

Strauss e a súas XX

Se nos pedisen unha banda sonora para ilustrar episodios do pasado século XX -o século da pegada na lúa, a fotografía de guerra, a bomba atómica, os Simpson, o século de Chaplin, Einstein e o sufraxio universal e as *riot grrrl*, de Curie e de Beauvoir- creo que nos tentaría poñernos estupendas e escoller os timbais pelos-de-punta de «Así falou Zarathustra». O fío musical que conecta un óso-arma rebolado ao aire cunha nave espacial: a elipse máis xigantesca da historia do cine en «2001: unha Odisea do Espazo», de Stanley Kubrick.

E a fanfarra que sinalou directamente co dedo a Richard Strauss.

Pero antes, nos dominios do teatro, a grandeza de Strauss era recoñecida non só por poemas sinfónicos como ese. O compositor bávaro creara unha serie de óperas renovadoras do armario wagneriano. Unha vida consagrada á música desde a infancia -o seu pai era solista de trompa na Ópera da Corte de Munich, onde naceu Richard- cun talento natural que o converteu nunha celebridade do momento: óperas estreadas entre intrigas mediáticas, disonancias, coqueteos coa politonalidade e un marketing intuitivo.

Entre o poema sinfónico «Don Xoán» (1888) e os seus sobrenaturais «Catro últimos Lieder» (1948) dedicados á súa dona, a soprano Pauline de Ahna, desprégase un abano bordado de personaxes femininos. Hoxe veremos algúns. Escribín «bordado», pero talvez debería dicir «tatuado». Non se trata de mulleres que canten «ás pombas i ás frores» -como ironizaba Rosalía de Castro- senón terribles, en carne viva e cunha circunstancia común: mulleres soas.

Ou maticemos: en realidade, mulleres *quedándose* soas. E en ambigua relación cos homes. Desleigando deles aos poucos, con dor ou amor, pero con non menos decisión. Despedíndose de amantes, de pais, de quen non as corresponden... Todas fortalecéndose nese proceso. Ou se cadra a tolearen sen remedio.

A Mariscala e Sofía de «Der Rosenkavalier» («O Cabaleiro da Rosa»); Ariadna, filla do rei de Creta, e Zerbinetta, da *commedia dell'arte*; Elektra, cuxo nome en grego significa «ámbar» (esa resina fósil con propiedades electrostáticas) e prefixo de toda nosa era eléctrica, pero sobre todo a inflamable filla de Agamenón. E Salomé, filla de Herodías segundo a Biblia. Aínda que aquí, o libreto non é outro que a «sagrada escritura» de Oscar Wilde.

Todas princesas (ou nobres) e cargándose a golpe de víscera e *sforzando* o estereotipo de princesiña mexericas.

E do brazo de todas estas feras semella pasearse Strauss polas inmediateiros dun edificio fetiche: o **Semper Opera de Dresde**, a luxosa caixa de música a carón do río Elba, en Saxonia.

Richard Strauss coñeceu esta ave fénix da arquitectura na súa segunda etapa, tras o incendio de 1869 (ano en que John Stuart Mill e Harriet Taylor Mill publican o seu «Ensaio sobre a igualdade de sexo») unha vez reconstruído por G. e M. Semper e antes de ser completamente devastado o 13 de febreiro de 1945. Un bombardeo da aviación aliada -aínda se debate se se tratou ou non dun crime de guerra- que reduciu a cinzas a que até entón era coñecida fóra dos mapas como «a Florencia do Elba».

Do gran teatro orixinal só ficaron as paredes, pero imaxínemolo rutilante apenas uns anos antes, na fervenza de cultura que é Dresde a principios de século. Coma os anxos de «Tan lonxe, tan preto», a película de Wim Wenders sobre Berlín, botamos un voo para admirar toda a cidade desde o alto do Semper Opera; e na súa colosal estatua coroando a fachada sentamos onda o deus do teatro, Dionisos, e a súa consorte Ariadna nunha cuadriga guiada por panteiras, nada menos.

No interior do teatro contéplannos a cabeza do arquitecto Gottfried Semper, case como un Bautista de pedra, e estatuas de dramaturgos da talla de Shakespeare, Molière e Sófocles, autor de «Elektra».

Moitas das mulleres que obsesionaron (musicalmente) a Strauss parecían adiviñarse entre os mármore e bronce do propio teatro que acolleu case todas a súas estreas. Poida que se trate dunha coincidencia traída polos pelos, pero ímola crer e que o Universo encaixe.

Esta noite viaxaremos primeiro a 1916, ano da estrea de «Ariadne auf Naxos», para remontarnos de ópera en ópera ata o seu primeiro gran éxito e escándalo, «Salomé», en 1905. Estamos en pleno Imperio do Káiser Guillermo II, na mesma Dresde reúnese o primeiro grupo de vangarda expresionista, *Die Brücke* (A Ponte) mentres estoura o Domingo Sanguento en San Petersburgo e Ramón y Cajal chisca un ollo para ver mellor polo microscopio algo ao que chama neurona. E ao mesmo tempo que Salomé anda de xira, Marie Curie falará sobre radioactividade na Sorbona: por vez primeira unha muller imparte aula nunha universidade. Outro tipo de escándalo, de dixestión máis lenta. Máis radioactivo.

Na mesma Alemaña guillermina, Albert Einstein publica os artigos sobre a natureza da luz que conmocionaron toda a Física do século XX e o noso modo de entender, se é que entendemos, o Universo. Case nada.

Namentres, Strauss soubo rodearse de sublimes escritores para compartiren obsesións: a simbiose máis fructífera deuse con Hugo von Hofmannsthal, detrás da excelencia de libretos como «Elektra», «O Cabaleiro da Rosa», «Ariadna en Naxos» ou «A muller sen sombra». Á súa morte, colaborou con Stefan Zweig, outro friki das psiques femininas.

Homes falando de mulleres. Homes dando voz a mulleres. Non nos enganemos, estamos en pleno patriarcado aínda, patriarcado centroeuropeo imperial e

prebólico, si, sen dúbida, mais algo cambia na luz, na noción do espazotempo e na representación mental do que significan xénero e sexo. Un esforzo de empatía que crea obras grandiosas cantadas por mulleres que, por forza, han ser titánicas sobre o escenario. Unha das cuestións do feminismo do século XX foi non querer baixarse dese escenario para deixarmos de ser electras, salomé, octavios ou mariscalas ou o que queira que as propias mulleres escriban para si mesmas. Ese era un dos tratos.

No medio de todo isto, esta noite escoitaremos algunhas froitas confitadas instrumentais, ao estilo do recheo dese pan de Nadal de Dresde, o *Christstollen*: froitas doces como a secuencia do vals nº 1 de «O Cabaleiro da Rosa», agridoces como «Traumerei am kamin» («Ensoño a carón da lareira») de «Intermezzo» con libreto do propio Strauss sobre a vida en parella; froitas escarchadas como a noite baixo lúa de «Capriccio» con esa trompa homenaxe ao seu pai, ou froitas acedas como a lasciva «Danza dos Sete Veos».

Cromosomas XX do A ao Z

No tándem Strauss- von Hofmannsthal evidénciase esa curiosidade pola mente feminina xusto en plena efervescencia do sufraxismo. Non se ten constancia de que eles apoiasen iso do voto para as súas coetáneas. No caso Strauss, o seu influxo feminino máis notable parece ser o da súa dona, a devandita Pauline, soprano que pasou á historia como temperamental e musa de moitas das súas pezas. E de aí seica proceda a súa aquilatada revisión da voz de soprano, á que peneirou, alporizou, baixou aos infernos, subiu á gloria, condensou e sublimou igual que un alquimista cunha probeta á procura do ouro. Quen sabe se por amor ou por fastío... ou por ambos.

«A miúdo a miña muller é algo ríspeta pero mira, ben que o necesito», dicía Strauss. A súa unión durou 55 anos. Ela sobrevivíuno uns meses.

Despois do vals nº 1 de «O Cabaleiro da Rosa» - un deses vales anacrónicos nun ambiente do s. XVIII pero que son as *dynamiden*, as forzas de atracción secretas desta ópera- aterramos en Naxos, na gruta onde Ariadna espera a morte unha vez que Teseo marchou a por tabaco. No mito grego, Ariadna pasaba de ser a muller-fío, a que tece a idea coa que triunfa o heroe, a ser a muller-kleenex, usada e tirada. Neste peculiar *collage* metaoperístico de von Hofmannsthal que é «**Ariadna en Naxos**», a historia da princesa cretense aparece enmarcada nunha mansión de Viena (ao estilo das obras de teatro dentro de «Hamlet» ou de «Romeu e Xulieta»).

A comedianta Zerbinetta intenta convencer a Ariadna de que o natural e humano é deixarse levar por un novo amor. Cousa que moito ofende a Ariadna. Aínda non coñeceu a Dionisos, claro.

E para escoitar a Zerbinetta non é preciso vir moi peiteado de casa: trátase dunha das arias de repertorio que adoita deixar peiteada á audiencia. O seu

papel é para unha soprano de coloratura capaz de lanzarse a un *rafting* vocal de risco. Zerbinetta é personaxe da *commedia dell'arte* italiana e suxeriu que parodia o *belcanto*, cun recitativo peculiar antes de subirse ao trapecio dunha aria aerostática, dez minutos de chíos, axilidades, melismas e sobreagudos entre cómicos e espectrais que lle deixan á cantante apenas un par de respiros. E para que vai respirar? Ten que nos contar a súa vida sexual: necesitámola nun fluxo constante de voz, bulindo de aquí acolá, con este e co outro, a rir coma un xílgaro e coa picardía a flor de pel.

Pero ollo, o que suca en verdade Zerbinetta con este *rafting* son as augas aínda escandalosas (non digamos xa en 1916) da autoafirmación do eu feminino en materia de sexo. Coa gracilidade dunha broma de polichinela, verdades coma puños.

É o contrapunto (o Z de Zerbinetta) da desesperación inmóbil de Ariadna, con A. Entre ambas as dúas todo un abecedario de mulleres do Á ao Z.

Logo de semellante *tour de force* polos dominios do erotismo picante, tras tantos picados a partir do Do5, desmaios finxidos de dúas oitavas e encaixes de Camariñas coa musculatura da larinxe para que todo semelle doado coma o bater de ás dunha bolboreta, escoitamos outra aria singular: a do **Compositor**. *Sein wir wieder gut*.

Un Compositor inocente e exaltado que adoita interpretar unha *mezzosoprano*, nesa transexualidade tan natural que levamos séculos vendo en óperas e teatros para que logo nos veña a escandalizar as rúas. A súa aria é unha oda á música que irá seguida de «Mondnacht», por certo a última peza que Strauss dirixiu na súa vida.

Nesta primeira parte do programa, o XX característico do cromosoma feminino vaise parecendo cada vez máis a un XY masculino ou, cando menos, xoga a equipararse. E o personaxe que dá a puntada, a muller-barbuda deste circo de damas, é **Elektra**, filla de Agammenón e irmá de Orestes, e o seu reclamar vinganza case como unha performance de Marina Abramović: Elektra ve poesía no sangue dos asasinados do pai (a súa nai á cabeza), ve harmonía en cabalos e cans sacrificados, baila sobre a tumba, a súa afección polo coágulo fai que nos pareza un pouco entre *vamp* e *zombie*.

E non nos esquezamos do vienés: algo no aire centroeuropeo *fin-de-siècle* ía cargado de sexualidade e Sigmund Freud escribe nestes anos a súa influínte interpretación dos soños ou nomea os complexos de Edipo e Elektra. A ninguén se lle escapa que Elektra querería zoscarse ao seu pai e, posiblemente, á súa irmá. Ou é só a nosa mente sucia a que o ve así?

Mellor falemos da tesitura vocal do personaxe: non sobe ao trapecio como a Zerbinetta, o seu rango é máis ben medio aínda que, iso si, ha de escoitarse a gallarón por riba dunha súperorquesta con anabolizantes nas cordas e tubas wagnerianas. Para sopranos dramáticas con diafragma de titanio.

A *première* de «Elektra» no Semper Hoftheatren de 1909 rodeouse de calculado segredo: Strauss prohibiu filtracións sobre a partitura, circularon rumores de animais secuestrados para o seu sacrificio en escena.. en tanto que os escaparates de Dresde ateigaban de *merchandising Elektra*, desde botas a xerras de cervexa...

Mentres esta princesa micénica salivaba a súa vinganza sobre o escenario, Strauss padaleaba a súa: ante tal morbo, a Manhattan Opera Company de Nova York esgotaba as entradas cando apenas uns anos antes o Metropolitan prohibira a «Salomé» tras unha única función. As mulleres torturadas estábanlle saíndo rendibles a este bávaro.

De feito, grazas a «Salomé» construíu a súa idílica Garmischer Villa nas montañas de Alemaña, como el mesmo lembraba cos seus inocentes ollos de cordeiriño.

O crítico Paul Bekker (27 anos en 1909), recoñecía «Elektra» como unha magna obra de arte e escribira que «a impresión xeral era de aberración sexual: asóciase a teima do sangue á perversión sexual e isto implicaría non só a Elektra, senón ás mulleres todas, contaminadas sexualmente.» Unha observación interesante acerca dun prexuízo aínda vivo e que podemos contrastar con actos das Brigadas Feministas de hai apenas unhas semanas en España: mulleres que escriben con sangue menstrual reapropiándose do tabú como sinal de identidade.

Acaba a primeira parte. Cómpre ir beber algo. Un *Bloody Mary* non, mellor un té oriental. Lembren que Salomé está a vocalizar no seu camarino, e Salomé é moita Salomé.

A femme fatale. Ou a femme fractale

Empeza a segunda parte cunha de cal e outra de area: un dos belos interludios da ópera «fea» de Strauss («Intermezzo»), «Traumerei am kamin», para seguir coa nena consentida da súa produción operística e a máis representada hoxe en día: «O Cabaleiro da Rosa», de 1911.

Cando en 1945 as tropas norteamericanas chamaron á porta da súa Villa Strauss, el presentouse así: «Son Richard Strauss, o compositor de “O Cabaleiro da Rosa” e “Salomé”». Eis as súas credenciais.

E no seu funeral soou o gran trío final de «O Cabaleiro da Rosa». Así que aló imos.

Coámonos como *voyeurs* na habitación final desta ópera menos experimental e de atmosfera dezaoitesca. Un home e dúas mulleres. O home é un adolescente e, como Cherubino, será interpretado por unha *mezzo*. As tres fálannos sobre a súa paixón, **Octavio, Sofía e a Mariscala**, pero é esta última quen redondea

a madurez do amor. Por que? Quizais porque no fondo só restaura a paixón sexual á súa canle heteronormativa: os mozos coas mozas, nada de relacións bizarras entre ricachonas e donceis.

O trío deseña un tapiz de timbres femininos similares que se enche de sensualidade: ao estilo dos conxuntos de «Così fan tutte» ou do cuarteto de «Rigoletto», iso de cantar en grupo sobre a paixón parece crear unha aura voluptuosa, algo ao que Wagner renunciaría, segundo fai notar A. Badiou nas súas «Cinco leccións sobre Wagner».

O influxo de Wagner sobre Strauss queda fóra de toda dúbida, pero con «O Cabaleiro da Rosa» Strauss sae do lameiro de paroxismo de Elektra para mergullarse en crema mozartiana: unha comedia de equívocos neoclásica e postromántica que non gustou nadiña á vangarda, tralos escintileos de atonalidade -ou máis ben bitonalidade- de «Elektra» e «Salomé». Con todo, «O Cabaleiro da Rosa» é un follado que resistiu moita mordida e fica crocante aínda.

«Hai tantas cousas neste mundo que non criamos verdade cando nos falaban delas...Pero cando che acontecen a ti entón comprobamos que eran certas», canta a Mariscala na súa espléndida reflexión sobre o paso do tempo, unha ética a proba de hormonas. Tras este trío sublime, o dueto de Octavio e Sofía canta ao triunfo do amor novo e ilusionado, lonxe das parafilias de Elektra e Salomé uns anos antes. Só que na cama final bícanse dúas mulleres (Octavio e Sofía), do mesmo xeito que na cama inicial da obra bicábanse outras dúas (Octavio e a Mariscala). Gaña o amor heterosexual, pero o que o espectador acepta ver con toda naturalidade é amor lésbico ou amor *queer* ou amor *trans*.

Mesmo o que parece conservador, no teatro ten o seu punto lúcido e revolucionario, disque.

E se falamos de «revolucionario» en Strauss é porque chegamos a **«Salomé»**, en 1905: desexo réptil e tremendismo baseados na peza teatral de O. Wilde e que estreara M. Reinhardt en Berlín dous anos antes. O escritor irlandés, nalgún momento de 1891 ficou extasiado con esta princesa idumea que esixe a cabeza dun home cuxa voz a engaiola. Para que quererá a súa cabeza esta moza?

É Wilde. Leu a Heine, a Flaubert e está ao corrente da moda Herodías parisiense. A cabeza? Quérea para satisfacer o seu erotismo rexeitado. Quérea para a necrofilia. Para un beixo con lingua. O pano do Teatro Semper de Dresde baixou e subiu ata 32 veces na ovación da estrea desta «Salomé» de Strauss.

Outros bicos e corpos célebres alumean as artes decorativas moi preto, en Viena: son os anos de «O beixo» de Gustav Klimt, da súa «Dánae» e a súa mesma «Salomé», os anos nos que Egon Schiele ispe e descarna os seus torsos.

Paralelamente, 1905 é o *annus mirabilis* de Einstein e o primeiro dos artigos sobre a teoría da relatividade ve a luz, unha luz que agora é onda e corpúsculo a un tempo. A «Danza dos Sete Veos» é o corpo luminoso e ondulante dunha Lolita que seduce case sen querer, un *peep show* de especia oriental, preludio da Lulu de Berg. Cambios de ritmo electrizantes, unha sensualidade que ronda o orgasmo para un baile que Flaubert, no seu relato «Herodías», describía así:

«A moza bailou como as sacerdotisas da India, como as nubias das cataratas, como as bacantes de Lidia. Inclinábase cara a todos os lados, como unha flor á que zorrega a tempestade».

O aria *Ah! du wolltest mich nicht deinen Mund*, unha especie de «Cantar dos Cantares» viperino, revélanos a unha heroína mordaz con inocencia; disque Marie Wittich, a primeira Salomé, espetoulle a Strauss que non era posible iso de «ser unha moza de 16 anos coa voz de Isolda». Tanto Salomé como Elektra requiren unha gran resistencia vocal e física ademais dun oído maxistral que crave as abruptas tonalidades.

E se para Salomé cumpría ser flexible e diamantina coma Isolda, para Elektra (de principio a fin en escena) preferíase en troques a robustez granítica dunha Brunilda. As sopranos rifan por estes papeis, pero logo haberá que multivitaminarse e comer boas potaxes.

(E isto lévanos ás outras mulleres de Strauss: as grandes divas que ao longo da historia encarnaron estes personaxes, desde María Cebatori ata Anja Silja, desde Mara Zampieri a Hildegard Behrens, Teresa Stratas, Eva Marton ou Elizabeth Schwarzkopf, Montserrat Caballé, Maria Jeritza ou Lotte Lehman, a favorita do compositor que interpretou todos os seus papeis, desde Octavio á Mariscala... E máis, moitas máis que ha de haber...)

«O teu corpo unha columna de marfil/ sobre pés de prata/ Un xardín cheo de pombas/co resplandor de prata de lirios» segue cantando Salomé o seu poema truculento que de súpeto pónse tenrísimo até parecerse á voz da Sulamita. Pero que va, esta Salomé é filla do fascinio pola depravación, alucinóxena e antivictoriana. Salomé naceu para ser o pesadelo non de Jokanaan (o Bautista), senón da Raíña Vitoria.

Co seu *eros* e seu *thanatos* servidos en bandexa e tanta relixiosidade *gore*, esta moza foi por moito tempo paradigma da *femme fatale* (e algúns estudos sobre xénero asociárona tanto á misoxinia como á liberación da libido feminina). En calquera caso os seus Ahs! e onomatopeas dan o xiro copernicano na ópera do século XX e son contemporáneas da desfragmentación do disco duro feminino. Aínda haberían de pasar moitos anos ata «O segundo sexo» (1949) de Simone de Beauvoir ou o «Manifesto Cyborg» (1984) de Donna Haraway, pero a procura dun espazo público para unha muller replicándose a si mesma como unha ecuación fractal –agora xa unha *femme fractale*– era imparable.

De certo que Strauss non intuía semellante cousa, como xamais se lle pasaría pola cabeza que o seu poema nietzscheano serviría de fondo sinfónico para un primate lanzando un óso. Pero velaí o risco dun artista: as múltiples lecturas que quizais el nunca quereda, os malentendidos ou sobreentendidos que xera, as sementes que aló se leva o aire.

Pedimos a cabeza dos artistas para proxectar os nosos desexos sobre elas.
Quen máis e quen menos, todos somos Salomé.

(E en efecto, a luz no espazotempo córvase, como bisbou Einstein ao oído das nosas bisavoas.)

Estíbaliz...Espinosa