

REGARDS SUR WAGNER Nº 3 AÑO 2001

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA DE ARTE TOTAL**

AUTOR: *Ramón Bau*

*"La Música por sí sola nunca expresa el fenómeno sino la esencia íntima del fenómeno", Arthur Schopenhauer.*

*"La Belleza del Cuerpo humano era la base del Arte helénico". R. Wagner.*

*"Si el hombre en la vida rinde homenaje al principio de belleza, si se regocija de esta belleza manifestada por su cuerpo, el sujeto y la materia artística de la reproducción de dicha belleza son el hombre mismo, viviente y perfecto. **Su obra de arte es el Drama y la redención de la plástica es precisamente el desembrujamiento de la piedra, el retorno al hombre de carne y hueso, el paso de la inmovilidad al movimiento, de lo monumental a lo actual**". R. Wagner.*

*"El hombre es la medida de todas las cosas". Protágoras.*

## LA OBRA DE ARTE TOTAL

Es bien conocida que la gran aportación de Wagner al mundo del Arte fue su lucha por lograr una obra de arte total, global, mediante la unión en el arte dramático de todas las artes individuales: Música, Poesía, Representación (o sea mímica, expresión, danza, actuación, etc...)

Y su creación no estaba orientada a 'su' interés o placer, sino que tenía una clara orientación comunitaria, un arte para elevar las personas. El hombre, la persona, era la medida para ese Arte dramático, que es la forma más elevada y profunda de expresar sentimientos.

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080*  
*[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)*

El propio Adolphe Appia, un teórico de la escenografía, coincide con Wagner al decir:

"No hay forma alguna en que la solidaridad social pueda ser expresada de manera más perfecta que por medio del arte dramático, sobre todo si vuelve a sus orígenes de realización colectiva de un gran sentimiento patriótico, religioso o simplemente humano".

"El arte dramático del mañana será un acto social en el que cada uno de nosotros participará, y quizás lleguemos, tras un periodo de transición, a unas fiestas majestuosas en las que intervenga todo el pueblo; en las que cada cual exprese y sienta sus emociones, su dolor, su gozo, donde nadie aceptará ya ser un mero espectador pasivo. El autor dramático entonces triunfará!".

Ese era el ideal, el sueño de una nueva humanidad sensible y artística, por el que luchó Wagner. Es lo que llamamos el Arte del Futuro, el Drama Total.

Y por supuesto estaba inspirado en su idea por el Drama Griego, donde el componente 'comunitario' era total, siendo uno de los casos más extraordinarios (¿único tal vez?) de la historia en este aspecto.

Sócrates afirma que el Ocio es 'el mayor de los bienes', y lo expresa porque ese 'tiempo' puede ser usado en lo elevado. Porque ya dijo Schopenhauer, más pesimista respecto a la calidad humana, "El Ocio de una persona solo vale lo que él mismo vale". La persona de valía tiene en ese ocio su propia valía pero el vulgo y la necesidad solo sacarán vacío de sí mismos. La Comunidad con un sentido de elevación permitía a la individualidad menos dotada poder tener una visión y contacto con el camino al arte. Es en este sentido que Wagner o Appia propugnan un Arte de Comunidad, como único medio de elevar al conjunto. Pero el pesimismo era patente en Appia cuando decía respecto al pasado griego:

"Una transformación ha cambiado el orden de las cosas: el alma y el cuerpo se han creado su propia existencia particular, por lo que su irradiación conjunta global ya no es posible, y la vida del arte fragmentada, fluye en la oscuridad"

La casi totalidad del pueblo griego asistía en su vida a las Tragedias, hoy en día solo un 3% de la población tiene cierto interés en el Arte sentimental de cierta calidad (datos sobre asistencia a teatros, libros y conciertos de cierta calidad), y

aun entre ellos solo una minoría ínfima hace de ese entorno artístico algo importante en su vida. No es que haya empeorado el 'ser humano', lo que ha empeorado brutalmente es el espíritu de la Comunidad como tal, el 'ambiente' global, ese 'estilo' de ser que caracteriza al pueblo, que hoy en día es inexistente y está vendido al individualismo, o sea a la cantidad, y con ella a lo bajo.

Este Arte Total es no solo la más elevada forma de expresión de sentimientos, por tanto de Arte, sino también la más compleja, al estar involucrados diversos medios y artes, que deben aunarse o sincronizarse en una obra global de Unidad.

## LOS COMPONENTES DEL DRAMA ESCENICO

El Drama del Futuro tiene diversos componentes, que de forma muy resumida se han cataloga con el nombre de Wort-Ton-Drama (Poesía, Música y Drama, escena o entorno dramático), tomando por ello el nombre de Drama Escénico en tanto no solo se pretende 'componer un drama musical' sino fundamentalmente Representar ese drama a la Comunidad.

Pero veamoslo con más detalle:

### Componentes ligados al Tiempo:

- El texto, expuesto mediante el arte 'oral' más adecuado a la expresión sentimental, que es la poesía, donde la palabra 'razonable' se une a la musicalidad sensorial de la propia voz como expresión musical. La poesía expone el porque del drama pero a la vez debe colaborar con la musicalidad y la expresión tímbrica en la propia transmisión del sentimiento.
- La Música, que como bien dice Schopenhauer no expresa el fenómeno sino su esencia íntima, o sea el puro sentimiento, sin decirnos el por qué o en dónde o el cómo.

Estos dos componentes marcan el 'Tiempo' de la obra, no afectando al espacio o el entorno físico. Más adelante veremos los problemas que crea la diferente concepción del Tiempo entre ambas artes, al tratar de colaborar en una unidad de obra.

### Componentes Activos o 'vivientes':

1- El Actor, jamás lo llamemos cantante, pues su función no es 'cantar' sino actuar, y actuar en la unidad de expresión: según la música (canto y ritmo) y según la poesía o texto (movilidad, expresión, timbre, etc...)

El actor es la base del drama porque el Drama es Humano ante todo. Es el Hombre el que debe transmitir el sentimiento que indica la música y el texto. En el Drama Escénico la música expone los sentimientos pero lo que buscamos no son sentimientos en sí (pura música), sino sentimientos humanos con motivación y significado humano.

Por tanto la representación escénica debe centrarse en el actor como tal, y por ello su visión como 'cantante', como 'divo o voz' es uno de los errores más evidente que muestran la nula comprensión dramática de la obra por el público 'operístico' que llena los liceos.

2- La Luz Activa. Para distinguirla de la Iluminación, o sea de la luz que solo pretende 'dejar ver' un objeto en el espacio, uno de los componentes ligados al espacio que veremos seguidamente.

Pero hay la Luz Activa, aquella que no busca dejar ver sino apoyar la expresión sentimental.

De la misma forma que una tonalidad musical refleja, sin más, un cierto estado sentimental en el hombre, de esa misma forma 'directa' un color o tonalidad de luz provoca también estados de ánimo. Por tanto la luz activa es una forma de expresión de la esencia del fenómeno, del mismo tipo que la música.

Una luz que resalta el color blanco de un vestido, o una luz que convierte un paisaje de otoño en primavera, esto es luz activa. No es solo color, es toda aquella luz que tiene una significación sensible, no solo lumínica.

No ocupa espacio ni exige tiempo, es pues un elemento magnífico de expresividad, pero exige del espectador una sensibilidad visual que no está normalmente tan desarrollada en el espectador auditivo clásico de la ópera. Un fotógrafo ha desarrollado esa sensibilidad visual, mientras que el público operístico es bastante menos sensible a las emociones visuales.

### Componentes ligadas al Espacio:

Pintura, escultura o arquitectura conforman artes que limitan el Espacio, dan forma y crean 'espacios practicables' al Drama. La función primordial de estas artes es doble:

- Por una parte dar forma a los elementos que forman parte del propio Drama, o sea aquellos elementos espaciales que son fijados por el texto de forma que son necesarios para la expresión del sentimiento de la obra como unidad: La espada Nothung o el Graal por ejemplo.
- Determinar las restricciones de espacio, de movilidad, y sensibilizar al público sobre ese entorno espacial donde se realiza el drama. La piedra donde reposará la Walkiria y su entorno de fuego es un 'espacio ocupado' que debe quedar claro al espectador, frente a Wotan que debe quedar 'fuera de ese espacio'. Sin ello el Drama no tendría sentido.

Entendamos pues que todo lo que añade estas artes son restricciones al movimiento, y como tales son solo ayudas necesarias pero no esenciales al Drama.

Un foco que ilumina un telón pintado es solo un componente mas de ese telón y su 'luz' es un componente del 'espacio' que, como tal, limita la movilidad del actor para no cortar esa luz iluminativa.

Por otra parte las sombras y los reflejos permiten 'insinuar formas del espacio' que realmente no existen. Lo que permite una forma movable de crear espacios,

pues aunque en el instante efectivo una sombra o un reflejo 'ocupa espacio' (al no poder ser interceptado por el cuerpo del actor sin romper esa apariencia), si que es cambiabile de forma inmediata o paulatina.

## EL PERFECCIONAMIENTO DEL ARTE ESCENICO

***"¿Cómo podemos mostrarnos dignos de haber sido contemporáneos de Richard Wagner?",  
Adophe Appia***

Esta pregunta es la que se plantea desde la más profunda admiración, el que fuera gran teórico del arte escénico aplicado al Drama como Arte total, contemporáneo de Wagner y abrumado por la idea de continuidad y perfeccionamiento del drama wagneriano.

La altura gigantesca de la obra wagneriana le hace pesimista respecto a poder superarla, y se siente muy negativo respecto a un futuro más elevado, pues piensa que un Wagner solo nace cada muchos siglos.

Así pues se centra en mejorar aquellos aspectos que considera menos desarrollados por el propio Wagner: la representación escénica.

Y aquí antes de nada hemos de aclarar un tema fundamental:

Un necio necesita de un referente serio para dar paternidad loable a su necesidad. De esa forma un Schonberg y sus seguidores de la 'moderna' e insoportable atonalidad, viudos de público y vacíos de personas que los soporten, no tiene vergüenza en reclamar el único momento atonal, sabiamente usado por Wagner en el Tristan, como 'padre' e 'inventor' de las miserias ruidosas de su propia fabricación actual.

De la misma forma los impresentables montajes escénicos de los antiwagnerianos oficiales, apoyados por el dinero público y la prensa 'progresista', pretenden reclamar a Appia y sus ideas de perfeccionamiento escénico del Drama como 'padre adoptivo' de sus miserias mentales.

Nada más lejos de la realidad ni en un caso ni en el otro. Y respecto a las propuestas de mejora y estudio del arte escénico dramático de Appia hemos de aclarar antes de nada que no solo no apoyan la barbarie actual sino que son precisamente su contrario absoluto.

Appia propone un análisis del arte escénico para lograr mejorar la UNIDAD de la obra de arte, y nos dice claramente:

"Richard Wagner ha adjuntado a sus partituras numerosas indicaciones escénicas que es imposible no tomar en seria consideración". Dado que para Appia es el autor el que en su partitura y texto marca el eje intocable de la obra, sobre el que debe lograrse la unidad.

"Nos queda pues la unidad de intención, y esta unidad es LA UNICA JUSTIFICACION VALIDA de todas las puestas en escena de los dramas wagnerianos".

Y cuando algo no queda expuesto en la partitura, quedando pues a la voluntad del director escénico "debe buscar todo aquello que podría traicionar las intenciones del autor, esforzándose en ajustarlas a las indicaciones escénicas añadidas en el texto poético-musical del autor".

Existe pues una oposición radical entre el intento de mejorar y analizar el arte escénico y los intentos de la llamado 'Teatro de Dirección' llevado al extremo actual, que parte de una consideración radicalmente enfrentada a Appia y a Wagner: Romper absolutamente la unidad y crear dos obras: una, la música-texto (que no se modifica para poder tener público y poner el nombre de Wagner en la cartelera) y otra la obra escénica que no tiene nada que ver con el texto ni la intención del autor, sino que es inventada absolutamente por el cretino de turno.

La ruptura es total y es lo contrario al Drama como obra de Arte total.

Aclarada esta burda maniobra volvemos a la pregunta inicial: ¿que podemos hacer para mejorar el drama total que Wagner creó y elevó a una altura difícil de superar?.

## EL DESEQUILIBRIO EN EL DRAMA WAGNERIANO

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080*  
*[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com*

## ***"El alemán construye desde el interior", R. Wagner***

Wagner es el creador del primer Drama Escénico posterior al griego, y lo hace de una forma genial y completa. No se olvida de comprender y asumir cada uno de esos elementos. Pero es hijo de su tiempo y como tal depende de los 'medios técnicos' asumibles en su entorno temporal.

En Wagner hay un desequilibrio de medios en su intento de crear la nueva Tragedia. Digamos que hay una Jerarquía de importancia entre los 3 medios básicos del Wort-Ton-Drama (Poesía, Música y conjunto escénico). Wagner se ocupó ampliamente de los 3 temas, sin dejar en absoluto el tercero, el montaje escénico, en el olvido, pero pese a ello es evidente que el trabajo y textos que dedicó a música o textos fue muy superior a sus estudios sobre el tema escénico.

Aun así recordemos que fue Wagner el que reformó radicalmente el Teatro, la Escena, en su creación de Bayreuth, poniendo las bases de una comprensión mucho más dramática de la escena, frente al escenario operístico existente hasta entonces.

La música en Grecia era importante pero sin duda mucho menos que en la obra Wagneriana. La expresión de los sentimientos en Grecia estaba más en la expresión del actor y el texto, no tanto en la música, fuera del canto del Coro.

Pero la intención existía, lo que pasa es que la música en los tiempos griegos era mínima en sus capacidades comparada con la orquesta moderna.

Es evidente que el camino indicado por Wagner, y por los griegos, necesitaría más tiempo, más autores, para desarrollarse y perfeccionarse.

Aun así también esta sobre valoración de la música frente al texto y a la expresión dramática es motivada porque el PUBLICO es operístico, viene de la opera y 've' la música antes de nada, o sea hay un desequilibrio y además una óptica deformada del público normal.

Si el público que asistiera a los dramas wagnerianos fuese el que va a ver teatro sería diferente su percepción y apreciación sobre el texto.

El propio Wagner era consciente de que el aspecto escénico era algo incompleto, pues pese a las indicaciones claras en las partituras que publicaba, comprendía que éstas eran insuficientes para una representación dramática completa y global. Por eso también escribió en algunas de sus obras, de forma posterior e independiente a la publicación y estreno de la obra, ensayos manuscritos sobre 'puesta en escena', donde Wagner estudiaba los métodos de puesta en escena, ensayaba, buscaba llevar la escena a la misma altura de perfección del resto de su obra.

Pero su camino en la 'dramaturgia escénica' era inicial, nunca fue objeto de un estudio definitivo ni de conclusiones rotundas, y estos estudios fueron redactados de forma independiente a la publicación y ejecución de sus partitura con sus indicaciones escénicas básicas incluidas.

Por ello Appia cree que es sobre este desequilibrio en la dramaturgia escénica donde puede 'ser digno de la obra wagneriana y colaborar en su mejora', dado que opina que en realidad el elemento mas débil es esa expresión o dramaturgia escénica. O sea, que donde hacia falta actuar en el futuro para el arte dramático escénico no era sobre la importancia musical ni mejorar su unión con los texto (ambos temas considerados sublimemente realizados e indicados ya en la obra wagneriana), sino en crear una forma de expresión escénica más adecuada para la expresión de sentimientos.

En realidad Appia explica esta posibilidad de mejora sobre la dramaturgia escenográfica en base a la propia ideosincracia del arte 'alemán', recordando además que Wagner era 'el más alemán de los alemanes' según el mismo se consideraba. Para el arte trágico alemán la forma es el resultado, no la meta.

Appia así lo subraya también al decir: "el cultivo del sentido visual, del sentimiento de la forma exterior, se convierte en un factor determinante para la irradiación musical: lo que el poeta ha regalado tan maravillosamente a nuestros oídos, también debe ser capaz de evocarlos ante nuestros ojos, y este último procedimiento solo concierne indirectamente al deseo íntimo de expresión que ha originado el drama".

Vencer pues la dicotomía entre el estado de ánimo necesario para recibir los textos poético-musicales y la contribución realista que exigen nuestros ojos... si esa dicotomía es excesiva, antagónica, el ojo dejará de actuar y el oyente se enfrascará en la hipnosis mística de la música, en ese estado de emociones absorbentes de la maravillosa música y canto, un estado etéreo del que H S Chamberlain dice 'incluso puede llegar a creerse que va a aparecer Wagner en persona', un estado de ánimo de goce enriquecedor pero que aleja en parte la conciencia del Drama, de la representación dramática.

Si se pierde el Teatro, el Drama escénico, quizás demos razón a un antiwagneriano tan desagradable como Bertolt Brecht al decir en 'Escritos sobre el Teatro' que la música lleva a veces a un estado hipnótico que provoca una embriaguez que entorpece el espíritu y la lucidez. Si nos alejamos del Drama y olvidamos el por qué y el cómo, la gota de racionalidad que justifica los sentimientos, hemos vuelto a la música y no a la obra de Arte del Futuro, el Drama escénico.

Casi todos los espectadores son capaces de sentir ese arrebatamiento pasional de la música y el canto, casi todos pueden seguir una obra escénica realista teatralmente concebida. Lo difícil es pues lograr la unión de ambos temas, lograr una dramaturgia escénica capaz de dar racionalidad pero estando al servicio de la pasión sensible.

## PRINCIPIOS DE UNA DRAMATURGIA ESCENICA

***"Apolo no era solo el dios del canto, sino también de la Luz", H.S. Chamberlain.***

Hemos de analizar los medios de que disponemos en la dramaturgia escénica para comprender algo más como utilizarlos en un sentido dramático, intentando la unidad con la 'intención sensible íntima' de la obra dramática.

Por tanto los artificios a usar deben partir de una concepción unitaria e inicial en todo el drama, de forma que la obra de arte tenga una unidad de concepción y

no esté obligada a incluir orientaciones divergentes de ese objetivo dramático esencial.

Dado que los elementos técnicos escénicos cambian con el tiempo, es imposible considerar la puesta en escena como algo estático. Bayreuth, por ejemplo, no disponía de luz eléctrica en su fundación.

El problema es comprender como cada medio o artificio debe colaborar con el drama. Y no se trata de buscar soluciones únicas pero si comprender los límites y las condiciones de cada solución posible.

#### La Solución en la Tragedia Griega:

Si analizamos cualquier teatro griego veremos que estaban contruidos en lugares de hermosa vista, al aire libre, y el escenario era o circular o un anfiteatro limitado por la muralla del escenario. No estaba lleno de objetos, ni se pretendía reflejar allí una visión real del 'lugar' del drama, no había decorados en el sentido actual. El público era parte del escenario, mientras ahora el público es algo infinitamente alejado del escenario (no físicamente sino psíquicamente) porque como decía Wagner "Ya no somos artistas como lo eran los griegos", y al no ser artistas nos sentimos fuera de la obra de arte, no como partícipes de ella. Por tanto en el drama griego la puesta en escena no era debida a pinturas o esculturas, a objetos o construcciones que pretendan 'dar la ilusión visual' de un lugar concreto y detallado. Para el griego la belleza de su teatro era suficiente para poder encuadrar el drama.

Simplicidad, belleza y sobretodo un público que conocía y se integraba profundamente con el drama, no necesitando más que indicaciones someras para asumir el 'escenario dramático'.

#### La Solución romántica del Drama wagneriano:

La base del romanticismo es su visión artística y sensible, de forma que se abordó el problema escénico como un 'arte en sí'. La belleza y el sentimiento en sí de la escena, convertida así en una 'obra de arte en sí'.

De esa forma los escenógrafos son artistas, pintores, expertos en perspectiva, arquitectos, capaces de crear obras de arte pictóricas y adaptarlas al entramado escénico, procurando dar 'la ilusión visual de la realidad' de una obra de arte pictórica llevada a 3 dimensiones.

Esta solución, que ha sido brillante y ha dado obras extraordinarias, genera sin embargo varios problemas limitativos a la unidad y servicio de la obra dramática total. Veamos algunos:

La 'ilusión visual' es siempre imperfecta, y solo se logra mediante una sobrecarga de medios 'espaciales' en el escenario.

Esos medios espaciales limitan la movilidad del actor, los actores nunca pueden tocar esos elementos escénicos que son 'ilusiones ópticas',. Pues en ese caso la 'ilusión' cae y el público pierde ese estado de 'engaño visual' logrado.

Exigen una iluminación, una luz de uso exclusivo a la visualización de los objetos espaciales.

Pero además los entramados basados en las artes del espacio (pintura, arquitectura o escultura) no tienen flexibilidad ante los cambios del drama: en el drama musical hay momentos en que la atención se centra en el desarrollo sensible musical y otros en el texto poético 'razonable', siendo su mezcla algo variable continuamente. En los momentos en que el éxtasis musical nos expresa un sentimiento profundo, fuera del Tiempo y Espacio, los elementos materiales espaciales son solo un estorbo, mientras que en los instantes donde la razonabilidad poética domina es normal que el espectador 'vea' o 'intuya' razonablemente esos objetos o entorno espacial del cual se está tratando.

Pongamos un ejemplo: el segundo acto del Tristan, en la noche, allí Wagner quiere expresar claramente el alejamiento de ambos de todo, fuera del Espacio y Tiempo, allí el entorno es poco importante, no están en un castillo, están fuera del Espacio, su Amor ha logrado aislarlos del mundo, viven en ese ultramundo externo a la Representación. La luz debe crear ese ambiente, y todo objeto es secundario, la música es el centro, "Solo sucede la música" decía Wagner de ese Tristan. Pero cuando al final acaba el estado ideal y deben los amantes enfrentarse a la 'Realidad', al mundo de la representación, llega el día,

paradigma de la realidad, y entonces debe la iluminación y el entorno real volver a tomar su lugar.

La belleza plástica de estos decorados son, en fin, un 'arte' dentro de otro 'arte', un arte que puede tener vida independiente del arte total dramático, que debe ser 'tiránico', exigiendo que toda la dramaturgia escénica sea solo sirviente fiel de su propia vida, y no tenga una vida independiente.

De esa forma lo más positivo de la escenografía romántica es su belleza, y lo negativo es que el sistema de escenarios a base de papeles pintados es limitado en su despliegue, limitativo al actor y basado en un momento dado de la técnica iluminativa.

De alguna forma en la escena "su realidad material está sometida a preocupaciones estéticas superiores a su forma inteligible", como dice Appia. Las artes espaciales deben permitir ese seguimiento del espíritu sensible de la obra, de forma que no sean molestas en sus defectos, sino útiles en sus virtudes.

#### La Solución escénica de Adolphe Appia:

Luz, Simplicidad y Movilidad al servicio del Drama, esta podría ser el lema fundamental de esta visión escenográfica.

Como vemos pone como centro de la dramaturgia elementos no ligados al espacio, sino capaces de expresar sentimientos de forma dinámica, dejando para los elementos espaciales solo una labor de restricción del espacio escénico y un apunte del 'entorno físico' de la acción.

La Luz activa: Ya en las Bayreuther Blatter de abril 1885 aparece un texto del artista y pintor Rogelio Egusquiza sobre 'La iluminación en la escena', en un momento en que en Bayreuth aun no había luz eléctrica, pero si en la Opera de Budapest que es donde lo analizó.

H. S. Chamberlain ya expuso que entre música y luz existe una afinidad mística, ese Apolo dios de ambos elementos.

La escena debe expresar a la sensibilidad visual el mismo sentimiento que la música está exponiendo a la sensibilidad auditiva. Deben ir coordinadas y apoyarse. Lograr despertar esa sensibilidad global para lograr que el público del drama no sea operístico sino que capte toda la sensibilidad escénica.

Evitar las luces para ver objetos y usar la parte sensible de la luz-color, la creación de atmósferas generadoras de sensibilidad, y la iluminación de objetos o zonas con significación sensible.

Simplicidad:

Hay la leyenda de que Shakespeare hacía enseñar un cartel en ciertas partes de su obra para explicar el entorno donde se actuaba, evitando así tratar de montar un gran aparato escénico y centrándose en resaltar el drama por la interpretación y la dicción tímbrica. Seguramente es una leyenda falsa,... pues la mayoría de los espectadores eran analfabetos. No se trata de llegar a este extremo claro.

Pero la idea es que solo debe resaltarse en escena aquello sobre lo que el drama trata, lo demás basta que se insinúe y se comprenda como 'límites de movilidad' o entorno general, de forma que sea suficiente para la 'razonabilidad' del drama pero no ocupe la atención que debe centrarse en el elemento dramático.

Ese entorno debe crear la 'atmósfera' necesaria para el drama, pero no es necesario dibujar sus detalles en extremo, y menos si eso distrae o dificulta la movilidad rítmica del actor.

Un bosque es un entorno que puede presentarse mediante un cuadro a lo Shishkin, el gran pintor romántico de los bosques rusos, o considerar lo que para el drama es el bosque, un entorno de acción, para lo cual es bosque debe insinuarse mediante algunos troncos, y la luz debe dar el ambiente sombrío (o no, según sea el texto y la música) que es lo que importa realmente para expresar el sentimiento de la acción.

Claro que cuanto más 'bosque sea', sin llegar estorbar o distraer, sin llegar a necesitar la luz para 'verlo', sin necesidad de interrumpir la movilidad del actor,

pues mejor. Y ahí hay un exceso en Appia, al eliminar excesivamente el entorno, sin que sea eso necesario.

La Movilidad:

Appia pide en su 'La puesta en escena del drama wagneriano' que los cantantes-actores estudien y practiquen gimnasia. Es de resaltar su amistad con Jacques Dalcroze, que fue el impulsor de la gimnasia rítmica, de la expresión corporal de sentimientos, unidad cuerpo y música.

Wagner en su 'La obra de arte del Futuro' dice: "el ritmo es el alma consciente de los movimientos necesarios, mediante el cual el artista trata de comunicar sus sentimientos inconscientemente"

La expresión corporal es algo bien conocido pero poco aplicado en el drama wagneriano. Los 'cantantes' siguen considerando su 'voz' como su mejor contribución a la obra, y todo lo más aspiran a una cierta movilidad dramática que siga el 'argumento'. No, deben ser actores y con ello moverse y expresarse con el ritmo y la mímica apropiada al sentimiento expresado, con la música y el verso.

Sin embargo no propongo en modo alguno los escenarios de Appia como un modelo a seguir. Appia fue un buen teórico de la escenografía pero su sistema tiene dos grandes defectos:

1- No era un artista y como tal sus escenografías reales fueron muy poco adecuadas, eran excesivamente sencillas y más orientadas a apoyar su teoría que a una representación eficaz. Creo personalmente que algunos de sus montajes eran correctos para algunas escenas pero no en general. Pongamos el clásico ejemplo del segundo acto de Tristan, en ese momento el montaje de Appia durante la escena nocturna podría estar bien, pero mantener ese mismo estilo en el resto de la obra es un error de simplicidad excesiva.

2- Llevar al exceso las teorías de Appia nos lleva a la escenografía 'sin nada' de Wieland Wagner, dejando TODO a la luz. Eso no es lo que dice Appia, pero así planteado por Wieland nos lleva a escenografías donde el público deja ya de

captar el 'entorno real' en el cual se realiza el drama, y por tanto 'estorba' realmente al drama esa excesiva simplicidad.

### La solución actual correcta: Schneider Simsen

Sin duda la solución correcta es llegar a la belleza del escenario romántico pero asumiendo los principios de movilidad, luz activa y adecuación al drama que Appia indica.

Esto, que parecía una utopía, está muy bien realizado en las escenografías de Schneider.

Wagner nunca confundió "las condiciones técnicas de ejecución con el sentimiento sagrado que nos dio el impulso creativo" (Bühnenfestspiele de 1876). Podemos mejorar las condiciones técnicas siempre que seamos respetuosos con la unidad dramática, con la unidad entre la dramaturgia escénica con el texto poético y la expresividad musical..

Seguramente podemos ver en las escenografías modernas de Schneider Simsen un ejemplo del uso de la luz y a la vez de los entornos espaciales, que existen y definen claramente los límites del escenario y dan razonabilidad al drama expresado en el texto, adaptándose a su contenido.

En su Tanhauser, por ejemplo, tenemos un ejemplo extraordinario del uso de la luz activa para expresar la época del año en que el nos movemos, tenemos un escenario amplio no cortado por tapices pintados que dificulten la movilidad, el escenario se parece más a un ambiente de cine que al clásico escenario de telones. Y por último Schneider sabe cuando es preciso una cierta simplicidad y cuando es necesario una riqueza de escenografía.

Pongamos el ejemplo del Tanhauser: La escena del concurso de canto en el Salón de la Warburg es una escena 'luminosa', pública, allí no tiene sentido la simplicidad pues el espíritu del momento es precisamente de solemnidad y gran espectáculo, y por ello Schneider proporciona una escena realista de gran impacto.

Mientras que las escenas de los peregrinos requiere una escena mas simple, de ambiente distinto y mas recogido, perfectamente lograda con la aportación de la luz y de una escena física adecuada y amplia.

Es posible que en el futuro, si nos libramos de la nefasta influencia de los 'directores de escena' que pretenden imponer 'su' obra salga un nuevo genio del drama escénico capaz de aunar más todavía las posibilidades sensibles de la luz, del movimiento corporal y las artes del espacio para crear una dramaturgia escenográfica unida esencialmente al drama. Quizás los medios del cine permitan esa mejora que vemos posible y deseable.

## EL PROBLEMA DEL TIEMPO EN LA PUESTA EN ESCENA

Los dos grandes elementos del Tiempo son la música y el poema dramático. Ambos tienen una 'duración' intrínseca que es excluyente.

En el drama musical el tiempo real, o sea el tiempo de reloj viene dado por la música, o sea por el tiempo necesario para expresar los sentimientos por una parte, y por otra, si no se toman precauciones, como si hizo Wagner a partir del Lohengrin especialmente, por el mero hecho de que un texto cantado es más largo que hablado.

Este tema puede no ser tan evidente ni grave en Wagner, quien en la medida de lo posible, trata de abolir los números cerrados y sustituye el canto por el "sprechgesang", una especie de arioso permanente que liga el ritmo y las fluctuaciones de la palabra, para acercarse así al tiempo del discurso hablado, eso solo es una solución parcial (pero que sin duda expresa bien el conocimiento de Wagner sobre este tema).

La música nos habla de la 'acción del alma', y esa acción tiene su propio tiempo, exige un respeto a su necesidad temporal.

Por otro lado la 'acción' razonable, lo que dura una acción en la vida real, y sobre la cual tenemos íntimamente una idea concebida en cada espectador.

Esta diferencia, que es importante en muchos casos, comporta dos grandes dificultades:

- Si la acción del alma hace que la acción 'razonable' se dilate de forma innatural y excesiva, el espectador notará una dificultad adicional a seguir el drama y caerá fácilmente en la tentación de hundirse en la música como elemento aislado, olvidando o perdiendo la capacidad de unir ese lenguaje del sentimiento con las motivaciones, con su unidad al drama escénico. Perderá pues el drama la cualidad teatral.
- El actor por otra parte se encuentra que debe renunciar a su 'actividad normal', a su 'movilidad natural', debido al nuevo 'tiempo musical'. El actor es inducido a una actividad ficticia. Debe estar preparado para ello, y debe conocer pues los principios de expresión corporal adecuados para unir sus movimientos al lenguaje del alma, y no solo al lenguaje natural de la realidad teatral.

Por ello el actor-cantante debe estar formado en la movilidad, y se debería encontrar sometido al tremendo esfuerzo de ir adecuando esa movilidad a los dos tiempos, según cada instante o parte del drama.

En una palabra se exigiría tanto del actor para poder adecuarse al drama musical que estamos en el extremo ante una supermarioneta, profundamente dependiente de la voluntad dramática, tal como ya algunos habían indicado en textos como 'On the Art of Theater (1911, Gordon Craig).

No era esta la visión de Wagner, que prefería un actor libre, cosa evidentemente más humana y razonable respecto a las necesidades a exigir al actor-cantante, pero que también es cierto nos llevan a recordar esos dos peligros antes citados, y que a menudo vemos en las óperas e incluso en los dramas wagnerianos: cantantes cuya expresividad corporal es nula, inadecuada y situaciones en las que se pierde la tensión dramática al chocar demasiado evidentemente el tiempo de la música con la acción real dramática.

Y por poner solo un ejemplo flagrante, esas 'muertes operísticas donde el moribundo ejecuta un esfuerzo prolongado y extremado de canto, evidentemente desfasado en tiempo y en razonabilidad con la realidad física de la acción. El tiempo y las necesidades para expresar los sentimientos del alma ante la muerte chocan con tal evidencia contra el tiempo dramático, que el público pierde la sensación dramática de la muerte, su acción real en el drama. Esto no se da en Wagner, pero si en muchas óperas.

No tratamos en el tema del tiempo el tratamiento de la duración, o sea como tratar en escena un tiempo de acción de días o años durante una función de horas. Este es un tema que requiere un artículo aparte, y además podemos verlo reflejado con absoluta calidad en el extenso artículo de Christian Merlin titulado "Dramaturgie du temps dans la Tétralogie" (L'avant scène-opéra nº12/13 correspondiente a "La Walkyria") donde el autor trata ampliamente este tema.