

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 8 AÑO 1993

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **CUANDO UNA ÓPERA ENTRE POR LOS OJOS...**

AUTOR: *Rüdiger Pohl*

Artículo extraído de: *Mitteilungen der Deutschen Richard-Wagner-Gessellschaft*, nº 5, januar 1993.

Esto dice la revista especializada en ópera, "Vivace" en el anuncio de la transmisión televisiva del "Parsifal" de Harry Kupfer...

Ya que esta transmisión llegó al público de varias comarcas y que probablemente sobrevivirá en una cinta comercial, nos permitimos ofrecer una detallada reseña del acontecimiento.

Hace poco todavía fue posible ver en la misma Ópera del Estado de Berlín el anterior "Parsifal" de Kupfer, versión de 1977. No entendemos lo que indujo a la pareja Kupfer-Barenboim, al principio de su trabajo conjunto planeado para 10 años, meterse de nuevo con la última obra de Wagner; claro que la parte financiera estaba asegurada por la buena acogida que obtuvo por varias cadenas televisivas.

El comentario introductorio lo hizo el nuevo intendente, Georg Quander, el que introdujo a Daniel Barenboim en el Teatro. Ya desde el principio sus palabras tuvieron pocas alusiones a Wagner. Esto nos permitió darnos una idea de lo que Kupfer y su equipo habían organizado.

Al terminar el Preludio, no ofrecido en imagen (parecía difícil iluminar debidamente a Barenboim), nos encontramos en el interior (!) de la cámara acorazada de un banco. Con el suelo tratado por "Mr.Proper" sus paredes están formadas por placas de metal, sólo existe una salida, una enorme puerta de caja fuerte que se abre a un humeante mundo exterior (¿directamente al reino de Klingsor?). El espacio que debería ser "un bosque umbrío, de aspecto hosco pero no lóbrego" está herméticamente aislado de cualquier indicio de naturaleza, estéril, sin vida, iluminado por una lívida luz azul que produce una sensación absolutamente frígida. El vestuario es futurista, menos el de Parsifal y el de Kundry. Un diario lo definió como "La pasión de Esparraguera en una

discoteca”. Los escuderos entran en escena por la enorme puerta, Gurnemanz reza de cara a los ojos de buey que se encuentran en la pared de la cámara acorazada (el *tío Gilito* hubiese actuado igual); transportan a Amfortas en una silla metálica (involuntariamente uno piensa en la silla eléctrica) envuelto en sábanas ensangrentadas... pero a continuación debe subir los altos escalones de la puerta por sus propios medios. Sólo los expertos advierten que está saludando a “la suntuosa mañana del bosque” en el interior de la cámara acorazada. Kundry, según opinión de la crítica, es “una mezcla de Madre Teresa de Calcuta y Josefina Mutzenbacher”, pero en realidad se parece más a Nina Hagen.

Cuando el cortejo ha salido fuera, los escuderos dan fuertes patadas a Kundry... “¡Bien! ¡La gracia del Gral aleja del mal a quién le responde con el bien!”. Parsifal, por su parte, parece que ha encontrado la entrada privada ya que es introducido a través de las placas metálicas. Su aspecto es decididamente el de bobo (hace recordar a Oliver Hardy), es un desperdicio... el anti-héroe. Podría ser un participante del concurso televisivo presentado por Gottschalk: “¿Qué te apuestas?”... que devolveré la lanza”. El cisne es de tamaño natural y contra todas las reglas del teatro realista de Felsensteins, Gurnemanz lo transporta con un solo brazo. Gurnemanz supone que “el sol brilla en su cenit” ya que en realidad no lo puede ver, lo que si ve, lo mismo que Parsifal, es como se deslizan a su espalda las paredes metálicas (sólo para la técnica escénica un coste de 100 millones de pesetas), que con la refracción de la luz dan la penosa sensación de ser las láminas donde se apunta la curva de temperatura (¿o son los paneles de la bolsa?). Cuando Parsifal ve *a/ personal* – Wagner en su tiempo los denominó “Caballeros del Gral” – se refugia en un rincón como un corzo asustado. Comprensible. “Un equipo de fe (¿o de superstición?) cogidos del brazo en grupos de cuatro o cinco”. Gurnemanz, con el puño en alto (¡Alberich!) da la señal para empezar la Última Cena. Titurel está sentado en un alto sitial y Amfortas es transportado cabeza abajo en un indefinible artefacto (¿punta de lanza, lecho de faquir o cuchillo castrador?). Un niño introduce una copa de flexiglas (su forma recuerda el Cáliz del Gral Wagneriano), está cubierta por un lienzo negro y “debajo tiene un cierre metálico que impide que caiga en una especie de nariz...” – nos dice el

Tagesspiegel de Berlín – ¿nariz?, mas bien es una pieza metálica en forma de pico.

Como era de esperar, ninguno de los caballeros se preocupa por las acrobacias de Amfortas, al contrario, todos se alejan de él. Con la música que Wagner compuso para el momento de mostrar el Gral es destapada la “cosa”. Gurnemanz indica a todos que se arrodillen (!) y Amfortas, con un solo brazo levanta la copa de flexiglas mostrándola a la audiencia. Todos levantan los brazos, pero no pasa nada (cosa que era de esperar) “el rayo de luz que desciende de lo alto” no se produce. Los caballeros caen fulminados. Cuando recuperan el sentido entran los escuderos y ponen unos cálices ante sus narices, pero nadie bebe. El pan y el vino están en el poema, pero en escena la comunión no tiene lugar. Gurnemanz, con el lienzo negro, cubre la copa y la cabeza de Amfortas que oportunamente se había colocado al lado... y de repente nos encontramos en la parte exterior de la cámara acorazada. Kundry ya se encuentra allí (!) y “ante la llamada de lo alto” se arrastra por el escenario.

Antes de empezar el segundo acto, el señor Quander nos informa detalladamente del “sintético encanto” de las Muchachas Flor. Estamos de nuevo ante la puerta entreabierta de la cámara acorazada, pero esta vez en el lado contrario. “El reino de la redención y el de la condena son virtualmente idénticos en la hermenéutica de la anti-vida”, según el Frankfurter Allgemeine. Esta vez el escarpado promontorio está a la izquierda y Klingsor se encuentra encima, ahora por lo menos la luz azul es la adecuada. Cuando hace rato que Klingsor ha cogido a Kundry de la mano atrayéndola hacia sí, fiel a la partitura decide llamarla; tras darle un golpe con la Lanza Sagrada desde lo alto contempla, igual que nosotros, la lucha de Parsifal con sus caballeros. Klingsor se va y entonces, por la izquierda, aparece flotando en el aire una alfombra voladora a cuadros rojos que sostiene, con mejor o peor fortuna, unos aparatos de televisión que muestran continuas y variadas imágenes: bocas besando, pies, flores, rostros y otras partes del cuerpo...

Parsifal, muy animado, corretea entre este Video-Peep-Show y alegre acaricia los tubos de imagen, “el sexo encantador”. Al preguntarles si son flores las imágenes se agitan perturbadas. Está claro que la acción transcurre tras el

invento de la televisión olorosa ya que Parsifal dirige un amable cumplido a las pantallas: “oléis maravillosamente”. El Wiesbaner Kurier calificó este momento como “el punto álgido de la desgraciada idea de una ilusión electrificada (...) un efecto extraordinariamente vulgar”.

Kundry aparta los monitores televisivos, como “flores prontamente marchitas” y entonces la escena entre ella y Parsifal transcurre sobre una plataforma deslizante situada en un entorno oscuro. Al final, naturalmente, Parsifal coge la Lanza a Klingsor y en lugar de hacer la señal de la cruz gira sobre sí mismo levantándola, cosa que provoca una breve tormenta con lo que los televisores, que en parte aún funcionan, caen destrozados convirtiéndose en un montón de basura, en una masa carbonizada. Aquí Kupfer y Schaver se hunden en la más excelsa banalidad.

En el tercer acto, el espectador, en vez de encontrarse en una campiña en pleno mediodía se encuentra (presuntamente) ante la consabida cámara acorazada. Gurnemanz está más aturdido, afectado, tembloroso y descuidado que nunca. Sus palabras suenan muy estudiadas, pero antes arrastra a Kundry fuera de las bambalinas: “los matorrales invernales la mantienen oculta”. Kundry da la bienvenida a Parsifal sacando del almacén del atrezo un jarro de arcilla auténtico, cosa que no le es de gran ayuda. Antes de ser ungido tenemos la sensación que advierte y escucha los “murmillos del bosque”. Al poco rato empieza “el encanto del Viernes Santo” que es escenificado con unas láminas móviles distribuidas por aquí y por allí sobre las relucientes paredes, sobre las cuales se proyectan nubes y cielos azules alternando con tonalidades negras. En aquel momento, Kundry, para dar variedad al asunto, descubre un par de campanillas de las que conocemos bien como adorno de mesa de Pascua. Y así la naturaleza florece en la orquesta...

Nuevo cambio y todo empieza igual que lo descrito antes, sólo que ahora el niño es llevado en volandas (¿falta de vitaminas?). El ataúd de Titurel parece venir directamente del depósito de cadáveres de la crónica de sucesos. Amfortas muestra su herida, con bordes de plástico incluidos; los caballeros se abalanzan sobre él con los puños cerrados (Acorazado Potemkin). Wagner: “Todos se apartan horrorizados”. Alguien ofrece el copón a Amfortas, el cual, sosteniéndolo, se lanza contra los caballeros (!). Pero justo a tiempo entra

corriendo Parsifal y anuncia que sólo existe una forma eficaz, cosa que transforma la situación por completo. Pone de nuevo el pote en su sitio y coloca la lanza atravesada sobre él. Ante las conocidas palabras: “¡Abrid el estuche!”, las paredes de la cámara acorazada acceden a su deseo y se deslizan hacia atrás, todos las contemplan y nadie mira el Cáliz que junto con la lanza se eleva hacia lo alto. La escena se ilumina levemente. Los caballeros parecen una banda de drogadictos que tirados en el suelo esperan ávidos y palpitantes la bendita dosis.

Parsifal corretea por la sala. Amfortas, a toda prisa, le da las gracias antes de derrumbarse en el punto exacto de la partitura en la que Wagner concede la muerte salvadora a Kundry, la cual está ocupada ordenando a Parsifal que abandone la estancia (!), pero él – visiblemente indeciso – permanece, hasta que cae el telón, plantado entre ella y Gurnemanz. ¡Aquí se manda a dedo!

Un crítico pregunta: “¿Por qué este Parsifal?”, “¿Es simplemente superficial?”, “¿Pretende únicamente salir en los carteles?”, “¿Dice alguna cosa?”, “¿Es realmente provocador como se ha leído en muchos sitios?”. “Muchas ideas, pero la escenificación no resuelve nada”.

Pero en cambio, según sus palabras, la meta de Kupfer es clara: “Hoy en día la Orden del Gral es para mí la suma de todas las ideologías y de todos los políticos que difunden corrupción bajo el pretexto de un orden altamente ético y libre”. Está claro que los caballeros del Gral no desean difundir ninguna clase de orden, sino vivir en una pura comunidad de creyentes que con un amor activo quiere dar a conocer al mundo la “obra del Salvador”. Pero Kupfer se dedica a desprestigiar esta comunidad. Durante toda la obra no para de asociarle todas las ideas negativas por insignificantes que sean: tenaz elitismo, ascetismo desfasado, dinero, referencias bancarias, actitudes antifeministas. Consecuentemente vemos el Mundo-Teatro a través de los lentes de Kupfer, “llegando a un punto negativo – Neue Zeit, 27.10.1992 –, duramente dogmático, manipulando los Caballeros del Gral hasta convertirlos en seres inhumanos herméticamente encerrados y apartados del mundo exterior”. A esto se quiere llegar. Kupfer hace realidad en escena lo que Adorno califica de “la mentira de Parsifal, la inutilidad de la esperanza, la fragilidad del juramento”.

Proclama, junto a Bloch, que “la apoteosis wagneriana es una piadosa y enigmática blasfemia”. Para dejar más claro el punto sobre el que estos señores van dando vueltas, culpa a Richard Wagner de mentiroso, acusa a este artista de haber engañado al mundo con su obra toda hipocresía. Y todavía más: sobre todo la música. Kupfer no llega a esto con unos más o menos nuevos modernismos, esto sólo sirve para distraer; lo logra a través de una sutil tergiversación del significado de innumerables detalles. Un crítico ha sido capaz de encontrar la pista. Cuanto más se añade y más minuciosamente se ilustra la música, más se minimiza la obra y a esto es a lo que Kupfer quiere llegar. Uno de los momentos más clarificadores de este sistema es cuando Gurnemanz, durante la unción de Parsifal, al pronunciar las palabras: “quito el último peso de tu cabeza”, empuja la cabeza de Parsifal hacia el suelo. Kupfer temió que alguien entendiera el texto por lo que desmenuzó la extensa locución de Gurnemanz y la diluyó en la acción; las palabras de compasión y gracia de Gurnemanz son sumergidas en el lenguaje estético del entorno óptico. Durante la consagración nadie se fija en las frases del poema en las que se muestra el mundo interior de los caballeros, tal como Wagner quería que se entendiera. Con la contrapartida de la apoteosis de Parsifal, Kupfer destruye cualquier asomo de significado cartesiano, que era lo que Wagner deseaba, elimina toda trascendencia religiosa y en consecuencia hace que al final el mal y el bien sean una misma cosa.

En 1977, Kupfer, *de acuerdo con el partido*, puso en su Parsifal unos torpes denuos contra la Iglesia, presentando al final el auténtico hombre socialista, el que ha dejado tras sí las viejas creencias desprendiéndose ostentadamente del enfermo, elitista, misógino mundo del Gral.

En 1992, disfraza la imagen de su mundo profundamente materialista y nihilista con una estética de ciencia-ficción y carga al público – traicionando el original – con dudas y conformismo. El mantiene que al terminar Parsifal quedan preguntas pendientes. Yo me pregunto ¿cuáles? Desde Bach, no hay quizás otro final en la historia de la música que proclame con más claridad una respuesta de salvación.

Pedro Kupfer no actúa solo. El director parece estar de acuerdo con el regidor. Barenboim, como anteriormente Pierre Boulez en Bayreuth, humaniza

el mito musical. ¿Cómo se logra? Daniel Barenboim permite que el coro cante pre-grabado y que las Muchachas Flor lo hagan desde un palco lateral (cosa que en la transmisión televisiva no se ve) con lo que se producen unas feas diferencias de sonido. En conclusión, parece muy probable que aquí haya existido una decisión superior de algún personaje responsable.