

ESCENARIOS

II. España y extranjero

Die Dreigroschenoper según Robert Wilson

Oriol Puig Taulé

Die Dreigroschenoper, de Bertolt Brecht, con música de Kurt Weill. Dirección, escenografía y diseño de iluminación: Robert Wilson. Dirección musical: Hans-Jörn Brandenburg y Stefan Rager. Vestuario: Jacques Reynaud. Dramaturgia: Jutta Ferbers y Anika Fárdos. Iluminación: Andreas Fuchs. Ayudante de dirección: Tanja Weidner. Ayudante de escenografía: Daniel Reim. Ayudante de vestuario: Wicke Naujoks. Ayudante de dramaturgia: Susanne Schmitt. Dirección técnica: Klaus Wichmann. Dirección de maquillaje y vestuario: Barbara Naujok. Maquillaje: Ulrike Heinemann. Sonido: Axel Bramann y Jens-Uwe Neumann. Producción: Angela Sulek, Marcel Potrykus y Stephan Dierkes. Intérpretes: Jürgen Holtz (Jonathan Jeremiah Peachum), Traute Hoess (Celia Peachum), Christina Drechsler (Polly Peachum), Stefan Kurt (Macheath), Axel Werner (Brown), Gitte Reppin (Lucy), Angela Winkler (Jenny), Georgios Tsivanoglou (Filch), Mathias Znidarec, Martin Schneider, Boris Jacoby, Christopher Nell, Konrad Singer y Jörg Thieme (miembros de la banda de Macheath), Uli Plessman / Roman Kaminski (Smith), Heinrich Buttchereit (Kimball), Ange Engelsmann, Ruth Glöss, Franziska Junge, Marina Senckel y Gabriele Völsch (prostitutas) y Walter Schmidinger (una voz). Música: Ulrich Bartel, Hans-Jörn Brandenburg, Tatjana Bulava, Martin Klingeberg, Stefan Rager, Jonas Schoen, Benjamin Weidekamp, Otwin Zipp, Michael Wilhelmi y Joe Bauer. Berliner Ensemble (Berlín), 27 de septiembre de 2007.

Entre la gran variedad de obras que actualmente ofrece el Berliner Ensemble, en su repertorio podemos encontrar autores como Max Frisch, August Strindberg, Peter Handke, Thomas Bernhard, Friedrich Schiller, Gotthold Ephraim Lessing o Yasmina Reza. No obstante, si un nombre destaca, naturalmente, por encima de los demás, no

puede ser otro que el de Bertolt Brecht, fundador de la compañía (junto con su esposa Helene Weigel en 1949) que desde 1954 tiene la sede en el Theater am Schiffbauerdamm de Berlín. En la actual temporada 2007/2008 el Berliner Ensemble tiene programadas, cumpliendo la vasta oferta que caracteriza a todos los teatros berlineses, las obras

siguientes de Bertolt Brecht: *Trommeln in der Nacht* (1919), *Die Klein Bürgerhochzeit* (1919), *Mann ist Mann* (1926), *Mutter Courage und ihre Kinder* (1938/1939), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941), *Die Antigone des Sophokles* (1947) y la obra que nos ocupa, *Die Dreigroschenoper*, estrenada en el mismo Theater am Schiffbauerdamm en 1928.

El crítico, el aficionado al teatro, el estudioso de artes escénicas o simplemente cualquier persona con cierta curiosidad intelectual y estética, no puede permitirse dejar pasar esa lectura que un director de la talla de Robert Wilson ha construido a partir de una de las obras más conocidas y representadas de Brecht y, además, dirigiendo a la compañía del Berliner Ensemble. El resultado no defrauda de ningún modo las altas expectativas depositadas en este proyecto, y podemos afirmar que estamos ante un espectáculo histórico por lo que se refiere a otro acercamiento estético y ético a *Die Dreigroschenoper* como una de las obras capitales del siglo XX.

El principio del espectáculo, después de la apertura instrumental, ya supone de entrada una inmersión total dentro del universo estético de Robert Wilson. Los personajes desfilan ante la atenta mirada del público (no podía ser de otra forma) en primer término y de izquierda a derecha del escenario, mientras Mackie Messer entona las notas de su *Moritat* personal. Este desfile se produce mientras dura la canción, pero sin duda alguna la deseáramos eterna, por la belleza de la escena y por la imagen absolutamente fascinante de los personajes que desfilan en ella. Unos personajes expresionistas, ya que su caminar, su gestualidad, los maquillajes y el vestuario hermoso que llevan, hacen pensar en las películas de cine mudo. Se trata de un inicio deslumbrante en todo el sentido de

la palabra, por la perfección de la coreografía de los actores, por la precisión técnica del lenguaje escénico, por la belleza del telón lleno de luces haciendo parpadeos... En definitiva, por la nitidez y la extrema pulcritud de todos y cada uno de los elementos que intervienen en la puesta en escena. Un telón de luces parpadeantes a la Broadway es el marco de fondo para esta presentación, y los personajes desfilan casi como si se tratara de maniqués móviles o autómatas, enfatizando de esta forma su carácter más titiritero, podríamos decir que casi es grotesco.

Robert Wilson firma la escenografía y el diseño de luces del espectáculo, dos aspectos indivisibles el uno del otro en sus montajes, ya que no se pueden entender separadamente. La luz construye el espacio y viceversa. Un gran ciclograma blanco sirve de fondo del escenario y, mediante la iluminación con colores vivos —«marca de la casa» del estilo Wilson—, adopta el aspecto necesario para el marco en donde se desarrolla cada parte del espectáculo. La sabiduría escénica, la experiencia acumulada por Wilson y, sobre todo, el uso del precepto principal del minimalismo (*less is more*) le llevan a construir un espacio que, mediante las formas abstractas, construye los espacios principales donde sucede la acción. Una serie de paneles móviles dotados de tubos fluorescentes colocados vertical o horizontalmente, idea primaria y simple donde la haya, permiten a Wilson crear una gran variedad de espacios y ambientes, en un juego constante de luces y formas abstractas. Las formas geométricas simples, principalmente enrejadas y cuadrículas, recuerdan vivamente la obra del artista norteamericano Dan Flavin, que durante los años setenta y ochenta se dedicó a crear instalaciones con tubos de luz fluorescente de distintos colores y medidas, con

los que se conseguía dotar el espacio de una galería o un museo de arte contemporáneo con un cariz totalmente diferente. (Echamos en falta alguna obra de Dan Flavin en la exposición del MACBA «Un teatro sense teatro» de 2007, teniendo en cuenta que el museo dispone en su colección permanente de varias obras del artista que poseen un carácter eminentemente teatral.)

Respecto al espacio sonoro de *Die Dreigroschenoper*, Robert Wilson utiliza ampliamente la interacción de los actores con sonidos, ruidos, gritos y elementos gravados varios, que le sirven de contrapunto cómico y alienante de la acción que se produce en escena. El matrimonio Peachum, excelentemente interpretado por Jürgen Holtz y Traute Hoess, está caracterizado —podríamos afirmar que casi caricaturizado— a partir de su interpretación grotesca y de corte expresionista, así como por la calidad de sus movimientos y su integración con los elementos móviles de la escenografía. Igualmente, algunos elementos sonoros que corresponderían a sus interpretaciones (como los gritos que se regalan mutuamente) son efectuados en *off*, obligando a los actores a un *playback* totalmente estudiado y milimetrado. Del mismo modo, elementos del *gestus* brechtiano de vital importancia, como sus relaciones con el dinero o con objetos cotidianos, son interpretados mediante el papel clave que juegan las acciones en las obras de Brecht, y acercando la estética de la puesta en escena al *cartoon* o los dibujos animados de la productora de los años veinte: cara blanca, labios pequeños y rojos en forma de corazón, voz aguda hasta la exasperación. Gracias a la extrema riqueza de registros interpretativos de la actriz que le da vida, Christina Drechsler, su *Jenny de los piratas* se convierte en un momento absolu-

tamente cautivador, fascinante e inteligentemente teatral, que deja al público maravillado en sus butacas. Mackie Messer, interpretado por Stefan Kart, es presentado por Wilson como una estrella ambigua de cabaret berlinés de entreguerras, con tanto o más maquillaje que su nueva esposa, pestañas postizas, corpiño y, naturalmente, cabello teñido de rubio oxigenado. Maestro de ceremonias tanto del espectáculo como de su propia vida, Macheath es quien lleva el peso del espectáculo, tasca que en ciertos momentos parece que Stefan Kart no acabe de conseguir plenamente.

Robert Wilson juega desvergonzadamente con las referencias cinematográficas durante todo el espectáculo: sitúa a los actores en posiciones que recuerdan filmes expresionistas, con guiños obvios al cine cómico clásico (como en el momento de la persecución entre el policía y Mackie, puro Chaplin), y hasta se permite jugar con la linterna mágica, ya que la escenografía de tubos fluorescentes (en muchos momentos casi la única iluminación que se utiliza en escena) crea un efecto estroboscópico cuando los actores pasan y corren por delante. Igualmente, el carácter marcadamente expresionista de la puesta en escena surge efecto gracias al uso que hace Wilson de la iluminación. Prácticamente cada personaje tiene su propio foco, que le sigue y ilumina donde se encuentre, ya sea de cuerpo entero o sólo la cara. Esta técnica permite focalizar la atención del público en una parte concreta del cuerpo (como la mano misteriosa que surge de un lateral del escenario, o la pierna provocadora que aparece de quién sabe donde) o del rostro, evitando en todo momento un acercamiento naturalista al lenguaje teatral. Los actores cantan de cara al público, lo miran, se dirigen directamente a él, y los efectos sonoros

son el contrapunto cómico que acompaña en todo momento a la acción (sin llegar a los extremos de perfección y manierismo de la compañía de Nueva York, The Wooster Group, deutora en muchos aspectos del «padre Wilson»). Las canciones se interpretan en su mayoría delante del impresionante telón de terciopelo, en primer término del escenario, conformando las rupturas y «alienaciones» perfectas que Brecht deseaba para su teatro. *La Canción de Salomón* interpretada por una vieja y demacrada Jenny (espléndida Angela Winkler), iluminada sólo por un foco, como si se tratara de una decrepita Edith Piaf en una de sus últimas actuaciones, es uno de los momentos más inquietantemente fascinantes del espectáculo.

La orquesta, dirigida por Hans-Jörn Brandenburg y Stefan Rager, interpreta la música de Kurt Weill con fuerza y con gran variedad de registros, que van desde la energía y la pasión en los momentos puramente orquestales, hasta la finura del banjo y el piano en los momentos más intimistas. De la misma forma, Wilson se permite añadir elementos que nos atreveríamos a llamar electrónicos o «sampleados» (cortes de sonido real grabado que son utilizados, mediante la repetición o la modificación, como si fuera un instrumento más) en algunas piezas, como los pies que marchan de manera militar la *Canción de los cañones*.

Robert Wilson escribe en el programa del espectáculo: «Brecht deseó un teatro épico, y en el teatro épico todos los elementos tienen la misma importancia. Siento las ideas de Brecht muy próximas a mi trabajo, y por este motivo he creado un paisaje sin escenografía, intentando mostrar sólo una parte del todo. Uno de mis objetivos ha sido el de intentar encontrar espacios parecidos, tanto físicos como sonoros, a los que Brecht creó. [...] Lo que encuentro más interesante del teatro de Bertolt Brecht es el espacio que

hay «detrás»: detrás del texto se esconde una delicada ironía, detrás de las historias encontramos ideas, detrás de los personajes hay historias, detrás del espacio reside cierta tensión. Para mí esto ha supuesto un gran desafío: encontrar estos elementos escondidos en su obra, en este «detrás» tan amplio que no está escrito en papel.»

¿Consigue Wilson lo que se proponía? Seguramente en su lectura personal no cumple varias de las premisas del teatro épico, pero, sin embargo, se trata de un acercamiento absolutamente personal y válido, de acuerdo con el estilo único e inconfundible de Robert Wilson. El director tejano firma, como es habitual en él, una puesta en escena limpia, precisa, técnicamente perfecta. ¿Probablemente fría y distante? A lo mejor sí. Ante un espectáculo de Wilson no puede pretenderse encontrar emotividad y visceralidad. La formación técnica de Wilson (licenciado en Arquitectura en el Pratt Institute de Brooklyn), así como sus estudios puramente artísticos realizados en París, le acercan más al lenguaje estético de una instalación de arte minimalista, que no al lenguaje puramente teatral en el sentido que podríamos llamar «tradicional» del término. Aún recordamos el gran impacto que nos causó la exposición «Imágenes del cuerpo. El museo interpretado por Robert Wilson», que pudimos ver en el Museu Barbier-Mueller de Barcelona, integrado en los actos del Forum Universal de las Culturas 2004. En esta muestra, Wilson ofrecía una visión propia de la colección de arte precolombino del museo, enmarcando las piezas artísticas dentro de sus fascinantes y alucinógenas escenografías luminosas. Podemos afirmar que los objetos cobraban realmente una nueva vida, bajo la luz a la que las exponía Wilson. La experiencia estética que supone asistir (y gozar) de un espectáculo de Robert Wilson, puede ser comparable a sufrir el llamado *síndrome de Stendhal*, que el autor

francés experimentó durante su visita en la ciudad de Florencia, totalmente extasiado por la belleza que le envolvía. La perfección formal, el esteticismo de un buen gusto extremo y la absoluta precisión técnica de los espectáculos de Wilson, es al mismo tiempo su característica principal y su telón de Aquiles. Se desearía experimentar algunos

momentos de «verdad» teatral, algunos momentos de pasión en la interpretación de los actores o que, como mínimo, mostraran un poco de vida en escena... pero a lo mejor entonces ya no estaríamos ante un espectáculo de Robert Wilson, que por algún motivo es considerado uno de los mejores directores teatrales de la segunda mitad del siglo XX