

1. "Der Rosenkavalier, op. 59"
Waltz Sequence No.1.

2. "Ariadne auf Naxos, op.60"
Großmächtige Prinzessin, we verstünde nicht... (Mercedes Arcuri, soprano)
Sein wir wieder gut (Daniela Sindram, mezzo)

3. "Capriccio"
Mondnacht musik

4. "Elektra, op.58"
"Allein! Weh, ganz allein" (Lise Lindstrom, soprano)

Pausa

1. "Intermezzo, op. 72"
Symphonic Interlude: Traumerei am Kamin

2. "Der Rosenkavalier"
Marie Theres'! Hab mir's gelobt, Ihn lieb zu haben (Lise Lindstrom, María José Moreno et Daniela Sindram)
Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein (María José Moreno et Daniela Sindram)

1. "Salome, op. 54"
Danza de los siete velos
Ah! du wolltest mich nicht deinen Mund (Lise Lindstrom, soprano)

Strauss y sus XX

Si nos pidiesen una banda sonora para ilustrar episodios del pasado siglo XX - el siglo de la huella en la Luna, la fotografía de guerra, la bomba atómica, los Simpson, el siglo de Chaplin, Einstein y el sufragio universal y las *riot grrrl*, de Curie y de Beauvoir- creo que nos tentaría ponernos estupendas y escoger los timbales como escarpas de «Así habló Zarathustra». El hilo musical que conecta un hueso-arma lanzado al aire con una nave espacial: la elipsis más gigantesca de la historia del cine, en «2001, una Odisea del Espacio», de Stanley Kubrick.

Y la fanfarria que señaló directamente con el dedo a Richard Strauss.

Pero antes, en los dominios del teatro, la grandeza de Strauss era reconocida no sólo por poemas sinfónicos como ese. El compositor bávaro había creado una serie de óperas renovadoras del armario wagneriano. Una vida consagrada a la música desde la infancia –su padre era solista de trompa en la Ópera de la Corte de Munich, donde nació Richard- con un talento natural que lo convirtió en una celebridad del momento: óperas estrenadas entre intrigas mediáticas, disonancias, coqueteos con la politonalidad y un marketing intuitivo.

Entre el poema sinfónico «Don Juan» (1888) y sus sobrenaturales «Cuatro últimos Lieder» (1948) dedicados a su mujer, la soprano Pauline de Ahna, se despliega un abanico bordado de personajes femeninos. Hoy veremos algunos. He escrito «bordado», pero tal vez debería decir «tatuado». No se trata de mujeres que canten «ás pombas i ás frores» –como ironizaba Rosalía de Castro- sino terribles, en carne viva y con una circunstancia común: mujeres solas.

O maticemos: en realidad, mujeres *quedándose* solas. Y en ambigua relación con los hombres. Desgajándose de ellos poco a poco, con dolor o amor, pero con no menos decisión. Despidiéndose de amantes, de padres, de quienes no las corresponden... Todas fortaleciéndose en ese proceso. O a veces enloqueciendo sin remedio.

La Mariscala de «Der Rosenkavalier» («El Caballero de la Rosa»); Ariadna, hija del rey de Creta, y Zerbinetta, de la *commedia dell'arte*; Elektra, cuyo nombre en griego significa «ámbar» (esa resina fósil con propiedades electrostáticas) y prefijo de toda nuestra era eléctrica, pero sobre todo la inflamable hija de Agamenón. Y Salomé, hija de Herodías según la Biblia. Aunque aquí, el libreto no es otro que la «sagrada escritura» de Oscar Wilde.

Todas princesas (o nobles) y cargándose a golpe de víscera y *sforzando* el estereotipo de princesita relamida.

Y del brazo de todas estas fieras parece pasearse Strauss por las inmediaciones de un edificio fetiche: el **Semper Opera de Dresde**, la lujosa caja de música junto al río Elba, en Sajonia.

Richard Strauss conoció esta ave fénix de la arquitectura en su segunda etapa, tras el incendio de 1869 (año en que J. Stuart Mill y Harriet Taylor Mill publican su «Ensayo sobre la igualdad de sexo») una vez reconstruido por G. y M. Semper y antes de ser completamente devastado el 13 de febrero de 1945. Un bombardeo de la aviación aliada -aún se debate si se trató o no de un crimen de guerra- que redujo a cenizas la que hasta entonces se conocía fuera de los mapas como «la Florencia del Elba».

Del gran teatro original solo quedaron las paredes, pero imaginémoslo rutilante apenas unos años antes, en el hervidero de cultura que es Dresde a principios de siglo. Como los ángeles de «Tan lejos, tan cerca», la película de Wim Wenders sobre Berlín, nos echamos un vuelo para admirar toda la ciudad desde lo alto del Semper Opera; y en su colosal estatua coronando la fachada nos sentamos junto al dios del teatro, Dionisos, y su consorte Ariadna en una cuadriga guiada por panteras, nada menos.

En el interior del teatro nos contemplan la cabeza del arquitecto Gottfried Semper, casi como un Bautista de piedra, y estatuas de dramaturgos de la talla de Shakespeare, Molière y Sófocles, autor de «Elektra».

Muchas de las mujeres que obsesionaron (musicalmente) a Strauss parecían adivinarse entre los mármoles y bronces del propio teatro que acogió casi todos

sus estrenos. Puede que se trate de una coincidencia traída por los pelos, pero vamos a creérnosla y que el Universo encaje.

Esta noche viajaremos primero a 1916, año de la versión definitiva de «Ariadne auf Naxos», para remontarnos de ópera en ópera hasta su primer gran éxito y escándalo, «Salomé», en 1905. Estamos en pleno Imperio del Káiser Guillermo II, en la misma Dresde se reúne el primer grupo de vanguardia expresionista, *Die Brücke* (El Puente) mientras estalla el Domingo Sangriento en San Petersburgo y Ramón y Cajal guiña un ojo para ver mejor por el microscopio algo a lo que llama neurona. Y al mismo tiempo que Salomé anda de gira, Marie Curie hablará sobre radiactividad en la Sorbona: por vez primera una mujer imparte clase en una universidad. Otro tipo de escándalo, de digestión más lenta. Más radiactivo.

En la misma Alemania guillermina, Albert Einstein publica los artículos sobre la naturaleza de la luz que conmocionaron toda la Física del siglo XX y nuestro modo de entender, si es que entendemos, el Universo. Casi nada.

Entretanto, Strauss supo rodearse de sublimes escritores para compartir obsesiones: la simbiosis más fructífera se dio con Hugo von Hofmannsthal, detrás de la excelencia de libretos como «Elektra», «El Caballero de la Rosa», «Ariadna en Naxos» o «La mujer sin sombra». A su muerte, colaboró con Stefan Zweig, otro friki de las psiques femeninas.

Hombres hablando de mujeres. Hombres dando voz a mujeres. No nos engañemos, estamos en pleno patriarcado aún, patriarcado centroeuropeo imperial y prebélico, sí, sin duda, pero algo cambia en la luz, en la noción del espaciotiempo y en la representación mental de lo que significan género y sexo. Un esfuerzo de empatía que crea obras grandiosas cantadas por mujeres que, a la fuerza, han de ser titánicas sobre el escenario. Una de las cuestiones del feminismo del siglo XX ha sido no querer bajarse de ese escenario para dejar de ser electras, salomés, octavios o mariscalas o lo que quiera que las propias mujeres escriban para sí mismas. Ese era uno de los tratos.

En medio de todo esto, esta noche escucharemos algunas frutas confitadas instrumentales, al estilo del relleno de ese pan navideño de Dresde, el *Christstollen*: frutas dulces como la secuencia del vals nº 1 de «El Caballero de la Rosa», agridulces como «Traumerei am kamin» («Ensueño junto a la chimenea») de «Intermezzo» con libreto del propio Strauss sobre la vida en pareja; frutas escarchadas como la noche bajo luna de «Capriccio» con esa trompa homenaje a su padre, o frutas ácidas como la lasciva «Danza de los Siete Velos».

Cromosomas XX de la A a la Z

En el tándem Strauss- von Hofmannsthal se evidencia esa curiosidad por la mente femenina justo en plena efervescencia del sufragismo. Sin embargo, no se tiene constancia de que ellos apoyasen eso del voto para sus coetáneas. En el caso Strauss, su influjo femenino más notable parece haber sido el de su

esposa, la mencionada Pauline, soprano que ha pasado a la historia como temperamental y musa de muchas de sus piezas. Y de ahí quizá proceda su aquilatada revisión de la voz de soprano, a la que tamizó, encolerizó, bajó a los infiernos, subió a la gloria, condensó y sublimó igual que un alquimista con una retorta en busca del oro. No sabemos si por amor o por hastío... o por ambos.

«A menudo mi mujer es algo severa pero mira, lo necesito», decía Strauss. Su unión duró 55 años. Ella lo sobrevivió unos meses.

Después del vals nº 1 de «El Caballero de la Rosa» - uno de esos vales anacrónicos en un ambiente del s. XVIII pero que son las *dynamiden*, las fuerzas de atracción secretas de esta ópera- aterrizamos en Naxos, en la gruta donde Ariadna espera la muerte una vez que Teseo se ha marchado a por tabaco. En el mito griego, Ariadna pasaba de ser la mujer-hilo, la que teje la idea con la que triunfa el héroe, a ser la mujer-kleenex, usada y tirada. En este peculiar *collage* metaoperístico de von Hofmannsthal que es «**Ariadna en Naxos**», la historia de la princesa cretense aparece enmarcada en una mansión de Viena (al estilo de las obras de teatro dentro de «Hamlet» o de «Romeo y Julieta»).

La comedianta **Zerbinetta** intenta convencer a Ariadna de que lo natural y humano es dejarse llevar por un nuevo amor. Lo cual ofende mucho a Ariadna. Que aún no ha conocido a Dionisos, claro.

Y para escuchar a Zerbinetta no es preciso venir muy peinado de casa: se trata de una de las arias de repertorio que acostumbra a dejar peinada a la audiencia. Su papel es para una soprano de coloratura capaz de lanzarse a un *rafting* vocal de riesgo. Zerbinetta es personaje de la *commedia dell'arte* italiana y se ha sugerido que parodia el *belcanto*, con un recitativo peculiar antes de subirse al trapecio de un aria aerostática, diez minutos de trinos, agilidades, melismas y sobreagudos entre cómicos y espectrales que le dejan a la cantante apenas un par de respiros. ¿Y para qué va a respirar? Nos tiene que contar su vida sexual: la necesitamos en un flujo constante de voz, yendo de aquí allá, con este y con el otro, riendo como un jilguero y con la picardía a flor de piel.

Pero ojo, lo que surca en verdad Zerbinetta con este *rafting* son las aguas aún escandalosas (no digamos ya en 1916) de la autoafirmación del yo femenino en materia de sexo. Con la gracilidad de una broma de polichinela, verdades como puños.

Es el contrapunto (la Z de Zerbinetta) de la desesperación inmóvil de Ariadna, con A. Entre ambas todo un abecedario de mujeres de la A a la Z.

Después de semejante *tour de force* por los dominios del erotismo picante, tras tantos picados a partir del Do5, desmayos fingidos de dos octavas y encajes de Camariñas con la musculatura de la laringe para que todo parezca fácil como el aleteo de una mariposa, escuchamos otra aria singular: la del **Compositor**.
Sein wir wieder gut.

Un Compositor inocente y exaltado que suele interpretar una *mezzosoprano*, en esa transexualidad tan natural que llevamos siglos viendo en óperas y teatros para que luego venga a escandalizar las aceras. Su aria es una oda a la música que irá seguida de «Mondnacht», por cierto la última pieza que Strauss dirigió en su vida.

En esta primera parte del programa, el XX característico del cromosoma femenino se va pareciendo cada vez más a un XY masculino o, al menos, juega a equipararse. Y el personaje que da la puntilla, la mujer-barbuda de este circo de damas, es **Elektra**, hija de Agammenón y hermana de Orestes, y su reclamar venganza casi como una performance de Marina Abramović: Elektra ve poesía en la sangre de los asesinos del padre (su madre a la cabeza), ve armonía en caballos y perros sacrificados, baila sobre la tumba, su afición al coágulo nos la hace parecer un poco entre *vamp* y *zombie*.

Y no nos olvidemos del vienés: algo en el aire *fin-de-siècle* iba cargado de sexualidad y Sigmund Freud escribe en estos años su influyente interpretación de los sueños y nombra los complejos de Edipo y Elektra. A nadie se le escapa que Elektra querría cepillarse a su padre y, posiblemente, a su hermana. O es solo nuestra mente sucia la que lo ve así?

Mejor hablemos de la tesitura vocal del personaje: no se sube al trapezio como la Zerbinetta, su rango es más bien medio aunque, eso sí, ha de escucharse a borbotones por encima de una súperorquesta con anabolizantes en las cuerdas y tubas wagnerianas. Para sopranos dramáticas con diafragma de titanio.

La *première* de «Elektra» en el Semper Hoftheatren de 1909 se rodeó de calculado secretismo: Strauss prohibió filtraciones sobre la partitura, circularon rumores acerca de animales secuestrados para su sacrificio en escena.. en tanto que los escaparates de Dresde se llenaban de *merchandising Elektra*, desde botas a jarras de cerveza...

Mientras esta princesa micénica salivaba su venganza sobre el escenario, Strauss paladeaba la suya: ante semejante morbo, la Manhattan Opera Company de Nueva York agotaba las entradas cuando apenas unos años antes el Metropolitan había prohibido su «Salomé» tras una única función. Las mujeres torturadas le estaban saliendo rentables a este bávaro.

De hecho, gracias a «Salomé» se construyó su idílica Garmischer Villa, en las montañas de Alemania, como él mismo recordaba con sus inocentes ojos de corderillo.

El crítico Paul Bekker (27 años en 1909), reconocía «Elektra» como una obra de arte y había escrito que «la impresión general era de aberración sexual: se asocia la manía de la sangre a la perversión sexual y esto implicaría no sólo a Elektra, sino a todas las mujeres, contaminadas sexualmente.» Una observación interesante acerca de un prejuicio aún vivo y que podemos contrastar con actos de las Brigadas Feministas de hace apenas unas semanas en España: mujeres que escriben con sangre menstrual reapropiándose del tabú como seña de identidad.

Acaba la primera parte. Hay que ir a beberse algo. Un *Bloody Mary* no, mejor un té oriental. Recuerden que Salomé está vocalizando en su camerino, y Salomé es mucha Salomé.

La femme fatale. O la femme fractale

Empieza la segunda parte con una de cal y otra de arena: uno de los bellos interludios de la ópera «fea» de Strauss («Intermezzo»), «Traumerei am kamin», para seguir con la niña mimada de su producción operística y la más representada hoy día, «El Caballero de la Rosa», de 1911.

Cuando en 1945 las tropas norteamericanas llamaron a la puerta de su Villa Strauss, él se presentó así: «Soy Richard Strauss, el compositor de “El Caballero de la Rosa” y “Salomé”». Sus credenciales.

Y en su funeral sonó el gran trío final de «El Caballero de la Rosa». Así que a él vamos.

Nos colamos como *voyeurs* en la habitación final de esta ópera menos experimental y de atmósfera dieciochesca. Un hombre y dos mujeres. El hombre es un adolescente y, como Cherubino, será interpretado por una *mezzo*. Las tres nos hablan sobre su pasión, **Octavio, Sofía y la Mariscala**, pero es esta última quien redondea la madurez del amor. Por qué? Quizás porque en el fondo sólo restaura la pasión sexual a su cauce heteronormativo: los jóvenes con las jóvenes, nada de relaciones bizarras entre ricachonas y zagales.

El trío diseña un tapiz de timbres femeninos similares y se llena de sensualidad: al estilo de los conjuntos de «Così fan tutte» o del cuarteto de «Rigoletto», eso de cantar en grupo sobre la pasión parece crear un aura voluptuosa, algo a lo que Wagner habría renunciado, según hace notar A. Badiou en sus «Cinco lecciones sobre Wagner».

El influjo de Wagner sobre Strauss queda fuera de toda duda, pero con «El Caballero de la Rosa» Strauss sale del barrizal de paroxismo de Elektra para sumergirse en crema mozartiana: una comedia de equívocos neoclásica y postromántica que no gustó nada a la vanguardia, tras los destellos de atonalidad – o más bien bitonalidad- de «Elektra» y «Salomé». Con todo, «El Caballero de la Rosa» es un hojaldre que ha resistido muchos mordiscos y cruje aún.

«Hay tantas cosas en este mundo que no creíamos verdad cuando nos hablaban de ellas...Pero cuando te suceden a ti entonces compruebas que eran ciertas», canta la Mariscala en su espléndida reflexión sobre el paso del tiempo, una ética a prueba de hormonas. Tras este trío sublime, el dueto de Octavio y Sofía canta al triunfo del amor joven e ilusionado, lejos de las parafilias de Elektra y Salomé unos años antes. Sólo que en la cama final se besan dos mujeres (Octavio y Sofía), al igual que en la cama inicial de la obra se besaban otras dos (Octavio y la Mariscala). Gana el amor heterosexual,

pero lo que el espectador acepta ver con toda naturalidad es amor lésbico o amor *queer* o amor trans.

Hasta lo que parece conservador en el teatro tiene su punto lúcido y revolucionario, se diría.

Y si hablamos de «revolucionario» en Strauss es porque hemos llegado a «**Salomé**», en 1905: deseo reptil y tremendismo basados en la pieza teatral de O. Wilde y que había estrenado M. Reinhardt en Berlín dos años antes. El escritor irlandés, en algún momento de 1891 se quedó extasiado con esta princesa idumea que exige la cabeza de un hombre cuya voz le fascina. ¿Para qué querrá su cabeza esta chiquilla?

Es Wilde. Ha leído a Heine, a Flaubert y está al corriente de la moda Herodías parisina. ¿La cabeza? La quiere para satisfacer su erotismo rechazado. La quiere para la necrofilia. Para un beso con lengua. El telón del Teatro Semper de Dresde bajó y subió hasta 32 veces en la ovación del estreno de la «Salomé» de Strauss.

Otros besos y cuerpos célebres iluminan las artes decorativas muy cerca, en Viena: son los años del «El beso» de Gustav Klimt, de su «Dánae» y su misma «Salomé», los años en los que Egon Schiele desviste y descarna sus torsos.

Paralelamente, 1905 es el *annus mirabilis* de Einstein y el primero de los artículos sobre la teoría de la relatividad ve la luz, una luz que ahora es onda y corpúsculo a la vez. La «Danza de los Siete Velos» es el cuerpo luminoso y ondulante de una Lolita que seduce casi sin querer, un *peep show* de especia oriental, preludio de la Lulu de Berg. Cambios de ritmo electrizantes, una sensualidad que merodea el orgasmo para un baile que Flaubert, en su relato «Herodías», describía así:

«La joven bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba hacia todos los lados, como una flor a la que azota la tempestad».

El aria *Ah! du wolltest mich nicht deinen Mund*, una especie de «Cantar de los Cantares» viperino, nos revela a una heroína mordaz con inocencia; por lo visto Marie Wittich, la primera Salomé, le espetó a Strauss que no era posible eso de «ser una joven de 16 años con la voz de Isolda». Tanto Salomé como Elektra requieren una gran resistencia vocal y física además de un oído magistral que clave las abruptas tonalidades.

Y si para Salomé había que ser flexible y diamantina como Isolda, para Elektra (de principio a fin en escena) se prefería en cambio la robustez granítica de una Brunilda. Las sopranos se pelean por estos papeles, pero luego habrá que multivitaminarse y comer buenos potajes.

(Y esto nos lleva a las otras mujeres de Strauss: las grandes divas que a lo largo de la historia encarnaron estos personajes, desde María Cebatori hasta Anja Silja, desde Mara Zampieri a Hildegard Behrens, Teresa Stratas, Eva

Marton o Elizabeth Schwarzkopf, Montserrat Caballé, Maria Jeritza o Lotte Lehman, la favorita del compositor, que interpretó todos sus papeles, desde Octavio a la Mariscala... Y más, muchas más que habrá...)

«Tu cuerpo era columna de marfil/ sobre pies de plata/ Un jardín lleno de palomas/un resplandor de plateados lirios» sigue cantando Salomé su poema truculento que de repente se pone tiernísimo hasta parecerse a la voz de la Sulamita. Pero qué va, esta Salomé es hija de la fascinación por la depravación, alucinógena y antivictoriana. Salomé había nacido para ser la pesadilla no de Jokanaan (el Bautista), sino de la Reina Victoria.

Con su *eros* y su *thanatos* servidos en bandeja y tanta religiosidad *gore*, esta joven fue mucho tiempo paradigma de la *femme fatale* (y algunos estudios sobre género la han asociado tanto a la misoginia como a la liberación de la libido femenina). En cualquier caso, sus Ahs! y onomatopeyas dan el giro copernicano en la ópera del siglo XX y son contemporáneas de la desfragmentación del disco duro de lo femenino. Aún habrían de pasar muchos años hasta «El segundo sexo» (1949) de Simone de Beauvoir o el «Manifiesto Cyborg» (1984) de Donna Haraway, pero la búsqueda de un espacio público para una mujer replicándose a sí misma como una ecuación fractal –ahora ya una *femme fractale*– era imparable.

Seguro que Strauss no intuyó eso, como jamás se le pasaría por la cabeza que su poema nietzscheano serviría de fondo sinfónico para un primate lanzando un hueso. Pero he ahí el riesgo de un artista: las múltiples lecturas que quizá él nunca habría querido, los malentendidos o sobreentendidos que genera, las semillas que se lleva el aire.

Pedimos la cabeza de los artistas para proyectar nuestros deseos sobre ellas. Quien más y quien menos, todos somos Salomé.

(Y en efecto, la luz en el espaciotiempo se curva, como susurró Einstein al oído de nuestras bisabuelas.)

Estíbaliz...Espinosa