

TEMA 7: ESCENOGRAFIA

TÍTULO: COMENTARIO A LA TESIS DOCTORAL: “PAISAJES DE WAGNER EN LA ESCENOGRAFÍA CATALANA (1880-2011) de Ramón Jovells. Universidad Rey Juan CarlosAUTOR: *Ramón Bau*

Siempre es una buena noticia el que se haga una tesis doctoral sobre escenografía wagneriana, incluso si no se está de acuerdo con ella en algunas conclusiones, pues sirve para exponer una visión general de la escenografía wagneriana catalana en sus más de 500 páginas.

Los objetivos que marca esta tesis son:

- Las didascalías de Wagner (enseñanzas, instrucciones del autor). Cómo las interpretaron los escenógrafos.
- Comparación entre los hermanos Bruckner y los escenógrafos de la Escuela de Escenografía Catalana.
- Evolución de las nuevas tecnologías de la escenografía en la obra de Wagner.

Haremos primero un rápido repaso del contenido de esta tesis y luego un largo debate sobre las conclusiones del último objetivo.

CAPÍTULO 1

El Germen Wagneriano en Barcelona y Cataluña. Romanticismo, Modernismo, Noucentismo.

Un capítulo muy adecuado sobre los inicios del Wagnerianismo en Cataluña, que sin duda debe enmarcarse dentro de estos movimientos artísticos y culturales.

No todo fueron alabanzas y es muy interesante también de las corrientes críticas contra el modernismo, como contra Wagner.

Hay que agradecer a la Tesis las referencias a la Associació Wagneriana y su labor.

Sobre este tema ya se ha editado un gran trabajo de Fin de Grado en 2018, muy completo en catalán: “La llum del Nord. Richard Wagner a Barcelona i la modernització cultural de Catalunya 1874-1914”, por Òscar Ferrer i Bech, para la Universidad Internacional de Catalunya.

Es interesante la inclusión en la Tesis de la obra de Gaudí, al que llama con mucha razón, el Wagner de la arquitectura. Y la referencia bien poco conocida al alucinante proyecto del Hotel Atracción de New York de Gaudí, nunca realizado.

Lo mismo podemos decir de Domènech i Montaner y el Palau de la Música Catalana, Pau Gargallo y las Walkirias del Palau, Puig i Cadafalch con Can Serra y su simbología wagneriana o las pinturas de Lorenzale en el escenario del Liceu de simbología wagneriana, perdidas en el incendio de 1994.

CAPÍTULO 2

Wagner no artístico

Este capítulo no tiene nada que ver con el objeto de la Tesis, y creo que es de contenido

más bien periodístico y, por ello, poco riguroso...

Incluso no logro comprender cuando dice que Wagner era poco menos que pagano y anti cristiano, cosa totalmente falsa.

O que creía en un pueblo alemán como descendientes de raza semidivina y reyes arios, poseedores del poder terrenal... nunca dijo nada de eso.

Nacionalista alemán, lo fue como la mayoría de alemanes en su época, cuando se produjo la unificación de Alemania. Como Verdi fue un nacionalista italiano. Pero no se indica que Wagner tuvo grandes admiradores en Francia precisamente durante la guerra Franco-prusiana.

En cuanto al manido tema del "Judaísmo en la Música", esta obra no trata del 'Judaísmo' como religión, tradición o cultura, tal como indica la Tesis. Sino que es una denuncia de la excesiva influencia del dinero y prensa manejados por judíos sobre el arte alemán. No contra todos los judíos.

Hubiera sido importante resaltar los grandes amigos judíos e importantísimos en la vida de Wagner, como el director de orquesta Hermann Levi, el pianista Rubinstein o el promotor del teatro itinerante Richard Wagner, Àngelo Newmann.

En cambio no habla de algo que sí tiene que ver con el paisaje wagneriano: Wagner era un fanático del amor a los animales y a la Naturaleza, fue un gran montañero, luchó públicamente contra la vivisección y en favor del vegetarianismo.

Sobre el tema, aún más periodístico, de la relación de Wagner y los nacionalistas, menos mal que indica que Wagner no pudo ser 'nazi' por las fechas.

Pero podría haber indicado que el féretro de Wagner fue llevado a hombros en su entierro por un judío, Hermann Levi, y un futuro miembro del NSDAP, Hans von Wolzogen.

Que Hitler fue un gran wagneriano es algo bien conocido. Tampoco es un secreto que hubo wagnerianos NS, como los hubo anti NS. Una hija de Winifred Wagner se exilió y fue anti nazi siempre.

Ahora bien, indicar que Hitler buscaba el Graal para dominar el mundo, y cosas así, es ya más propio de las películas de Spielberg que una Tesis seria. No cita ni una sola frase de Hitler sobre el Graal y menos en ese sentido (no las hubiera encontrado).

Himmler, que sí era pagano y más tendiente al esoterismo, al contrario de Hitler, visitó España por temas políticos y quiso visitar Montserrat, no para buscar allí el Graal como arma de dominio, sino por el gran interés que había en conocer la posible relación entre Monsalvat y Montserrat, tema que ya había sido tratado por muchos artistas antes que él. En la tesis "Richard Wagner a Barcelona i la modernització cultural de Catalunya 1874-1914" de Òscar Ferrer i Bech ya trató en un capítulo como el tema de Montserrat y el Graal era bien conocido y admirado en Alemania por Goethe, Schiller, etc. Primero fue Wilhelm von Humboldt, hermano del famoso naturalista Alexander von Humboldt el que visitó Montserrat y su texto influyó mucho en la reedición de 1816 de *Los Misterios*, de 1784 de Goethe, que trata este tema de Montserrat, y Schiller lo comenta también. No es pues ese interés un tema 'nazi' sino muy anterior.

CAPÍTULO 3

El paisaje: Tema central

Por fin entramos en el tema propio de la Tesis.

Wagner piensa sus dramas en un entorno dado indicando claramente ese entorno en las propias partituras, son sus didascalías.

Une lo dramático del interior con el entorno adecuado al texto. Como dice la Tesis muy

acertadamente Wagner era muy riguroso y exigente en que la escenografía y la gesticulación de los actores reflejara al drama al máximo.

El Romanticismo sacraliza el bosque y la Naturaleza, lo que puede verse especialmente en 'Sigfrido', un drama que ocurre siempre en la naturaleza.

Hay una parte muy extraña en la Tesis, donde se habla del neurólogo, De Felipe, que estudia las impresiones cerebrales eléctricas de conexiones neuronales. Esto es algo bien conocido en neurología, pero lo extravagante es considerar estas conexiones como 'artísticas', y más aún pretender que eso tenga que ver con Wagner. Podría tener influencia en un Miró o algo así, pero desde luego no en una escenografía adecuada al drama wagneriano y su poema.

Decir el tal De Felipe que ve similitudes entre un florero de Cézanne y los dibujos de tres axones de unas neuronas pintadas a colores es muy libre de pensarlo, pero de poco interés wagneriano.

Y si es cierto que las resonancias magnéticas dan imágenes a color, el que eso refleje el 'proceso creativo de Monet o van Gogh' es ya cosa cercana a la extravagancia.

CAPÍTULO 4

Leitmotiv wagneriano

Insiste con mucha razón la Tesis en la obsesión por la perfección en todo de Wagner. Un ejemplo es la necesidad de diseñar su propio Teatro Bayreuth para cumplir todas las necesidades dramáticas, entonces una novedad enorme. Y en el tema de la dirección de escena, nada deja al azar Wagner.

Si leemos los textos de Wagner queda claro que va a ser olvidado en muchos casos por la escenografía actual: La obra dramática de Wagner es la unión de tres lenguajes: Poema, música y representación. Esta unión no puede separarse en partes independientes.

Se analiza luego, muy acertadamente la posición del suizo Adolphe Appia (1862-1928) (luego por Josef Svoboda), que se enfrenta a los decorados basados en tiras de papel o tejidos pintados de los hermanos Bruckner, y que serán también usados, aunque mejorados, por la Escuela Catalana de Escenografía. Critica el súper detallismo de esos decorados y propone dar más importancia a la luz y medios corpóreos, proyecciones, etc. Sus libros "La Música y la puesta en escena" y "La obra de arte viviente" aclaran estas ideas.

Veremos en el debate que Appia propone un escenario más simple, que deja centrar al público en el drama y no distraerlo con detalles de escena.

Pero Appia es totalmente respetuoso con el drama y la coherencia entre poema y escena.

Un ejemplo: En el Bosque sagrado del I acto de Parsifal, los árboles tienen forma similar a las columnas del Templo del Graal que luego surge de él, a menudo por juego de luces.

Un error de la Tesis, como veremos en el debate posterior, es decir que de las ideas de Appia salen la Fura dels Baus o el camino a los montajes posteriores.

CAPÍTULO 5

Romanticismo, Los hermanos Max y Gotthold Brückner.

El romanticismo como elemento de reacción al materialismo y economicismo, asume

valores de la Naturaleza, los mitos, leyendas populares, espiritualidad.

Un ejemplo posterior pero dentro del mismo estilo, son los Prerrafaelitas, un movimiento artístico (pictórico principalmente) inglés sobre 1848. tanto sus conceptos como los temas son muy wagnerianos.

Tras ello hay una muy buena descripción de la vida y la obra escenográfica de los hermanos Bruckner, que son los que Wagner tuvo como referencia perfecta a partir de 1876 con la Tetralogía.

Se reproducen todos sus decorados, que ya fueron editados en un número de nuestra Revista 'Wagneriana' de 2008.

CAPÍTULO 6

La escenografía en Barcelona siglo XIX.

Tras la etapa de los escenógrafos Cambon y Philastre, con su discípulo Feliu Cagé, todos ellos escenógrafos del Liceu, pero que desgraciadamente sus obras se perdieron en el incendio de 1861, nos introduce la Tesis en la Escuela Catalana de Escenografía: grupos de escenógrafos catalanes del período 1880's a 1970's, podríamos decir desde Soler i Rovirosa (1836-1900) a Mestres Cabanes (1898-1990). Podemos indicar como su fundador a Soler i Rovirosa.

Esta Escuela usa paneles pintados de gran colorido, sensación de profundidad por un estudio profundo de la perspectiva. Inicio del uso de la luz, aunque con las limitaciones del momento técnico.

Tras estudiar la vida de Soler i Rovirosa, explica su trayectoria, viajes de Bayreuth, con J. Pena, el respeto por las discalías wagnerianas.

Su informe de 1899 sobre la escenografía de Bayreuth y Alemania es magnífico. Este informe se publica en este capítulo. Ya lo publicamos por su importancia en nuestra revista en un folleto especial. Se trata de "Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros alemanes".

Contraste con los decorados de los Hermanos Brückner:

Se analizan escenografías con paisajes de varios de los mejores escenógrafos catalanes de esta Escuela Catalana de Escenografía:

Salvador Alarma, Batlle Gordó, Chia Alba, Ramón García, Adrià Gual, Olaguer Junyent, Josep Mestres Cabanes, Félix Urgellès, Soler i Rovirosa, Maurici Vilomara.

Cada escenografía se compara con la de los hermanos Brückner.

Podemos ver que hay una similitud en el motivo, siempre se respetan las didascalias de Wagner.

El trabajo es excelente con casi 60 páginas para ver ejemplos de estos paisajes wagnerianos.

Incluso en el caso de Ramón Batlle, que no es ya tan similar, es más simbólico y esquemático, usa ya proyecciones, pero aún así es coherente con las necesidades del texto.

Son muchas veces escenas muy detallistas, de gran belleza plástica.

CAPÍTULO 7

La Fura dels Baus.

Con la excusa de haber nacido en Moia. Donde nació el gran tenor wagneriano Viñas, se creen wagnerianos.

Su particularidad es 'incorporar nuevos elementos a la escena', 'grandes maquinarias, artilugios, payasos, grabaciones y sonidos...', aunque no tengan nada que ver con el texto de la obra.

Tratan de que el público intervenga en la escena. Pero no como Appia indicaba, que el público se entregara al drama representado sin distraerse y más incorporado a lo representado. Appia jamás aceptó que el público entrara en la escena e hiciera cosas por ahí sin coherencia con el texto.

Todo esto en espectáculos diversos de distracción no es problema, pero cuando es la escenografía de una obra escrita con texto y argumento, etc. la escena no tiene nada que ver con el texto que se declama.

Ni una cosa ni la otra lo apoyó Appia, y esto es esencial de entender. Son el anti Appia como veremos en el debate. Este es un fallo muy importante del texto de la Tesis.

Si vemos las fotos de sus escenografías supuestamente wagnerianas veremos que no tienen nada que ver con el argumento que se está cantando en ese momento. No sabrías ni en que parte se ponen de la obra. Un conjunto de equilibristas... en el Oro del Rin, por muy extraño significado simbólico que quieran darle, no tiene nada que ver con lo que se canta en el poema dramático.

La base errónea: incoherencia y distracción son el problema y ambos son dos temas anti Appia totalmente.

TABLA DE IMÁGENES Y UNA BIBLIOGRAFÍA.

ANEXOS:

Anexo 1: Algunos cuadros escenográficos wagnerianos de la postguerra civil de Mestres Cabanes que pintó muchos cuadros sobre escenas wagnerianas. Son una maravilla.

Anexo 2: Vídeo sobre el proyecto asombroso del Hotel de New York diseñado por Gaudí en 1908 que no llegó a construirse. Debía ser el 'Hotel Attraction'.

Anexo 3: Texto de 'Judaísmo en la música' de Richard Wagner. No tiene nada que ver con esta Tesis ni con escenografías ni paisajes.

Anexo 4: 'Heroísmo y Cristianismo' de Richard Wagner. Publicado en las Bayreuther Blätter de 1881. El texto es muy interesante pero no tiene nada que ver con esta Tesis ni con escenografías ni paisajes.

Anexo 5: Reproducción del número de la Revista 'Hispania' dedicado al fallecimiento y funeral de Soler i Rovirosa. Este número se publicó en facsímil por nuestra Associació Wagneriana. Es del mayor interés.

Anexo 6: Un cuadro muy interesante de la escenografía catalana realizado por Andreu Vallvé. Va desde 1650 a los 1950's. Un gran documento olvidado.

Anexo 7: Entrevistas a escenógrafos realizadas por el autor de la Tesis.

Es una parte muy importante del texto, precisamente porque es la que necesitaría un debate a fondo que vamos a plantear al final.

En especial son las opiniones de tres de los entrevistados las que hay que debatir:

7.1- Paco Azorín, escenógrafo, profesor. Alumno de Ivars y Mallofré.

7.2- Ramón Ivars, escenógrafo, profesor y un alumno de Josep Mallofré.

7.3- Carlus Padriusa, de la Fura dels Baus.

Las otras dos no tiene esta necesidad:

7.4- Josep Mallofré, escenógrafo, profesor y último discípulo de Josep Mestres Cabanes.

Una gran entrevista sobre el discípulo de Mestres Cabanes, muy fiel a Cabanes, anécdotas y su estudio en el Instituto de Teatro y en la perspectiva. Define como actualmente se ha perdido todo concepto y estudios de la perspectiva, ahora todo vale. Indica que es normal superar con nuevas técnicas, pero sin perder el conocimiento y la coherencia.

7.5- Yago Pericot, escenógrafo y profesor. No creo que tenga nada que ver con Wagner, no indicó hacer nada wagneriano en escenografía.

Una cosa es hacer cosas para danza moderna muda, allí es más fácil hacer cualquier cosa en escena, pero como no hay un argumento hablado no importa tanto. Hacer cuadros o 'intervenciones' extrañas no es problema, lo malo es pretender que sean coherentes con Wagner. Y Yago no nombra a Wagner en ningún momento.

Anexo 8:

Un enorme y precioso cuadro wagneriano (Sigfrido descubre a Brunilda dormida) de Mestres Cabanes que se salvó del incendio de 1994.

Anexo 9: Fotografías de la Sala Mercè, diseñada por Gaudí.

FIN DE LA TESIS

UN DEBATE NECESARIO

Creo que en las entrevistas y en las opiniones sobre la escenografía tras la Escuela Catalana se precisaría un debate con una serie de preguntas y cuestiones que voy a tratar de exponer:

¿LOS LLAMADOS 'PURISTAS' SE QUEDAN EN LOS TELONES PINTADOS?

Dejando aparte que la palabra 'puristas' no es la adecuada para nombrar a los que desean una coherencia entre los tres lenguajes de los dramas wagnerianos (música, poema y representación en la escena), es una forma muy fácil de descalificar a alguien a base de asignarle una posición que no tienen.

Sin duda las escenografías de la Escuela Catalana de Escenografía han sido muy buenas y han producido grandes éxitos, no hay pues que despreciarlas, pero también es cierto que las nuevas tecnologías de luz, proyecciones, decorados con materiales ligeros, hologramas, permiten dar soluciones muy buenas a temas escenográficos.

La Tesis indica que al acabar la Escuela Catalana de Escenografía se produce una ruptura radical, una negación absoluta, no una evolución. No indica, pero lo vamos a demostrar, que sí se produjo una muy correcta evolución en otros países. Esta falta es grave, pues representa olvidar el desarrollo positivo y coherente de la escenografía del siglo XX.

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona

<http://www.associaciowagneriana.com> info@associaciowagneriana.com

Sin usar en absoluto telones pintados, y utilizando todas las tecnologías actuales, se han producido escenografías absolutamente fieles con las indicaciones de Wagner y, sobre todo, con una absoluta coherencia entre el poema y lo representado.

Pongamos sólo cuatro casos:

- La Tetralogía de Seattle, por ejemplo, en 2009, en el Marion Oliver McCaw Hall. Decorados de Thomas Lynch. Una obra extraordinaria, precisamente llamada la Tetralogía de la Naturaleza por sus paisajes.
- Las producciones del MET de Günther Schneider Siemssen y Otto Schenck, una maravilla que afortunadamente pueden verse en DVD.
- El 'Parsifal' en Budapest cada Pascua, en el Erkel Teater, por el escenógrafo Sebastian Hannak.
- Los 'Festival Wagner' de Wels con el escenógrafo Herbert Adler, ahora se representan en el Teatro de Füssen.

En todas ellas, y en otras, se usan medios actuales técnicos al servicio del drama, con resultados sorprendentes de coherencia y modernidad.

APPIA Y SU PROPUESTA REAL

Sin duda Appia tiene razón en reclamar una solución espacial más libre, pero su condena a las escenografías con telones pintados es excesiva, una cosa es pedir una superación razonable y otra no reconocer los resultados muy positivos que tuvieron.

Es muy correcto pedir una mayor influencia de la Luz y los medios técnicos para lograr un espacio escénico libre de trabas (los actores no limitados por un cuadro escénico pintado) de todas formas la Tesis no indica las posiciones reales de Appia en dos temas esenciales:

- 1- Appia siempre respetó la coherencia entre lo representado y el poema cantado. Jamás se le ocurrió poner en escena algo que no tuviera relación directa con lo que el poema cantaba en ese momento.
- 2 – Appia deseaba simplificar la escena, eliminar muchos detalles, y la razón era que el público se fijara en el drama y no en los detalles excesivos de un decorado detallista.

Podemos ver esto en dos textos de sus libros “La Música y su puesta en escena” y “La obra de arte viviente”, sólo como ejemplos:

En la pag. 124:

“Si por ejemplo el poema requiere que la puesta en escena presente la habitación de un artesano, la galería de un palacio morisco o la linde de un bosque de pinos, o cualquier otra combinación limitada, no será la multiplicación de los objetos propios del oficio especial del artesano, de los motivos moriscos, o de los caracteres botánicos del pino, lo que contribuirá a crear un espectáculo expresivo correspondiente a la expresión musical. La música no expresa ni un oficio, ni un estilo arquitectónico, ni una especie particular de vegetales; todo esto pertenece a la porción del drama que se dirige a nuestro entendimiento. En cierto sentido, el “fenómeno representativo”, sólo debe ser presentado en la medida que la inteligencia del texto poético lo exija. Una simple indicación basta entonces para informarnos de la naturaleza accidental del espectáculo y,

una vez proporcionada, la puesta en escena ya sólo tiene que expresar lo que, en el lugar elegido por el poeta, corresponde a la esencia íntima que la música nos revela, es decir, el aspecto eterno que las combinaciones pasajeras adquieren”.

En la pag. 144:

“Sin embargo, si ciertos motivos decorativos necesarios para dar a la acción su valor escénico no pudiesen realizarse de otro modo que mediante telones recortados, la libre actividad de la iluminación se vería seriamente cuestionada. Con frecuencia ocurre que esos motivos indispensables están tan estrechamente vinculados a la luz, que es posible prescindir de ellos total o parcialmente, si la iluminación, gracias a un procedimiento artificial, logra adquirir por sí sola el carácter que esos obstáculos le hubiesen conferido. Pongamos un ejemplo: -la escena se desarrolla en el interior de un bosque; el suelo accidentado, así como diversas instalaciones practicables requieren la actividad de la luz-, las exigencias positivas del papel del actor se han cumplido, pero aún queda por expresar el bosque, es decir, los troncos de los árboles y el follaje. Entonces se presenta la alternativa de sacrificar parte de la expresión el suelo y de la iluminación para marcar sobre unos telones recortados, la presencia de los árboles; o bien la de expresar únicamente de éstos aquellas partes que puedan conciliarse con la practicabilidad del suelo y encargar a la luz que haga todo lo demás dada su facultad peculiar”.

Quería insistir en este párrafo de lo reproducido que resume todo:

“Si por ejemplo el poema requiere que la puesta en escena presente la habitación de un artesano, la galería de un palacio morisco o la linde de un bosque de pinos, o cualquier otra combinación limitada, no será la multiplicación de los objetos propios del oficio especial del artesano, de los motivos moriscos, o de los caracteres botánicos del pino, lo que contribuirá a crear un espectáculo expresivo correspondiente a la expresión musical”.

Como se ve claramente Appia exige representar lo que el poema indica, solo que, de forma simplificada, que sea suficiente para la coherencia de la acción, pero sin necesidad de recargar los detalles que puedan distraer al público de la esencia del poema dramático. Aunque no estoy de acuerdo en que esa simplificación sea tan necesaria, lo que es evidente es que Appia jamás permite ni la incoherencia ni la presencia de mil trastos en la escena.

LOS ANTI APPIA

Por tanto, cuando la Tesis dice que Appia es el precursor de La Fura dels Baus uno queda totalmente sorprendido. Son el Anti Appia total.

Primero por llenar el escenario de trastos y montajes que buscan precisamente distraer, como en un circo, al espectador, y para colmo son totalmente incoherentes con lo que el poema indica en ese momento.

Los montajes llamados', y más los de la Fura, exigen al espectador fijarse mucho en ellos pues al no tener coherencia alguna con el poema cantado, deben seguir una 'historia' en la escena que es distinta a la que pueden leer o escuchar. La distracción es total, y la incoherencia absoluta.

La razón de esta incoherencia la explican muy bien los anti Appia:

Así leemos en uno de esos escenógrafos anti Appia:

- *En mi modesta opinión hay que intentar contar algo, intentar contar TU historia en el espacio”*
- *Me informo de lo que movió al compositor a hacer eso, de cual es su universo estético, pero luego eso hay que olvidarlo, porque si no, vas a hacer su obra, y tienes que hacer la tuya.*
- *Por lo tanto, yo no haría demasiado caso de lo que Wagner escribió sobre su obra, yo haré caso de su música, ahí está todo.*

Y en la Fura dels Baus, creo que lo más sincero de sus declaraciones es cuando dice: *“había que entender qué era Wagner y cuando lo entendemos ya lo podemos romper más”*. Y *“Tenían tanta diversión que la gente aplaudió”*.

Así es, no son escenógrafos de una obra de Wagner, sino que hacen SU obra con un fondo musical wagneriano. El texto del poema no importa. Es SU obra, no la de Wagner la que se representa.

Y eso es una estafa al público, sería aceptable si el teatro pusiera: “Parsifal” de la Fura dels Baus, con música de Wagner de fondo. Pero si se anuncia “Parsifal” de Wagner no tiene sentido hacer la obra de otros en escena.

Para colmo buscar la 'diversión' en el espectador wagneriano es lo más anti Appia que pueda existir, es ignorar el drama wagneriano y buscar el circo furero.

HAY TRES LENGUAJES EN EL DRAMA WAGNERIANO: ¿DEBEN SER COHERENTES?

Cuando la Fura o los otros escenógrafos 'modernos' (ya no tan modernos pues llevan varios decenios con sus extravagancias) están resaltando ese derecho a crear 'su propia' obra en escena, no indican algo importante que se les podría haber debatido:

Si ellos pueden hacer SU obra sobre uno de los tres lenguajes del drama wagneriano, la representación escénica, ¿no podría por el mismo derecho el director de orquesta hacer SU obra sobre el lenguaje musical?

Podría uno decir que en la época de Wagner no había guitarras eléctricas ni baterías ni saxofón, así que podría hacer un arreglo de la partitura para incluir esos instrumentos y dar un ritmo 'moderno' a la música. Y los cantantes podrían exigir poder hacer SU obra cambiando el poema en algunas partes que les parezca mejor cambiar.

Si, por ejemplo, se dice:

“Por ejemplo la escena de las tres sirenas de debajo del agua, en el río Rin, te encuentras que la música te ayuda tanto, que aún sin poner el agua, aunque no seas realista en tu descripción escenográfica siempre te encontrarás con una música que te está ayudando absolutamente, o sea que desde la primera nota de la obertura, hasta el final de esta escena, estás bajo el río Rin, aunque no esté el río Rin en escena, ni que tampoco esté el oro”.

O bien:

Wagner invoca al dios Loge, al dios del fuego, y empieza el fuego mágico, el fuego mágico que es una de las piezas orquestales mejores que tiene Wagner, y bien, realmente ha habido cinco mil soluciones a esto, porque realmente Brunilda, tiene que quedar rodeada por un círculo de fuego.

Un círculo de fuego que volverá a aparecer a Sigfrido, cuando, cuando Sigfrido tenga que

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona

<http://www.associaciowagneriana.com> info@associaciowagneriana.com

atravesar este fuego, y hay que resolver escenográficamente, hay muchas maneras de hacer fuego, excepto el fuego, porque el fuego como todos sabemos quema los teatros ¿no?, jajaja, entonces, entonces este fuego hay mil maneras de hacerlo, pero es que, si no se hiciera el fuego tampoco pasaría nada.

Por supuesto el fuego se puede (y se ha hecho) hacer con luces sin problemas. Ahora bien, si se representa sin el Rin, sin el Oro, sin el fuego mágico, mientras los cantantes hablan de todo ello, por el mismo derecho los cantantes podrían cambiar el texto y la música tocar algo distinto.

La incoherencia entre los tres lenguajes wagnerianos del drama es una destrucción de su obra, y que sólo se les permita hacerlo a los escenógrafos es un abuso suyo indecente.

¿WAGNER ESTARÍA DE ACUERDO CON ESCENOGRAFÍAS INCOHERENTES CON EL POEMA?

No hay nada más fácil que decir:

- *...lo mejor de todo es que a Wagner le sienta bien. ...Yo creo que (a Wagner le encantaría) si, no se puede saber a ciencia cierta, pero...*

La Tesis debería haber recordado los textos de Wagner, como su carta a Liszt tras la representación del Lohengrin en Weimar; donde indica que si no se siguen sus indicaciones de actuación de los cantantes-actores, quemaría su obra y no desearía que se representase.

Otra excusa es decir:

- *Que bien cuando se hacen las óperas como quería el autor, pero es que el autor murió, y estoy seguro que este autor, ahora, aceptaría perfectamente, y sería él mismo, el que propondría estas cosas, el ejemplo de Wagner.*

De esta forma cuando un autor muere, su obra puede ser cambiada totalmente, pero en las carteleras no se avisa de ello, no se dice que ya no es la obra de ese autor sino la de otro director de escena o de teatro.

Pensemos que se diría si en una ópera actual que pasase en Auschwitz, el escenógrafo la representase en la carpa de un Circo, como se hizo con el 'Oro del Rhin' en Toulouse hace unos años. El escándalo sería tremebundo. Pero como el 'autor' ya ha muerto...

ABSURDOS

Hay además algunas declaraciones en los Anexos que son realmente extravagantes, y no se debaten o incluso se apoyan.

Para ser rápidos, miremos algunas de las de Carlus Padrissa, de la Fura dels Baus, comparar Amfortas con Nietzsche, o llamar machista a Parsifal y pretender que Kundry tenga cáncer, esté calva por ello y se bañe al final en una bañera-Cáliz...

Sobre la interacción del público, pretende justificarla por el teatro griego, pero es que en Grecia el público no subía al escenario de una tragedia de Sófocles.

Algo que apoyo de Padrisa es su deseo de prohibir los caramelos y el ruido de quitarles el papel. Claro que el ruido de sus aparatos ya es otra cosa... 'el público debe distinguirlos de la música', también sabe distinguir el del celofán de los caramelos de la música, pero eso no implica que sean una molestia total.

O por fin, comparar la idea de 'Obra de arte total' con el 'Universo cósmico'... de ello salen sus montajes "cósmicos más que cósmicos".