

# CUERPOS VIVIDOS, CUERPOS CONSTRUIDOS: VIDAS PRECARIAS EN *WOZZECK* (DE C. BIEITO)\*

Enrique Encabo  
Universidad de Murcia

*Circumdederunt me dolores mortis*

## **Never such innocence again...**

Comenzar con un verso de Philip Larkin a hablar sobre la representatividad de la precariedad de la vida no es fortuito, ni casual, ni siquiera intencionado. Sin duda, es en momentos fin(es) de siglo(s) donde la crisis de la representatividad del sujeto entra en su fase álgida y los artistas (fundamentalmente) son capaces de construir textos tan sumamente fragmentados que, por esta misma razón, casan bien con sus tiempos, sus gentes, sus lugares y sus mundos, posibles o no. Ni podía haber inocencia tras 1914 (la fecha en que las luces se apagaron en Europa) ni la puede haber tras el 11-S. Nuestra era es la del terror global, la del capitalismo descarnado, la de una crisis total de los valores heredados en espera de ser sustituidos por otros (o no). Si Karl Kraus pudo referirse (en la Viena de Wittgenstein, Freud, Loos o Zweig, por dar solo algunos nombres) a su época como la de la Humanidad en sus Últimos Días, nosotros podríamos encontrarnos ante la era de la posthumanidad en sus últimos (o primeros) días.

Hablar hoy en día de la legitimidad de la apropiación y relectura de las obras legadas por la tradición es un debate al alza (Encabo, 2006. Para muchas de las cuestiones relacionadas con la estética de Calixto Bieito o la cuestión de la relectura operística nos remitimos a este artículo). En el caso de la ópera, la contienda es aún de mayor relevancia por las especialísimas características de la historia del género: nacida como ritual, influida (no a partes iguales) por el drama litúrgico y la tragedia griega, su dilatada trayectoria ofrece obras de descarnada dureza frente a otras concebidas como meros espacios lúdicos; en uno u otro caso, la tradición romántica suaviza, atempera y recluye a la ópera en un espacio de sociabilidad, espacio en el que el burgués bienpensante no pretende ninguna catarsis por medio del espectáculo operístico. Antes bien, mayor interés tienen para él las *baignoires* cuajadas de escotes enjoyados de los teatros o los antepalcos donde ultimar los negocios de los últimos caprichos financieros,

léase la bolsa. Muchas de las obras transgresoras en su tiempo pierden fuerza a finales del XIX y principios del XX. Basta leer, entre otros muchos, a Adorno:

“Ya no es posible identificarse con la ‘mantenida’ arrumbada, un tipo desaparecido hace tiempo, ni con los gitanos de la ópera, que vegetan como los trajes de una fiesta de disfraces [...] se ha abierto una especie de abismo entre la propia ópera y la sociedad de hoy” (Tomlinson, 2001:174).

Una de las obsesiones del director artístico Calixto Bieito es recuperar la provocación que las óperas tienen en potencia (Encabo, 2006:63). No es de extrañar si atendemos a los compositores escogidos por el artista para sus relecturas: Mozart, Verdi, el binomio Weill/Brecht y, en este caso, Alban Berg. Mucho se ha escrito sobre las obras del compositor vienés, dedicándose incluso volúmenes íntegros a sus óperas *Lulú* y *Wozzeck*. Ésta última, en esencia, narra (inspirada en la obra de teatro de Büchner) el asesinato de una mujer a manos de su marido, posteriormente ajusticiado. Pero en la ópera de Berg la esencia pasa a segundo plano y lo accesorio adquiere protagonismo. Los temores expresionistas, la alienación, la omnipresencia del crimen y el horror,... son representados a través de la música y la escena de manera magistral. Cuando en la temporada operística 2005/2006 el Gran Teatre del Liceu ofrecía la relectura de *Wozzeck* por Calixto Bieito, la crítica no se sorprendió; más aún, fueron muchos los periódicos que señalaron cómo el director “más transgresor y vanguardista del momento” (Encabo, 2006:62) ya tardaba en acometer la labor (así, las irónicas palabras con que comienza la crítica de Alberto González Lapuente en *ABC* a propósito de la representación de *Wozzeck* en el Teatro Real: “¡Por fin ha llegado *Wozzeck* a Madrid! ¡El auténtico, el único, el verdadero! ¿El de Georg Büchner? ¿El de Alban Berg? ¡¡No!! El de Calixto Bieito...”). Todo parecía indicar que Berg y Bieito se llevarían bien. El objetivo a través de estas páginas no es otro que el de analizar esa extraña comunión, ese tránsito de las pasiones entre el comienzo del siglo XX y este nuestro comienzo del siglo XXI.

### **Wozzeck. ¿Una obra de arte?**

“*Wozzeck* no es un loco”. Afirmar bien Calixto Bieito. No parece que lo que Alban Berg nos quiera mostrar sea a un loco contrapuesto a la sociedad. *Wozzeck* no es un loco, ni siquiera es un malvado. Si atendemos a la acertada distinción propuesta por Pau

Pitarch entre decadencia y degeneración, Wozzeck no es un decadente. Wozzeck es un degenerado:

“Degeneración parte a su vez de un principio de norma, un “género”, a partir del cual es visible una desviación que provoca la salida del sujeto anormal de la categoría [...] La “degeneración” aparece a menudo en discursos eugenésicos o de higienismo social como el elemento extraño que amenaza, como un virus infeccioso, el bienestar del cuerpo social” (Torras, 2006:54).

El Wozzeck de Berg es un degenerado; un soldado alienado a merced del Capitán, del Doctor y del Tambor Mayor. El Wozzeck de Bieito es un degenerado; pero su principal enemigo ya no es ni el Capitán, ni el Doctor ni el Tambor Mayor. Wozzeck ya no es un soldado sino un trabajador de una gran planta petrolífera; un trabajador pluriempleado como cualquier urbanita del siglo XXI: afeitada, proporciona cadáveres al Doctor,... es difícil, si no imposible, sentir simpatía por este Wozzeck. Bobalicón, absurdo, y alienado. Al final de la ópera, su crimen no admite justificación: el daño recibido no es suficiente. Wozzeck camina perdido, desorientado, sin rumbo. Es un trabajador postmoderno y urbanita: “trabaja por nada y para nada”. La uniformidad de su mono naranja de trabajo no le convierte en nadie especial. La tragedia de Wozzeck es que ni siquiera es percibido como perturbador del grupo; Wozzeck asesina en soledad, y muere en soledad, y su crimen parece no tener trascendencia ninguna. De este modo, casi en silencio, Wozzeck ha dejado de ser (si es que en algún momento lo fue) un sujeto; desrealizado, no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro (Butler, 2006:60). No es lo suficientemente hombre, ni lo suficientemente animal. Su acto criminal aparece exento de pasión: a través de la reubicación de Wozzeck en una sociedad postindustrial, Bieito produce un Wozzeck que no es humano, un Wozzeck que no es animal, un Wozzeck que ni vive (como vive un animal político, esto es, en comunidad y ligado a leyes) ni está muerto y por lo tanto afuera de la condición constitutiva del estado de derecho (Butler, 2006:97): “un sujeto que no es un sujeto no está ni vivo ni muerto, no está del todo constituido como sujeto ni del todo destituido en la muerte” (Butler, 2006:130). Wozzeck es, en este sentido, el “suicida superviviente” orteguiano: al negarse a ser el que tiene que ser se convierte en sombra acusadora, en fantasma, en la negación de sí mismo (Ortega y Gasset, 1983:93).

Wozzeck es un individuo anormalmente normal, fuera de la estandarización y, por ello, condenado a la desaparición por la misma sociedad que le da forma. Desaparición nada heroica; desaparición nada productiva. Cuando Wozzeck muere nada perturba; “la violencia contra aquellos que no están lo bastante vivos – esto es, vidas en un estado de suspensión entre la vida y la muerte – deja una marca que no es una marca [...] se trata de un discurso silencioso y melancólico en el que no ha habido ni vida ni pérdida; un discurso en el que no ha habido una condición corporal común, una vulnerabilidad que sirva de base para una comprensión de nuestra comunidad; ni ha habido un quiebre de esa comunidad. Nada de esto pertenece al orden del acontecimiento. No ha pasado nada” (Butler, 2006:63).

La Marie de Berg no es una femme-fatale. La Marie de Bieito es una trabajadora igualmente uniformada como el resto. Su cuerpo no es el del deseo; es el cuerpo cansado, tenso, del exceso y de la secreción, el cuerpo del sudor y del cansancio: quizás por ello Bieito apenas disimula la felación que practica al Tambor Mayor o la muestra en escena limpiando su zona genital tras el acto de prostitución. Marie es fundamental en esta historia de destrucción y miseria, de explotación y de terrible amor carnal que busca la sublimación (Herrero, 1983:136). La Marie de Berg quizá sea condenada por el pecado; la Marie de Bieito no. Es un cuerpo-masa que no ha sido moldeado a partir de la costilla de Adán, sino por la fuerza del dinero ofrecido por la sociedad que la condena. Esta sirena contaminada/contaminante no ha sido abandonada por Dios; al romper la Biblia no se rebela ante el cielo: nunca lo conoció. Nunca fue adoptada por Dios. Es un cuerpo social. Atractivo, seductor, horroroso, peligroso,... femenino y humano. Cuando Marie muere, comprendemos el drama de su existencia: Marie tampoco es un sujeto, es tan poco humana como Wozzeck y, por ello, su vida no vale la pena: “algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable?” (Butler, 2006:16-17). Nadie en escena lamenta la muerte de Marie. No la lamenta Margret. No la lamenta el Tambor Mayor. No la lamenta el Doctor.

El hombre de ciencia es el prototipo de hombre-masa (Ortega y Gasset, 1983:97). Siguiendo con la caracterización de Ortega, el Doctor de Bieito es de factura intachable: hermético y satisfecho con su limitación, no pretende ser de utilidad con sus habilidades científicas. Ignora la moral, la lógica de su conocimiento, conocimiento muerto.

Visceras y cadáveres son su mundo; no le interesa la sociedad, antes que el corazón le atrae el hígado. Su presencia en el escenario se corresponde con la obsesión de comienzos del siglo XX por la herencia, la enfermedad y la degeneración. La necrofilia, y la obsesión por la degradación del cuerpo están plenamente justificadas en su personaje, al igual que la caracterización del ideal de belleza masculina, el Tambor Mayor, como un Elvis trasnochado. ¿Es nuestro ideal de belleza un hortera? Bastaría un vistazo a la televisión para obtener una respuesta. ¿Somos capaces de (re)conocernos en la liminalidad de lo (re)presentado?

Wozzeck, Marie, el Tambor Mayor, el Doctor, el Capitán. Son pocos protagonistas en una obra en la que, por fuerza, el protagonista es colectivo, fragmentado, visiblemente invisible. Alban Berg estrena *Wozzeck* en 1925; Ortega y Gasset publica *La rebelión de las masas* en 1929. En la relectura de Bieito sigue presente la alienación del hombre-masa, quizá aún con más fuerza al pasar a la fábrica de petróleo. “En una buena ordenación de las cosas públicas, la masa es lo que no actúa por sí misma. Tal es su misión. Ha venido al mundo para ser dirigida, influida, representada, organizada – hasta para dejar de ser masa, o, por lo menos, aspirar a ello” (Ortega y Gasset, 1983:103). El hombre-masa queda representado en Bieito de dos maneras distintas: en la indumentaria y en el comportamiento. Su indumentaria, como no podía ser de otro modo, es homogénea (“feo vestuario”, lo llama el crítico Fernando Sans). Todo el coro y figurantes aparece con monos de trabajo (similares, por otra parte, a los de los presos de Guantánamo), salvo el Doctor (mono blanco), el Capitán (vestido de frac con ridículas medallas), el Tambor Mayor (disfrazado de Elvis), los músicos en escena (Calixto Bieito es un maestro integrando a los músicos en escena como demostró en *Die Dreigroschenoper*) y el loco (reconvertido en travesti negro). El mono de trabajo refleja la uniformidad, pero también la pertenencia a una comunidad, la apariencia detrás de la cual y por medio de la cual existe la posibilidad de ser sujeto social.

En cuanto al comportamiento, Bieito concibe a los empleados de esta fábrica postindustrial como insectos que deambulan por el escenario sin rumbo ni destino. Hombres y mujeres mediocres, cuya mediocridad no les permite el estado de humanización. Al modo orteguiano, son el ideal de la masa, no por ser multitudinarios como por ser inertes (Ortega y Gasset, 1983:61). Inertes son en el episodio de la pesadilla cuando, como buena masa, demuestran que no desean la convivencia con lo que no es ella; inertes en la magistral escena entre Marie y Margret, cuando al fondo del

escenario se manifiestan mediante movimientos convulsos propios de cualquier discoteca de polígono industrial (muy acorde con la temática de la conversación entre las dos mujeres); inertes cuando no se valoran a sí mismos, no se angustian al sentirse “como todo el mundo” (Ortega y Gasset, 1983:20), cuando no esperan que nadie les fuerce a caer en la cuenta de que han dejado de ser hombres de segunda clase para, directamente, dejar de ser hombres. La deshumanización efectuada por la “detención indefinida” en una cárcel-fábrica-máquina-mundo.

Esta masa se manifiesta siempre en aglomeración, nunca camina sola. La época de las masas es la época de lo colosal (Ortega y Gasset, 1983:24). Y colosal, como no podía ser de otro modo, es la escenografía ideada por Alfons Flores. Una inmensa fábrica laberíntica que no lleva a nada, que se pierde en sí misma, y que pierde a los que en ella habitan. El “homo economicus” que deambula por ella ha perdido la identidad, y en ella confunde sus espacios de representación. El espacio público-productivo-acumulativo (la fábrica) elimina el espacio-privado-reproductivo (el hogar inerte de Marie y Wozzeck es un contenedor industrial que sube y baja dentro del mismo escenario de la fábrica). El ritmo de la fábrica es un ritmo de pesadilla que acaba por devorar a sus habitantes (el propio Wozzeck esconde el cadáver de Marie en uno de los tubos). No existe distinción ni separación entre tiempo de vida y de trabajo, solo una leve diferencia: los poderosos ocupan el lugar superior, los inferiores el piso bajo. El ritmo de la fábrica estructura y ordena la vida de los personajes: vacíos que aspiran, tornados que descienden, infinito movimiento de un tornillo, excesos de una espiral. El arriba y el abajo, como lo verdadero y lo falso, como la muerte y la vida. Vértigo espectacular. Todo ello a través de tres principios que permiten la posibilidad de este nuevo mundo: la democracia liberal, la experimentación científica y el industrialismo.

Es evidente que la relectura de Bieito potencia las ideas de dolor y angustia que la ópera contiene. Pero también cabe la idea de preguntarse qué añade o qué resta esta nueva visión de *Wozzeck*. La relectura siempre supone un espacio de tensión entre libertad, creatividad, actividad y atención y cuidado. Sin embargo, como a continuación veremos, la complejidad del lenguaje operístico a veces produce paradojas de difícil explicación y, más aún, comprensión.

### **¿Wozzeck?. Una obra de arte**

Cualquier deseo de relectura supone una adición (y, en el peor de los casos, también una adicción) y una pérdida. Los hijos no siempre se parecen a los padres y, en ocasiones, voluntariamente desean no asemejarse.

Cuando Alban Berg compone *Wozzeck* dos fantasmas recorren Europa: por una parte, la magnífica tradición de pensamiento judeocristiano que se concentra especialmente en la capital del extinto Imperio austro-húngaro; por otra, la cuestión de la alienación del hombre por la sociedad industrial. Berg es vienés; Berg es demasiado vienés.

Respecto al pensamiento judeo-cristiano, basta proponer una lectura en esta línea de las angustias de *Wozzeck*: entre la muerte de Marie y la suya propia a *Wozzeck* le vienen dolores crueles, turbaciones,... “los ojos entran en tinieblas perdurables en que el alma los deja [...] estremeciendo el cuerpo y a veces poniéndolo en rigor, con gestos espantables en la cara, do se representan las crudas agonías en que dentro anda, entre el amor de la vida y temor del infierno, hasta que la muerte con su cruel mano la desase de las entrañas. Así fenece el miserable hombre, conforme a la vida que antes pasó” (Torras, 2006:42; corresponde este fragmento a la descripción del momento de la muerte según Pérez Oliva, incluido en el artículo de M<sup>a</sup> José Vega, “La angustia corpórea: formas de la agonía en la Europa altomoderna”). Bieito elimina este fondo cristiano admirablemente, como ya sucedía en otras obras (por ejemplo, en su lectura de *Don Giovanni*): en un mundo postindustrial, militarizado y altamente científico-técnico no hay lugar para la religión, pero sí, en términos foucaultianos, para el poder: de los hospitales, de las fábricas, de las escuelas, de las prisiones y de las instituciones médicas (biocontrol) y, con ello, el subsiguiente orden discursivo de la medicina, pedagogía, economía y sexualidad (biopoder).

“La teoría del poder, pues, expone los procesos de domesticación física y simbólica a los que están sometidos los individuos en el marco de una sociedad disciplinaria – que de manera capilar y microfísica normaliza las almas y adiestra los cuerpos de los individuos a través de un juego polimorfo de relaciones de poder que se extienden por todo el tejido social” (Torras, 2006:21).

Respecto a la idea de la alienación del hombre por la sociedad industrial, es evidente en la relectura de Bieito la poca atención prestada al convertir en situación cómica el diálogo inicial entre el Capitán y Wozzeck. El ““Wir, arme Leute” de Wozzeck pierde su sentido en una sociedad radicada en la intersección de la investigación biológica y de la escritura, de las prácticas médicas o de otro tipo y de la tecnología, una sociedad informatizada y patológica. Una sociedad que expone la vulnerabilidad no sólo de los pobres, sino de todos aquellos configurados como “otros” por el capitalismo patriarcal y racista. En una sociedad de raíz político-científico-técnica la supervivencia ya no se basa (únicamente) en el capital: el discurso ecológico (tan duramente criticado) de la obra de Bieito adquiere sentido al establecer claramente la diferencia entre lo natural, lo artificial y lo cultural. Los contaminados campos de la tecnociencia, los cuerpos, el poder y el placer sirven a Calixto Bieito para combinar la filosofía orteguiana propia del momento de la concepción de *Wozzeck* con la sospecha sobre la biopolítica del pensamiento postmoderno.

Berg y Bieito se tenían que llevar bien. El expresionismo como movimiento estético plantea numerosos retos al lector, que puede decantarse por una versión fidedigna o por una relectura, aspecto éste que nos ocupa. Los típicos temas expresionistas de *Wozzeck* (la alienación mental, la sangre, la pesadilla, el asesinato,...) quedan convertidos en una obsesión por la catástrofe, la supervivencia y la enfermedad; la omnipresencia del Doctor con sus cuerpos putrefactos es un punto de intersección entre el comienzo del siglo XX y el comienzo del siglo XXI; a comienzos del siglo XX, la ciencia positivista, unida al afán higienista, entroniza las ciencias médicas: el discurso contra la insalubridad encuentra su campo de batalla no sólo en el aspecto físico, sino también en el intelectual y moral.

Los objetos más característicos del expresionismo teatral (luna, cuchillo,...) pierden su protagonismo cediéndolo al duelo, el temor, la angustia. En el *Wozzeck* de Bieito la violencia no viene representada por la luna o el cuchillo; la violencia rodea a los personajes siendo los personajes la violencia. Wozzeck, Marie, el Doctor,... ya no sufren o están expuestos a la violencia, sino que son violencia y, aún más, devienen violencia.

“La violencia es seguramente una pequeña muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos, un modo por el que nos



entregamos sin control a la voluntad de otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro [...] esta vulnerabilidad se exagera bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados” (Butler, 2006:55).

Una aproximación a las anteriores obras de Calixto Bieito nos da algunas pistas sobre esta concepción. Bieito localizaba *Ballo in Maschera* en plena transición española; *Die dreigroschenoper* en época actual, *Don Giovanni* en la Barcelona del 2000... en el caso de *Wozzeck* la acción es intemporal, con una escenografía propia de Fritz Lang, pero enmarcada dentro de un contexto postindustrial... ¿a qué se debe esta imprecisión? Quizá la ambientación de Calixto Bieito pueda resumirse en “mundo precario”. Una sociedad postindustrial localizada en un discurso tecno-estratégico que puede ser realidad dentro de cien años, o cincuenta. O puede ser ya realidad; o ficción. Mundo precario, desnaturalizado, en el que el control de los cuerpos y las vidas se ejerce principalmente por vía de la tecnología biomédica, de los discursos de expertos y de la cultura de masas, los análisis críticos de esas prácticas discursivas son disputas por definir los espacios de sentido y posibilidad, son peleas por determinar espacios de vida, son bio-política (Haraway, 1995:28). Mundo precario en el que cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos – como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición -. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición (Butler, 2006:46). Cuerpos que son mostrados en la escena más controvertida de la relectura operística.

Pero sin ningún género de dudas, Esta escena no es otra en la relectura de Bieito que el interludio musical. Cuando decimos controvertida, no hacemos alusión a la reacción (convenientemente airada) del público, sino al sentido que este interludio posee en la misma obra musical o en la relectura de Bieito. Sin pretender aproximarnos a un sentido primigenio de la ópera de Berg (imposible tras la muerte del autor preconizada por Barthes) es notoria la complejidad de la ópera como espectáculo en el que convergen diversos lenguajes con (en el mejor de los casos) idéntica fuerza: lenguaje dramático (entendido etimológicamente, esto es, la propia acción de los hechos), lenguaje musical (por decirlo vulgarmente, la partitura), lenguaje visual (la

escenografía). Conjugar todos estos lenguajes de una manera óptima por parte del director de escena no es tarea fácil, puede que ni siquiera pretendida, pero lo cierto es que en este interludio musical la atención por parte de Calixto Bieito al lenguaje musical es prácticamente inexistente, aspecto éste aprovechado por los críticos más claramente contrarios a las propuestas de Calixto Bieito como, por ejemplo, Roger Alier en *La Vanguardia*: “Bieito no tiene muy claro lo que es una ópera, y solo piensa en dar espectáculo: colorismo, gestos, sorpresas visuales, ritmo escénico, cortinas de lluvia, escenas filmadas de contenido diverso..., pero una ópera no es sólo teatro: hay detrás una música y la intención narrativa del compositor se apoya en la partitura, que aquí queda relegada a un mero acompañamiento”. Lo cierto es que basta observar las dos óperas más conocidas de Alban Berg (*Lulú*, *Wozzeck*) para comprender la función dramática del interludio: ante una acción y un escenario inquietantes en todo momento, el interludio se convierte en el espacio catártico para el espectador, el momento de calma en el que tratar de reflexionar sobre lo acontecido en escena. Las escenas siguientes a los interludios de Berg siempre son aún más desconcertantes que lo anteriormente vivido; aún más desconcertantes por ser inmediatamente posteriores al momento de calma: en *Wozzeck* aún es más clara esta situación, al ser el interludio el único momento en el que la disonancia libre da un respiro (desahogo lírico, lo llamará Salvetti, 1986:124) a los tranquilos oídos de una audiencia aturdida en todo momento por el canto grotesco, el timbre mecánico y la deformación expresionista entre el cabaret y el serialismo.

Si *Wozzeck* puede ser considerada una obra de arte, seguramente sea debido en gran parte a que en ella se llevan al límite las relaciones entre música y drama que se habían perseguido – con soluciones diversas – durante todo el siglo XIX. Esta relación en la propuesta de Bieito queda claramente desequilibrada a favor del drama en la propuesta de Bieito; el elemento “melos”, aquel que posibilita en el ritual lírico mayor complejidad expresiva que el teatro dramático, queda aplastado por la visualidad de los figurantes desnudos en escena. No existe a través de esta escena extrañamiento, o deshumanización, ni siquiera una solución dramaturgica que llegue a convencer. ¿Cuál es el sentido de esta especie de lluvia cayendo sobre los cuerpos desnudos de los anteriormente trabajadores de la fábrica? ¿Es lluvia purificadora? ¿Es lluvia contaminada? ¿Qué relación tiene con la escena final de la ópera inmediatamente posterior? Baste ojear la crítica para observar la confusión de significados atribuidos a esta escena dramática. Xavier Cester (*Avui*) sólo señala la presencia de los desnudos, el

pájaro y el chapapote, sin intentar explicarlo; para Inma Merino (*El Punt*) “la lluvia negra acompaña a una especie de muertos vivientes”; también Alberto González habla de “desnudos que resucitan”; Nuria Cuadrado los ve como cuerpos desnudos bañados en viscoso chapapote”; para Javier Pérez Senz “el pelotón de 17 figurantes desnudos” distrae inútilmente al espectador; en el caso de Joan Anton Cararach, los desnudos pueden anticipar una imagen de Auschwitz; finalmente Albert Vilardell declara que la escena de los figurantes desnudos “puede tener varias lecturas”, pero que no sirve como colofón al drama humano.

La solución de Bieito parece tener más que ver con su tendencia al horror vacui en las escenas musicales (hay que recordar su relectura de *Ballo in Maschera*) que con un mensaje claro; todo parecería indicar que Bieito habla de una especie de resurrección de los cuerpos, instaurándose en una tradición cristiana que hasta este momento había abandonado. Esta escena parece aludir a un cierto renacimiento del cuerpo “limpio”, “puro” (todo esto, obviamente, si olvidamos la imagen proyectada de un pájaro herido de chapapote sobre el escenario, imagen que nos llevaría a una cuarta o quinta interpretación completamente desligada de las anteriores), un cuerpo a la manera de la “salvación cristiana” (el cuerpo cristiano en el paraíso, según la Patrística, era hermoso, sin enfermedad y sin tacha). Más allá de esta interpretación es más sencillo recoger la opinión de la crítica periodística: la inclusión de los figurantes desnudos es una “gratuita figura de estilo” de Bieito. ¿Provocación? ¿Escándalo ante la desnudez? Quizá lo que verdaderamente escandalice resida en, como señalamos anteriormente, desmontar la narratividad de la ópera de Berg mediante una escena gratuita que elimina la reflexión catártica por parte del espectador; el “omnium terribilium terribilissimum est mors” que parece proponer Berg con el interludio queda ahogado añadiendo algo que no estaba, algo que no sucedía y que (por desgracia) suaviza todo lo anterior. Preguntado el director de escena en los Cursos de Verano de la Universidad Menéndez Pelayo sobre esta escena respondió que era una imagen que le gustaba, que le parecía hermosa; quizá habría que recordar a Judith Butler, para quien sería un error pensar que sólo es cuestión de encontrar la imagen justa y verdadera para que cierta realidad sea transmitida: “la realidad no es transmitida por lo que representa la imagen, sino por medio del desafío que la realidad constituye para la representación” (Butler, 2006:182).

Hasta el momento hemos hablado de todos los personajes releídos por Calixto Bieito; de todos menos uno. El que será plenamente protagonista en la última escena de la ópera. El hijo de Wozzeck y Marie. De hecho, en la propuesta de Calixto Bieito el

hijo (más de Marie que de Wozzeck) adquiere protagonismo silencioso durante toda la obra. Algún crítico del momento señaló que Bieito aún daba una oportunidad al hijo de Marie en la última escena; esto no es posible, pues no se le puede dar una oportunidad a quien nunca la tuvo.

El hijo de Marie aparece siempre en escena mostrando el horror y la enfermedad. Frente a la inocencia de la infancia, el hijo de Marie representa la mirada, ese rostro que para Levinas representaba el sufrimiento humano, el llanto del hombre que sufre, que no puede representarse directamente. El hijo de Marie se consume por la enfermedad; la enfermedad (las manchas que avanzan por su piel) se convierte en lenguaje y el cuerpo infantil (cuerpo roto, cuerpo enfermo) en representación. Junto a sus manchas, su máscara de oxígeno; las bombonas que lo alimentan, los hilos que le atan a la vida. El hijo de Marie ya no es el hijo del pecado; es el hijo ilegítimo del militarismo y el capitalismo patriarcal. Es un cyborg.

“Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción [...] criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambigüamente naturales y artificiales” (Haraway, 1995:253).

El hijo de Marie es un cyborg, ella un cuerpo moldeable por la fuerza del dinero, Wozzeck un degenerado,... extrañas criaturas fronterizas que ocupan un lugar desestabilizador en las grandes narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas occidentales: “son, literalmente, monstruos, una palabra que comparte algo más que su raíz con la palabra demostrar. Los monstruos poseen un significado” (Haraway, 1995:63). Son desplazados, liminales, marginales, dentro de una red humano-maquina-animal tejida por las relaciones sociales de la ciencia y la tecnología. No pueden vivir en un mundo natural, ya no poseen la posibilidad de una isla (título de una de las novelas de Houellebecq) porque no solamente “Dios ha muerto”, sino que ha sido revivificado en un mundo cargado de microelectrónica y de políticas biotecnológicas (Haraway, 1995:277).

Habrá quien piense que Bieito ha añadido demasiado horror a la ópera de Berg. A aquellos habría que recordarles las palabras de Karl Popper al ser preguntado por cómo era la vida en Viena a principios de siglo: un infierno. Sobre este infierno nos habla Berg; sobre nuestro infierno nos habla Bieito, sobre un cierto tipo de urbanita cuyo

comportamiento no puede ser otro frente a la civilización misma en que ha nacido. Es evidente que la esfera pública está constituida en parte por lo que no puede ser dicho y por lo que no puede ser mostrado; igualmente lo es que el arte (especialmente el monstruoso) es demostración; el pensamiento postmoderno ha provocado, sin duda, una revisión de los modos de representación del cuerpo en el arte, particularmente en las artes visuales. El cuerpo – en sintonía con las ideas de Foucault y Butler – ya no se concibe como un simple objeto de deleite visual, como un elemento material y pasivo, sino como una plataforma artística, una zona de inscripción de conductas sexuales y sociales, un reflejo de la ideología y del poder (Torras, 2006:24). Prácticamente comenzamos este escrito con Adorno y hora es de volver a él. Para el filósofo la ópera “trata paradójicamente de mantener los elementos mágicos del arte dentro de y recurriendo al mundo desencantado” (Tomlinson, 2001:173). El mundo de Bieito ni siquiera es desencantado, es un laberinto entre la desesperación y la tragedia, entre lo utópico y lo frívolo; un caos donde uno siempre está perdido. Y en este laberinto las cosas de repente parecen ponerse en su sitio, ordenarse como una presencia que se basta a sí misma y no apela a ningún “más allá” existencial (Schaeffer, 2005:34). Reconocimiento gadameriano en la alienación de *Wozzeck*, en el Elvis trasnochado que es el Tambor Mayor, en esos personajes sin nombre, sin cara, sin existencia, el mundo de los no nadies.

Berg es demasiado vienés. Quien haya acudido a Viena alguna vez, comprenderá que existen dos Vianas: la que revela y la que asfixia. Quizá también existan dos concepciones de la ópera... el *Wozzeck* de Bieito, sin duda, revela... y asfixia. Es la imagen del horror. Es la negación del apocalipsis. Es la crueldad de la vida. Porque el *Wozzeck* de Bieito es humano... demasiado humano.

*\* Para la redacción de este artículo han sido muy valiosas las aportaciones documentales de Doña Lidia Giménez (FOCUS, S.A.), asistente personal de Calixto Bieito, así como de Don Joan Matabosch, director artístico del Gran Teatre del Liceu, a quien debemos agradecer igualmente el DVD del Wozzeck presentado en la temporada 2005/06, editado por la Fundació Gran Teatre del Liceu y Opus Arte (2007); a ambos expresamos el mayor de los agradecimientos.*

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BUTLER, J. (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós
- ENCABO FERNÁNDEZ, E. (2006): “El reto de la relectura operística: versiones y subversiones en la obra de Calixto Bieito” en *Revista de Musicología*, Vol. XXIX, nº1 Madrid: SEDEM, pp. 59-74
- HARAWAY, D. J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra
- HERRERO, F. (1983): *La ópera y su estética*. Madrid: Ministerio de Cultura
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983): *La rebelión de las masas*. Barcelona: Círculo de Lectores
- SALVETTI, G. (1986): *Historia de la música. El siglo XX*. Madrid: Turner Música
- SCHAEFFER, J.M. (2005): *Adiós a la estética*. Madrid: La balsa de la Medusa
- TOMLINSON, G. (2001): *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona: Idea Books
- TORRAS, M. (ed.) (2006): *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra: Mirabel Editorial

## **REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS**

- “Encuentro con Calixto Bieito”, entrevista por Nuria Cuadrado, *El Mundo S.XXI*, 27/12/05
- “Caótico, pero impactante”, crítica de Wozzeck por Roger Alier, *La Vanguardia*, 02/01/06
- “En las entrañas del mal”, crítica de Wozzeck por Javier Pérez Senz, *El País*, 02/01/06
- “Ideas y realidades”, crítica de Wozzeck por Albert Vilardell, *El Mundo S.XXI*, 02/01/06
- “Muertos vivientes”, crítica de Wozzeck por Alberto González Lapuente, *ABC*, 02/01/06
- “Un home desesperat que comet un crim a l’infern”, crítica de Wozzeck por Inma Merino, *El Punt*, Barcelona, 02/01/06
- “Una fábrica d’idees”, crítica de Wozzeck por Xavier Cester, *Avui*, Barcelona, 02/01/06
- “Naturaleza humana”, crítica de Wozzeck por Fernando Sans Rivière, *La Razón*, Madrid, 03/01/06

“Emocionante desolación”, crítica de Wozzeck por Joan Anton Cararach, *El Periódico de Catalunya*, 06/01/06

“El ‘Wozzeck’ de Bieito, crítica de Wozzeck por Alberto González Lapuente, *ABC*, 06/01/07