

La voz de la fragilidad

En torno a la ópera *Lulu* de Alban Berg

Rosa María Fernández García.

Académica de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
<https://orcid.org/0000-0002-7630-6108>

Resumo:

Desde sus orígenes, la ópera ha puesto voz a una amplia gama de sentimientos, valores y concepciones del mundo, en el que en la mayoría de los casos las mujeres encarnaban personajes determinados por los verdaderos protagonistas del drama. *Lulu*, de Alban Berg trae por primera vez a la escena todo lo que subyacía oculto en la sociedad burguesa mitteleuropea de principios del siglo XX: la pulsión sexual, la marginalidad y la deshumanización más descarnada como la prostitución. A lo largo de sus tres actos, *Lulu* va mostrando las distintas perspectivas de este mundo de los malditos, desde el éxito que le proporcionan su belleza y juventud hasta el más sórdido de los fracasos que se zanja con su muerte como prostituta. Solo hay una constante a lo largo de toda la obra, y es la fragilidad que envuelve y encadena a la protagonista que, alejándose de todas las heroínas que la precedieron, nos interpela a los hombres y las mujeres del siglo XXI fijando el anti-canon de la ópera burguesa y ampliando con ello el horizonte de la experiencia estética contemporánea. El artículo se organiza como si de un “Tema con variaciones” se tratara, teniendo como *basso ostinato* la fragilidad de Lulu, presentándola en cada variación bajo las distintas formas que adopta en la ópera.

Palavras-Chave: Lulu; Berg; fragilidad; escenografía; ópera.

Abstract

From its beginnings, Opera has given voice to a wide range of feelings and values. In most cases, Women have embodied their roles determined by men, the main characters of the *libretto*. Alban Berg's *Lulu* depicts everything that underlay hidden in the mitteleuropean bourgeois society of the early twentieth century: sexuality, marginality and a shameless dehumanization like prostitution. The most important thing is the fragility of Lulu's character, really far away from all the previous heroines. She *speaks* to men and women of the 21st century: *Lulu* depicts the anti-canon of the bourgeois Opera and at the same time, this role broadens the horizon of the contemporary aesthetic experience. This paper develops the scheme of classical music *Theme and variations*, with a metaphorical *basso ostinato*: Lulu's fragility, developed in different forms that represent the whole fragility perspectives that it takes place in this Opera.

Keywords: Lulu; Berg; frailty; scenography; opera.

Je ne suis que faiblesse et que fragilité
Jules Massenet. Manon. Acto II, Escena 4.

1. La fragilidad sale a escena

La ópera,¹ que como todas las artes narrativas explora las distintas posibilidades de la existencia humana, ha fijado en el canon del arte una amplia tipología de heroínas devastadas por el destino o arrasadas por las circunstancias. Frente a las ansias de poder de la protagonista de *Agrippina*, la cólera de la Reina de la noche de *Die Zauberflöte*, la sed de venganza de Ortrud en *Lohengrin* o la necrofilia de *Salomé*, los compositores, y especialmente los decimonónicos, han dibujado una serie de protagonistas cuyas virtudes no les pueden llevar más que a la desgracia o la muerte. Dicho de esta manera parece que es imposible sustraerse a la “atracción de deriva” de personajes como Leonora en *La forza del Destino* o Violetta en *La Traviata* y que, cuando aparecen en escena mujeres enérgicas como las protagonistas de *Turandot* o *Carmen*, vivan su fortaleza de manera intermediada, la primera redimida por el amor y la segunda por la muerte. Esa fragilidad que pone en sonidos la ópera decimonónica alcanza unas cotas nuevas con la llegada de la modernidad, que inaugura una aproximación devastadora a personajes sórdidos, perdidos entre la amoralidad y el desencanto. Entre estos “despojos humanos” (Trías, 2007, p. 601) que transitan por las óperas de principios del siglo XX, desesperanzados y alejados del consuelo del mundo, está Lulú. El compositor Alban Berg modeló un personaje cuya fragilidad descarnada nos sitúa, en cada nueva producción, delante del enigma.

2. El compositor Alban Berg y la ópera Lulú²

El nombre del compositor Alban Berg (Viena, 1885-1935) va indisolublemente unido al de su maestro desde 1904, Arnold Schoenberg y al de su discípulo Anton Webern, conformando lo que aún hoy se sigue llamando *La segunda Escuela de Viena* (Cortés, 2010, p. 40) a pesar de que estos tres compositores no compartieron

¹ A lo largo de todo el artículo se adopta el criterio de escribir en cursiva el nombre de la ópera, *Lulu*, para diferenciarlo del personaje, Lulu.

² Este artículo se centra en la fragilidad del personaje de Lulú a través de la interacción con su retrato y de su relación con los demás protagonistas. Se prescinde por ello de un análisis literario o musicológico más profundo para el que se ha realizado una selección bibliográfica al final del texto.

ni ideario estético, ni político ni vital, caracterizándose la obra de Berg por un lirismo postmalheriano, una asunción muy libre del dodecafonismo -combinado con los recursos tradicionales de la tonalidad- (Adorno, 1990, p. 17) y un gran dominio técnico que le permitió acometer obras de gran extensión, a diferencia todo ello de sus dos colegas de Escuela. En efecto, aflora en la obra de Berg -y sobremanera en *Lulu*- un gran número de formas musicales del pasado, reformuladas, que son capaces de generar otras nuevas a las que en principio les son ajenas (como es el caso del canon, el rondó o la forma sonata en *Lulu*, formas que proceden de la música pura y que además emplea para caracterizar musicalmente a los distintos personajes).³

El compositor consolida un importante prestigio entre la élite cultural vienesa desde los primeros años del siglo XX, prestigio que se ve enturbiado en 1913 por el escándalo producido en el intento de estreno de su Opus 4 en el *Wiener Musikvereinsaal*. También ese año acogió con un gran tumulto la *première* en París de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky; Berg y Stravinsky, dos compositores que en su momento fueron considerados el epítome de la modernidad y que al poco tiempo vinieron a ser calificados el primero como sinónimo de la vanguardia (Adorno, 1990) y el segundo del “conservadurismo más periclitado” (Adorno, 2003, pp. 121-187).

Las vivencias experimentadas en la Primera Guerra Mundial conducen al compositor a centrarse en la composición de una ópera, *Wozzek*, protagonizada por un exsoldado marginal y maníaco, que siembra la desdicha a su alrededor.⁴ A pesar del ambiente opresivo del tema, y de la estética atonal que impregna toda la obra, la ópera es acogida con enorme interés por el director Erich Kleiber, quien la estrena en la *Staatsoper* de Berlín en 1925. Sin embargo, las obras de Berg fueron pronto incluidas en la lista negra de la *Entartete Musik*, la música “degenerada”, considerada por el gobierno nacional socialista impropia de los teatros austríacos. En este ambiente hostil afronta el músico la composición de su segunda ópera, *Lulu* que comienza a escribir en el verano de 1928.⁵ Kleiber, desoyendo órdenes y consejos, se atreve a

³ La partitura establece lazos a nivel estructural entre los personajes y algunas formas musicales: -así, la sonata representa al Dr Schön y la música de salón a Lulu-, y también entre personajes e instrumentos: -el piano, al atleta, el saxofón a Alwa o el violín al marqués-. Berg lleva esta complejidad constructiva a todos los planos compositivos, desde las series dodecafónicas que simbolizan los personajes hasta los elementos temáticos o las relaciones interválicas.

⁴ Desde que el escritor Georg Büchner llevara al teatro el tema del soldado Wozzek en 1836 muchos son los artistas que se han interesado por este drama, entre los que sobresale William Kentridge con su obra teatral *Wozzek in the highveld* (1992) -trasladando la acción a su Sudáfrica natal-, la pieza de Robert Wilson *Wozzek* (2001) del denominado “art musical” o *Marie* (2021), ópera de German Alonso basada en Marie, la mujer de Wozzek, quien en el original es finalmente asesinada por éste.

⁵ *Lulu* es una ópera en tres actos compuesta por Alban Berg con libreto del compositor basada en los

estrenar la Suite Sinfónica de *Lulu* en 1934 (Jarman, 2009, p.13) siendo esta la última vez que pudo escucharse la obra de Berg en Alemania durante los siguientes diez años. Menos de una semana después del estreno, Kleiber es cesado de su cargo en la Opera Estatal, lo que, entre otras cosas, trunca las posibilidades del compositor de estrenar la obra en la que estaba inmerso hacía tiempo. Interrumpe la composición de *Lulu* para escribir la que sería su última obra completa, *Dem Andenken eines Engel*, el concierto para violín y orquesta dedicado a la memoria de Manon Gropius, hija de Alma Mahler y Walter Gropius, fallecida a los 19 años. Al poco tiempo, y debido a un desafortunado accidente doméstico, Alban Berg muere en la Nochebuena de 1935, dejando terminados dos de los tres actos de los que se compone *Lulu*. A partir de ese momento, la ópera comienza un itinerario azaroso y complicado, salpicado de pleitos entre la Universal Edition que tenía los derechos de edición, la viuda del compositor⁶ y finalmente la Fundación Berg hasta que se estrena en 1979 en la Opera de París en la versión revisada por Friedrich Cerha, con un prólogo y tres actos, con la dirección musical de Pierre Boulez y escénica de Patrice Chéreau. (Imagen 1)



IMAGEN 1. Lulu y el Dr. Schön, delante de un fragmento del retrato de Lulu. Acto I. Salzburger Festspiele + ©MonikaRittershaus

dramas escénicos *Der Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora* de Frank Wedekind que relata la trayectoria de una mujer, desde su éxito social en la pujante Alemania hasta su muerte como prostituta en las calles de Londres.

⁶ En el año 2007 el compositor Thomas Pasitieri escribió *Frau Margot*, una ópera basada en la vida de Helène Berg, y en el papel que tuvo en el control de la obra del músico.

Desde entonces, este personaje amoral ha ejercido sobre el público una fascinación incuestionable, que en pleno siglo XXI permanece hechizado por uno de los personajes más frágiles y enigmáticos de la escena lírica.

Se un fragil voto di femmina

Giuseppe Verdi. Otello. Acto I, Escena 1.

Primera variación

Berg necesitó un solo texto para componer su primera ópera: *Wozzeck*, sobre el personaje marginal ideado por Bücher. Sin embargo, para componer *Lulu* utilizó dos textos del controvertido escritor Frank Wedekind: *El espíritu de la tierra* de 1895 y *La caja de Pandora*, de 1904. El compositor vio esta última obra en la producción que realizó en 1905 Karl Kraus en la que el propio Wedekind encarnó al personaje de Jack el Destripador y Kraus el del príncipe corrupto⁷. Wedekind no era precisamente uno de los escritores mimados del poder político del Imperio: erotómano en una sociedad puritana, socialista en un país conservador y judío en un entorno sediento de raíces autóctonas. El escritor miraba el mundo desde su orilla, y la imagen que de él proyectó fue la de desolación moral y de lucha por la afirmación individual a cualquier precio, lucha que encarna Lulu, como una luciérnaga en el sentido que dibuja Didi-Huberman (2017), erguida en su soledad.

El enigma de *Lulu* estriba precisamente en su capacidad para fijar un nuevo paradigma operístico a partir de los valores del anti-canon burgués, un paradigma que es capaz de reconocer y valorar no sólo el hallazgo musical de la nueva técnica dodecafónica, sino el interés humano de un personaje herido de fragilidad.

Berg plantea una protagonista inabarcable, que resiste todas las etiquetas y todas las clasificaciones: Lulu es tan frágil que no aparece nunca sola durante toda la ópera; es tan poliédrica como para desdoblarse y transformarse en un pierrot infantil, una amante, una mujer casada, una viuda, una presidiaria, una bailarina y una prostituta y es, al mismo tiempo, tan resiliente como para subsistir a todos esos cambios siendo siempre *ella misma*: pero, ¿Quién es ella misma? ¿La mujer a la que llaman sucesivamente Lulu, Mignon, Nelly o Eva? ¿es la mujer que nos transmiten los demás

⁷ Años atrás Wedekind había cubierto como periodista estos asesinatos durante su estancia como corresponsal en Londres. La representación de *La Caja de Pandora* a la que asistió Alban Berg en 1905 estuvo precedida por la lectura de Karl Kraus de un texto suyo que después incluyó en el número 182 de su revista *Die Fackel* y que también incorporó en 1929 como ensayo introductorio a su obra *Literatura y Mentira*, texto que 20 años después todavía tuvo presente Berg como inspiración para su ópera.

o la que presenta ella misma, casi como un vegetal?⁸ En definitiva, ¿Qué mujer es la que habita en Lulu? La mujer que resalta Alban Berg es sin duda, la que se proyecta en el retrato. En efecto, la importancia de este elemento en la construcción del personaje es crucial, tanto en el plano visual (su presencia es clave en cada uno de los tres actos) como argumental (parte del libreto juega con el reconocimiento o el rechazo que Lulu siente por sí misma al mirarse en el retrato) y musical (con una serie de motivos musicales que proceden de la serie dodecafónica con la que Berg identifica el retrato (Dos Santos, 2004, pp. 267-308). El retrato expresa simbólicamente toda la fragilidad de un personaje que no es capaz de presentarse en todo su poder de significación directamente, sino solo de forma intermediada, por la visión que otros (en este caso, el pintor, con quien se casa en la segunda escena) han plasmado de ella.

E t'annunzia vicina l'ultim'ora di questa frale vita

Claudio Monteverdi. L'incoronazione di Poppea. Acto II, Escena 1.

Segunda variación

Lulu ha sido considerada desde muy distintas ópticas: como mujer fuerte y emancipada de la moral tradicional (sin padres, sin hijos, sin fe), como mujer débil adicta al sexo,⁹ como mujer maldita, (Lulu trae la desdicha y la destrucción a todos cuantos se relacionan con ella, excepto a Schigolch, su protector/proxeneta y el único personaje que no acaba muerto en la ópera) o como encarnación del mal (no en vano en el Prólogo se la presenta como una serpiente, y más adelante, responde al nombre de Eva, con lo que el triángulo maldad/serpiente/Lulu queda fijado desde el inicio de la ópera). (Imagen 2)

En realidad, el personaje abre tantos recorridos del laberinto femenino que bien puede considerarse a Lulu como la condición de posibilidad de todas las mujeres, una mujer magmática en constante transformación que se inventa casi en cada acto de la ópera: generosa con Schigolch y egoísta con la Condesa Geschwitz hasta el punto de

⁸“Duermo... me despierto... me desperezo hasta que crujen mis huesos”. Acto I, Escena 2. (Trad. de la autora a partir del Libreto original).

⁹No hay que olvidar el relevante papel que tuvo el libro *Sexo y carácter*, de Otto Weininger publicado en 1903, y que causó un hondo interés tanto en intelectuales, como en artistas y en el incipiente psicoanálisis, a pesar de que el libro no expone teorías científicas sino más bien postulados de intención, como el que sostiene la inclinación natural de la mujer a la prostitución y la maternidad.



IMAGEN 2. Lulu y su proxeneta Schigolch. Acto I. Gran Teatro del Liceu + © Antoni Bofill. Archivo Fundación Gran Teatre del Liceu

enviarla a la cárcel en su lugar; mujer deseada y después despreciada; amante, bien casada y prostituta; rica y pobre, Lulu es en definitiva es la encarnación de la “Eva de los tiempos futuros” que emerge en la modernidad y que deja fijadas en el pasado, a todas la heroínas operísticas que le han precedido. En efecto, *Lulu* no solo abre el interrogante de la convención social sino también de la ópera, que hasta el momento se rendía complacida ante las heroínas de la moral que la sociedad occidental había fabricado y consagrado al canon artístico (desde *la María de Padilla* de Donizetti hasta la *madre Coraje* de Bertolt Brecht) o a las pobres víctimas del hogar infeliz (como *Nedda* en Pagliacci).

En *Lulu* acontecen al mismo tiempo distintas narrativas, como si de la escenificación de un palimpsesto visual se tratara; la ópera no solo aborda el tránsito del lujo a la miseria, o la historia moralizante del deseo desenfrenado. *Lulu* plantea también la condena social de los que viven fuera del sistema social legitimador, ya sean las mujeres como la Condesa Geschwitz,¹⁰ ya sean los marginados y los desclasados, como Schigolch o el atleta. En definitiva, al mismo tiempo que la ópera avanza en un imaginario progresista, que culmina mostrando en las palabras finales de la Condesa a una mujer emancipada,¹¹ el libreto se desvía del camino de la redención para adentrarse en el mundo de lo siniestro planteado por Schelling, ese que seduce y al mismo tiempo repele y que Berg abre paso de un modo incomparable al poner belleza sonora a lo terrible.

¹⁰ La condesa es el primer personaje lésbico en la Historia del teatro occidental y de la Ópera. Es además el único rol tratado con cercanía por Alban Berg en la obra, quizás debido al hecho de que su propia hermana, por quien sentía un gran afecto, también lo fuera y sufriera por ello hasta el punto de intentar suicidarse.

¹¹“Regresaré a Alemania. Me matricularé en una universidad. Lucharé por los derechos de la mujer. Estudiaré leyes”. (Trad. de la autora a partir del Libreto original).

è come l'altre femmine soggette al senso fragile
Francisco Cavalli. La Calisto. Acto II, Escena 3.

Tercera variación

Aparece en *Lulu* un elemento argumental innovador, que tiene cabida sólo con la modernidad y su abandono de los valores morales universales, y es la presencia de la maldad en todas sus variantes, lo que contribuye, en el espíritu de Baudelaire, a generar un tipo nuevo de belleza artística. La fragilidad de la vida se pone en evidencia en esta obra con una fuerza absolutamente inusual en la Historia de la Ópera. Todos los personajes que mueren lo hacen en escena, y además violentamente. Si en los dos primeros actos los muertos los causa involuntariamente Lulu (el primer marido de un infarto, el segundo se suicida, el tercero por homicidio involuntario y el chantajista por orden suya) en la última escena lo hacen a manos de Jack el Destripador: Alwa, la Condesa Geschwitz y la propia protagonista. Todos constituyen una tribu humana que sucumbe violentamente, sin una causa noble que los redima. Sin embargo y gracias a Berg, todos estos condenados, estas “excrecencias del inconsciente” (Adorno, 1990, p.131) encabezados por la prostituta del arrabal y seguidos por el proxeneta, por el amante de su madrastra y por la condesa homosexual abandonan el lugar anónimo que la Historia reserva a los desclasados.

Más allá de los hechos narrados o de la realidad imposible que cuentan, *Lulu* escenifica la imposibilidad de vivir fuera de los cauces salvíficos de la sociedad redentora y pacificante; Lulu es un producto del margen para el que no hay más espacio que la tragedia. Todos estos personajes que desaparecen violentamente en escena interpe-lan a la parte bien pensante de una sociedad como la *mitteleuropea*, resignada a ver morir millones de compatriotas en las guerras pero incómoda al mirar de frente a una rica liberada o a una mísera prostituta. De esta manera, Lulu se convierte en el espejo que devuelve la imagen desenfocada de esa sociedad que acude a la Ópera y que sorprendida en su butaca, se encuentra con algo que le interroga irremisiblemente.

O femme! Tu t'appelles Inconstance et fragilité!

Louis A. Thomas. Hamlet. Acto I, Escena 1.

Cuarta variación

Si durante la primera mitad de la ópera todos cuantos rodean a Lulu sucumben ante el poder de seducción que ésta despliega, en la segunda mitad¹² ese poder se

¹² Berg dividió su ópera en dos partes exactas, siendo el elemento central un palíndromo orquestal a partir del cual la obra se desarrolla como si de un espejo invertido se tratara.

desvanece, convirtiéndose a cada paso en un elemento más de autodestrucción y pérdida. Lulu se da a conocer sólo a través de sus actos. No sabemos cómo siente o piensa (lo que se hace especialmente evidente en esa serie de preguntas trascendentes a las que le somete el pintor y posterior marido).¹³ No hay una muestra mayor de fragilidad que actuar sin estar sostenida por el imperativo moral, por una ley civil o por la fuerza de los afectos. Lulu se conduce al margen de todos ellos; tal muestra de autonomía, ese titánico vivir, solo puede saldarse con la degradación y la muerte, en definitiva, con lo que tantas veces se ha denominado la “venganza del mundo de los hombres”.

De este modo, la obra está presidida por un ambiente maldito, que envuelve a los personajes y en cierta manera, a nosotros mismos, como público que compartimos sus pesadillas y sus fragilidades. De alguna forma, y desde un lugar originariamente distinto al que suele acontecer en la ópera, el mal es ensalzado en nombre de la pasión, y ésta en nombre de la belleza más superficial y amoral que haya cantado nunca antes el drama lírico.¹⁴ Fruto del pensamiento centroeuropeo de inicios del XX, la obra recoge el legado de Nietzsche y sitúa la acción y los personajes más allá del bien y del mal, justo en el lugar de las pulsiones y el deseo incontenible.

Ese sentimiento frágil del erotismo recorre toda la ópera, como si de un destino, sobrevenido y trágico se tratara: el binomio sexualidad y triunfo deviene en sexualidad y muerte; así, si hasta el inicio del Acto III parece que la seducción, el erotismo y el dinero se han convertido en el triángulo triunfal, la bancarrota de la protagonista y de sus allegados bifurca el sentido y prepara la tragedia.

Lulu no es la primera ópera que proyecta el erotismo desde la escena pero sí lo es en asociarlo a la violencia y la degradación. Ese “volcán dormido que siempre ha sido, en toda la Historia de la Humanidad, la vida sexual” (Trías, 2007, p.577) se convierte ahora en el argumento por excelencia, que envuelve y dirige a su antojo las vidas de los protagonistas. Wedekind hace que, al caer una pieza, se desmorone el conjunto. Nada ayuda y nada salva a Lulu, que, a diferencia de otras heroínas, carece de un mundo interior que sustente sus acciones.

¹³ “Una pregunta: ¿puedes decir la verdad?, ¿crees en el Creador? ¿puedes jurar por alguna cosa? ¿no tienes alma? ¿has amado?” A todas estas preguntas Lulu responde “no lo sé” (Trad. de la autora a partir del Libreto original).

¹⁴ El *Teatro de la crueldad* expondrá teóricamente lo que supone ese canto desgarrado de la belleza escénica, originado por el conflicto más violento y latente que anida en el ser humano.

Misera vita! oh, quanto è fraltuo stato!

G.F. Haendel. *Giulio Cesare in Egitto*. Acto I, escena 7.

Quinta variación

Lulu acontece solo como superficie tanto en su existencia como en su muerte; no hay un sentido que guíe su mundo; nada nos hipnotiza de Lulu, ni sus principios, ni sus acciones; nada a excepción de ella misma: ni la madre sacrificada de *Madama Butterfly*, ni la abnegada vestal de *Norma*, ni la joven traicionada de *Traviata* acuden a nuestro imaginario para desplegar sus consuelos ante la caída en desgracia de Lulu. (Imagen 3)



IMAGEN 3 Lulu y su hijastro Alwa. Acto II. Gran Teatro del Liceu + © Antoni Bofill. Archivo Fundación Gran Teatre del Liceu

En *Lulu* no hay lugar para la utopía. El mundo de la pareja, del dinero, de la cárcel o de la prostitución se muestran en su descarnada fealdad. Los personajes no encuentran su lugar en esta sucesión de espacios socialmente poderosos de la sociedad capitalista: el salón de una mansión familiar, una gran sala de juegos, el *atelier* de un pintor de éxito, un hospital y la cárcel, estos dos últimos, territorios donde la sociedad occidental muestra su rostro salvífico. Sin embargo estos grandes lugares no salvan a los personajes, al contrario, al contrastar con su miseria, solo les sirven de decorado grotesco a la fragilidad de sus infiernos.

Philosophe orgueilleux! L'âme humaine est fragile

Jules Massenet. Thaïs. Acto I, Escena 2.

3. Las escenografías de la fragilidad

Como se ha visto hasta aquí, Wedekind presenta una antiheroína que Berg acaba de perfilar. Pero este dibujo no sería completo sin el trazo final de los directores de escena. En efecto, son muchas las formas en las que la fragilidad puede plasmarse, tantas como visiones tenga cada uno de los *régisseurs* que la lleven a escena. Entre aquellas que recrean la fragilidad de la protagonista destacamos dos, por situarse en los dos extremos expresivos en los que ésta puede tomar cuerpo; la versión de Vera Nemirova para el *Salzburger Festspiele* del 2010 y la de Olivier Py para la coproducción del Liceu de Barcelona en el mismo año. Mientras la primera estiliza y poetiza la fragilidad de Lulu, la segunda la expone a través de una sexualidad sórdida y degradante.¹⁵ Ambas tienen como único elemento común el protagonismo que cobran los elementos escénicos,¹⁶ siendo de esta manera el *Arte* lo único que hace soportable el deambular de estos personajes sin norte.

En los dos casos, la protagonista es la soprano de coloratura Patricia Petibon, una cantante de amplia versatilidad, que es capaz de hacer sentir dos Lulus totalmente diferentes. En la producción de Vera Nemirova para Salzburgo, el retrato despliega una colosal figura expresionista, un retrato que casi desborda el emplazamiento en el que se encuentra, (el estudio del pintor) y que en cierto modo, empequeñece a la persona que es Lulu, al sobredimensionar la imagen irreal frente a la persona de carne y hueso. Por el contrario, el retrato es en la producción de Py un elemento secundario, cuya importancia queda relegada a toda la maquinaria de deseo sexual que el director francés despliega en su visión de la ópera (cine porno, luces de neón, prostitutas haciendo striptease, etc.). Mientras que en la producción austríaca, la sobriedad de los elementos escénicos canaliza toda la atención hacia los personajes, en la producción de Py estos tienen que hacerse paso, trabajosamente ante un cúmulo simbólico de elementos, un hacinamiento de objetos en cuyo encuentro con los personajes éstos repliegan su condición humana. Una hipersexualidad erotizante traspasa las acciones

¹⁵ Las escenas de alto contenido sexual, especialmente la filmación pornográfica que se proyecta en medio de la ópera hicieron que el Liceu de Barcelona y el Gran Teatro de Ginebra tuvieran que advertir que ciertas imágenes podían herir la sensibilidad del público.

¹⁶ El *atrezzo* de la *Lulu* salzburguesa estaba presidido por el inmenso retrato de la protagonista, obra del pintor Daniel Richter; por su parte, en la versión del Liceu la escenografía fue obra del artista Pierre-André Weitz.

y los gestos de todos quienes desean a Lulu mientras ella se mantiene impasible, casi como una efigie en la primera versión y como un ser reptiliano (en alusión a la presentación como serpiente del Prólogo) en la segunda. Si en la primera versión los hombres sucumben irremediabilmente ante un deseo que anula su capacidad de decisión y que asumen actuando con gestos de derrota, en la segunda, esos gestos se hacen explícitos y sitúan a Lulu casi en un deseo cosificado.

El diseño de luz también contribuye a resaltar de distinta manera la diferente visión de la fragilidad femenina en ambos *régisseurs*; si en la primera versión la luz es natural y casi transluce los poros de la piel, en la segunda el uso lumínico es violentamente expresivo, cargado de una intensidad apenas soportable en las dos tonalidades escogidas, verde y roja, dando así vida a los desgarros pintados por Dix, Grosz, Ensor o Nolde en una suerte de “orgía de color” (Olivares, 2010, p.105). (Imagen 4)



IMAGEN 4. Lulu en ropa interior y alas de ángel. Salzburger Festspiele + ©MonikaRittershaus

Las inmensas alas blancas con las que Lulu aparece en la escena salzburguesa sobre su ropa interior plantean al espectador una última pregunta sobre la belleza y lo terrible, transmutada a la manera rilkeana. Por el contrario, en la versión de Liceu es una mujer de carne y hueso la que encarna ese ángel exterminador, sin máscaras ni adornos; una mujer que llega desnuda al momento de su asesinato, y que, como una Eva sacrificial, muere sin redención posible, como una pura derrota que sin embargo

y gracias a la música de Berg, la inmortaliza, fuera ya del dolor, de la vejez, de la enfermedad y lo que es más importante, fuera ya de la Historia.

Referências Bibliográficas

- Adorno, T. W. (1990) *Alban Berg*. Madrid: Alianza Música.
- Barilier, É. (1990) *Alban Berg*. Lausana: L'age d'Homme.
- Blom, P. (2010) *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente 1900-1914*. Barcelona: Anagrama.
- Botstein, L. (2010) *Alban Berg and his world*. Princeton: Princeton University Press.
- Cacciari, M. (1989) *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Barcelona: Península.
- Casals, J. (2003) *Afinidades vienesas*. Barcelona: Anagrama.
- Conde, G. (1998) *Lulu*. París: Avant Scène Opera. Nº 181.
- Cortés, F. (2010) Un retrato de sonidos. In *Lulu*. Gran Teatro del Liceu.
- Didi-Huberman, G. (2017) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Dos Santos, S.J. (2004) The bild Motif and the Character of Lulu. In *The Journal of Musicology*, vol 21, nº 2.
- Gay, P. (2011) *La cultura de Weimar*. Barcelona: Paidós Contextos.
- Gail, F. (1989) *Women in modern drama: Freud, Feminism and Europea Theatre at the Turn of the Century*. Ithaca: Cornell University Press.
- Headlam, D.J. (1996) *The music of Alban Berg*. New Haven: Yale University Press.
- Jameux, D. (2009) Lulu (Alban Berg): une scène de trop?. In *Commentaire* 2009/2, nº 126.
- Jameux, D. (2012) *Opéra, eros et le pouvoir*. París: Fayard.
- Janik, A e Toulmin, S. (1997) *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus (primera edición en 1973)
- Jarman, D. (1985) *Music of Alban Berg*. Vol I e II. California: University of California Press.
- Jarman, D. (2009). Symphonic Pieces from the Opera Lulu. In *Alban Berg. Orchestral works*. Retirado de <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/CHSA5074.pdf>. Acceso em 16 jan. 2021.
- Izemberg, G. (2000) *Modernism and Masculinity through World War I*. Chicago: University of Chicago Press.
- Olivares, J.J. (2010) La fiesta del Apocalipsis. In *Lulu*, Barcelona: Teatro del Liceu.
- Perle, G. (1980) *The operas of Alban Berg*. California: University of California Press.
- Seydoux, Héléne. (2004) *Les femmes et l'opéra*, París: Ramsay.

Street, Alan. (2005) *Expression and construction: the stage works fo Schoenberg and Berg*. Cambridge: Cambridge University Press.

Trías, E. (2007) *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

VV.AA. (1998) *Lulu, Alban Berg*. L'avant Scène. Musique. París: Scène Opéra nº 181.