnudez, se carga más aún de «cosas que se ignoran».

— Todo un mundo de teatro, de gente que trabaja en silencio, se mueve en la oscuridad alrededor del espectáculo misterioso, *en el centro*, alrededor de sus luces, de sus cielos, de sus telones de fondo iluminados y transparentes; escuchan, ayudan, incitan, sosiegan los templos egipcios, las paredes, los árboles, las cavernas misteriosas y los obeliscos.

— Un hombre interroga al vacío, a la penumbra, allí donde una pared le separa del «coro humano» que canta. El hombre no ve al coro, el coro-oráculo no ve a aquél que le está interrogando y contesta: «*Pamina lebt* [Pamina está viva]». El coro está *sin rostro*, en la oscuridad del teatro de hoy.

— Espectáculo antiguo, de antigua magia teatral, espectáculo «a la italiana» en un teatro de hoy, para la «magia» de hoy, pero también milagrosamente fuera del tiempo: algo antiguo y abstracto a la vez. Grandes extensiones de un mismo color, con un sol o una luna transparentes en los que el símbolo se transmuta en ternura, la fábula en verdad universal, lo infantil en lo infinitamente adulto, la sencillez en la mayor densidad y complejidad, en donde no se alcanzan jamás los límites porque la armonía la encontramos en la eternidad de nuestros recuerdos ancestrales, en ese relato eterno que corre por nosotros porque *está* en el hombre-niño de siempre.

— La historia: un príncipe joven, muy guapo, que «lo tiene todo», salvo una cosa: todavía no es «hombre». No es «humano», no ha hallado su «humanidad». Al final, después de toda clase de aventuras variadas e imposibles-posibles, verosímiles-inverosímiles, tras pruebas contrarias a la «razón» y a la «lógica», y no antes, el príncipe no será ya príncipe, sino hombre. Y tal vez entonces pueda volver a ser «verdaderamente» príncipe.

— Alrededor, otras figuras: la figura del amor igualmente increíble: el amor que nace y se inflama a la vista de un simple retrato, el amor más cierto, más *increíble*, como debe ser el amor «verdadero». El amor conocido y desconocido desde siempre que te da la muerte si dejas de tenerlo, el amor por cuya conquista puedes y debes hacer cualquier cosa.

— Y alrededor también, la lucha misteriosa del bien y del mal, de la luz y de la noche, del verano y del invierno, del dolor y de la alegría, del encuentro y de la pérdida: ¡un moro pequeño y cruel baila, baila, baila en círculo con otros malvados moros, al son de un carillón!

— Y un amable pícaro, un pícaro alado, criatura de tierra y de aire pero también criatura «de teatro», con sus lentejuelas, sus plumas, sus instrumentos de música por los bolsillos. El eterno «*Doppelgänger*»¹ de los mayores que devuelve a la dimensión humana al escenario y el circo eterno...

Más tarde (invierno 1973-1974)...

La heterogeneidad de la historia-libreto de *La flauta* no es un «defecto»; es uno de sus caracteres fundamentales (da lo mismo si fue voluntario o padecido), sin el cual *La flauta* no podría existir como aventura teatral para la música de un Mozart llegado a «cierto» punto de su parábola humana y poética.

Analizando las fuentes reales y presuntas de *La flauta*, desde los cuentos de Wieland hasta los demás espectáculos-cuentos de hadas de la época, dejando de lado todo el enigma de los autores reales del libreto, se da uno cuenta con mucha facilidad (y me extraña que nadie lo haya hecho antes que yo) de que la fábula de *La flauta* es una fábula «arquetipo», porque sus fuentes tienen detrás, en el tiempo, otras resonancias de tipo primitivo. Las situaciones de *La flauta* provienen seguramente de «fábulas-arquetipo», son situaciones límite del destino humano que adoptan nombres variados y presentan diferentes características y peripecias según los países y las épocas, pero cuya sustancia es prácticamente inmutable. Hay una especie de coagulación de numerosos temas primarios en *La flauta*, y es la «ilógica» de la fábula lo que los reúne con un mínimo de verosimilitud, en el límite del misterio. Y es necesario que así sea: para que permanezcan el misterio y la densidad, para que la perspectiva no sea unívoca, sino que por el contrario remita a las imágenes fantasmagóricas de un destino humano.

Estoy seguro de que Mozart no escribió su música «contra» el libreto de *La flauta*, porque lo sintió abierto a todas las inspiraciones y a todas las posibilidades. El trabajo terrible de Mozart consistió en encontrar un equilibrio mágico entre las diferentes partes, los diferentes significados y los diferentes estilos del libreto, que, más que un libreto, es una sucesión

de imágenes y situaciones inconscientes, sin que nada se pierda, con la mayor densidad y la mayor claridad posibles.

El milagro es un milagro de equilibrio en todos los planos: sonoro, estilístico, del sentido y de la formulación musical.

Lo maravilloso en *La flauta mágica* rebasa el plano de los simples «juegos de teatro». Técnica e históricamente se inspira en ellos, pero tiene que alcanzar proporciones misteriosas y metafísicas. A través de la fábula, la maquinaria teatral, el hechizo escénico.

Hay diferentes tipos de maravilloso: apariciones y desapariciones, truenos, rayos, fuego, agua. Lo maravilloso no solamente está en lo que se ve, sino también en lo que se oye:

- 1) apariciones celestes: los niños voladores;
- 2) apariciones demoníacas: las tres damas, la Reina de la Noche;
- 3) apariciones físicas: la serpiente, los animales;
- 4) apariciones mecánicas: la mesa puesta;
- 5) apariciones como en los juegos populares y fantásticos: Papagena.

La obertura: su tono, su color.

¿Qué sentido tiene, «musicalmente»? No es descriptiva. ¡Qué problema el de las «sinfonías iniciales» en la ópera del siglo XVIII! Descubrir el sentido real que tenían y transponerlo a hoy. He ahí tal vez una empresa imposible. La «sinfonía» no es una obertura, no es un mosaico de temas que se desarrollarán en la ópera. Con demasiada frecuencia es «autónoma». Pero, sin dejar de ser autónoma, sigue siendo el prelude de la ópera. ¿O hay que enfrentarse con ella de un modo totalmente distinto?

La sinfonía de *La flauta*, por ejemplo: una cosa cierta es que es una sinfonía *seria* (sic), yo diría incluso angustiada y, en varios lugares, llena de «misterio». No es el prelude de un «cuento de hadas». O, si hay tal cuento de hadas, es su reverso metafísico. Es inútil ir más allá. Ahí está la atmósfera musical de esta obertura con todo su misterio (cf. el tercer tema, creo, rápido, fugado).

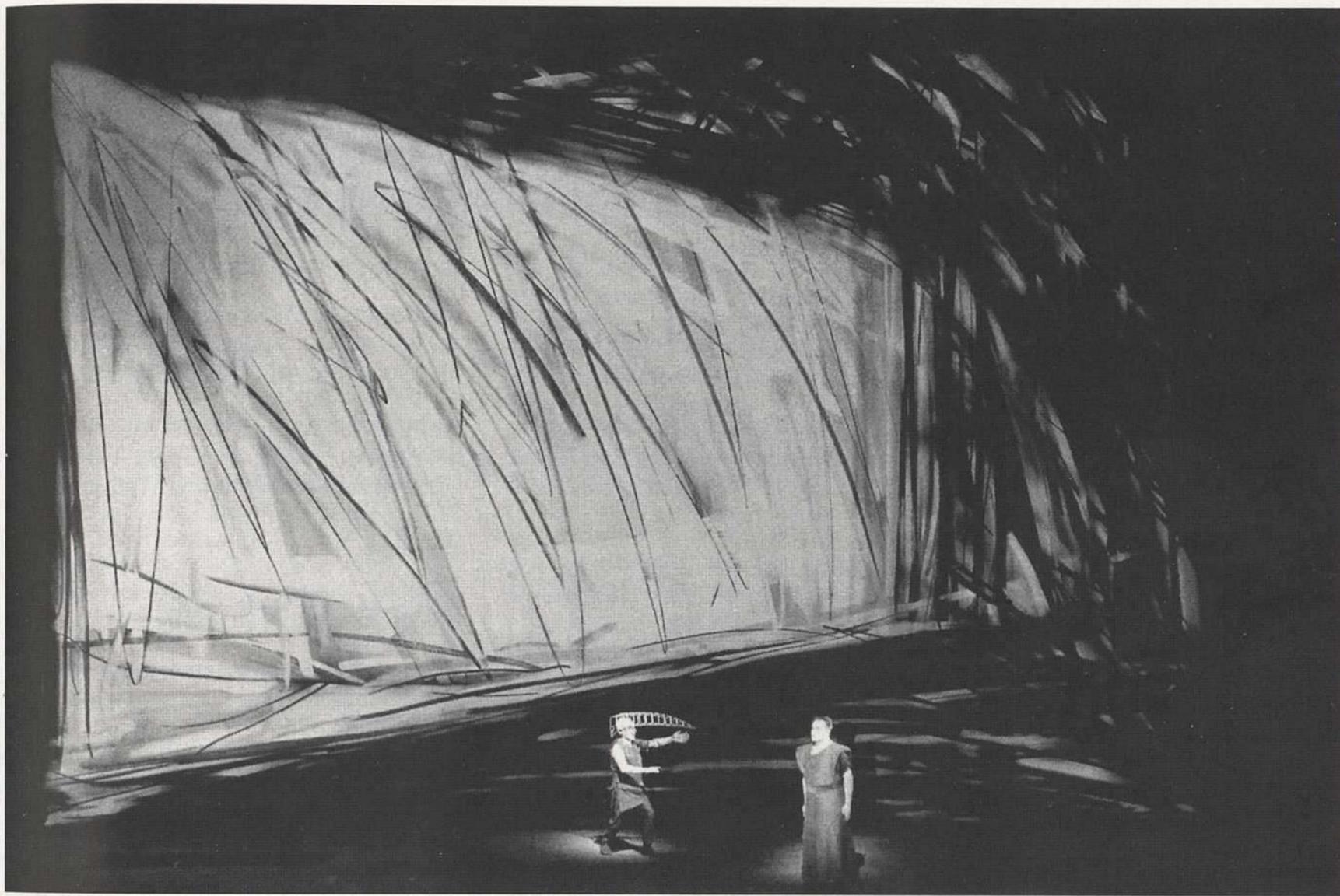
La sinfonía es más nocturna que solar. Informaciones:

A Mozart no le gustaba la flauta como instrumento.

Mozart tocaba el «Glockenspiel» *entre cajas*.

Ver: todas las observaciones de Mozart sobre *La flauta*.

Entrada de Tamino: viene despavorido. A partir de ahí debería construirse la



"La flauta mágica", de Mozart. Dirección: Bob Wilson. Opera de la Bastilla (1991). (Foto: Michel Jacquelin).

escena. A partir de la angustia, de la huida o del desvanecimiento. Si se procediera de este modo, el mundo de *La flauta* podría parecer creado y vivido como en un desvanecimiento, un sueño interior, un viaje al interior de sí mismo. Es posible. Al principio, el teatro podría ser una especie de pesadilla velada.

1) Sinfonía a telón abierto. Se vislumbra la aterradora estructura mecánica del teatro, detrás del telón de fondo semitransparente, los hilos plateados de juego aún enigmático delimitan la «idea» de un teatro a la italiana: cajas y fondo. Durante la obertura, cambia la luz; de anónima, se convierte en «dramática». La atmósfera es angustiosa, como la de un sueño nocturno. Los hilos de plata brillan, el suelo, bruñido como un espejo, despide resplandores. La estructura del teatro desaparece, lentamente engullida en la oscuridad.

2) Entrada rápida por un lateral del príncipe Tamino, con un traje japonés, es decir «distanciado». La escena todavía está vacía, pero preparada para el espectáculo. Detrás de él, misterioso y ridículo,

aparece en un gran espacio vacío un «monstruo» de teatro, un «dragón» clásico que escupe fuego y al que se acciona gracias a unos hilos visibles e invisibles. Persigue al príncipe con gestos típicos, los de los monstruos de los teatros de nuestra infancia. El dragón tiene el aspecto de la serpiente tentadora, del mal eterno. Sacude la cabeza, da brincos, cierra las mandíbulas de dientes acerados, las vuelve a abrir. El príncipe, cada vez más asustado, intenta huir del monstruoso enemigo. Después, bruscamente, se desmaya.

3) En el momento en que se desmaya y adopta la postura de un durmiente inquieto y atormentado, se inicia un lento movimiento escénico. Se produce un movimiento simultáneo por todas partes y se ve aparecer el decorado de la escena I (paisaje rocoso con un templo redondo en el centro). El monstruo se pasea, inquieto, como si estuviera observando lo que ocurre a su alrededor. Ahora el decorado está completo: hay rocas extraordinarias que ruedan, escotillones que se abren y se

vuelven a cerrar silenciosamente, hilos plateados que vibran a compás, la luz que se vuelve «feérica» en lontananzas misteriosas. Brilla la materia sobre antiguas pinturas de oro y de plata, recuerdo de un antiguo teatro prisionero del diamante. Del fondo emergen, misteriosas, tres damas veladas de negro...

NOTA

¹ *Doppelgänger*. es decir, el doble. Aquí se trata de Papageno. (N. del T.)