

Resum argumental

Lulu, òpera en tres actes de Alban Berg, con libreto del propio compositor basado en dos tragedias de Frank Wedekind, Die Bùchse der Pandora (La caja de Pandora, 1902) y Der Erdgeist (El espìritu de la Tierra, 1895), fue estrenada en Zùrich en 1937 en su versió en dos actos, inacabada, y en París en 1979 en su versió definitiva en tres actos, completada por Friedrich Cerha. Berg había muerto en 1935 dejando los dos primeros actos y el inicio del tercero finalizados, con indicaciones para la instrumentación del resto. La viuda del compositor, Helene Berg, tras el estreno de Zùrich, solicitó a Schönberg que la completara, pero éste no aceptó el encargo y entonces ella se opuso obstinadamente a su finalización por parte de otro compositor. Ello explica que la versió definitiva de Cerha, músico afín a la Escuela de Viena, no fuera presentada hasta 1979, con el apoyo de Pierre Boulez, como director musical, y direcció escénica de Patrice Chéreau.

Después de un prólogo en que el domador de fieras de un circo invita al público a descubrir una serie de animales singulares, malignos y, especialmente, a una serpiente que representa el personaje de Lulu, imagen perversa de la mujer, la primera escena tiene lugar en el taller del pintor, donde Lulu posa para el artista. En un diván se encuentra el doctor Schön, rico editor de periódicos, y pronto entra Alwa, compositor –que viene a buscar a su padre, el doctor–, que queda encantado ante el retrato. En el ceremonioso despido, Lulu envía saludos a la prometida del doctor.

Al quedar solos el pintor y Lulu, éste inicia una agresiva maniobra de seducción de la modelo. Ante su rechazo, invocando la inminente llegada de su marido, el profesor de medicina, la persigue por el taller, con Lulu jugando descaradamente con él. Cierra la puerta con llave y pronto llaman con fuerza; ella dice atemorizada que su marido la matará y, efectivamente, éste consigue entrar furioso con un bastón para atacarlos, pero cae abatido por un fulminante ataque de apoplejía. El pintor sale a buscar a un médico, aunque Lulu pronto comprende que es inútil. Regresa el pintor y ante la actitud fría y egoísta de Lulu, le pregunta entre otras cuestiones profundas si tiene alma. Lulu responde reiteradamente que no lo sabe. Desconcertado e irritado, muestra sus dudas y angustias antes de que ella regrese y lo tome del brazo.

La segunda escena tiene lugar en un elegante salón de la casa del pintor, que se ha casado con Lulu, convertida en rica viuda del profesor de medicina. El marido comenta que el éxito lo acompaña desde su casamiento. Se presenta el viejo y miserable Schigolch, que reclama dinero a Lulu, con evidente complicidad y alusiones a una antigua relación amorosa. El viejo se muestra afectuoso y protector, pero ella lo trata con dureza y cinismo. Se presenta el Dr. Schön, que pretende romper su antigua relación con Lulu porque está a punto de casarse con una mujer de un estatus social muy superior. Ella no acepta renunciar a verlo, Schön se lamenta de su ingratitud ante su continuada protección, y ella afirma que sólo pertenece a un hombre, que es él, que la ha salvado de la miseria y el deshonor. El tono agresivo va en aumento y cuando el pintor entra a ver qué ocurre, el Dr. Schön cuenta al enamorado e ingenuo marido el pasado de su mujer y la relación que él mantuvo con ella desde que

era una chiquilla de doce años que vendía flores ante el Café de la Alhambra, en flagrante contradicción con la historia que ella le ha contado. El pintor se desespera, entra en el baño y se cierra. Pronto se escuchan gemidos, Schön intenta abrir. Entra ahora Alwa, que ayuda a su padre a forzar el pestillo y encuentran al pintor degollado con la navaja de afeitarse. Schön telefona a la policía y Lulu muestra una vez más su sangre fría ante la desgracia y la crueldad y le dice que acabará casándose con ella.

Después de un interludio musical, la tercera escena transcurre en un camerino, donde Lulu, ahora *vedette* de un espectáculo, se prepara para salir. Alwa, que ha compuesto la música de la revista –financiada por el Dr. Schön–, asegura no haber visto jamás un éxito similar. Lulu le pregunta si entre el público se encuentra su padre con su prometida, y Alwa le pregunta a su vez si ha venido el príncipe que quiere casarse con ella y llevársela a África. Alwa rememora la primera vez que la vio en su casa, y Lulu le dice que Schön la ha empujado al teatro para encontrarle un marido rico. Entra el príncipe y comenta con Alwa la perfección de la belleza de Lulu y su baile, encarnación de la alegría de vivir.

Lulu regresa casi desmayada y asegura que ha sufrido un síncope por culpa de haber visto al Dr. Schön y su prometida. Entra el doctor y exige que siga con la danza, Alwa defiende a la joven; también entra el director de teatro con la misma exigencia. Quedan solos Lulu y el doctor Schön. Ella adopta una actitud sumisa, pero le comunica que el príncipe se la lleva a África. La posible partida a un lugar tan lejano toca de lleno al amante y a partir de ahora ella domina totalmente la situación: le obliga a escribir bajo su dictado una carta de ruptura a su prometida expresándole lo indigno de su amor y que escribe al lado de la mujer que lo domina. El doctor se siente anonadado mientras Lulu se prepara para salir a bailar, ahora sí, ante la prometida.

Acto II

La primera escena transcurre en un suntuoso salón de la mansión del Dr. Schön, con quien Lulu se ha casado. Vemos a Lulu, al doctor y a la condesa Geschwitz, vestida de manera muy masculina, que ha enviado unas preciosas flores a Lulu y ambas hablan con complicidad. Cuando Lulu la acompaña a la puerta, Schön muestra un estado de ánimo enfermo, con señales de manía persecutoria. Lulu, al volver, le pide con exagerada ternura que se quede con ella y le haga compañía. Regresa la condesa y se esconde detrás de un biombo, entran el viejo Schigolch y dos personajes nuevos, el atleta y el estudiante, admiradores que entretienen el aburrimiento de Lulu los días que Schön debe ir a la Bolsa. Aparece Lulu, elegantemente vestida; los tres afirman que querrían casarse con ella, pero Lulu se muestra muy displicente. Los dos jóvenes se sorprenden de que Schigolch, a quien creían el padre de Lulu, niegue serlo y llegan a la conclusión de que Lulu no tiene padre.

Un criado, que muestra a lo largo de toda la escena una confianza sospechosa con Lulu, anuncia al Dr. Schön, refiriéndose a Alwa. El atleta y el estudiante se esconden y Schigolch se dirige hacia la puerta del interior. Entra Alwa y ella adopta una actitud seductora, Alwa se rinde pronto con gran sentimiento de culpabilidad. Aparece el Dr. Schön, que observa a Lulu sin ser visto y asimismo advierte la presencia del atleta y el estudiante. Armado con un

revólver, amenaza al atleta y Lulu se da cuenta de su presencia. Schön acompaña a su hijo a la puerta y lo hace salir.

El Dr. Schön, fuera de sus cabales, muestra su profunda ira contra Lulu, que le está destruyendo sus últimos años con su cínico comportamiento y cree que destruirá también a Alwa. Pone el revólver en manos de Lulu y le dice que ella misma se dé muerte, que no tiene otra salida. Buscando más hombres escondidos encuentra a la condesa Geschwitz y la encierra en una estancia contigua. Lulu le propone el divorcio, pero él no quiere ni hablar de ello, sólo ve su muerte como solución. Ella expresa entonces una vindicación de su personalidad y de su comportamiento amoral: no importa que los hombres se hayan suicidado por ella, Schön sabía quién era cuando la tomó por esposa, había engañado con ella a sus mejores amigos, etc. Schön la hace caer al suelo y la apunta a la cabeza con el revólver que ella sostiene, pero la intervención del estudiante, que sale de debajo de una mesa, hace que el Dr. Schön se gire de espalda, momento que ella aprovecha para dispararle cinco tiros, cayendo el doctor abatido. Lulu, horrorizada por su acto, exclama que era el único hombre al que había amado. Schön la maldice, Alwa llega precipitadamente y el padre le advierte antes de morir que no la deje escapar, que ahora le toca a él.

Lulu intenta salir pero Alwa la detiene; ella le suplica con angustia que no la entregue a la justicia, que es demasiado joven, y le promete fidelidad total el resto de su vida. Aunque todo ya es inútil: llaman a la puerta y entra la policía.

El bello y breve interludio que sigue acompaña el filme mudo que muestra el destino de la protagonista y constituye la clave de la ópera, estructurada como un espejo.

En la segunda escena, en el mismo salón, ahora decadente, un año más tarde, Alwa y el atleta –que ahora hace las funciones de criado– esperan con la condesa Geschwitz que llegue Schigolch para llevarla, disfrazada como doble de Lulu, al pabellón donde ésta permanece aislada por el cólera, y allí sustituirla para que pueda huir. El atleta tiene la intención de casarse con Lulu y convertirla en *vedette* de un espectáculo ambulante. Aparece Schigolch, que sale con la condesa a buscar a Lulu al hospital, mientras el atleta y Alwa discuten con acritud. La irrupción del estudiante se resuelve al hacerle creer que Lulu ha muerto por el cólera.

Entran Schigolch y Lulu, pálida y desencajada, y el atleta se indigna al constatar que no puede presentarla en su espectáculo y se marcha indignado. Lulu cambia de actitud y de aspecto y se muestra encantada de estar de nuevo en una lujosa casa. Explica que la condesa Geschwitz fue a Hamburgo cuando el cólera estaba en su máxima expansión, de donde regresó con una camisa contaminada que se pusieron ella y Lulu. Hospitalizadas ambas, dieron de alta a la condesa pero ahora ella ocupa su lugar. Hace que Alwa muestre su viejo retrato y reanuda con eficacia la escena de seducción, interrumpida con la muerte del Dr. Schön. Alwa pierde completamente el dominio de sí mismo, no quiere recordar el asesinato de su padre y acepta acompañarla en su huida al extranjero y vivir juntos.

Acto III

En una lujosa mansión de París donde habita Lulu acompañada de Alwa, bajo una falsa identidad, se celebra su cumpleaños. Vestidos todos de gran

etiqueta, vemos además a un marqués, un banquero, un periodista, una madre y su hija de quince años, una decoradora y la condesa Geschwitz, un *groom* y un criado. Algunos invitados piden al banquero que les proporcione acciones de la sociedad llamada Jungfrau, que se encuentran en lo máximo de su valoración. El marqués mantiene un aparte con Lulu, a quien trata con dureza y desprecio, diciéndole que ha determinado su futuro dentro de su negocio de trata de blancas en un burdel de El Cairo. Lulu se rebela y asegura que no quiere en modo alguno vender la única cosa que siempre ha sido de ella y que le pagará el dinero que reclama, pero él asegura que sabe que Alwa y ella están arruinados y que si no cede la denunciará a la policía francesa, que tiene asignada una buena recompensa para el delator de la asesina del Dr. Schön. Este chantaje tiene su doble en un billete que el atleta ha dado a Lulu, en el que le reclama veinte mil marcos para poder contraer matrimonio con una persona distinguida y amenaza a Lulu con denunciarla a la policía si al día siguiente no los obtiene. Salen los invitados de la sala de juego con gran euforia porque todos han ganado grandes sumas y pasan al comedor próximo. El banquero recibe un telegrama de manos del *groom* en el que se le comunica la quiebra de la Jungfrau, que anula totalmente el valor de las acciones.

Lulu recibe la visita de Schigolch, que igualmente le reclama dinero, y acuerdan que ella le enviará a su casa al atleta, con la condesa, y que Schigolch lo tirará al río desde su ventana. Lulu convence después al atleta de que la condesa, enamorada de él, le dará veinte mil francos si se la lleva por la noche, y convence a la condesa de que se la lleve a la casa de Schigolch, propuesta que la amiga, incondicional como siempre, obedece sin acabar de comprender.

Lulu cambia sus vestidos con los del *groom*, otro incondicional suyo. El resto de los invitados salen de la sala de juego indignados por las pérdidas en el bacarrá, y los clientes del banquero lo increpan con dureza, además, por la quiebra de las acciones. Lulu, disfrazada de *groom*, avisa a Alwa de que la policía está a punto de llegar, que el marqués los ha denunciado, y lo convence de huir por la escalera de servicio. Entra el comisario de policía, intenta detener a quien cree que es Lulu, pero el marqués evidencia el engaño mientras el *groom* rompe a reír.

La segunda escena y última, después de un interludio, tiene lugar en una sórdida buhardilla de Londres, donde ante la extremada miseria en que se encuentran Alwa, Schigolch y ella misma, Lulu ha decidido prostituirse, algo que no había hecho nunca en su azarosa carrera. Alwa se muestra agobiado por los celos y la desesperación, dispuesto a agredir a los clientes, mientras el viejo lo acepta como mal inevitable.

Los tres clientes que recibirá Lulu son, en realidad, los dobles de las víctimas iniciales de Lulu y están interpretados por los mismos intérpretes. El primero es un profesor, en un papel mudo, doble del profesor de medicina y primer marido de Lulu, que impone silencio a Lulu, a la cual trata con gran respeto y le da un billete de los grandes. Entra en su habitación y se va pronto mientras Alwa y Schigolch se encuentran escondidos.

Entra ahora la condesa Geschwitz, totalmente arruinada, que lleva el cuadro de Lulu enrollado. La pintura provoca una fuerte emoción en Alwa y Lulu no quiere ni verlo. La condesa acompaña a Lulu a buscar otro cliente. Cuando regresa Lulu, va acompañada de un negro que es el doble del pintor, hombre

agresivo que trata a Lulu con desprecio y cuando la coge por la fuerza, Alwa sale de su escondite e intenta defenderla. La reacción del negro es inmediata y con un garrote deja a Alwa muerto al instante antes de irse. Schigolch retira el cadáver para no espantar a los futuros clientes. Regresa la condesa Geschwitz y el viejo se marcha definitivamente. La condesa, que piensa en suicidarse, reflexiona sobre la frialdad de corazón de su amada Lulu.

Lulu hace entrar a Jack el Destripador, el doble del Dr. Schön. Le dice que la condesa es su hermana, que está loca. Lulu ha quedado fascinada por su personalidad, le pide que pase toda la noche con ella, lo halaga y le da las pocas monedas que posee. Jack y su presa entran en el dormitorio y muy pronto se escuchan los gritos despavoridos de Lulu. Jack sale con un puñal chorreando sangre y lo clava sobre el vientre de la condesa Geschwitz, que se desploma. Se lava las manos en una palangana llena de agua y sale. Las últimas palabras de la condesa son de amor eterno hacia Lulu.

Un retrato de sonidos

Pierre Boulez aseguraba que toda la obra de Alban Berg es una inmensa ópera. Las partituras de Berg fueron creadas desde el convencimiento en la fuerza catártica del drama, se desarrollaron sobre la complejidad orgánica, se enriquecieron con la magia de la cita, se mantuvieron fieles a los vínculos con la tradición del Romanticismo tardío. Schönberg, maestro y amigo de Berg, definía la ópera como una sinfonía para gran orquesta con acompañamiento de una voz. Si añadimos al mismo tiempo que aquella sinfonía se erige sobre un gran y perfecto arco, construido todo él desde las más mínimas relaciones y visiones entrecruzadas, entonces tenemos una definición musical de la ópera Lulu.

[...] A finales de 1928, la revista alemana «Neue Musikzeitung», de Stuttgart, entrevistó a Berg para que definiese su postura sobre el «problema de la ópera». Aún no se había estrenado su *Wozzeck*. Su respuesta no fue tan rompedora como cabría esperar: «Para que se pueda hablar de una renovación en un género artístico, como se efectuó en las óperas de Monteverdi, Lully, Gluck, Wagner y, muy recientemente, en las de Schönberg, no es suficiente la utilización sólo de los hallazgos técnicos más recientes, o del procedimiento más de moda. Por lo tanto, ¿siempre hay que “progresar”? ¿No podríamos conformarnos con poner música bien hecha al servicio de buenas obras dramáticas? o, mejor aún, ¿no podríamos limitarnos a componer una música tan bella que se convierta, a pesar de todo lo que parece oponerse a ello, en un buen teatro?».

Lulu propone un juego múltiple de referencias. El retrato de la protagonista, realizado por el pintor en el primer acto, va reapareciendo en el transcurso de toda la obra, simbólicamente, en las múltiples referencias que los motivos, las series dodecafónicas y las grandes estructuras edifican en una de las obras mejor construidas de todos los tiempos. Después del *Pelléas et Mélisande* de Debussy, de la *Elektra* de Strauss y del *Rosenkavalier*, parecía haberse alcanzado una *finis terrae*; la creación musical habría llegado a un abismo, empujada por la fuerza del drama wagneriano. El problema de la ópera, más allá de las propuestas más o menos comerciales del verismo italiano, era encontrar el modo de renovarse, sin morir en el intento. Empleando un símil de Adorno, era necesario que la ópera pudiese sobrevivir sin la necesidad del abono a los teatros.

«No me ha tentado la idea de reformar a través de *Wozzeck* la estructura artística de la ópera. Ni desde que la comencé, ni al acabarla he considerado nunca que fuese un nuevo modelo para los futuros trabajos operísticos, en todo caso es el propio compositor quien debe decidirlo. No he asumido nunca, ni tampoco he esperado, que *Wozzeck* pudiese convertirse en la base de una escuela.» Alban Berg, en 1925, proponía que con *Wozzeck* aún no se había superado el callejón sin salida sobre la nueva forma en las óperas, pero sí se habría dado un firme paso adelante.

Si bien en *Wozzeck* las formas musicales se determinan por el carácter dramático de cada escena, en *Lulu* se elaboran a partir de la «apariencia total» de los personajes, todo se basa en unos modelos más amplios. De este modo

definía Leibowitz de qué forma Alban Berg relacionaba cada personaje con una forma musical, además de vincularlo a una serie dodecafónica precisa e incluso a unas sonoridades distintivas. En esta obra se hermanaban las diferentes tendencias constructivistas de las óperas del siglo xx: la ópera como tejido sinfónico, la acción dramática compartimentada, la vinculación de los eventos musicales, o sea, los temas, con los acontecimientos psicológicos, es decir, los personajes.

Según Boulez, *Lulu* está construida a partir de unas «ideas tácticas». Él quería evitar conscientemente la cita de unas formas ya bien conocidas: melodrama, recitativo, *arioso* o la propia aria, que surcan la partitura de Berg. En el tejido de la ópera, en el urdido que enlaza las grandes estructuras, no es apropiado referirse a un deseo de reavivar antiguas formas; el compositor buscaba dar un sentido dramático y, por qué no, psicológico y simbólico, a unas estructuras que fluían de forma autónoma. A diferencia de lo que Berg había hecho en *Wozzeck*, donde unos interludios sinfónicos hacían las veces de unión entre las unidades formales cerradas en cada escena, en *Lulu* los distintos cánones, la *kammermusik*, las formas de sonata, los *ragtime*, las cavatinas, la música de película, las variaciones o las cadencias eran enlazados por las ondulaciones etéreas de esas «ideas tácticas», por el fluir del *arioso*, del recitativo o del habla flotando sobre el fondo instrumental.

El paso de la Lulu de Wedekind –una mujer de carne y hueso, la fuerza primordial de la erótica, el espíritu de la tierra– a la Lulu de Berg –un símbolo trágico del destino humano, a medio camino entre el poder de la sensualidad y el cinismo burgués– es consecuencia del pensamiento de Karl Kraus. El peso de sus ideas en el círculo de Schönberg era casi decisivo. En *Lulu* encontramos cierto número de series derivadas entre sí. A semejanza de la técnica motivica wagneriana, las series en Berg se asocian al espíritu de la tierra, a la Belleza, al Destino, y a personajes concretos: Schön –auténtico motor de la obra–, Alwa, Schigolch, la condesa Geschwitz y el atleta. La derivación de las series mantiene una simbología asombrosa: juegos de números, referencias interválicas, asociaciones derivadas del carácter de los personajes. Incluso las resonancias tonales de algunas de las series pueden vincularse a cada uno de los momentos dramáticos donde aparecen.

Por encima de la riqueza de formas musicales en que se estructura cada acto y de su calculado juego de equilibrios y de espejos, planea la diversidad de lenguajes que empleó Berg. La heterodoxia de su lenguaje, que ahora lo hace tan interesante, es fruto de su tiempo. En el acto de clausura en Barcelona del III Congreso Internacional de la SIMC, en 1936, se ofreció un «espléndido *lunch*» en la finca de los Roviralta, en Pedralbes. Un grupo instrumental interpretó «una serie de canciones catalanas, alternándolas con unas incidentales audiciones de saxofón del prestigioso saxofonista Mr. Rascher»... con el sonido del saxo que también oímos en *Lulu*.

«No hay nada especial que ver»

Con estas palabras que entona el domador en el prólogo de *Lulu*, se escucha por primera vez la serie de doce notas que origina toda la obra. Así era el carácter de Berg, irónico pero detallista hasta las más ínfimas proporciones: «La primera vez que fui a verle a su casa, me llamó la atención el buen humor con que me recibió. Famoso en todo el mundo, leproso en Viena, yo había

esperado encontrarme a una persona con espíritu de contradicción espectral... No lo relacionaba con Viena, excepto en un aspecto: él, un gran compositor, estaba aquí para experimentar el desprecio de esta ciudad idónea para la música». (Elias Canetti)

Los tres actos de *Lulu*, y su división interna, son fascinantes por el equilibrio formal que se corresponde siempre con la fuerza dramática de la palabra y de la acción escénica. El personaje de Lulu cambia de nombre, igual que cambian las series asociadas con él. Schön es el motor de la acción, es el orden –o la fuerza– que representa la forma sonata y que desaparece cuando Schön es asesinado. El centro de la obra se halla en el interludio del segundo acto: la música para la película. Berg describió una escena de película muda, reflejándose en una obra de Schönberg. Un nuevo uso de la música, homenaje a su contemporaneidad, fusión de géneros antes de que se hablase de «fusión». Poco antes, el «Lied de Lulu» se convierte en el momento más tenso y melódico, precisamente cuando la protagonista se desespera al no controlar a Schön. Es la efusión emocional, cuando lo irracional no puede triunfar.

Decía Berg que una forma de arte que tiene que servirse de la voz humana no se puede privar de ninguna de sus numerosas posibilidades: «La palabra y el canto con o sin acompañamiento –recitativo y *parlando*, cantilena y aria de *coloratura*–, todo está bien en su lugar, uno junto a otro». En ese gran retrato musical que es *Lulu* todo es necesario. Por ello, en el programa que Cerha escribió en 1979 cuando se estrenó la versión completa, se leía que las representaciones incompletas habían sido «un atentado a uno de los mayores dramaturgos de la historia de la música».

Francesc Cortès

(fragmento del artículo publicado en el programa de mano)