

# El malestar en música en la obra de Wolfgang Rihm

Ivanka STOIANOVA

Université de Paris 8  
istoianova@freesurf.fr

Recibido 05/11/2008  
Aceptado 09/01/2009

## Resumen

Los trabajos del compositor Wolfgang Rihm ponen de manifiesto de manera siempre distinta y con una fuerza extraordinaria, el malestar que subyace tras la sensibilidad humana y que es una fuente de sufrimiento y de riqueza tan inquietante como temible. La dramaturgia narrativa musical y escénica de su ópera de cámara *Jakob Lenz* lleva a escena la subjetividad del protagonista, un genio del romanticismo atormentado por su malestar interior. Por su parte, la dramaturgia y la coreografía del «poema danzado» *Tutuguri* revelan la explosión del sujeto psicológico y la conversión del espectáculo músico-teatral en un rito apto para apoderarse de todos los sujetos. En estas obras Rihm plantea cómo es en la plenitud de la experiencia con la obra de arte en donde podemos revivir y re-conciliarnos, quizás, con la inquietante alteridad que constituye nuestra personalidad.

*Palabras clave:* Música, malestar, sufrimiento, riqueza, subjetividad, alteridad

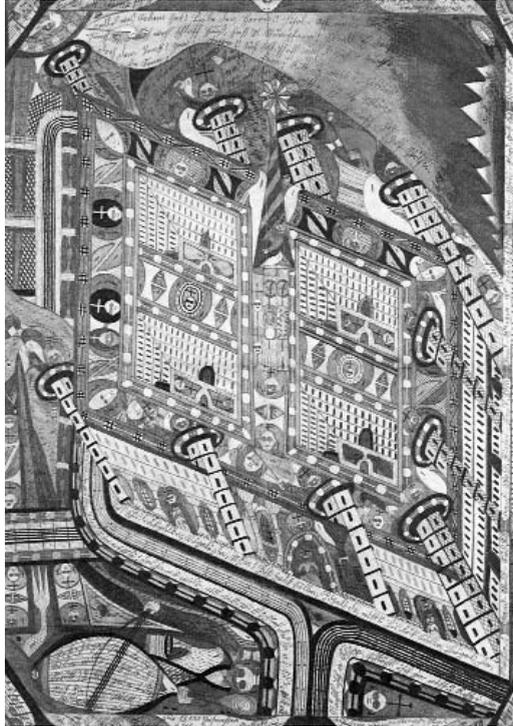
## Abstract

Composer Wolfgang Rihm's works highlight always in a different way and with such a remarkable force the unease underlying human sensibility, which is a source of suffering and richness as disturbing as fearsome. The musical and scenic narrative dramaturgy of his chamber opera *Jakob Lenz* stage the subjectivity of its main character, a romanticist genius tormented due to his internal unease. Whereas the dramaturgy and the choreography of the "danced-poem" *Tutuguri* reveal the explosion of the psychological subject and the conversion of the musical and theatrical

spectacle into a ritual suitable for taking control of all the subjects. In these works, Rihm puts forth that, in the fullness of the experience with the artistic piece, we will be capable of reviving and possibly to reconcile with the disturbing otherness that constitutes our personality.

*Keywords:* Music, unease, suffering, richness, subjectivity, otherness

Como es sabido, el hombre no dispone de varios sistemas expresivos para la misma relación de significación, como acertadamente afirmaba el lingüista Roman Jakobson. La lengua hablada, la poesía, las artes plásticas, la música, la danza, expresan diferentes facetas de las capacidades humanas, y ninguna traducción de un lenguaje a otro se produce sin que haya pérdida y/o añadidura. Y, sin embargo, casi toda la gran tradición del psicoanálisis en el siglo XX fue fundada en la prioridad del habla. Terapias de todo género giraban exclusivamente en torno a la lengua hablada y a la expresión lingüística analizada, controlada, manipulada. Las diferentes actividades artísticas que a menudo expresan el malestar o, simplemente, la sensibilidad exacerbada, de una manera extremadamente cargada de sentido, quedaron (¡y todavía lo están!) al margen de la dirección señalada por Freud y que está basada en el habla. Denominadas con frecuencia «art brut» –término con el que se pretende definir a estas actividades artísticas, en cierto modo marginales y menores, necesariamente no profesionales–, estas artes plásticas, al igual que la música o la danza, proporcionan, en efecto, mucha información sobre el funcionamiento psíquico que no es reducible al habla. Todo músico, pintor o bailarín conoce perfectamente la situación: no se expresa con la música, con la pintura o con la danza lo que se puede decir con palabras. El doctor Freud no amó ni se interesó por la música. Y la importancia que en su obra atribuía a las artes plásticas fue relativamente limitada. Sin embargo, el malestar, a menudo prueba de una sensibilidad fuera de lo común, es con frecuencia el sino de destacados artistas cuya obra, muestra de un profesionalismo muy grande, compite con el «art brut» por el vuelo indómito de la imaginación, por la fuerza de la intuición rompedora y por la violencia difícilmente controlable de la expresión. Precisamente esta intuición creadora impetuosa, esta poderosa pulsión sometida a presión, esta fuerza incontenible en la expresión, esta sensibilidad extrema en la exteriorización del malestar y esta no-conformidad con los sistemas establecidos, explican la presencia, en la obra del compositor alemán Wolfgang Rihm (1953), de autores tan diferentes como son el poeta y teórico de la literatura de la época del primer romanticismo (*Sturm und Drang*) Jakob Lenz; Alexander, paciente esquizofrénico del psiquiatra Leo Navratil; el gran poeta alemán Friedrich Hölderlin; el pintor suizo de «art brut» Adolf Wölfli; el destacado filósofo y poeta-músico Friedrich Nietzsche; el poeta austriaco de origen rumano Paul Celan y el escritor, actor y teórico del teatro de la crueldad Antonin Artaud.

Adolf Wölfli, dibujo de 1910<sup>1</sup>

El compositor alemán W. Rihm me impone –escribía un conocido crítico musical tras el éxito de la primera representación de la ópera de cámara *Lenz* (1977-78), con un libreto inspirado en G. Büchner–. Y eso por tres motivos: por su éxito, por la elección de sus inquietantes temas y por el impacto emocional de sus obras.

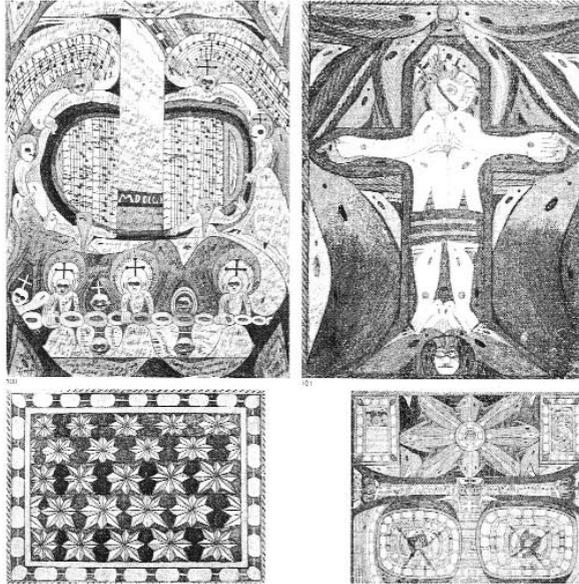
Los «inquietantes» temas de Rihm son, sin ninguna duda, las experiencias de los límites –las experiencias del malestar– que sobrepasan imperiosamente toda racionalidad. Es un hecho, y las elecciones no son casuales, que el compositor se ha sentido siempre poderosamente atraído por los grandes y frágiles solitarios, los desollados vivos o los genios desconcertantes que se proyectan hacia el futuro. Sus *Alexanderlieder* (1975-76) para mezzo-soprano, barítono y piano con texto de Ernst Herbeck, se inspiran en poemas de Alexander, el paciente esquizofrénico del doctor L. Navratil. Sus *Hölderlin-Fragmente* para voz y piano (1976-77) o para voz y orquesta (1977), y sus *Drei Hölderlin-Gedichte / Tres poemas de Hölderlin* (2004)

<sup>1</sup> Los dibujos de Adolf Wölfli proceden del catálogo *Adolf Wölfli*, Adolf Wölfli Stiftung, Kunstmuseum Bern, 1976.

para soprano (o tenor) y piano, son un potente homenaje al gran Hölderlin. Su ópera de cámara *Jakob Lenz* (1977-78) está basada en la novela corta de G. Büchner, *Lenz*, mientras que sus *Lenz-Fragmente, 5 Gedichte / 5 poemas* para tenor y piano (1980), y los *5 poemas* para voz de mujer y orquesta (1980), musicalizan poemas de Lenz. Su *Wölfl-Liederbuch* (1980-81) para barítono bajo y piano (con dos bombos *ad libitum*) y sus *Wölfl-Lieder* (1981-82) para barítono bajo y orquesta (1980-82) emplean textos del artista suizo Adolf Wölfl, que encerraba su lacerante fragilidad en obras de gran diversidad (pintura-partitura-texto), a menudo llamadas con desprecio «Bildneri». Su «poema danzado» *Tutuguri* (1981-82) está directamente inspirado por el «rito negro» para «la muerte eterna del sol», escrito por un enfermo Antonin Artaud un mes antes de su muerte. Su «música-teatro» («Musiktheater») *Die Eroberung von Mexico / La conquista de México* (1987-91) a partir de textos de Artaud, O. Paz y de antiguos cantos mexicanos, es la inquietante radiografía del encuentro, trágico para los indios, con la alteridad y, simultáneamente, el primer ejemplo logrado de la violenta dramaturgia del «teatro de la crueldad». Sus dos versiones de «Versuch eines Theaters» / «Ensayo de teatro» *Séraphin* (1994), para voz e instrumentos, sin texto, inspirado en Artaud y Baudelaire, al igual que sus *Séraphin-Spuren* (1996), para grupo musical y banda; *Estudio basado en Séraphin* (1997), para sonidos instrumentales y electrónicos; *Séraphin-Sphäre* (1993-2006), para grupo; *Séraphin III* (2006-7), para solista, dos cantantes y catorce instrumentos; su Concerto «*Séraphin*» (2006-2008), para dieciséis instrumentistas... toda esta amplia constelación de obras alrededor de Séraphin reinventa el mundo onírico-fantástico, cruel y doloroso a la vez, de los *Paraísos artificiales* –inspirado entre los poetas (Baudelaire y Artaud) en el teatro de sombras chinas del italiano Serafino. Recordemos también la presencia, en la obra de Rihm, de Friedrich Nietzsche: *Dritte Symphonie* (1976-77), *Abgesangsszenen* (1979/81), *Umsungen* (1984), *Klangbeschreibung II* (1986-87), de Arthur Rimbaud (*Dritte Symphonie, Einlassungen* (1976-77), *Doppelgesang* (1980), de Paul Celan (*Vier Gedichte aus Atemwende* (1973), *Nachtordnung* (1976), *Lichtzwang* (1975-76), *Compresenze* (1985-87)... Etc.

«Quiero la interioridad –confesaba Rihm–, pero la mía, estando yo en su interior, no es muy confortable, no se está en verdad cómodo en ella». Lo que es vivido en la interioridad por el compositor se convierte en una obra de arte gracias al encuentro fulgurante con una alteridad, puede que también frágil, muy atrayente y estimulante. A partir de la apertura al exterior, apertura que también es un deseo intenso de alojar la alteridad, surge la experiencia artística que hace nacer a la obra necesariamente no conforme con todo canon anterior. Y es precisamente el turbador extrañamiento –«das Unheimliche», decía Freud –, el inquietante otro en nosotros mismos, quien inevitablemente hace rizoma con la fragilidad del otro. Es este «extrañamiento inquietante» lo que infunde temor a aquellos que rechazan, cons-

cientemente o no, todo acceso a las experiencias de los límites y, por consiguiente, desprecian el impacto extremo de lo emocional sobre el oyente y la verdadera plenitud de la experiencia estética.



A. Wölfli, dibujos de 1911 y 1917

Rihm: Wölfli-Liederbuch

I  
 Andante (♩ = 60)  
 Ich ha-be dich, ge-ge-be: Ich. Ich be-dich, nicht mehr.  
 Stimme  
 Ich schenke dir im alle Augenblicke dich nicht mehr du bist ein Gottes-  
 Klavier

W. Rihm, inicio del *Wölfli-Liederbuch*, con textos de A. Wölfli, Universal Edition, Wien.

La necesidad de plasmar en música y de la manera más adecuada el malestar vivido cotidianamente, en contacto con personalidades y textos muy distintos, lleva a Rihm a descubrir estrategias de composición bastante diferentes. Dada la imposibilidad de seguir todo el recorrido por las obras del compositor basadas en textos de Büchner, Alexander, Nietzsche, Hölderlin, Artaud, Rimbaud, Celan, etc., de la obra de Rihm nos proponemos presentar únicamente dos estrategias músico-teatrales muy distintas: la de su ópera de cámara *Lenz* (1977-78), a partir de la novela corta homónima de G. Büchner, obra que contribuyó considerablemente a que el compositor fuese calificado de «neo-romántico», y la del «poema danzado» *Tutuguri*, a partir del poema homónimo de A. Artaud, que puede ser considerado como la primera creación del «teatro de la crueldad» conforme con los preceptos del escritor. La ópera de cámara *Lenz* se inscribe en la tradición de la ópera germánica, más precisamente, en la estela de *Wozzeck* de Berg (pero sin recurrir a la técnica dodecafónica), y está escrita, además, también a partir de un fragmento del drama inacabado de Büchner, *Woyzeck*. Por contra, el «poema danzado» *Tutuguri* inventa un nuevo género, dejando completamente entre paréntesis el texto de Artaud, y compite –conscientemente o no– con *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky.

\*

La ópera de cámara *Jakob Lenz* (1977-78) se apoya en un libreto de M. Fröhling, escrito en colaboración con el compositor y basado en la novela corta *Lenz* de G. Büchner. Esta novela es de hecho la primera presentación literaria y, a la vez, la primera descripción clínica, de la esquizofrenia, a cargo del joven escritor y asimismo médico versado en la psicopatología, Georg Büchner (1813-1837). Büchner toma el informe del pastor Oberlin sobre el periodo que Lenz pasa con él y en el que describe sus crisis de demencia, con el fin de justificar su resolución de querer acompañarle a Estrasburgo a casa de su padre (al que de ningún modo Lenz desea volver a ver). La enfermedad mental de Lenz da a Büchner la oportunidad de describir a un personaje tumultuoso, instintivo y atormentado, y de sumergirnos en una relación con la naturaleza, percibida como armonía idílica y, simultáneamente, como revelación de fuerzas oscuras, de instintos violentos, de pasiones irreprimibles. «Las nubes pasaban velozmente sobre la luna; pronto todo en tiniebla, pronto mostraban el paisaje nebulosamente desvanescente bajo el rayo de la luna. Corrió hacia arriba y abajo. En su pecho había un canto de triunfo del infierno. El viento sonaba como una canción de titanes, se sintió como si pudiera lanzar un monstruoso puño al cielo, arrancar a Dios y arrastrarlo entre sus nubes; como si con sus dientes pudiera triturar al mundo y escupirlo en el rostro del Creador; juró, blasfemó. Así llegó a la cumbre de la montaña, y la luz incierta se extendía hacia abajo donde se hallaban las blancas masas de piedra, y el cielo era un tonto ojo azul, y la luna

completamente ridícula estaba allí dentro, siempre. Lenz tuvo que reír fuertemente, y con la risa cundió en él el ateísmo y lo aprehendió muy segura y tranquila y firmemente»<sup>2</sup>. Se reconoce fácilmente en este fragmento el tono anticristo de Nietzsche y, tras él, el de Artaud<sup>3</sup>, dos autores fundamentales en la obra del compositor Rihm.

El protagonista de la ópera de Rihm, Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) fue uno de los más destacados poetas y dramaturgos de la tendencia literaria *Sturm und Drang* (de los años 60-80 del siglo XVIII; del primer romanticismo, por tanto) que se define como reacción necesaria contra el racionalismo y el clasicismo. Unido por lazos de amistad a su «hermano» (pero también rival) Johann Wolfgang von Goethe, al que siguió a Weimar, Lenz pronto se sintió tremendamente decepcionado: disgustado por la parte enfermiza de la personalidad de Lenz, Goethe hizo incluso que lo desterrasen de la Corte de Weimar, en donde Lenz ya había caído, o casi, en desgracia. El amor secreto no correspondido de Lenz por Friederike Brion, prometida de Goethe un año antes (a Friederike le están dedicados los *Cantos de Sessenheim* de Goethe), no hizo sino incrementar el malestar de este escritor extremadamente dotado, pero tremendamente frágil. El autor de *El preceptor*, *El nuevo Mendoza*, *Los soldados*, de las muy célebres e importantes para la estética del teatro romántico *Anmerkungen übers Theater / Notas sobre el teatro*, acabó sus días en Rusia, en donde, tras haber trabajado como preceptor, murió como un mendigo, pobre y olvidado por todos, en las calles de Moscú.

Los doce cuadros de la ópera de cámara *Lenz* (escrita por un compositor que no tenía entonces más de 24-25 años) llevan a escena el episodio de la estancia de Lenz en la casa del pastor Oberlin en Waldersbach (Alsacia), conforme a la descripción que ofrece Büchner en su novela. En los fantasmas de Lenz, desatados con la muerte de una joven hija de campesinos, el dolor del amor se despierta con una violencia suicida. Espantado por los accesos de locura que le asolan, Lenz busca la ayuda de su amigo Christoph Kaufmann, acaudalado mecenas literario que adopta en toda circunstancia la actitud «adecuada» y que lo envía a Alsacia, a casa del pastor Oberlin, hombre de ideales humanistas y liberales, que se ve obligado a asumir el papel de padre sustitutivo para Lenz. Pero ni la bondad y generosidad de Oberlin, ni los argumentos racionales de Kaufmann pueden salvar a Lenz del drama mortal del desasosiego de su mente: sufre profundamente y atormenta a sus amigos con sus

<sup>2</sup> Büchner, G., *Lenz*, trad. Henri Alexis Baatsch, París, Christian Bourgois, 1995. [Existe traducción al castellano: Büchner, G., *Lenz*, trad. Rafael Gutiérrez Girardot, Barcelona, Montesinos, 1981, p. 79]

<sup>3</sup> Recordemos a Artaud: «Reniego del bautismo y de la misa. / No hay acto humano / que, en el ámbito erótico interno, / sea más pernicioso que el descendimiento / del supuesto Jesucristo / sobre los altares». En Artaud, A., «Pour en finir avec le jugement de Dieu», en Artaud, A., *Œuvres complètes*, vol. XIII, París, Gallimard, 1974, p. 86. [Existe traducción al castellano: Artaud, A., «Para acabar con el juicio de Dios», en Artaud, A., *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 84].

violentos cambios de humor, se consume en la angustia de las alucinaciones o se hunde en la más profunda apatía. Lenz intenta desesperadamente devolver a la vida a la joven hija muerta, su Friederike, tras lo cual acomete varias tentativas de suicidio. Incapaz de adaptarse a la vida y terriblemente solo en sus mórbidas obsesiones, Lenz vaga sin rumbo por la naturaleza. «Consecuente, Consecuente...» / «Lógico, lógico...» – son las últimas palabras de este marginado que sufre en soledad su malestar, su muerte, abandonado por Dios y por la tierra entera.

Para Büchner, como para Rihm, Lenz encarna al ser sensible e inadaptado de cualquier época que busca en vano un modo de comunicación satisfactorio con el mundo que le rodea. Una vida interior extraordinariamente rica por la fuerza de su fantástica imaginación, coexiste con la pobreza inmensa de las imposibles relaciones con el exterior. El psiquismo como campo de acciones múltiples y plurivalentes es el escenario en donde se representan los dramas mortales de la distancia dolorosa que aleja del mundo real para siempre. «El *Lenz* de Büchner –escribe Rihm–, es la descripción de un estado en el interior de un proceso de desintegración. Momentos de una inquietud ya presente, pero todavía no aceptada. Ésta se hace evidente en los puntos de contacto con el universo circundante. Y son precisamente estos puntos de contacto lo que Michael Fröhling intentaba mostrar en escena. Lenz está siempre trastornado; sólo con la proximidad del mundo circundante, esa inquietud crece o se atenúa».<sup>4</sup>

La consecuencia musical de este apego al universo trastornado del psiquismo humano es la escritura rica y detallada de esta segunda ópera de cámara de Rihm (tras *Faust und Yorick* (1976), inspirada en Jean Tardieu). Muy impulsiva y expresiva, la música de Rihm busca continuamente la expresión más adecuada para los movimientos confusos del alma turbada. En este sentido, se inscribe perfectamente en la esfera de influencia de Arnold Schönberg en la primera década del siglo XX y, más precisamente, en la línea de su «monodrama» *Die Erwartung / La espera* (1908), obra clave del teatro musical expresionista. Un poco a la manera del Schönberg atonal de *Die Erwartung*, la escritura de Rihm se define como «sismo-grama» extremadamente sensible al menor movimiento psíquico del protagonista, a la menor inquietud de sus sentimientos y de sus relaciones con la naturaleza y con los otros. (Recordemos que Rihm pertenece a la generación que no se adhiere a la dodecafonía, al serialismo y a las técnicas coercitivas de la vanguardia de los años 50-60, sino que se encuentra con la necesidad de expresar sentimientos y de enlazar con la gran tradición sinfónica del romanticismo). El propio tema de la ópera de cámara *Lenz* contribuye a la calificación de Rihm como «neo-romántico». La herencia del Schönberg expresionista de la época de sus *Einakter / óperas en un acto Die Erwartung, Die glückliche Hand* (1912-13) le adjudicó la etiqueta de «neo-expresionista». El rechazo del serialismo, la relación calmada con la tonalidad y la escri-

<sup>4</sup> Rihm, W., «Chiffren von Verstörung. Anmerkungen zu *Jakob Lenz*», en Rihm, W., *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, Band 2, Winterthur, Amadeus Verlag, 1997, p. 314.

tura intuitiva impusieron a partir de 1979 la noción de la corriente de la *Nueva simplicidad*, cuyo jefe de filas –con o sin razón– fue W. Rihm. Todas estas etiquetas que pretenden definir lo esencial de su investigación composicional, se revelaron como necesariamente imprecisas y parciales, aunque por contra traducen aspectos esenciales de su trayectoria y de su producción artística, particularmente rica y abundante.

Personificación del fracaso, anclado para siempre en su sufrimiento sin salvación, Lenz también provoca con su enfermedad el fracaso de quienes quieren ayudarle. La repetición de ciertas constelaciones rítmicas y armónicas, junto a la presencia casi permanente a lo largo de la ópera de un acorde disonante (si-fa-sol b), traducen la inmovilidad o la rigidez del estado enfermizo del protagonista. Simultáneamente, los momentos de contacto con la realidad circundante desatan acontecimientos afectivos, movimientos del alma, comportamientos musicales impulsivos que constituyen toda la riqueza de este escenario múltiple e inquietante que es la vida interior de Lenz. «La consecuencia musical de esta descripción de ese estado es una hora de música de cámara intensa. Siempre sumergidos en el interior del protagonista. Ningún comentario, de hecho; sólo el propio protagonista como campo de acción pluridimensional. A pesar de que Lenz actúa, o intenta actuar o piensa actuar, en varios niveles, no tiene espacio de acción. Ésa es la razón por la que está como envuelto en el sonido que lo rodea. Las voces que sólo él escucha son tanto la suya como la de los dos hombres que encuentra (el liberal pragmático Oberlin y el enérgico Kaufmann, que actúa de manera «adecuada» en toda situación) y que provocan reacciones que él desea en lo más profundo de sí mismo. La omnipresente Friederike es también su universo interior, exactamente como la naturaleza a la que no puede percibir más, salvo que esté personalizada, viva o muerta»<sup>5</sup>. La voces de los coros –adultos (dos sopranos, dos altos y dos bajos) e infantiles (dos o cuatro)– pero también los personajes (Oberlin, Kaufmann, Friederike) son tratados como facetas del propio protagonista, como personajes del teatro múltiple, real e irreal a la vez, que actúan dolorosamente en su fuero interno, vuelto rígido para siempre a causa de la enfermedad. Para evidenciar este universo psíquico turbado, el compositor pretende crear atmósferas sonoras específicas, que se corresponden con los diferentes momentos de los encuentros con la alteridad (real o imaginaria), con las diferentes escenas, elaborando toda una red de relaciones a distancia, que confieren necesariamente coherencia al lenguaje impulsivo e intuitivo de la obra en su conjunto.

«Ópera de cámara» no significa ópera pequeña –precisa Rihm. Se trata más bien de un modo distinto de expresión musical sobre un escenario. Ópera de cámara / ópera: se puede comparar con la relación música de cámara / sinfonía. La movili-

<sup>5</sup> Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 314.

dad del dispositivo (de cámara) permite una mayor complejidad de la escritura vocal. Lo que ha de ser concebido de manera simple, si se quiere alcanzar la complejidad cuando se tiene un gran dispositivo orquestal, puede ser formulado de manera más refinada y más detallada con un dispositivo de cámara. Por tanto, es el tema lo que debe poder soportar este tipo de representación o, mejor aún, provocarla» (W. Rihm)<sup>6</sup>. Así pues, es el tema literario de la novela de Büchner, con su descripción poética y clínica de la enfermedad, lo que sugiere a Rihm la escritura vocal, que comprende el canto, el canto-hablado, lo hablado, los gritos, los ruidos de la respiración y la escritura orquestal para una formación reducida, más flexible y más perceptible, más adaptada al sismógrafo de las emociones turbadas de su protagonista.

La escena musical es para mí el lugar de lo más fantástico y de lo más humano. En *Jakob Lenz* no es extraño que lo humano se convierta en lo irreal, pues la realidad de un alma confusa que se habla a sí misma adopta aspectos irreales, o que son imposibles de alcanzar en tanto que reales. Un ser como Jakob Lenz es complejo sobre la escena por el simple hecho de que oculta en él varias de ellas. Estas escenas siempre presentes deben ser representadas por la música. Yo he intentado hacerlo de la manera más directa: las capas musicales no están realmente separadas, sino sostenidas, precisamente, de modo permanente, hasta que –obedeciendo a su propia dramaturgia– han de irrumpir. Vista en su conjunto, la forma adopta los rasgos de un rondó desarrollado a varios niveles; una especie de relieve de rondó, pues la proximidad y la distancia psicológicas son elaboradas musicalmente como relaciones de atmósferas y de perspectivas<sup>7</sup>.

La complejidad del escenario múltiple de la vida interior de Lenz sugiere a Rihm una dramaturgia operística que remite a la tradición de la ópera narrativa, multiplicando las dimensiones en el nivel semántico (real-imaginario) y en el propiamente musical (superposición e interacción de partes vocales –solistas, coros– y orquestales). La dramaturgia narrativa procede por sucesión de distintas escenas, de cuadros, de momentos diferentes en el malestar del protagonista. Esta estrategia dramática en *Jakob Lenz* recuerda a los procedimientos de Schönberg en su monodrama *Die Erwartung*, e incluso a la técnica de la *Momentform*<sup>8</sup> desarrollada por Karlheinz Stockhausen. El gran mérito del joven Rihm consiste, como es evidente, en la extraordinaria capacidad de síntesis. Tomando como referente la época del Schönberg atonal, Rihm no sólo escribe todo el texto, sino que lo hace explo-

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>7</sup> Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 315. En esta descripción que hace Rihm de los procedimientos formales, se reconocen fácilmente procedimientos próximos a los utilizados por Schönberg en *Die Erwartung*.

<sup>8</sup> Recordemos que en 1962 K. Stockhausen (con quien Rihm estudió) compone su obra capital *Momente* para solo de soprano, cuatro coros y trece instrumentos.

tar en diferentes dimensiones para crear un espacio musical pluridimensional y necesariamente plurivalente. Al mismo tiempo, a la vez que integra la lección de la *Momenttechnik* de Stockhausen, Rihm la vuelve a pensar en el contexto de una obra destinada a la escena, respondiendo al canon narrativo, pero también a la técnica del montaje de escenas distintas y a la escritura fragmentaria multidimensional que se corresponde mejor con el propósito de evidenciar la complejidad de un ser dotado de genio. Y al igual que sus ilustres predecesores Schœnberg y Stockhausen, el joven Rihm ya es capaz de construir una obra extremadamente rica y coherente en su multiplicidad. La música de *Jakob Lenz* comporta una red de similitudes sonoras unidas a distancia, que persiguen la motivación musical de las situaciones, manteniendo a la vez en la obra una unidad de lenguaje muy intuitivo y expresivo. Y es ciertamente esta necesidad de verdad y de autenticidad lo que define el impacto la ópera de cámara de Rihm. Porque, para él, es la relación con el otro, la relación con «lo extrañamente inquietante» en sí mismo, es el reconocimiento de nuestro malestar en el malestar de otro, lo que en gran parte define la plenitud de la experiencia con la obra de arte: «Lo que cuenta ante todo es: el hilo en el que está suspendido Lenz, es la corriente (lanzada) en el corazón del oyente»<sup>9</sup>.

\*

El «poema danzado» *Tutuguri* (1981-1982) de Rihm, ballet para gran orquesta, coro sobre banda y solista es una condensación de culturas y de experiencias divergentes, una obra cautivadora que pretende comprender, expresar y hacer comprender, ver y escuchar «lo múltiple, que es las cosas», decía Artaud<sup>10</sup>. Directamente inspirado por *Tutuguri*, «el Rito de la noche negra y de la muerte eterna del sol» de Artaud<sup>11</sup>, este extraño poema escrito en 1948, apenas un mes antes de la muerte del escritor, y doce años después de su viaje al país de los indios tarahumara en México, la obra de Rihm compite audazmente con Igor Stravinsky: a pesar de las diferencias estilísticas y de las distancias en el espacio y en el tiempo, *Tutuguri* recuerda a la solemnidad pagana de *La consagración de la primavera*<sup>12</sup>.

El «poema danzado» de Rihm, con coreografía del americano Moses Pendleton, es una pieza de teatro musical que renuncia –bajo la influencia de la estética del «teatro de la crueldad» de Artaud– a la dramaturgia convencional narrativa, con sus

<sup>9</sup> Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 315.

<sup>10</sup> Artaud, A., «Le rite du Peyotl chez les Tarahumaras», en *Les Tarahumaras*, París, Gallimard, 1971, p. 14. [Existe traducción al castellano: Artaud, A., *Los tarahumara*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Barral, 1971, pp. 9-10]

<sup>11</sup> Artaud, A., «Tutuguri», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), pp. 61-67. [Trad. cast. *op. cit.*, pp. 59-63]

<sup>12</sup> Acerca de las relaciones entre *La consagración de la primavera* de Stravinsky y *Tutuguri* de Rihm, véase Stoianova, I., «Das "Kugelwesen" Tutuguri von Wolfgang Rihm», en *Deutsche Oper Berlin* (ed.), *Beiträge zum Musiktheater II*, Berlín, Deutsche Oper, 1983, pp. 72-86.

personajes psicológicos y sus conflictos. El genio de Artaud, su dolorosa sensibilidad, su fulgurante imaginación despertada por el rito del ciguri o la danza del peyote, sugieren a Rihm la música de un teatro-rito que elimina al sujeto psicológico para convertirse él mismo en sujeto del espectáculo músico-teatral. La enunciación escénica hecha de sonidos, gestos, gritos, cuerpos, imágenes, luces, etc., se apropia soberanamente de los sujetos (el Artaud-viajero y observador, los tarahumara, pero también los oyentes-espectadores), obligados a salir de ellos mismos para estar más cerca del rito músico-teatral. La obra de Rihm no musicaliza un texto, no emplea material verbal procedente del poema de Artaud. Al renunciar a la tradición teatral fundada en el sometimiento intelectual al texto, tradición que el «teatro de la crueldad» de Artaud quería superar, la obra de Rihm/ Pendleton inventa, con los medios del teatro musical contemporáneo, «un lenguaje único, a medio camino entre el gesto y el pensamiento»<sup>13</sup>. La transposición subjetiva del texto *Tutuguri* y de la concepción del «teatro de la crueldad» de Artaud que efectúa Rihm, engendra una «música de reflejos», «un cuerpo sonoro, cuya convulsión y transformación se convierten en melodías, ritmo y color del timbre» (Rihm)<sup>14</sup>. La plasmación en música que hace Rihm del mundo de los tarahumara según Artaud corresponde a una lectura-interpretación de los textos y de la personalidad del poeta en un movimiento de identificación máxima con su sensibilidad dolorosa y su indomable imaginación. Experiencia física vivida por todo el cuerpo, la música de Rihm «no conoce otras leyes excepto aquellas que le son propias». La idea de una «corriente musical», la investigación de una música libre que se somete «únicamente a sus propias normas» y que descansa en «la vida pulsional de los sonidos» (Rihm)<sup>15</sup>, responden a una concepción de la música como realización sonora intuitiva o experiencia física concreta y violenta, que actúa sobre la totalidad del cuerpo. La música de Rihm en *Tutuguri* pretende traducir «la influencia corporal» continua en contacto con el mundo de los tarahumara, visto y vivido por Artaud. Ella exterioriza la corriente vibrante del interior de «este cataclismo que era mi cuerpo», escribía Artaud, «el cataclismo en mí, en este ensamblaje dislocado, este trozo de geología estropeado»<sup>16</sup>. Para Rihm –un poco a la manera de Artaud cuando aproxima el trabajo literario y el teatral– la música es «una fuerza o una energía físicamente constatable» y articulada como «discurso directo» en primera persona<sup>17</sup>. Al escuchar el «poema

<sup>13</sup> Artaud, A., «Le théâtre de la cruauté», en *Le théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964, p. 138. [Existe traducción al castellano: Artaud, A., *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1999.]

<sup>14</sup> Rihm, W., «Tutuguri», en Deutsche Oper Berlin, *Programmheft Titiguri*, Berlín, 1982, p. 22. O Rihm, W., «Notizen zur Tutuguri-Musik», en Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 326.

<sup>15</sup> Rihm, W., «Tutuguri», en Deutsche Oper Berlin 1982, *op. cit.* (nota 14), p. 23.

<sup>16</sup> Artaud, A., «La danse du Peyotl», en Artaud 1971, *op. cit.* (nota 10), p. 46. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 41]

<sup>17</sup> Rihm, W., «Ins eigene Fleisch... (Lose Blätter über das Junger-Komponistsein)», en *Neue Zeitschrift für Musik N°1*, Schott, Mainz, 1979, pp. 6-8.

danzado» *Tutuguri* de Rihm con su violento impacto corporal, inevitablemente pensamos en Artaud, que decía: «tal vez yo he nacido con un cuerpo atormentado, trucidado como la inmensa montaña; pero un cuerpo cuyas obsesiones sirven»<sup>18</sup>.

Inspirado por el trabajo y la personalidad de Artaud, el «poema danzado» de Rihm inventa su propia estrategia músico-teatral: ni histórica, ni direccional, hace estallar el sujeto psicológico en el oficio del rito para apoderarse magistralmente de los sujetos:

Investigación de una música de reflejos, de un cuerpo sonoro, cuya convulsión y transformación se hacen melodía, rítmica y color (sin dualismo, rebelión contra la norma síno).

Hacia el final: borradura del color, anulación de toda complacencia en relación con el desarrollo, salvo el musical.

Musical significa: el camino del estilo hacia el sonido, en el pre-sonido. La esperanza de destapar a lo jamás oído<sup>19</sup>

El «poema danzado» *Tutuguri* de W. Rihm es un ballet para gran orquesta, coro en pregrabación magnética y solista. La obra, de una duración total de 100 minutos, fue creada el 12-11-1982 en la Deutsche Oper Berlin con la coreografía de Moses Pendleton y bajo la dirección de Arturo Tamayo. Para representaciones parciales de *Tutuguri* en concierto sin versión escénica o coreográfica, el compositor ha concebido, hasta ahora, cinco versiones de «música basada en Artaud»: *Tutuguri I* (1981) para orquesta, de trece minutos; *Tutuguri II* (1981-82) para gran orquesta, de diez minutos; *Tutuguri III* (1981) para gran orquesta, de diez minutos; *Tutuguri IV* (1981-82) para gran orquesta y solista *ad libitum*, de doce minutos, y *Tutuguri VI (Kreuze) / Cruz* (1981) para seis percussionistas, de 35 minutos.

Renunciando a los colores de la orquesta en su última parte,

La música de *Tutuguri* cada vez se hace más desnuda. En música todas las energías están normalmente comprimidas al servicio de la creación de relaciones. – El texto de Artaud no produce relaciones, sino que impone la imagen opuesta: la explosión. La música obedece a una idea. Es por eso por lo que es tan difícil desprenderse de las relaciones para, sin relación, alcanzar el imperativo, lo absolutamente necesario. La independencia de las partes en una corriente temporal no modificable.

Representación de un culto oscuro y salvaje.<sup>20</sup>

Por lo que respecta a su música sugerida por *Tutuguri* de Artaud, Rihm precisa:

<sup>18</sup> Artaud, A., «La Montagne des Signes», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 42. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 36]

<sup>19</sup> Rihm, W., «Notizen zur Tutuguri-Musik», en Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 326.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 326.

Si la música de *Tutuguri* se interpreta sin escenario, imagen y movimiento, entonces son posibles

Una imaginación desatada,

Un escenario sonoro sin control,

Lo escrito en música, en poema musical como espacio y signos sonoros,

La escritura sonora visible.

(A menudo procedía como si fuera la superficie de cuadros: conjuntos de densidades, superposición (*Übermaltes*), signos, luchas de colores, ataques de materiales, golpes de sonido, composición libre, fuerza de líneas, rejillas, plasticidad...)

Durante la ejecución musical sólo, quizás: una obra de arte plástica con sonido ante nosotros<sup>21</sup>

El poema de Artaud *Tutuguri*, que golpea violentamente la imaginación del compositor, no está musicalizado, sino que se convierte en el punto de partida de una interpretación y de una síntesis propiamente musicales que recuerdan un poco a la trayectoria del poema sinfónico en la época del romanticismo<sup>22</sup>. Rihm renuncia completamente al texto del poema para emplear únicamente algunas glosolalias procedentes de los textos de Artaud *Para acabar con el juicio de Dios* y *Artaud el Momo*<sup>23</sup>. En absoluto se trata de hacer de todo el texto una composición, ni de apoyarse en una dramaturgia formal subyacente al poema *Tutuguri* o a otros textos de Artaud. La estrategia composicional de Rihm se crea en el choque vivido al entrar en contacto con la obra y la personalidad atormentada del escritor, hombre de teatro y cine, teórico del teatro, pintor y dibujante. En Rihm, «el poema está presente como imaginación en las siete partes del ritual; no tiene que entenderse, por tanto, en el sentido de una dramaturgia que se desarrolla desde lo anterior hacia lo posterior»<sup>24</sup>. Y el «poema danzado» de Rihm, que ignora toda teleología literaria, es una obra de síntesis del universo poético, de los escritos de Artaud sobre los tarahumara, e incluso de su concepción del «teatro de la crueldad». Con los medios de la escritura no tonal, teniendo en cuenta las adquisiciones formales de la música de vanguardia de los años 50-70, Rihm propone la primera versión materializada de un «teatro de la crueldad», soñado, pero prácticamente nunca realizado, por el mismo Artaud<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 327.

<sup>22</sup> En efecto, el poema *Los Preludios* está ausente en el poema sinfónico homónimo de Liszt. Los poemas de Pouchkine y de Byron *Mazeppa* tampoco están musicalizados en el poema sinfónico homónimo de Liszt.

<sup>23</sup> Artaud, A., «Artaud le Mómo», en Artaud, A., *Œuvres complètes*, vol. XII, París, Gallimard, 1974; «Pour en finir avec le jugement de Dieu», en Artaud 1974, *op. cit.* (nota 3), pp. 65-104. [Trad. cast. *op. cit.*, pp. 65-100]

<sup>24</sup> Rihm, W., «Notizen zur Tutuguri-Musik», en Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 327.

<sup>25</sup> Recordemos una de las definiciones de Artaud: «la crueldad es extirpar por la sangre y hasta la sangre a Dios, el azar bestial de la animalidad humana inconsciente, allí donde se le encuentre». En Artaud 1974, *op. cit.* (nota 3), p. 102. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 98]

En la primera lectura del texto de Artaud, precisa Rihm, una corriente musical, una inversión, una avalancha, una caída en la música (*Musik-sturz*).

Como alrededor de un imán: acumulación de música. Poco después, el poema no sólo como punto de partida, sino sobre todo la concepción del teatro en Artaud [...]

Consecuencia para la música: ella no puede ser más un juego de relaciones ni acuerdo entre modelos más o menos reflejados históricamente, sino que debe – según un antiguo deseo mío– venir a nosotros en un estado crudo, como ella misma, desnuda, como estado de música. Ha de devenir en grito<sup>26</sup> – Rihm se expresa a menudo con las palabras de Artaud.

Renunciando a la musicalización del texto, el «poema danzado» de Rihm/Pendleton se inspira en multitud de textos de Artaud: elementos esenciales procedentes del poema *Tutuguri* y textos sobre los tarahumara inspiran la música y, asimismo, llegan a ser muy importantes para la coreografía y el decorado de M. Pendleton.

«Y abajo, como en la parte inferior de la cuesta amarga,  
cruelmente desesperada del corazón,  
se abre el círculo de las seis cruces,  
muy bajo,  
como empotrado en la tierra madre,  
desempotrado del inmundo abrazo de la madre  
que babea  
[...]

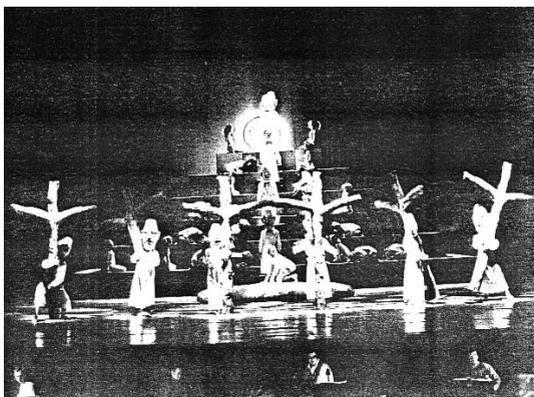
Después de

dar un brinco, se acercan, describiendo meandros circulares  
Y el caballo de carne sanguinolenta se encabrita  
Y no para de caracolear  
En la cima de su peñasco  
Hasta que los seis hombres  
Terminan de rodear por completo las seis cruces  
Ahora bien, el tono mayor del Rito es precisamente  
LA ABOLICIÓN  
DE LA CRUZ...»<sup>27</sup>

La escenografía de Pendleton pretende traducir también la visión de «la abolición de la cruz» del anticristo Artaud, visión vivida al entrar en contacto con los ritos de los tarahumara.

<sup>26</sup> Rihm, W., «Notizen zur Tutuguri-Musik», en Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 326.

<sup>27</sup> Artaud, A., «Tutuguri», en Artaud 1974, *op. cit.* (nota 3). [Trad. cast. *op. cit.*, pp. 76-77].



W. Rihm / M. Pendleton, *Tutuguri*, Deutsche Oper, Berlin

La ejecución escénica, pero también y en primer lugar la concepción propiamente musical de *Tutuguri* como ciclo de piezas orquestales también destinadas al concierto, han de entenderse como «prueba corporal del rito»; «una prueba física»<sup>28</sup> que evidencia una fascinación frente a la verdad de la naturaleza y del ser humano. Y como el peyote según Artaud, la música de Rihm pretende «conducir al yo a sus verdaderas fuentes».<sup>29</sup> Para la consecución de este objetivo, el compositor dispone de su talento, por supuesto, y de su profesionalidad, pero también de su audacia en la utilización de medios insólitos. Así, toda la última parte de la obra, de una duración total de 35 minutos, reduce la orquesta a los seis únicos percusionistas, actuando en escena como protagonistas de una gestualidad violenta, de una música percuciente puesta en escena.

La música convertida en «grito helado» que evoca «el grito doloroso de una hiena, de un perro enfermo o de un gallo estrangulado», o bien las glosolalias multiplicadas inspiradas por los textos *Artaud el Momo* y *Para acabar con el juicio de Dios*<sup>30</sup> que pasan «de boca en boca, como una gama humana que adquiere en la sombra el valor de una llamada»<sup>31</sup>, invierten violentamente las habituales representaciones de lo «bello» del espectáculo músico-teatral, pero se corresponden perfec-

<sup>28</sup> Antonin Artaud, «La Danse du Peyotl», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 53. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 47].

<sup>29</sup> «El Peyote conduce al yo a sus verdaderas fuentes. Al salir de un estado de visión semejante, no se puede volver a confundir, como antes, la mentira con la verdad. Hemos visto de dónde venimos y quiénes somos, y no tenemos más dudas respecto a lo que somos. No hay emoción ni influencia exterior que pueda hacernos desviar». Véase Artaud, A., «Le rite du Peyotl chez les Tarahumaras», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 31. [Trad. cast. *op. cit.*, pp. 26].

<sup>30</sup> «Artaud le Mómo», en Artaud 1974, *op. cit.* (nota 23); «Pour en finir avec le jugement de Dieu», en Artaud 1974, *op. cit.* (nota 3), pp. 65-104. [Trad. cast. *op. cit.*, pp. 65-100] Es muy probable que las glosolalias de *Ecuatorial* (1934), de Edgar Varèse, estén bajo la influencia de Artaud.

<sup>31</sup> Artaud, A., «Le Rite des Rois de l'Atlantide», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 85. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 80]

tamente con la visión que tiene Artaud del rito de los tarahumara en México y con su concepción del teatro, que utiliza el grito, el ruido, la gestualidad corporal.



W. Rihm, Tutuguri, Universal Edition, Wien, p. 160: «cinco gritos horribles, profundamente en la glotis, la lengua lejos fuera, todo el cuerpo grita»

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puk te
pek	à un poil près	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant <sup>3</sup> .	kruk
pte		

A. Artaud, «Para acabar con el juicio de Dios»,  
en *Œuvres complètes*, vol. XIII París, Gallimard, 1974, p. 69.

Es un hecho: los tarahumara en Rihm/Pendleton a menudo bailan conforme a las descripciones de Artaud «al son de una música pueril y refinada que ningún oído europeo puede percibir; parece que se escucha siempre el mismo sonido, siempre escandido con el mismo ritmo; pero, con el tiempo, estos sonidos siempre idénticos y este ritmo despiertan en nosotros como el recuerdo de un gran mito; evocan el sentimiento de una historia misteriosa y compleja»<sup>32</sup>. Un poco a la manera de la música de los tarahumara, la música de Rihm se divide a menudo en «un número reducido de medidas que se repiten indefinidamente»<sup>33</sup>. Son «la corriente eléctrica en música», «el torrente musical» y «la fuerza de atracción de un imán» (Rihm)<sup>34</sup>, medidas ideadas por el compositor en su primera lectura de los textos de Artaud,

<sup>32</sup> Artaud, A., «Le Rite des Rois de l'Atlantide», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 84. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 79].

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 84. [Trad. cast., p. 80]

<sup>34</sup> Rihm, W., «Tutuguri», en Deutsche Oper Berlin 1982, *op. cit.*, (nota 14), p. 20.

que despiertan en él «un sentimiento hacia lo verdadero»<sup>35</sup>. Y es, precisamente, el mantenimiento duradero «del sentimiento y del deseo de los verdadero» en la consciencia creadora, lo que, según Artaud, «proporciona la fuerza para entregarse a él rechazando automáticamente lo demás»<sup>36</sup>.

El compositor Rihm tal vez no encontró en Pendleton a su Nijinsky. Parece estar, sin embargo, fuera de duda que el trabajo escénico del coreógrafo americano se define no como un acompañamiento gestual de la música expresiva, sino como un contrapunto múltiple cargado de sentido, siempre por reinventar, que añade aspectos novedosos de lectura-escucha –a veces rudos, a veces poéticos o contemplativos– al mundo indio de Artaud-Rihm. Así, el rito erótico del Sol negro en la obra de Pendleton se corresponde, conforme a la description de Artaud, con el «culto a un principio trascendente de la Naturaleza, que es Masculino y Femenino, como tiene que ser»<sup>37</sup>. La filosofía de los tarahumara «reúne la acción de dos fuerzas contrarias en un equilibrio casi divinizado»<sup>38</sup>. Ciertamente, no es por azar, según Artaud, por lo que las raíces del peyote son hermafroditas: «se sabe que el peyote lleva la figura de un sexo de hombre y de mujer mezclados»<sup>39</sup>. Tampoco es casualidad que «la Naturaleza manifieste obstinadamente una misma idea cuando regresan las mismas formas patéticas»<sup>40</sup>. «Formas patéticas» como estas rocas que «tenían la forma de un pecho de mujer con dos senos perfectamente dibujados»<sup>41</sup>, o esta «especie de diente fálico enorme que domina el poblado»<sup>42</sup>. Esas formas naturales son tomadas por los tarahumara, que las «repiten en sus ritos y en sus danzas»<sup>43</sup>. La puesta en escena de Pendleton pretende evidenciar la erotización de la naturaleza y de la actividad humana en el rito, según Artaud. Las figuras hermafroditas constituidas por la superposición de un cuerpo femenino y de un cuerpo masculino entrelazados, definen el insólito arte gestual del lenguaje corporal en el rito. «El danzador se rompía, se curvaba con los movimientos atáxicos de una rana desmesuradamente hinchada»<sup>44</sup> – relataba Artaud. «Todos [...] miles y miles de veces

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 20-23.

<sup>36</sup> Artaud, A., «Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 35. [Trad. cast. *op. cit.*, p.30]

<sup>37</sup> Artaud, A., «Une Race-Principe», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 76. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 73]

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 80. [Trad. cast., p. 76]

<sup>39</sup> Artaud, A. «La Danse du Peyotl», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 52. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 47]

<sup>40</sup> Artaud, A. «La Montagne des Signes», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 41. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 35]

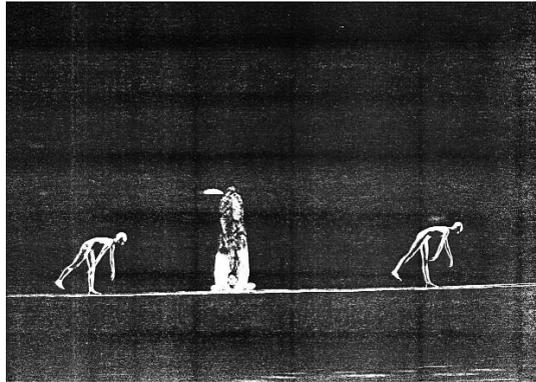
<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 43. [Trad. cast., p. 37]

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 43. [Trad. cast. p., 37]

<sup>43</sup> Artaud, A. «La Montagne des Signes», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 44. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 38]

<sup>44</sup> Artaud, A., «Le Rite des Rois de l'Atlantide », en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 84. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 80]

volvieron a agitarse de nuevo, como ranas»<sup>45</sup>. Los bailarines de Pendleton a menudo se agitan, en efecto, como ranas. La escenografía retoma también la idea del «enorme diente fálico» que superpone los órganos sexuales femeninos y masculinos disimulándolos, escenografía en la que el bailarín Pendleton (Momo) baila su «danza epiléptica», avanzando «deliberadamente en el mal» y «...con una especie de repulsivo coraje, a un ritmo que parece dibujar la Enfermedad por encima de la Danza»<sup>46</sup>. Recordemos también la impresionante danza de los cuerpos-sombra (idea ciertamente sugerida por el teatro de sombras de Séraphin), que componen progresivamente, a partir de un cuerpo de hombre y de un cuerpo de mujer, una figura hermafrodita sobre el fondo de la pirámide-volcán, en donde muere y renace el Sol. Todos estos hallazgos de la plasmación sonoro-gestual-visual de Rihm/Pendleton testimonian la vitalidad excepcional del universo imaginario de Artaud, que consagra su malestar al descubrimiento de los tarahumara. La escenografía piramidal de Pendleton (que la crítica considera que es estática en exceso) se corresponde también con la necesidad de seguir las descripciones de Artaud en lo que concierne a la visión «geométrica» del mundo que tienen los tarahumara. «Se trata de la cruz del Hombre dividido en el espacio, el Hombre con los brazos abiertos, invisible, clavado a los cuatro puntos cardinales. Con ello los Tarahumaras manifiestan una idea geométrica activa del mundo a la que está unida la forma misma del Hombre. Eso quiere decir: aquí el espacio geométrico está vivo, ha producido lo mejor que hay, es decir, al Hombre»<sup>47</sup>.



W. Rihm / M. Pendleton, Tutuguri, Deutshe Oper, Berlín, noviembre 1982

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 85. [Trad. cast., p. 81]

<sup>46</sup> Artaud, A., «*La Danse du Peyotl*», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 52. [Trad. cast. *op. cit.*, p. 46]

<sup>47</sup> Artaud, A., «*Une Race-Principe*», en Artaud 1971, *op.cit.* (nota 10), p. 78 [Trad. cast. *op. cit.*, p. 75]. También pensamos, por supuesto, en el texto *Ecuatorial de Varèse* a partir de las *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias, basadas en la *Biblia* de los Maya Quiché, el *Popol Vuh*.

He intentado componer una música como tal vez Artaud se la imaginaba – precisa Rihm respecto a *Tutuguri*–. Ella debe ser la base para las adaptaciones escénicas de su texto. A ella ha de añadirse la visión del coreógrafo. El «teatro de la crueldad»: un teatro de lo «cruel» significa: un teatro de ideas que no se revisten con convenciones artificiales, un teatro de afectos puros, un teatro que, con los medios de los seres humanos, quiere salir del ser humano.<sup>48</sup>

\*

*Lenz* y *Tutuguri*, pero también los *Hölderlin-Fragmente*, el *Wölfl-Liederbuch* y los *Wölfl-Lieder*, así como *Die Eroberung von Mexico / La conquista de México*, la constelación de piezas *Séraphin*, la *Dritte Symphonie*, los *Abgangsszenen*, *Umsungen*, *Klangbeschreibung II*, *Einlassungen*, *Doppelgesang*, *Vier Gedichte aus Atemwende*, *Nachtordnung*, *Lichtzwang*, *Compresenze*, etc.... – todas estas obras de W. Rihm tienen el mérito de presentar de manera siempre distinta, pero con una fuerza extraordinaria, toda la riqueza de la sensibilidad humana, todo el sufrimiento del frágil ser, todo el malestar como riqueza inquietante y temible. La dramaturgia narrativa musical y escénica de *Jakob Lenz* surge en la puesta en escena múltiple y espacial de la subjetividad del protagonista, del malestar del genio Lenz. La dramaturgia sinfónica y la coreografía del «poema danzado» *Tutuguri* evidencian, en forma de una sucesión de «momentos», la explosión del sujeto psicológico y cómo el espectáculo músico-teatral se ritualiza, apto en adelante para apoderarse de todos los sujetos sin seguir ningún guión narrativo. Es en la plenitud de la experiencia con la obra de arte en donde podemos revivir y re-conciliarnos, quizás, con la turbadora alteridad o «el inquietante extrañamiento», parte integrante y constitutiva de nuestra personalidad. Y si a sus cincuenta años Rihm ha llegado a ser uno de los compositores más célebres y más interpretados, también se debe a que sus obras expresan las terribles facetas de lo que «el espacio ha producido mejor, según Artaud, es decir, el Hombre».

(Traducción: Jordi Massó)

---

<sup>48</sup> Rihm, W., «Notizen zur Tutuguri-Musik», en Rihm 1997, *op. cit.* (nota 4), p. 327.