

San Mozart de los masones y Nelson Mandela

AGUSTÍN BLANCO BAZÁN

“En la Europa del siglo XXI debemos preguntarnos si los eventos que una ópera describe no son profunda y perturbadoramente familiares. Los ataques a París, Bruselas, Niza, Berlín, y Manchester, seguidos por nuevos atentados cada semana en cualquier ciudad, nos confrontan con interrogantes más amplios. Muy conmovedoramente, y en casi todos los casos, siguen a los atentados espontáneas apariciones de una multitud de gente marchando en las calles y reuniéndose en los sitios donde se ha perpetrado la violencia para crear memoriales llenos de flores, cirios, globos y mensajes para los muertos, familiares y gente que no conocemos.” Como al principio del segundo acto, donde los refugiados erigen su memorial de flores y cirios para las víctimas entre ellas un Tito que en la versión libre de Peter Sellars ha sido gravemente herido por Sesto, el terrorista que le ha disparado a quemarropa. Si el *regisseur* hubiera escrito su ensayo sobre “Mozart y Mandela” unas horas antes de la representación del 19 de agosto, tal vez hubiera agregado Barcelona a la lista de ciudades castigadas.

Tanto ha cambiado Peter Sellars en *La Clemenza di Tito* que creo justificado cambiar también el título de éste, tal vez su más trascendente trabajo escénico. Este *Tito* merece ser *Mozart* por la clarividencia de un humanismo masónico que Sellars asocia con la vocación reconciliadora de Nelson Mandela. E inevitablemente la elección de Russel Thomas para el rol protagónico hacen pensar en el esclarecido gobernante sudafricano. Y tal vez en Obama, al menos como recuerdo de un poder universal que hasta hace poco predicaba la compasión que hoy muchos aborrecen para inclinarse por los hombres fuertes: el Publio en uniforme militar interpretado por Willard White se parece demasiado al mismísimo Colin Powell, tan inspirado para improvisar aventuras de dominación y muerte como la invasión de Irak.

En sincronización con el primer *tutti* disonante de la obertura, el enorme tablado

©

Salzburgo,
sábado, 19 de
agosto de 2017.

Salzburg,
Felsenreitschule.
La Clemenza di
Mozart. Oratorio



escénico de Peter Sellars con libreto de Caterino Mazzola y música de La Clemenza di Tito (KV 621), Gran misa en do menor (KV 546), Adagio y fuga (KV 546) y Música funeral masónica (KV 477/479a) de Wolfgang Amadè Mozart. Peter Sellars, Regie. George Tsypin, Escenografía. Robby Duiveman, Vestuario. James F. Ingalls, Iluminación. Antonio Cuenca Ruiz, Dramaturgia. Russell Thomas, Tito Vespasiano. Golda Schultz, Vitellia. Christina Gansch, Servilia. Marianne Crebassa, Sesto. Jeanine De Bique, Annio. Willard White, Publio. Coro y orquesta MusicAeterna de la Ópera de Perm dirigidos por Teodor Currentzis. Maestro preparador del coro: Vitaly Polonsky. Co-producción con la Opera Nacional Holandesa, Amsterdam, y la Deutsche Oper, Berlín.



Golda Schultz, Willard White y Marianne Crebassa © 2017 by Salzburger Festspiele / Ruth Walz

enmarcado por las galerías arcaicas de la *Felsenreitschule* es sorprendentemente invadido por una desesperada multitud de refugiados musulmanes que las fuerzas de seguridad inmediatamente empujan detrás de una valla hasta el momento en que Tito se presenta para una inspección inicial. Es aquí que elige a Sesto y Servilia para ponerlos bajo la protección de Vitelia y Annio. Poco después Tito recibe regalos de sus funcionarios obsecuentes en una risueña ceremonia burocrática que el presidente interrumpe para liberar de golpe al resto de los refugiados. Estos invaden la escena y la pasarela entre el público y la orquesta para cantar en una sala momentáneamente iluminada *a giorno* el jubiloso Hosanna de la *Gran Misa en do menor* KV 546 antes de desaparecer por las salidas que conducen a las calles de Salzburgo. Es así que los refugiados rompen el cordón de seguridad para integrarse al público y la ciudad.

Azuzado por una Vitellia empeñada en fanatizarlo políticamente Sesto herirá de muerte a Tito con su pistola sobre el final del primer acto y, en el segundo, el proceso de reconciliación deberá realizarse junto a la aparatosa cama de un Tito en terapia intensiva, que en medio de violentos espasmos cardíacos termina desafiando a los dioses con su propia profesión de fe: “¡Si para Imperio es necesario un corazón severo, o me quitan el imperio o me dan otro corazón!” Sobre el final el moribundo entra en un éxtasis que lo lleva a arrancarse sueros y vendas y abandonar su lecho para morir de pie, desplomándose enseguida en medio de las alabanzas de un pueblo que atónito ante la transformación de su líder en un cadáver termina balbuceando la versión coral de la música funeral masónica, antes de que la sala se sumerja en una oscuridad total. En lugar de castigar a sus asesinos, Tito les ha extendido su mano pidiéndoles primero que expliquen porqué. Es aquí donde Sellars asocia la escena entre Sesto y Tito con la Comisión de Verdad y Reconciliación creada por un Mandela que terminó incorporando a su gobierno a quienes habían esperado verlo morir en la cárcel. Lo hace con la prolijidad de un politólogo: primero viene la dilucidación del porqué, solo después de ello tiene sentido el arrepentimiento y un perdón que termina uniendo al victimario y a la víctima en un vínculo definitivo. Ya lo ha dicho Jacques Derrida: el perdón sólo tiene sentido cuando lo que se perdona es imperdonable.



Marianne Crebassa y Russell Thomas © 2017 by Salzburger Festspiele / Ruth Walz



Willard White, Russel Thomas, Christina Gansch, Golda Schultz, Jeanine De Bique y

Como ocurre frecuentemente con Sellars, cualquier descripción de su trabajo suena banal hasta que uno se confronta con la realidad de una *regie* de personas siempre creíble: Para el *obligato* de “Parto ma tu ben mio” un clarinetista actúa junto Sesto como si éste dialogara con su propia alma y, en la mejor escuela del *Musiktheater* alemán, no hay acorde que no esté expresado a través de una gesticulación lo suficientemente intensa para demostrar que la música es algo que no sólo se escucha sino que también se ve,

por ejemplo en los movimientos de mano y las caricias del dúo donde Servilia y Annio afirman la unidad de sus almas (“Quando un alma e a l’altra uniti”) o cuando ese Sesto penitente y confundido trata de tocar a su amigo herido con una timidez que le impide mirarlo. En “Poveri fiori”, Vitellia deambula en círculo en medio de las flores y velas del memorial hasta que refugiada musulmana se le acerca para escucharla y acariciarla, y ponerla en el camino de la reconciliación con Tito.

Al frente de los magníficos Coro y Orquesta MusicaAeterna de la Ópera de Perm, Teodor Currentzis desarrolló una expresividad de fraseo que me puso mentalmente en camino de Siberia. Decididamente, me interesa ir a ver como trabaja allí este músico que con sus silencios y arbitrariedad de tiempos toca el alma del oyente para irritarlo y someterlo al mismo tiempo. Porque a veces es como si esperara justo a la milésima de segundo en que el oyente, harto de una pausa que no termina nunca, se tiente a pellizcarle violentamente la oreja o patearle el tobillo. Es justo allí cuando que Currentzis se anticipa con un desborde de sonido que lo deja a uno planchado por su convicción. Como en el caso de Sellars, este griego siberiano pide una apreciación diferente, en este caso para escuchar un Mozart extraño y nuevo. Los resultados son paradójicos: luego de preguntar a muchos creo que los únicos irritados por las pausas de Currentzis fuimos los críticos y los acostumbrados a escuchar a Mozart todos los días y ver sus óperas a por lo menos cuatro por mes. Por el contrario, no hubo entre mis entrevistados ni siquiera un neófito que no se entusiasmara aludiendo espontáneamente a lo irresistibles de esas pausas en que el silencio los había ayudado a concentrarse con una irresistible percepción premonitoria.



“Parto ma tu ben mio”, Florian Schuele (clarinete) y Marianne Crebassa (Sesto) © 2017 by Salzburger Festspiele / Ruth Walz



Golda Schultz y el musicAeterna Choir of Perm Opera © 2017 by Salzburger Festspiele / Ruth Walz

Entre un excepcional reparto de cantantes se destacó el Sesto de Marianne Crebassa con una voz capaz de fusionar milagrosamente densidad, calidez y agilidad de proyección. Russell Thomas fue un Tito de voz más bien oscura y frondosa, casi un *spinto*, pero con un soberano apoyo de diafragma que le permitió cubrir el *passaggio* con firmeza. Excelente también su combinación de coloratura y claridad de articulación. Y así también cantó el resto, con una solidez vocal de la cual sólo hay que excluir la Vitellia de Golda Schultz, una excelente soprano del registro medio para arriba pero confinada a un timbre que le impidió bajar a los abismos de esa muerte que, en *Poveri fiori*, siente avanzar *dentro* de ella. Vitellia es para soprano dramática, pero algunos encargados de casting parecen insistir en ignorarlo. Es así que mientras Glyndebourne erró contratando una mezzo (Alice Coote), también Salzburgo se inclinó por despedazar el rol, esta vez con una soprano lírica.

Durante los días siguientes a la función recibí filípicas al paso de muchos mozartianos perturbados. Eso de introducir cortes, e incluir otras obras, ¿era necesario? Y el *Kyrie* de la misa en do menor es de alabanza, me aleccionó un clérigo que por comprensible

deformación profesional no pudo tragarse el más original aspecto dramático musical de la velada, a saber, eso de introducir una misa en medio de una narrativa secular. Tan acostumbrado está el reverendo a las misas como idolatría que no puede imaginarlas sin un ídolo determinado, que en este caso sería... ¡Tito! ¡Un verdadero sacrilegio! Y esto a pesar que fragmentos como los *miserere nobis* mozartianos vengan preñados de una vitalidad capaz de exceder cualquier liturgia para transformarse en una expresión de dolor y esperanza universal, con o sin Dios, Tito o Nelson Mandela. Universal hasta cierto punto, me comentaron algunos que consideraron de mal gusto hacer cantar una misa católica a refugiados musulmanes. Pero no, retruqué titubeando, lo universal, por definición, no es “hasta cierto punto.” Y así seguí con tentativa timidez frente a algunos expertos: “¿Pero es que no se dan cuenta que ésta no es la *Clemenza di Tito* sino la *Clemenza di Mozart*?” me animé a preguntar con un inseguro hilo de voz a algunos contertulios que callaron mirándome con una sonrisa suavemente sarcástica y genuinamente compasiva. Y con toda razón, porque, decididamente, muchos no adherimos a la tradicional liturgia musicológica mozartiana frente a la *Clemenza di Tito*, o llegado el caso frente a cualquier ópera de cualquier compositor. De ahí que nos atraigan tanto experimentos que, como los de Sellars y Currentzis, se filtran en un subliminal donde teatro y música existen en sí mismos, sin necesidad de que los sabiondos nos susurren al oído sus reparos teóricos.



Russel Thomas y Marianne Crebassa ©
2017 by Salzburger Festspiele / Ruth Walz



Christina Gansch y Marianne Crebassa con
el musicAeterna Choir of Perm Opera ©
2017 by Salzburger Festspiele / Ruth Walz

Recomiendo entusiastamente ver *La Clemenza di Mozart* en la Deutsche Oper o la Ópera de Amsterdam. La recomiendo porque es panfletaria, proselitista, arbitraria, sensiblera, provocativa y...mozartiana. *Literalmente* mozartiana, hasta la médula y por su humanidad sin cortapisas. Después de todo, si la Logia de la Esperanza Coronada admitió a Solimán junto a Mozart, ¿por qué no incluir también a Nelson Mandela y a esos refugiados que con su insistente *miserere nobis* hacen fruncir el seño a tantos mozartianos de la Unión Europea? Seguramente el San Mozart de los Masones imaginado por Peter Sellars hubiera aprobado esta nueva turquería.