

Calixto Bieito. La transgresión como lectura del mundo contemporáneo

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ Y MARGA DEL HOYO VENTURA

Begoña Gómez Sánchez; Margarita del Hoyo Ventura. Calixto Bieito. 'La transgresión como lectura del mundo contemporáneo'. En 'La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras'. pp. 65 - 82. Granada, Andalucía(España): Tragacanto, 2017.

LA VIOLENCIA EN EL ESCENARIO y la reflexión que suscita es sin duda uno de los puntos de partida cuando nos acercamos a un director como Calixto Bieito (Miranda de Ebro, Burgos, 1963). En él convergen una serie de referencias tanto estéticas como escénicas fruto de su formación, recorrido y madurez en los diferentes trabajos que dirige.

En estas páginas se propone un acercamiento a su faceta de director de teatro lírico. Desde ese ámbito, Bieito se revela sin duda como el director español con más presencia en el panorama europeo en los primeros años del siglo actual. Sus estrenos suponen una continuación de su concepción de la puesta en escena, una reafirmación estética y escénica de su poética.

Si bien su recorrido como director de teatro lírico es muy dilatado, en el presente estudio se seleccionan una serie de montajes que corresponden a óperas estrenadas en nuestro país y que han tenido o continúan teniendo eco fuera de él, como ejemplo tanto de la repercusión internacional de Bieito como de sus claves poéticas: *Carmen*, *Un ballo in maschera*, *Don Giovanni*, *Wozzeck* y *Pepita Jiménez*.

La llegada de Bieito a la ópera no es repentina ni casual. De niño recibe formación musical y cursa estudios de piano, mientras crece en un entorno familiar donde se le despierta el interés hacia esa disciplina artística. Siendo adolescente, en 1978, se traslada con su familia a una Barcelona recién abierta a la democracia, a la eclosión cultural y a la expansión de la lengua catalana. A partir de ese momento, Bieito queda ligado a esta ciudad y a su lengua, llegando a ser uno

de los referentes fundamentales de la cultura catalana en los últimos años del pasado siglo.

Tras realizar estudios de Filología Hispánica y de Historia del Arte, su formación en dirección escénica se desarrolla con los más prestigiosos maestros del momento: Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Giorgio Strehler, Ingmar Bergman y Andrej Wajda, recibiendo además clases de profesionales de la talla de Judy Dench, Bruce Myers o Brian Cox. Bieito es desde joven reconocido con premios como la representación del Teatre Lliure en el First Meeting of Young European Directors, organizado por la Union des Théâtres de l'Europe en el Dramaten de Estocolmo en el año 1994, y representante de la misma entidad en el Second Meeting of Young European Directors en el Piccolo Teatro de Milán al año siguiente, donde será, además, director invitado por la compañía del Piccolo para el taller de puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca.

Sus trabajos abarcan tanto autores clásicos como contemporáneos. De Shakespeare, al que conoce en profundidad, monta en los primeros años de su carrera títulos como *Els dos cavallers de Verona* (1989) o *Somni d'una nit d'estiu* (1991). A la vez realiza la ayudantía de dirección de Lluís Pasqual de la versión teatral de *Tirano Banderas*, estrenada en París en 1992, siendo el responsable artístico en la gira mundial. De autores contemporáneos destacan, en sus primeros años, las escenificaciones de *Almuerzo en casa de Ludwig W.*, de Thomas Bernhard, *Tres dones: un poema per a tres veus*, de Silvia Plath, *Jòquer*, de Lluïsa Cunillé, o *Kasimir i Karoline*, de Ödön von Horváth, convirtiéndose en uno de los directores habituales de las barcelonesas salas Beckett o Artenbrut.

La primera incursión en el teatro lírico la situamos en 1996 con el estreno de la zarzuela *La verbena de la Paloma*, seguida dos años más tarde por *El barberillo de Lavapiés*. Podemos ver en estos primeros montajes ya un acercamiento a uno de los rasgos más importantes de la poética de este director: la necesidad de realizar una lectura sincrónica de la obra atendiendo a lo que esta realmente significaba en el momento en que fue escrita, sobrevolando las posteriores lectu-

ras manieristas que de ellas se hacen a partir de unas determinadas circunstancias sociológicas, y facilitando de esta manera la comprensión del espectador actual, como explicaremos más adelante.

Ya en el terreno operístico, los títulos y autores son muchos y variados: *Carmen*, de Bizet, estrenada en 1999 en el Festival de Perelada, y llevada posteriormente a Holanda, Bélgica e Irlanda; *Un ballo in maschera*, de Verdi, estrenada en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en el año 2000, con gira internacional en los años posteriores; ese mismo año dirige también *Così fan tutte*, en la Ópera Nacional de Gales, y la coproducción de *Don Giovanni*, de Mozart en el año 2001, vista por vez primera en Londres, y posteriormente en Hannover y en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona; *El murciélago*, de Strauss, estrenada en Cardiff en el 2002 y llevada de gira por todo el Reino Unido; *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht/Weill, montada con la Compañía del Teatre Romea de Barcelona, que realiza una gira internacional por Europa; *Il trovatore*, de Verdi, y *Manon*, de Massenet, estrenadas ambas en 2003; *El rapto del Serrallo*, de Mozart, en 2004; *Macbeth*, de Verdi, en 2005, y otros títulos como *Wozzeck*, de Alban Berg, *Madame Butterfly*, de Puccini, *Don Carlo*, de Verdi, *Elektra*, de Strauss, o *Fidelio*, de Beethoven, y ya en años posteriores producciones como *Pepita Jiménez*, estrenada en Buenos Aires en 2012 y que pudo verse en Madrid en 2013. Las óperas son, en su práctica totalidad, encargos de teatro centroeuropeos, a excepción de las montadas para el Liceu.

A pesar del enorme movimiento que este director internacional genera, entre los años 1995 y 2009 Bieito consigue trabajar con un grupo estable de actores catalanes, siendo nombrado en 1999 director artístico del Teatre Romea; en palabras de María Delgado

(...) the Romea was effectively the home of Catalan-language drama between 1867 and the outbreak of the Spanish Civil War in 1936. While it suffered a more chequered history during the difficult years of the Franco regime, its symbolic associations with Catalan dramatists were to continue [...] Josep Maria de Sagarra (...), Josep Maria Benet i Jornet (...) and Sergi Belbel (Delgado, 2010, p. 280).

A la vez, la presencia de Bieito se va ampliando en diversos festivales de todo el continente, mientras se consolida como el creador más audaz –y más polémico– del territorio nacional, llegando a ser una presencia indiscutible del Festival Grec de Barcelona quedando así vinculado a la vanguardia teatral desde los primeros años 90 del pasado siglo.

Tanto Bieito como la crítica nacional e internacional¹ son plenamente conscientes de la influencia que sobre el director han tenido tanto la cultura española como el momento en que su trabajo empieza a desarrollarse. La mezcla de lo catalán, lo hispánico y lo mediterráneo, así como el conocimiento profundo de la tradición literaria del Siglo de Oro español, de Valle-Inclán, de Goya y de referentes cinematográficos como Buñuel, unidos a la expansión cultural y la consolidación de España en el panorama cultural europeo, contribuyen a que sus trabajos se propaguen con repercusión en Europa convirtiéndose así en un director asiduo en el Festival de Edimburgo, en Alemania, Suiza o Inglaterra. Esta relación con los referentes culturales transformados en signos que remiten a su país de origen no es tratada con el deseo de crear una serie de tipos ni de contextualizar escénicamente una suerte de folklore, sino que obedece a la creencia de que en esos clichés, que no dejan de ser limitadores, hay algo de verdad, de raíz germinal que está en la base de muchos de los problemas que en sus escenificaciones pone de relevancia y que según él no son exclusivos de la sociedad española, sino de la occidental en el sentido amplio del término. De ahí que Bieito pueda dar sentido y lectura universal a sus montajes, trabajando una poética que permite ser recibida por varios espectadores y en varios idiomas².

1 Delgado recoge una cita de M. Billington, publicada en *The Guardian*, 18 de agosto de 2004, que señala a Bieito como “the modern theatre’s equivalent of Buñuel (...) As with Buñuel, Bieito’s work betrays a strong moralist vein: many of his productions denounce a market-driven economy where the fine line between hedonism and debauchery threatens to erode our humanity” (Delgado, 2010, p. 290).

2 El trabajo dramaturgico y dramaturgístico de nuestro director, fruto de un profundo estudio, es sin duda otro de los rasgos que podemos señalar como interesantes desde esta perspectiva, y que enlaza directamente con tendencias

Con el fin de ahondar en las producciones de ópera escogidas en este estudio y de establecer a partir de ellas las características de la poética de Bieito, situamos como punto de partida dos aspectos específicos que suponen una seña de identidad del director, una continuidad con el resto de sus trabajos escénicos y un posicionamiento tanto estético como vital de la creación. Estos dos aspectos son por una parte la relación entre la lectura sincrónica y la lectura contemporánea del director, y por otro la plasmación de la violencia escénica como mecanismo de distancia y de reflexión.

El trabajo de Bieito arranca siempre de un exhaustivo análisis sincrónico del texto, es decir, una comprensión de lo que la obra significó en el momento en que fue concebida que conlleva un necesario despojamiento de las capas semánticas que las lecturas posteriores hayan podido sumar al texto y al espectáculo tal como fue configurado en su momento³. Esta afirmación puede parecer contradictoria, si nos acercamos a Bieito desde la concepción de la transgresión y la provocación, o desde las propuestas estéticas de sus escenificaciones. Pero como indica Enrique Encabo, para Bieito todo está en la obra: «en su proceso de creación tiene especial importancia el estudio de la obra en relación al momento en que fue creada» (Encabo, 2006, p. 62). Es decir, su trabajo como director

(...) intensifica [lo que en la música y en el libreto] ya se encuentra, aspectos que, a través del tiempo, habían quedado ocultos de-

europas y sistemas de trabajo de otros directores. El trabajo de Bieito con diferentes tipos de elencos, idiomas y traducciones solo es posible desde la investigación profunda sobre cada texto. Algunas de sus creaciones, de hecho, se han llevado a cabo con dos equipos artísticos y en varios idiomas diferentes, como *Macbeth* (en alemán primero y posteriormente en catalán y castellano) o *La vida es sueño* (en inglés y en castellano).

3 Como ejemplo llamativo de esto y en el teatro lírico, Bieito, al hablar de su montaje sobre *La verbena de la Paloma* en el Festival de Edimburgo, señala que el texto, ya en su origen, estaba planteado en términos casi socialistas: “Todo el mundo en la época sabía que un cajista era un socialista, cosa que está en los escritos y no me invento yo, (...) Don Hilarión era el malo y el chico era el bueno que recuperaba a la chica” (Villora, 2002).

bido a interpretaciones y lecturas más *conservadoras*, propias de un público (burgués) de una época determinada (finales del siglo XIX) y que, estudiadas más a fondo, seguramente, si habláramos en términos de respeto a la obra original, tendrían mucho menos que las propuestas de Bieito (Encabo, 2006, pp. 62-63).

La lectura contemporánea es fruto siempre del trabajo analógico: el director realiza líneas de semejanza entre el material semántico que el texto proporciona y su particular cosmovisión. De ese modo puede permitirse seleccionar durante el proceso de investigación y montaje una serie de elementos de potente carácter referencial para el espectador actual que son fruto de la proyección de su significado original en el imaginario actual del receptor. Pongamos algunos ejemplos.

El espacio escénico que Bieito elige para su montaje de *Hamlet*⁴ es acorde con la idea fundamental que con ese trabajo parece querer contar: la corrupción absoluta de la clase gobernante y su irradiación al ámbito familiar. El deterioro y la suciedad van modificando un espacio presidido por un letrero de neón de color rosado donde leemos *Palace*.

En *El rey Lear*⁵, Bieito sitúa la acción delante de unas gradas, elemento fundamental del espacio escénico. Durante el proceso creativo de este montaje, el director elige este elemento y los elementos técnicos de iluminación porque encuentra un paralelismo entre la acción del texto de Shakespeare y los estadios deportivos en los que se realizan ejecuciones masivas en algunas repúblicas ex soviéticas durante los años siguientes a la desintegración de la URSS⁶.

En el caso de este montaje, al trabajo analógico y la lectura contemporánea se llega también a la composición del personaje. Así, entre la imagen que recibe el espectador de un Lear deteriorado y con

4 *Hamlet* fue estrenado en 2002, en el Festival de Edimburgo, y pudo verse en el Teatre Romea en 2003. El reparto está encabezado por George Anton.

5 *El rey Lear* fue estrenado en 2004 en Barcelona, y pudo verse en Madrid en castellano. El papel de Lear fue representado por Josep Maria Pou.

6 Información extraída de una entrevista realizada al director en el año 2010 en el Teatre Romea de Barcelona con motivo de una investigación académica sobre *El rey Lear*.

el juicio perdido y las imágenes que la prensa nos dejó ver de Sadam Hussein cuando fue encontrado por las tropas norteamericanas⁷, hay importantes similitudes que sin lugar a dudas orientan la lectura del espectador⁸.

El procedimiento es similar en ambos ejemplos: la lectura que el director realiza vertebra la totalidad de la propuesta estética, pero en efecto en ella se destacan algunos elementos, objetos escénicos con un alto grado de referencialidad para el receptor contemporáneo. Esos elementos, verdaderos signos escénicos, comportan significado tanto a nivel de personaje como a nivel de la totalidad de la propuesta.

La siguiente de las características que hemos indicado como fundamentales dentro de la poética de nuestro director es la plasmación de la violencia escénica como mecanismo de distancia y de reflexión. Esa violencia, auténtica seña de identidad de su trabajo y fuente de numerosas polémicas, alcanza todos los niveles de la escenificación, desde el trabajo del actor hasta la recepción del espectador, confundándose en algunos casos –en general cuando el análisis escénico queda en la superficie– con la provocación.

Para Bieito la violencia de la escena es solo la consecuencia de la que ya el texto comporta en sí mismo. Así, si crea en *El rey Lear* un «mundo de abusos, dependencia, represión, que está obsesionado con el petróleo» (Hernández, 2004), es porque para él este texto es sin duda el más violento de Shakespeare. La violencia, en el caso de este montaje, es la característica principal del trabajo de los actores, que se golpean y castigan físicamente, que rompen los objetos que los rodean –incluidas las gradas del espacio–, pero también es violenta la relación con el espectador, que ve cómo el director se deleita con acciones como la tortura –la amputación de los ojos de Gloucester–

7 Sadam Hussein fue capturado en diciembre de 2003.

8 Cabría la posibilidad de preguntarse si el signo ha sobrevivido al paso de los años. Los espectadores de hoy no tienen en la cabeza las imágenes aludidas. La ruptura con la referencialidad inmediata no invalida, en todo caso, la eficacia de la propuesta signíca.

ter- y la muerte de manera explícita⁹. En *Hamlet* ocurre lo mismo: asistimos al suicidio de Ophelia, que se ahoga con los hilos de los globos que su hermano le ha traído al regreso de su viaje, en directo, y el espectador se convierte en Claudius, que la mira impertérrito mientras se lleva a cabo la agonía y la muerte, sentado en un sillón. En *Macbeth*¹⁰, vemos cómo los hijos de Macduff son ahogados en la piscina de plástico, y su madre es ahogada con el cable de la plancha.

En efecto, las tragedias shakesperianas conllevan multitud de acciones violentas; las propuestas de Bieito siempre subrayan estas, ahondan en ellas como mecanismo de estímulo en el espectador. Y esto se convierte en una auténtica seña de identidad de su poética.

En *Un ballo in maschera* Bieito pone el acento en una sociedad violenta que inevitablemente genera la necesidad de conspiración y el miedo de los que la habitan. Para ello, no duda en incluir en escena violaciones y asesinatos, no con ánimo de provocar sino de «mostrar el ambiente de terror que se describe con la música» (Pérez Senz, 2000). En *Pepita Jiménez*, el personaje del Conde de Genazahar, aparece montado a lomos de un campesino al que fustiga, en un ambiente de represión y encierro plagado de signos franquistas, de violencia y de muerte. El espacio escénico, monumental e inmenso, llega a provocar en el espectador una fuerte impresión de tensión, encierro y dolor.

Algo semejante ocurre en *Wozzeck*. En un espacio grandioso, auténtico laberinto de tubos que conforman la factoría plagada de obreros alienados en la que encontramos al protagonista, Bieito se recrea en las acciones del personaje del doctor y su *trabajo* con los cadáveres: «en el momento en el que el doctor (...) sacaba los primeros cadáveres desnudos, realizaba las primeras trepanaciones, lucía las primeras vísceras y se visualizaban los primeros vómitos en escena, comenzaba el movimiento en la platea» (EFE, 2007).

9 En efecto, las hijas de Lear Goneril y Regan, cuya muerte en el texto es solo narrada, mueren una a manos de la otra en una larga escena, en la que la primera ahoga a la segunda y esta posteriormente se suicida.

10 *Macbeth* se estrena en 2002 en el Festival de Salzburgo.

Si bien la plasmación de la violencia en escena suele ir acompañada de polémica y reacciones contundentes, muchas veces de abierta condena al trabajo de este director, esta, como se ha indicado, es siempre fruto de una profunda reflexión sobre el mundo que refleja la obra y especialmente sobre el mundo actual. Acerca de la dificultad de llevarla a escena, señala Bieito que el principal inconveniente estriba en otorgarle el realismo suficiente para generar asombro, ya que el hiperrealismo que puede conseguirse por ejemplo con los medios audiovisuales no es posible en el escenario, dada la convención inherente a la escena. Aún así, indica, cuando un actor se halla «en pleno proceso de ebullición» sí es posible golpear al espectador, fin último de esta estrategia estética para Bieito (Bieito, 2003). Por eso en sus trabajos tanto líricos como de teatro de texto, las escenas en las que se concentran las acciones más violentas tienen una cierta extensión, se llevan a cabo con el artificio escénico suficiente para lograr un cierto grado de realismo, potenciando la frontalidad en el trabajo de actor y en la realización de las acciones. El espectador no puede esconderse ni huir de lo que ve: la reacción es inevitable.

Las dos señas de identidad que hemos desarrollado en estas páginas están obviamente relacionadas de manera muy estrecha. En ellas subyace un discurso sólido y una profunda visión no solo de la sociedad y del mundo contemporáneo sino también de la misión del teatro dentro de este, como nos indica el director:

El siglo xx ha sido el más violento de la historia, y creo que el teatro no ha reflejado, al ciento por ciento, tal y como debería hacerlo, la importancia de la cultura de la violencia en nuestras vidas. El teatro del siglo xx ha pasado por épocas en las que le ha sobrado mucho escepticismo, y le ha faltado compromiso social, cultural y ético. La autocomplacencia teatral ha desbordado los escenarios durante quizá demasiado tiempo y, sin duda, en lo que respecta a la escenificación de la violencia, ese compromiso por parte de la escena todavía está pendiente (Bieito, 2003).

En el apartado de los montajes operísticos que Calixto Bieito ha estrenado en España, estos únicamente han supuesto un número reducido de

sus numerosas producciones internacionales de ópera. Como ya hemos indicado, nos ocuparemos de gran parte de los estrenos nacionales entre los que se encuentran espectáculos de relevancia en su carrera artística¹¹.

El primero de ellos es *Carmen* de Georges Bizet. Se trata de la segunda ópera dirigida por Calixto Bieito y constituye uno de sus mayores éxitos a causa de las abundantes reposiciones y diversas producciones nacionales e internacionales¹².

Coproducida inicialmente por la Opera Zuid de Maastrich y el Festival Castell de Peralada su primera representación mundial tuvo lugar en el marco del Festival de Peralada de Girona a las 22 horas del domingo 8 de agosto de 1999 en el Auditori Jardins del Castell¹³. A pesar de que la crítica la valoró positivamente con titulares como «La

11 Hasta la fecha de creación de este estudio, el director tiene previsto estrenar en nuestro país, posterior a su *première* internacional, las siguientes óperas: *War Requiem* de Benjamin Britten el 23 de junio de 2017 en el Teatro Arriaga de Bilbao, siendo Calixto Bieito el director artístico de este espacio teatral, y *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann el 15 de mayo de 2018 en el Teatro Real de Madrid, primera vez que se verá esta ópera en España. Sin embargo con anterioridad estrenó mundialmente, dentro del Festival Mozart de A Coruña, *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky, el 8 de junio del 2006 en el Palacio de la Ópera de la ciudad gallega.

12 Algunos de los espacios internacionales más representativos son los siguientes: 2000. Ópera Zuid de Maastricht (Holanda). 2002. Ópera Ireland de Dublín (Irlanda). 2004. Ópera de Flandes, Amberes y Gante (Bélgica). 2007. Gira por Holanda. 2011. Theater Basel (Suiza) y Teatro Massimo de Palermo (Italia). 2012. English National Opera de London (Inglaterra) y Teatro Regio di Torino (Italia). 2013. Teatro La Fenice de Venecia (Italia). 2015. Den Norske Opera de Oslo (Noruega). 2016. San Francisco Opera y Boston Lyric Opera (EE. UU.). Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa (Portugal). 2017. Opéra National de París (Francia).

13 Dirección musical: Gianandrea Noseda. Dirección del coro: Jaume Sala. Escenografía: Alfons Flores. Vestuario: Mercè Paloma. Iluminación: Xavier Clot. Coreografía y movimiento escénico: Álvaro de la Peña. Caracterización: Eva Fernández. Ayudantes de dirección: Joan Anton Rechi / Joan Anton Sánchez. Intérpretes (día del estreno): Anna Caterina Antonacci (Carmen), Roberto Alagna (Don José), Angela Gheorghiu (Micaela), Lucio Gallo (Escamillo), Mireia Casas (Frasquita), Itxaro Mentxaka (Mercedes), Joan Cabero (Dancaire), Francisco Vas (Remendado), Josep Ferrer (Zúñiga), Antoni Marsol (Morales), Lionel Valdés (Lilas Pastia), Alfonso Casado (Maletilla) y Pere Jané (Soldado). Orquesta del Festival (Orquesta de Cadaqués), Cor Lieder Càmera (Dir., Josep Vila) y Coral infantil de Sant Esteve de Castellar del Vallès.



Fig. 4.1 *Carmen* de Georges Bizet, dirigida por Calixto Bieito.

versión de ‘Carmen’ de Calixto Bieito juega y gana en su estreno en el Festival de Peralada» (Fancelli, 1999) y giró durante años por Europa, *Carmen* no volvió a verse en España hasta el 24 de julio de 2009 en el Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial. En el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, uno de los grandes espacios operísticos del Estado español, se estrenó el 27 de septiembre de 2010 y, hasta el 11 de octubre de 2017 no se ha podido disfrutar de la *Carmen* de Bieito en el Teatro Real de Madrid.

La propuesta escénica y dramática del director desterraba los tópicos del romanticismo y del folklore y no centraba la acción en la Sevilla de 1830, tal y como consta en el libreto original. En un espacio fronterizo de la Ceuta de finales del siglo xx, este nuevo contexto más cercano al receptor permitía transmitir los significados contemporáneos de la ópera de Bizet¹⁴. Con una versión de la que se elimi-

14 Como fuente del contexto contemporáneo Calixto Bieito declaraba:

naron algunos recitativos, la partitura fue respetada fielmente dando como resultado una perfecta comunión entre la música, la potencia de las sobrias imágenes estéticas y la acción dramática. Protagonizada por contrabandistas de tabaco y soldados de la Legión Española a la que pertenecía Don José, el personaje que se enamora de la gitana Carmen, una mujer real en la versión de Bieito que, acorde a la ópera y como nefasto nexo de unión con la actualidad, sufría en escena el trágico final resultado de la violencia de género.

Su siguiente ópera en nuestro país fue *Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi e igualmente se trató de un estreno mundial. El lunes 4 de diciembre de 2000 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona Calixto Bieito debutó en este emblemático lugar con motivo de los actos conmemorativos de «Verdi 100 anys»¹⁵. Con un resultado dispar en cuanto a recepción de público y crítica, el diario catalán *La Vanguardia* lo sintetizaba con claridad: «*Un 'Ballo' de discrepancias*» (Rodríguez, 2000, p. 46).

Un ballo in maschera fue una coproducción entre el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la English National Opera (ENO) de Londres y la Royal Danish Opera de Copenhague hecho que posibilitó reposiciones internacionales del espectáculo. En primer lugar, el 6 de mayo de 2001 en el citado espacio danés y, por último, el 21 de febrero de 2002 en la ENO británica. El crítico Marcos Ordoñez, se hizo eco del estreno au-

Hicimos un viaje en coche por Andalucía y vimos que ese no era el Sur que se describe en la obra. Decidimos seguir a Marruecos. No acababa de encontrar el espacio físico y metafórico hasta que, de regreso, antes de pasar la frontera de Ceuta, vi una explanada llena de Mercedes de segunda mano, un mundo salvaje que contenía todo, desde contrabando doméstico de lavadoras o neveras, legionarios a gente que quería escapar (E. M., 2009, p. 10).

15 Dirección musical: Bertrand de Billy. Dirección del coro: William Spaulding. Escenografía: Alfons Flores. Vestuario: Mercè Paloma. Iluminación: Xavier Clot. Asistentes de dirección de escena: Joan Anton Sánchez y Joan Anton Rechi. Intérpretes (día del estreno): Walter Fraccaro (Gustau III), Lado Atanelli (Renato Ancharström), Ana María Sánchez (Amelia), Elisabetta Fiorillo (Ulrica Arvedson), Ofelia Sala (Oscar), David Rubiera (Cristiano), Simón Orfila (Comte Ribbing), Celestino Varela (Comte Horn), Alfredo Heilbron (Jutge) y Vicenç Esteve Madrid (Servent). Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre Del Liceu.

sente de polémica en Dinamarca: «*Dinamarca acoge sin polémica el 'Ballo'*» (Rodríguez, 2001, p. 42). No obstante, sus representaciones en Londres fueron recibidas por el público sin excesivos incidentes y por la crítica especializada con divergencias. El periódico español *La Razón* lo describía del siguiente modo: «En el estreno apenas se escucharon tres silbidos y sí calurosos aplausos entre el frío público londinense y la crítica, aunque dividida, avala y alaba su trabajo» (Doménech, 2002).

Por supuesto esta polémica se debió a la arriesgada propuesta escénica y dramaturgica del director de escena. La constante en su poética de buscar una estética más cercana y actual se concretaba en una escenografía y vestuario que aludían al periodo de la Transición española, un periodo de cambio acelerado donde se yuxtaponían los partidarios a la Reforma Democrática frente a aquellos que abogaban por el antiguo régimen franquista. Este marco partía de la fuente histórica elegida para la versión sueca sin censura del libreto de *Un ballo in maschera* que recreaba el asesinato del monarca sueco Gustavo III. Si bien Calixto Bieito declaró en varias ocasiones que el nuevo contexto era «una simple referència estètica per tal de situar-nos, però l'espectacle no pretén cap època ni cap retrat de cap personatge històric de la transició espanyola ni de cap altra època» («Calixto Bieito», 2000, p. 3), la traición consumada a un monarca por sus ideas novedosas junto a la estética descrita propiciaban al receptor rápidas asociaciones con el golpe de Estado español de 1981.

El diseño de escenografía recreaba una cámara parlamentaria que dejaba al descubierto toda la maquinaria teatral que la componía como signo de los mecanismos que atrapan al individuo y le obligan a debatirse entre un baile de máscaras, de hipocresía y de doble moral. Como elemento cromático que evidenciaba la tragedia, el color rojo de los asientos se conjugaba con los tonos oscuros predominantes de la estética y color el blanco de los inodoros que aparecían al comienzo de la ópera. Por último, la inserción de los personajes de los diputados del Congreso sentados sobre las letrinas y conspirando durante su acción íntima, aunque se trataba de una interesante metá-

fora de las cloacas profundas de los Estados, se convirtió en una de las escenas más controvertidas del espectáculo.

Don Giovanni de Wolfgang Amadeus Mozart es una de las producciones operísticas clave de su trayectoria. Coproducida por el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la English National Opera (ENO-Londres) y la Staatsoper de Hannover no se representó en España hasta después de su estreno mundial el 31 de mayo de 2001 en la English National Opera de Londres y de su *première* alemana en enero de 2002 en la Staatsoper de Hannover. Recibida por la crítica del país galo con dureza, en Hannover su recepción fue, en su mayoría, considerablemente mejor (Rodríguez, 2002, p. 39). Un debate abierto ya desde las primeras funciones de *Don Giovanni* que en su estreno en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el sábado 30 de noviembre de 2002, de nuevo dividió a público y a crítica¹⁶.

El espectáculo de Calixto Bieito integró la bella partitura de Mozart dentro de un contexto contemporáneo. Una noche de fiesta, de excesos y de violencia llevada al extremo de la tragedia durante un fin de semana en cualquier ciudad europea cuya fuente original fue obtenida por el director de escena a raíz del crimen de la Villa Olímpica de Barcelona en el año 2000 en el que unos jóvenes mataron a otro durante una pelea ocasionada por una cazadora. Como resultado, el diseño escenográfico reproducía las farolas que iluminan esta zona de la ciudad aunque sin el objetivo de que el receptor las identificara sino simplemente por la necesidad creativa del director de trabajar espacios y contextos reales durante la creación de su estética.

La actualización del mito conllevó su necesaria desacralización con lo que el personaje de Don Giovanni de Bieito no era un aristó-

¹⁶ Dirección musical: Bertrand de Billy. Dirección del coro: Jordi Casas i Bayer. Escenografía: Alfons Flores. Vestuario: Mercè Paloma. Iluminación: Alan Burrett. Dramaturgia: Xavier Zuber. Intérpretes (día del estreno): Wojtek Drabowicz (Don Giovanni), Anatoli Kotxerga (El comanador), Regina Schörg (Donna Anna), Marcel Reijans (Don Ottavio), Véronique Gens (Donna Elvira), Kwangchul Youn (Leporello), Felipe Bou (Masetto) y Marisa Martins (Zerlina). La Orquestra Simfònica de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu y el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana.

crata, sino un joven real inmerso en el nihilismo contemporáneo derivado, en palabras del director de escena, de una «sociedad enferma» (Fancelli, 2002, p. 23). Con una indumentaria que también aludía al contexto de la fuente, un chándal del equipo de fútbol del F. C. Barcelona, su libertino camino de autodestrucción, ausente de una moral que reprimiera sus más bajos instintos, hizo necesaria la modificación del final del libreto original. Un desenlace de gran fuerza dramática en el que Don Giovanni recibía su justicia poética, en lugar de a manos del fantasma del Comendador, de los personajes integrantes de la ópera por medio de cuchilladas.

Wozzeck de Alban Berg fue la primera coproducción nacional de una ópera de Bieito conjugada entre el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Teatro Real de Madrid. Estrenada el 30 de diciembre de 2005 en el Liceu¹⁷, esta colaboración propició que el director de escena visitara, también por primera vez, el Teatro Real de Madrid el 12 de enero de 2007¹⁸. La reacción de público y crítica en ambos espacios no sorprendió y el espectáculo de *Wozzeck* dividió a estos sectores. La prensa catalana lo calificó por un lado de «emocionant desolació» (Cararach, 2006, p. 14) y de «caótico pero impactante» (Alier, 2006, p. 46), y los diarios de tirada nacional se refirieron a las funciones en el Real como «gran noche de teatro» (Guibert, 2007, p. 52) y «esfuerzo fallido» (Alonso, 2007, p. 58).

La dramaturgia del montaje trasladaba la acción original, protagonizada por soldados, a un hipotético futuro realidad o pesadilla tras,

17 Dirección musical: Sebastian Weigle. Dirección del coro: José Luís Baso. Dramaturgia: Xavier Zuber. Escenografía: Alfons Flores. Vestuario: Mercè Paloma. Iluminación: Xavi Clot (A.I.I.). Asistente de la dirección de escena: Joan Anton Rechi. Intérpretes (día del estreno): Franz Hawlata (*Wozzeck*), Reiner Goldberg (Tambor mayor), David Kuebler (Andrés), Hubert Delamboye (Capitán), Johan Tilli (Doctor), Kurt Gysen (Primer aprendiz), Jochen Schmechkenbecher (Segundo aprendiz), Steven Cole (El loco), Angela Denoke (Marie), Vivian Tierney (Margret) y Gemma Velayos (El hijo de Marie). Orquesta Simfònica y Cor del Gran Teatre del Liceu, Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya y Cor de l'escola IPSI de Barcelona.

18 En consonancia con la proyección internacional de Calixto Bieito, *Wozzeck* se repuso en junio de 2006 en la Staatsoper de Hannover (Alemania).

según Calixto Bieito, un sistema «poscapitalista» (Fondevila, 2005, p. 34) por medio de una «lectura apocalíptica» (Porter, 2005, p. 38) y de marcada naturaleza existencialista que buscaba respuestas sobre la esencia del ser humano.

Wozzeck era un obrero explotado y alienado destruido moralmente por los mecanismos sociales que lo sometían y provocaban su reacción violenta extrema. Este oponente fue, originalmente representado por el majestuoso diseño escenográfico que recreaba una refinería de petróleo formada por un completo sistema de tuberías que simbolizaban intestinos contaminados. La pureza de líneas y de tonalidades cromáticas, que conjugaban los tonos oscuros con el color naranja de los monos de trabajo de los obreros, junto a su acertada asociación semiológica constituía una bella estética del horror que adentraba al espectador en la búsqueda de respuestas sobre las causas de la degradación física y moral del individuo.

La última ópera dirigida por Calixto Bieito que ocupa este estudio es *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz y se trata de su primera versión operística creada por un compositor español estrenada en nuestro país. Coproducida por el Teatro Argentino de La Plata y los Teatros del Canal de Madrid, el espacio de Buenos Aires se encargó del estreno mundial el 28 de octubre de 2012. Posteriormente, *Pepita Jiménez* se representó el 19 de mayo de 2013 en los Teatros del Canal de Madrid¹⁹. Valorada por la crítica de manera desigual, como suele ser habitual en sus espectáculos, no obstante fue galardonada por los premios que otorga la Fundación Premios Líricos Teatro Campoamor de

19 Ficha artística de las funciones en los Teatros del Canal de Madrid:

Director musical: José Ramón Encinar. Director de coro: Pedro Texeira. Directora del coro de niños: Ana González. Dramaturga: Bettina Auer. Diseño escenográfico: Rebecca Ringst. Diseño de vestuario: Ingo Krügler. Diseño de iluminación: Carlos Márquez / Miguel A. Camacho. Asistente de dirección escénica: Zosia Dowjat. Intérpretes: Nicola Beller Carbone (*Pepita Jiménez*), Gustavo Peña (*Don Luis de Vargas*), Marina Rodríguez Cusí (*Antoñona*), Federico Gallar (*Don Pedro de Vargas*), Antonio López (*El vicario*), Axier Sánchez (*El conde de Genazahar*), Diego Blázquez (*Primer Oficial*) y Alfonso Martín (*Segundo oficial*). Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Coro de niños Pequeños Cantores de la JORCAM.



Fig. 4.2 *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz, dirigida por Calixto Bieito.

Oviedo como *Mejor Dirección de Escena* y *Mejor Nueva Producción de ópera española o zarzuela* de 2013.

Para la puesta en escena Bieito acudió a la segunda versión de la obra de Albéniz. Con un libreto escrito en inglés, esta lengua contrastaba con una propuesta que contenía marcados rasgos de la cultura e historia reciente española. La oscura España de la década de los años cincuenta del siglo xx durante la dictadura franquista concretaba el tiempo de la acción sin ejercer una extrema modernización del libreto original que transcurre a finales del siglo xix en un pueblo de Andalucía.

Con una estética simbolista y de claras reminiscencias al cine de Buñuel, la multiplicidad de acciones y la riqueza semiológica, claves en la poética del director de escena, reflejaban las pasiones reprimidas por el poder de la Iglesia católica. Para ello no dudó en desacralizar cualquier alusión a la misma e incluso mostrar el delicado tema de los abusos sexuales infantiles infringidos por sacerdotes. Así mismo, la escenografía creada para el espectáculo como un enorme te-

lón de fondo formado por puertas de armarios era una metáfora de las miserias ocultas necesarias para mantener el orden establecido. Finalmente, como imagen contundente de esta producción y acorde a las palabras de Calixto Bieito al definir el conjunto escenográfico, «es una metáfora de España, un armario cerrado que se abre y en él aparecen recuerdos» (EFE, 2012); el clímax de la función se constituía con la introducción de un coro formado por presos de un campo de concentración franquista junto a varias banderas de este periodo histórico.

En definitiva, la marcada y controvertida poética del director de escena Calixto Bieito, que se ha esbozado a lo largo de este estudio, le ha permitido proyectar su carrera profesional a nivel internacional y convertirse en el creador nacional con más presencia de espectáculos operísticos fuera de nuestras fronteras. Algunos de los cuales, no tantos como debiera y en número considerablemente inferior, se han estrenado en España con una recepción de público y crítica que no siempre han coincidido con las valoraciones del resto de Europa.