

El reverso de Lulu

PABLO-L. RODRÍGUEZ

Al final no fue para tanto. Tras días de bombardeo mediático acerca de los excesos sexuales de la producción de Olivier Py, el estreno no supuso ningún escándalo; quizá ello se debió a que el énfasis en lo sexual no resulte tan descabellado en un título como *Lulu*, aunque también a que el público que aguantó en el teatro hasta el final estaba mayoritariamente interesado en esta ópera. Y es que quizá sea hora de que empecemos a considerar esta obra al margen de lo polémico o escandaloso y tratemos de verla como lo que realmente es: una de las composiciones músico-dramáticas más intensas y fascinantes del repertorio y donde mejor se refleja la complejidad y miseria de nuestra sociedad, a pesar de haber sido compuesta en su mayoría hasta 1935 o haber tenido que ser concluida por otro compositor, Friedrich Cerha, más de cuarenta años después. Desde luego, ahí reside su interés y no en las “felaciones desenfocadas” del *régisseur* de turno que tanto revuelo han creado.

Algo debe tener *Lulu* cuando no para de representarse en todo el mundo (por ejemplo fue uno de los hitos del pasado Festival de Salzburgo en otra producción escénica firmada por Vera Nemirova que contó con la misma protagonista del reparto liceista: la coloratura francesa Patricia Petibon) o incluso la Universal Edition ha comisionado recientemente una nueva versión del tercer acto al compositor Eberhard Kloke que fue estrenada el pasado 15 de octubre en Copenhague dentro de una nueva producción dirigida escénicamente por Stephan Herheim y musicalmente por el también responsable del foso en esta producción, Michael Boder, que -dicho sea ya de antemano- es toda una autoridad en esta partitura (una pena que no se haya utilizado esta nueva versión en Barcelona, pues parece que resulta más asequible, musical y teatralmente, y hay quien ya la compara con el *Turandot* de Puccini-Alfano-Berio).

©

Barcelona, miércoles, 3 de noviembre de 2010. Gran Teatre del Liceu. *Lulu*. Ópera en un



prólogo y tres actos. Libreto de Alban Berg a partir de *Erdegeist* y *Die Büchse der Pandora* de Frank Wedekind. Música de Alban Berg (estreno de la versión incompleta en dos actos: Zúrich, Stadttheater, 2 de junio de 1937; estreno de la versión completada por Friedrich Cerha: París, Opéra, 24 de febrero de 1979). Nueva producción del Gran Teatre del Liceu junto al Grand Théâtre de Genève. Olivier Py, dirección de escena. Pierre-André Wetz, escenografía y vestuario. Bertrand Killy, iluminación. Elenco: Patricia Petibon (*Lulu*), Julia Juon (*Condesa Geschwitz*), Silvia de la Muela (*Encargada de camerino/Estudiante de bachillerato/Grum*), Robert Wörle (*Profesor de medicina/Mayordomo/Marqués/Profesor*), Ashley Holland (*Dr. Schön/Jack el destripador*), Kurt Gysen (*Banquero/Director de teatro*), Will Hartmann (*Pintor/Negro*), Paul Groves (*Alwa*), Franz Grundheber (*Schigolch*), Andreas Hörl (*Domador/Atleta*), Gabriel Diap (*Comisario de policía*), Isabel Rodríguez García (*Joven de quince años*), Monique Simon (*Su madre*), Mariel Aguilar (*Decoradora*), Manel Esteve Madrid (*Periodista*), Marc Pujol (*Criado*), Jeremy Friedman (*Clown*). Orquesta Simfónica del Gran Teatre del Liceu. Michael Boder, dirección musical. Aforo: 2292; ocupación: 65%



Robert Wörle y Patricia Petibon. Fotografía © 2010 by CA Bofill

Lulu hacía más de veinte años que no se programaba en España; desde abril de 1987 no se había vuelto a ver en el Liceu (precisamente cuando se estrenó en nuestro país la versión completa de la ópera con su artífice en el foso) y en Madrid pudo verse al año siguiente en una brillante producción del Teatro de la Zarzuela retransmitida por televisión que fue dirigida musicalmente por Arturo Tamayo y escénicamente por José Carlos Plaza con escenografía y vestuario de Gerardo Vera. Y en tan sólo dos años ha vuelto a Madrid para abrir la pasada temporada en el Teatro Real en otra producción diferente firmada por Christoph Loy que había sido estrenada meses antes en Londres (y que precisamente acaba de aparecer en DVD en Opus Arte).



Franz Grundheber y Patricia Petibon. Fotografía © 2010 by CA Bofill

Desde luego, resulta interesante comentar esa producción de Loy en comparación con la vista ahora en el Liceu de Olivier Py, que también llega a Barcelona tras haberse estrenado en Ginebra el pasado mes de febrero; si de la primera podríamos decir que es el anverso de cualquier planteamiento escénico de esta ópera, en la segunda estaríamos claramente ante el reverso. Y es que si la producción de Loy no gustó mucho en Madrid por esa austeridad escénica que ponía continuamente el acento en la expresión actoral o el poder de la música de Berg, la presente de Py podría resultar agotadora precisamente por todo lo contrario, es decir, por un angustioso exceso visual que subraya de principio a fin la acción escénica de esta magistral y problemática partitura. Ambos planteamientos son posibles a pesar de su oposición, aunque quedan lejos del equilibrio logrado en este título por algunas puestas míticas como la firmada por Wieland Wagner en 1966 en Stuttgart o la de Patrice Chéreau del estreno de la versión completa en París en 1979, ambas incomprensiblemente inéditas en DVD.



Paul Groves y Patricia Petibon. Fotografía © 2010 by CA Bofill

En todo caso, la ventaja de la propuesta de Py frente a la realizada por Loy es que al menos la trama de la ópera puede seguirse con claridad; un ejemplo: se llega a mostrar como si de una película muda se tratase el arresto, juicio, encarcelamiento, enfermedad y aislamiento de la protagonista en el segundo acto respetando cuidadosamente su acompañamiento con música cinematográfica. El regista francés plantea la ópera *in media res* del acontecer cotidiano que sorprende al público que llega al teatro con un partido de baloncesto en escena; la idea podría ser interesante en otro título pero carece de sentido en una ópera cuyos límites y estructura están tan claramente definidos: tiene un prólogo donde se nos presenta a los personajes de la misma o dispone de una precisa y simétrica estructura de palíndromo que representa el ascenso y caída de la protagonista (y donde los tres maridos que destruye en su ascenso son representados claramente por los tres puteros que la destruyen en su caída). Al mismo tiempo, la dirección escénica no toma en consideración esta estructura, algo que queda claro en el mustio asesinato del Dr. Schön que es el verdadero elemento bisagra de la trama al marcar el inicio de la caída de la protagonista (por cierto, que Lulú le disparó cuatro en vez de cinco veces).



Ashley Holland y Patricia Petibon. Fotografía © 2010 by CA Bofill

La dirección de actores fue como siempre en Py sobresaliente, creando una brillante y multiforme caracterización del personaje central, aunque esa derivación hacia lo espiritual (algo también característico en este *régisiseur* francés que reivindica una vez más su catolicismo) desdibuja el final de la ópera con una penosa escena donde todos los personajes se reconcilian con la protagonista que queda de pie como petrificada tras su asesinato a manos de Jack el Destripador (quizá lo de disfrazar a ese personaje como Papá Noel deba entenderse también como otro destello del catolicismo de Py; siguiendo esa disparatada lógica hubiera sido más interesante presentar a los tres puteros de Lulú como los tres Reyes Magos, algo ideal ya que además uno era negro).

Por otro lado, no hay duda del interés que tiene la cambiante escenografía de Pierre-André

Weltz. En ella desfilan todo tipo de referencias de nuestra sociedad en forma de escenas paralelas o eslóganes en varios idiomas, con una interesante estética lumínica de neón que consigue combinar el ambiente decadente de vodevil con lo apocalíptico de los lienzos expresionistas de Emil Nolde, Otto Dix o George Grosz. El problema es lo que agotan al espectador esos paralelismos y yuxtaposiciones en una ópera que requiere tanta atención del público a nivel dramático o musical; precisamente cuando se prescinde de ellas al final de la última escena de la ópera, y se cierra el fondo con un ambiente nevado, todo adquiere mucha más fuerza con mucha menos parafernalia escénica. Ahora bien, lo peor con mucho es aquí la tediosa y exagerada iluminación de Bertrand Killy.



Patricia Petibon. Fotografía © 2010 by CA Bofill

Mucho más interesante ha sido en esta producción el apartado musical. De entrada, el reparto vocal fue sobresaliente y estuvo encabezado por la impresionante Lulú de Patricia Petibon. La soprano francesa ha añadido este año con gran inteligencia este papel a su repertorio y en su espectacular interpretación consigue equilibrar la intensidad dramática del personaje con una línea vocal de carácter belcantista; buen ejemplo de ello fue su versión del famoso *Lied* de la primera escena del segundo acto. Ashley Holland fue un buen Dr. Schön/Jack el Destripador, aunque careció del peso dramático y musical de Michael Volle, que cantará el resto de las representaciones. Al igual que en Madrid la temporada pasada, Paul Groves fue un convincente Alwa y Will Hartmann un brillante Pintor/Negro; por su parte, Julia Juon añade interesantes matices dramáticos a la Condesa Geschwitz, aunque la actuación vocal más brillante después de la de Petibon fue la del veterano Franz Grundheber que aportó un interés añadido al personaje de Schigolch. El resto del reparto se mantuvo a un buen nivel y funcionaron bien en los complejos ensembles del tercer acto.

Otro gran triunfador de la velada fue el director alemán Michael Boder, todavía titular del foso barcelonés. Su versión destacó por el equilibrio y la precisión con que domina el intrincado mundo instrumental de Berg o en su sensacional acompañamiento a los cantantes. Impresionante fue su trabajo a la hora de fusionar el drama con el despliegue formal de la partitura o su desarrollo en los diferentes interludios de la ópera; me refiero a que la claridad de líneas que imponía permitieron atisbar con facilidad el uso de la forma sonata en las discusiones entre Lulú y el Dr. Schön del primer acto, funcionó perfectamente el empleo con fines dramáticos del rondó de Alwa en el segundo o las variaciones sobre el *Lautenlied* de Wedekind aportaron la cohesión necesaria al tercero. A pesar de sus habituales limitaciones, la orquesta del teatro barcelonés sonó plenamente convincente y entregada en esta partitura.