



Heiner

La obra del creador alemán se reafirma en el diálogo entre culturas, géneros y disciplinas. Actitud “impura”, radicalmente

Goebbels

opuesta al pasado impuesto por la Entartete Musik nazi, que reivindica desde sus orígenes la obra de Hanns Eisler. Literatura, música, performance y tecnología son los elementos que, diferenciados o en interacción, nutren una gramática totalizadora que ha revolucionado el burgués concepto operístico en favor del teatro musical abierto. Texto: Jesús Gonzalo

paisajes de distantes y relativos

La pureza musical que el régimen nazi impuso como paradigma de la esencia germánica dejaba fuera a creadores como Hanns Eisler o Bertolt Brecht, entre otros muchos que padecieron esa “limpieza” musical. Heiner Goebbels (1952), como otros autores alemanes de una generación de postguerra que crecía dentro de una sociedad vigilada, adoptaría como referente, a falta de padres creativos, a abuelos como Hanns Eisler. Son autores con un posicionamiento político cada vez más pronunciado en un contexto menos represivo tras el mayo del 68. Por ello, tras terminar Sociología en Frankfurt y escuchar a Eisler, a mediados de los setenta, inicia sus estudios de musicología. Un hecho clave en su apertura de miras musicales fue la asistencia a un concierto en 1971 de Don Cherry. Esto le permitió familiarizarse con la escena del free europeo de Paul Rutherford, Peter Brötzmann, Willem Breuker o Han Bennink. El contraste entre complejidad y simplicidad que aprendió de Cherry le permitiría crear estructuras rítmicas y armónicas basadas en improvisaciones. Es precisamente en este punto donde inicia su colaboración con el multiinstrumentista Alfred Harth, unión que marca- ►

► ría los primeros años de su carrera. Su apetito aglutinador ya se apreciaba en estos primeros trabajos en los que la improvisación libre y una amplia paleta instrumental (Goebbels tocando una extensa lista de instrumentos armónicos, electrónicos y de percusión; Harth dedicado a la gama de metales y maderas) comienzan a tomar el apoyo narrativo de textos declamados, gran parte de ellos pertenecientes a Brecht. El resultado deviene en un tipo de cabaret posmoderno y contestatario, tecnológico (con el peso justo que el tiempo impone a las máquinas) y visceral en el que se enfrentan de forma descriptiva sonidos del pasado (trabajaba entonces en prestigiosos teatros de Frankfurt y Viena) y del presente (afinidad por géneros de la “baja cultura” como el free jazz, el art rock inglés y el krautrock alemán). En 1978 conoce al percusionista Chris

EL HOMBRE EN EL ASCENSOR

Según el argumento preeliminar, no sería desafortunado establecer comparativas en el tiempo entre alianzas creativas como las de Eisler/Brecht y Goebbels/Müller. El acercamiento música-literatura, vía dramaturgia y pensamiento político, es afín en ambos casos. El interés polisémico en relacionar textos (poemas, silogismos, memorias, cuentos de Elías Canetti, Paul Celan, Wittgenstein y un largo etcétera) y música da como primer fruto de esta larga y determinante colaboración con el escritor de Alemania del Este Heiner Müller el título *Der Mann im Fahrstuhl*. Este primer teatro musical de relevancia (debut fonográfico en ECM antes de la caída del muro, donde Alfred Harth ya había entregado antes *This Earth!* junto a Paul Bley), realizado con el apoyo del jazz de

vanguardia neoyorquina de la época (encabezado por Don Cherry, con Ned Rothenberg, Fred Frith, George Lewis y la voz de Arto Lindsay), narra de forma cruzada -en inglés y alemán- los interrogantes, los pensa-

mientos y los miedos que le sobrevienen a un trabajador atrapado en el ascensor camino de la última planta donde es requerido por su jefe. En esta dicotomía idiomática vemos diferenciado el tratamiento que Goebbels siempre dará a su lengua materna, declamada en una tensión dramatizada que elude el canto para alejarse del pasado lírico, aquí contrastado con el inglés lánguido de Arto Lindsay. No debemos pasar por alto, ni en posteriores alusiones a sus obras grabadas, que la materialización en disco de los teatros musicales de Goebbels viene acompañada del sesgo visual: sería como limitar su trabajo al del compositor sin citar al director escénico. Así pues, la música de *The Man in the Elevator* se desenvuelve en un post free que introduce figuras pop de la época (ahora obsoletas) y alusiones no occidentales (la oportuna presencia de Don Cherry), en espacios compartimentados (lo que antes obraba junto a Alfred Harth) y con voces superpuestas.

EL ENSEMBLE MODERN Y LOS ARGONAUTAS

La búsqueda de un marco polivalente en el que todas las referencias converjan (es decir, posibilitar esa plataforma de teatro musical de la que surgirán obras definitivas y a la vez tan distintas como *Black on White* y *Max Black*) viene dada por un proceso de creación en el que se aglutinan -en una conclusión narrativa de espectáculo en vivo- piezas orquestales, mensajes orales y tratamientos electrónicos. El encuentro con el Ensemble Modern de Frankfurt parecía inevitable a la hora de resolver el problema de la diversidad de fuentes, referencias temáticas y pre-

Cutler en el festival FMP de Berlín. Goebbels, Harth y Cutler invitan al vocalista Christoph Anders. Entre los cuatro formarían el influyente grupo Cassiber. Si bien trabajos como *Goebbels Heart* (resumen de su producción con Harth, comprendida entre 1976 y 82) dejan entrever un material más en bruto, menos elaborado, rico en matices o dimensiones, el resultado amalgamado de los elementos que intervienen, sin una superestructura narrativa que los contenga, refleja una absoluta coherencia evolutiva con las producciones teatrales posteriores (no así tanto respecto a sus piezas instrumentales). En este proceso evolutivo, Goebbels también comprende que su arte debe anteponerse a toda demostración militante.

DISCOGRAFÍA

2008: *Landschaft mit entfernten Verwandten* (ECM New Series)

1998: *Eislermateria* (ECM New Series)

1997: *Black on white* (BMG)

1995: *Ou bien le débarquement désastreux* (ECM New Series)

1992: *La Jalousie/Red Run/Herakles 2/Befreiung* (ECM New Series)

1990-93: *Shadow/Landscape with Argonauts* (ECM)

1984-92: *Hörstücke* (ECM)

1988: *Der Mann im Fahrstuhl* (ECM)

• **Con Alfred Hart**

1976-82: *Hear* (Eva Records)

1976: *Vier Fäuste für Hanns Eisler* (Eva Records)

sencia activa en la puesta en escena. El conjunto instrumental, famoso por su colaboración con Frank Zappa, sustenta con la eficacia y la expresividad deseadas por el autor partituras tan señaladas en planteamientos cinematográficos inherentes al teatro musical (se dan textos declamados y existe una intencionalidad descriptiva en las partituras), aunque desvinculados del elemento visual, como *La Jalousie*, *Red Run*, *Herakles 2* y *Befreiung*. En una esfera distinta estaría su homenaje a Eisler en *Eislermaterial*, recreación del pasado musical germano de Weimar (el que se despegó del XIX y llega hasta Kurt Weill), sin muros ideológicos entre la creación y la música popular, con la huella desnaturalizada de pequeños formatos pseudo improvisados de inspiración jazzística. La confrontación idiomática que sugiere su obra en estos momentos, principios de los noventa, intenta situar al teatro en la realidad, si hace falta desde la confusión. El dramaturgo Heiner Müller le dará la llave para que esta intención argumental se lleve a cabo en *Landscape with Argonauts*, obra clave entre las también radiofónicas *Hörstücke* y *Schliemanns Radio*. El medio radiofónico, tanto como el teatro, permiten a Goebbels ensamblar distintos materiales con poder de evo-

cación visual. Sus piezas radiofónicas (prolongación ulterior en el uso de samples), son piezas elaboradas electrónicamente tomando muestras del entorno, añadiendo instrumentos y voces (con o sin texto) e intercalando grabaciones añejas de otros autores.

En el ajetreado discurrir de las calles de Boston (landscape), una persona invita a la lectura de unos textos de Müller que aluden a ciertos argonautas: "Jason and the argonauts?", acierta a decir un joven. Son mensajes y palabras ininteligibles ("What's that word, what's that word?"), fuera de contexto semántico (calles y tráfico incluidos) para algunos de esos 100 protagonistas accidentales que prestan su voz ("I don't know what I'm reading"). Con ese material y la ironía inherente a Müller, Goebbels de-construye un tapiz en movimiento al que añade elementos desfasados e incursiones que reformulan dicho contexto con música incidental (jazz, hip hop, clásica). En medio de ese discurrir palpitante y urbano de enorme poder evocador surgen unas voces fantasmagóricas cantando en registro árabe con un polivalente acompañamiento instrumental de formato jazzístico. Con *Shadow*, fragmentos inspirados en el mismo título de ►

¿Fotocopias o escaneas?

Si en tu empresa o institución se
fotocopian o escanean libros y revistas,
solicita la licencia en

CEDRO

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPOGRÁFICOS

tel.: 91 702 19 71
licencias@cedro.org
www.cedro.org

Licencia de CEDRO

1. *f. Der. Autorización* para fotocopiar y escanear fragmentos de libros y revistas respetando los derechos de sus autores y editores.
2. *f. Certificado* de calidad legal: la licencia facilita a empresas e instituciones el cumplimiento de la Ley de Propiedad Intelectual.

Edgard Allan Poe, se evidencia la contraposición perseguida entre sueño y realidad: “Vosotros que estáis leyendo aún estáis entre los vivos, pero yo que escribo me habré marchado hace tiempo al país de las sombras”.

NEGRO SOBRE BLANCO

Las voces cruzadas han dado paso a un mensaje unívoco e incluso pretendidamente aislado en monólogos. De nuevo frente a frente, a solas en el silencio resonante de cada palabra, en el acto de la escritura, Müller y Poe. La fuerza de la voz del alemán parece debilitada por la fatiga existencial, quizá tal vez por una grave enfermedad. Llega la hora final, la de la revolución frustrada del hombre, la de la muerte. Como en la premonición de Poe (“Vosotros que estáis leyendo...”), es en el homenaje póstumo a Heiner Müller en *Black on White* donde Goebbels alcanza la máxima expresividad de un enfoque meta-instrumental. El versátil Ensemble Modern proporciona no ya las garantías de una ejecución impecable en un contexto dinámico y con múltiples referencias estilísticas y funcionales, sino la capacidad de ejercer como actores, de interpretar tanto los sonidos como los textos. Y es aquí donde reside la diferencia esencial entre sus dos mejores teatros musicales, ya que en *Max Black* el escenario (y el fuego como elemento narrativo inspirado en Paul Valéry), en la aprehensión del espacio y del sonido, es en sí mismo instalación e instrumento para la acción de un actor- no-músico (André Wilms). Si en *Max Black* el autor alcanzaba la perfección formal de la puesta escena por medio de la ocultación de las fuentes de sonido (son objetos no instrumentos quienes lo producen), en *Black on White* el juego tangible entre literatura y música suscita distintos estados de percepción entre la presencia física de los músicos-actantes y el contraste con el más allá en la voz pregrabada de Müller. Sombras y luz, intensidad y silencio aparecen y desaparecen del encuadre en la profundidad de campo, un recurso escénico muy utilizado por él. Como ningún otro, este teatro musical se sustenta en la estructura que Goebbels reconoce en el *Wozzeck* de Alban Berg: un sólido esqueleto argumental puede desaparecer manteniendo unidas a las partes temáticas.

La estructura narrativa, rechazando el rasgo posmoderno de la técnica collage, está hecha de pequeños segmentos (instrumentales, orales, ruidistas, también jugando con el decorado y la electrónica, ésta siempre ejecutada fuera del campo visual) que Goebbels va hilando (o escribiendo, así empieza la obra en *Qui parle?*, sonidos amplificados del lápiz al chocar sobre el papel) con precisión y plasticidad únicos.



PAISAJES CON PARIENTES LEJANOS

Del mismo modo que Goebbels no entiende a la música en un estado puro, sin relacionarse con otras artes, de ahí que su planteamiento se articula mediante la yuxtaposición de diversos materiales, Occidente es un arquetipo necesitado de relaciones de cercanía. Las demás culturas arrojan luz en la distancia a ese sueño burgués (la recurrencia nostálgica al clave, la suspensión en solitario de las cuerdas). *Ou bien le débarquement désastreux* es un teatro musical para el que cuenta con un pequeño pero poderoso formato instrumental. La denuncia al neocolonialismo de las potencias occidentales se hace con el apoyo literario del *Congo Diary* de Joseph Conrad y de un viaje que remonta un río en África Central. Hay dos protagonistas -dos voces- que combinan su presencia a lo largo del trayecto descrito. Su intervención podría adoptar la naturaleza de contrarios (la tragedia de la incomunicación siempre en entredicho),



pero en la música y la narración quedan íntima y espontáneamente ligadas: la colonial del francés, la nativa del malinés; así también según su procedencia dos instrumentos: kora y djembé frente a guitarra y trombón (excepcional Yves Robert, colaborador en esa época de Louis Sclavis).

El último trabajo de Goebbels editado en disco este año (ya señalábamos la problemática de representación que supone la reducción a sonidos, consciente de ello se toma su tiempo para publicarlas) es *Landschaft mit enfrenten Verwandten* ⁽¹⁾, que se corresponde con la obra escénica del mismo título estrenada en Ginebra allá por octubre de 2002. Pese a ser un género que le es refractario, Goebbels la define como ópera. Sólo las voces del Deutscher Kammerchor y del barítono Georg Nigl parecen introducir, con su afectado lirismo, el elemento diferenciador en favor de la ópera, disfrutando nuevamente del Ensemble Modern como eficaz contenedor instrumental. *Paisajes con*

parientes lejanos, basada en textos de Giordano Bruno y Leonardo da Vinci, por la parte renacentista, de Gertrud Stein o T. S. Eliot (al que vuelve), por su lucidez o poesía contemporáneas, no es sino una versión mitigada de *Black on White*. En ella, Goebbels plantea una estructura narrativa que es un negativo sonoro de su obra mayor, a todos los niveles excepto por la presencia lírica y la puesta en escena: idéntico decurso narrativo basado en tensión/relajación y en respiraciones temáticas a modo de escenas aisladas. La aparición consecutiva de distintas secciones se impone como recurso de intervención de los más variados elementos, con especial presencia de la identidad contrapuesta entre el mundo árabe (los derviches y el mundo sufí) y el occidental (del Renacimiento a la profundidad de campo de *Las Meninas* de Velázquez, para terminar denunciando cierta zafiedad yanqui en un plano surrealista dedicado al country de Oklahoma). La ópera deviene en teatro musical cuando prescinde de la impostación y la grandilocuencia y se recuperan los espacios que definen el estilo de Goebbels, aquéllos en donde aísla o reduce elementos para acentuar la descripción literaria.

Pese a combinar distintos instrumentos, las semejanzas entre *Black on White* y *Landschaft mit enfrenten Verwandten* surgen desde el jazzístico inicio, protagonizado por segmentos de tensión sincopada y al mismo tiempo de melodiosidad evasiva cambiando la trompeta solista (en una tesitura bizarra que recuerda a Don Cherry) por trombón. Así también sucede en los momentos en los que el cuarteto de cuerda se queda solo para subrayar un momento de nostalgia (histórica o memorística), o en aquéllos otros en los que surge de nuevo el teclado de un clave en acordes circulares. Como también cuando los sonidos abruptos de electrónica crean rupturas y ecos de distorsión que alumbran otro espacio, y donde aparecerían los estremecedores monólogos de Müller ahora hay silencios rasgados por la voz en off. Como en la vehemencia colectiva de metales reunidos en tejidos polifónicos o en esos coros etéreos de voces en la singularidad de un sonido aislado. También en el intercambio de tesituras entre instrumentos occidentales y orientales (antes koto, ahora arpa, la flauta). Inglés, francés y alemán sirven a Goebbels para seguir describiendo paisajes con referentes aparentemente descontextualizados, de contrarios y distantes, de parientes y vecinos.

NOTA

⁽¹⁾ Ver reseña discográfica en *CdJ*, número 106, pág 74, mayo-junio de 2008