

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 39 AÑO 2000

TEMA 5: WAGNERIANISMO

TÍTULO: **EL TEATRO AL AIRE LIBRE DEL BOSQUE DE ZOPPOT**

AUTOR: *Estera Kliszewska*

*Comentario a la Memoria del mismo nombre presentada por Estera Kliszewska en junio 2000 como trabajo de fin de curso en la Universidad de Toulouse.*

*La autora utiliza habitualmente el nombre polaco de Sopot, pero nosotros hemos considerado más oportuna la denominación alemana por ser la más conocida.*

Se trata de un trabajo de fin de curso redactado en francés para la Universidad de Toulouse que ha merecido una puntuación muy notable por parte del jurado. El estudio, de aproximadamente un centenar de páginas, nos introduce en un tema de enorme importancia en el mundo wagneriano y totalmente desconocido en la actualidad incluso por los más versados en la materia. Gracias a la investigación llevada a cabo por esta joven polaca, la biblioteca de la Universidad de Toulouse contará a partir de ahora con la documentación de primera mano de gran importancia para todo wagneriano que se interese en la materia.

El Festival Wagner del bosque de Zoppot, al aire libre, fue un lugar “mágico”, en la primera mitad del siglo XX, para escuchar ópera y, especialmente drama wagneriano. No en vano se le conoció en esa época con el sobrenombre de “Bayreuth del Norte”. Sabíamos de su existencia pero todos nuestros intentos de encontrar documentación al respecto habían resultado inútiles. Estera Kliszewska nos ha proporcionado, por fin, la inmensa alegría de

*Associació Wagneriana. Apartat Postal 1159. 08080-Barcelona  
<http://associaciowagneriana.com> [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)*

poder comprobar, partiendo de las fuentes originales, que este Festival no fue un sueño sino una realidad. Que la naturaleza prestó sus mejores galas para proporcionar a la obra wagneriana, tan unida a ella, el mejor decorado que jamás nadie hubiera podido imaginar. Veamos, con un poco más de detalle, en que consistía la “Waldoper” de Zoppot.

La memoria presentada por Estera se divide en tres partes:

- a) Condiciones externas en que se desarrolló el Teatro de Zoppot: arquitectónicas, acústicas y escénicas.
- b) Exigencias internas del drama wagneriano: Importancia de la orquesta y coro, de la palabra y la música.
- c) Dimensión política de la música: Historia de estos Festivales.

Estera empieza situándonos la “Waldoper” de Zoppot, ópera al aire libre, en medio de un hermoso bosque de hayas al borde del Báltico, a pocos kilómetros de Danzig. Hoy es Polonia pero en ocasiones de la historia fue Alemania. Un cantante de la Ópera de Berlín, Desider Zador, lo describe así en 1929:

“Únicamente quien ha participado en los festivales de Zoppot, puede percibir la sensación de estremecimiento que te embarga durante los paseos a través de las colinas que conducen al bosque sagrado. Una corta escapada por sus alrededores bastaba para tomar conciencia de que allí iba a suceder algo insólito.

“Por el soleado camino, con sus sillas plegables, las mantas de viaje y los paraguas, marcha una multitud compuesta por millares de personas, varias horas antes de que dé comienzo el espectáculo. Habría casi que rendir homenaje a la puntualidad perfecta con la que todo esto se desarrolla. Todos cuidan mucho de no perderse un solo minuto del espectáculo que se revela fuera de lo común. Todos desean ser testigos de este despertar anual del bosque santo. Todo lo que van a ver constituirá una revelación incluso para los que ya conocen las óperas.

“En el mundo entero, ¿existe un solo lugar donde se pueda ver a **Siegfried** cabalgando por entre las hayas que susurran, donde uno pueda convertirse en testigo de la verdadera sepultura de aquel que fue llevado a la

montaña acompañado por antorchas en llamas?” Inspirador y sumamente romántico, ¿no?

La autora pasa a continuación a hablar de la concepción que Wagner tenía de la ópera como “obra de arte total”, unión de teatro, música y literatura y que ha dejado bien explicado en muchos de sus escritos. No nos extenderemos nosotros ahora demasiado en este punto, pues existe mucha literatura al respecto y preferimos concentrarnos en el tema de la Ópera de Zoppot tratado en esta memoria.

El trabajo trata a continuación de las exigencias arquitectónicas, acústicas y escénicas del teatro deseado por Wagner. Sabemos que el compositor realizó importantes reformas en su época. La primera, hacer invisible la orquesta y disponer a los espectadores en una suerte de anfiteatro. La finalidad era que el espectador pudiera concentrarse, sin distracciones, en el espectáculo que estaba contemplando, de ahí también la sala a oscuras. Estera comenta aquí la influencia del teatro griego en Wagner, fuente inspiradora de su teatro de Bayreuth y este, a su vez, de la escena de Zoppot.

El escenario de Zoppot “no poseía techo ni entarimado. Se hallaba rodeado por tres lados por el bosque que constituía el telón de fondo. Su longitud inicial era de 50 metros pero en tiempos de Hermann Merz se agrandó considerablemente, 95 metros de longitud y 100 metros de profundidad”, según escribe Pawel Huelle. “El telón instalado tomó la forma de una puerta de dos alas de 8 metros de altura y 40 de anchura. Estaba decorado con hojas de haya, tejidas pocos días antes del espectáculo. El escenario estaba provisto de una maquinaria imponente: todo tipo de armazones, fermas y proyectores. También era notable el foso con capacidad para 150 músicos”. Estera nos recalca que el tipo de telón que describe Huelle se llama en vocabulario teatral, “griego” y se pregunta si se trata de una simple coincidencia. La orquesta, pues, invisible como la Bayreuth.

Las condiciones acústicas eran muy buenas y donde se escuchaba mejor era en el fondo debido, según Jacek Dyzewski, a la ausencia de asientos.

Estera razona que para los griegos el decorado natural carecía de importancia, aún al contrario, que intentaban que el espectador no percibiese el

paisaje que le rodeaba, las montañas que bordeaban el horizonte o las orillas de las islas. Esto es importante para constatar lo que le interesó a Wagner de la cultura griega y que añadió de su propia cosecha, fruto de su alma alemana, inscrita en la filosofía panteísta que une al hombre y a la naturaleza. Hermann Merz, creador y escenógrafo de los espectáculos de Zoppot supo interpretar perfectamente la idea del Maestro de Bayreuth.

En torno a la escena de Zoppot se encuentran todos los elementos: mar, bosque, rocas... La obra de Wagner oscila siempre alrededor del agua, los bosques, las cumbres y las entrañas de la tierra. Zoppot resulta, pues, escenario ideal para sus dramas. En el libreto de la “Walkiria” encontramos la siguiente anotación: “A la derecha, un bosque de abetos limita la escena” (acto III, escena I). En Zoppot, un bosque de abetos limita la escena.

Hermann Merz, en su función de escenógrafo, llegaba a medir el tiempo para tratar de seguir al máximo las exigencias del libreto. Así, en la “Walkiria”, el espectáculo comenzaba a la luz del día, seguía durante el crepúsculo y acababa en la oscuridad de la noche.

Esterá afirma que todo lo que era posible, se llevaba a cabo en Zoppot. Naturalmente no siempre se podía conseguir que la luna llena brillara en el momento requerido por el compositor. Esto era ya un límite infranqueable. Pero sí se podía y se traían auténticos caballos en las representaciones de la “Walkiria” y así “Brunilda aparece con su caballo sobre el sendero entre medio de las rocas” (acto II, escena I) y lo mismo para los restantes momentos de la obra en que el libreto así lo requiere. Gertrud Genersbach añadía: “El principio del acto III era maravilloso. Un figurante disfrazado de *Walkiria* aparece a lo lejos, de detrás de la montaña y recorre a caballo todo el escenario”. Los espectadores salían emocionados de estas representaciones. Su testimonio ha quedado recogido en toda una serie de textos que confirman que nada puede reemplazar a la naturaleza.

Hans Knappertsbuch escribió: “Los espectáculos de Zoppot, bajo el cielo sembrado de estrellas, se asemejan a una liturgia en la que el hombre entra en contacto con la esfera sagrada”.

Y Esterá nos dice: “La naturaleza fuertemente acentuada en una obra artística conduce a la explosión de las emociones, de los instintos que dan

verdadero valor a la existencia. Este podría ser el mensaje del Maestro incluido en su obra”.

La segunda parte de la memoria de Estera trata de las exigencias internas del drama musical wagneriano entre las que destaca la importancia del coro, que en Zoppot comprendía un número de 500 personas. Comenta que las escenas de coro más notables se encuentran en “Lohengrin” y “Tannhäuser”, ofreciendo algunos ejemplos al respecto, y que Wagner buscó regenerar en estas obras al coro tal como existía en la antigüedad. Entonces el coro representaba al pueblo griego y tendía a confundirse con el espectador. Wagner hace que el coro comparta protagonismo con la orquesta lo que marca una notable diferencia con el coro antiguo. En ocasiones permanece como simple espectador, en ocasiones participa activamente en el desarrollo del drama.

La segunda exigencia importantísima del drama musical wagneriano es la innovación que aporta al mundo sonoro. Es por ello que Hermann Merz, Max von Schillings y otros responsables de la calidad musical de las representaciones de Zoppot, estudiaron este tema a fondo con el fin de facilitar la labor a los intérpretes. Los documentos procedentes de los archivos de Zoppot incluyen ensayos y artículos escritos por ellos, con la intención de conseguir una puesta en escena que se adecúe hasta en los más mínimos detalles, a la innovadora concepción de Wagner adaptada a la escena natural de Zoppot. Ante todo, los responsables de Zoppot son conscientes de que, siguiendo las obras teóricas de Wagner, deben conseguir una osmosis perfecta entre Poesía y Música, artes indisolubles que garantizan la obra completa a través de la cual el hombre debe ser regenerado.

Los directores de orquesta de Zoppot parecen concienciarse de esta dificultad, teniendo en cuenta, sobre todo que se encuentran en un espacio abierto que modifica inevitablemente la voz y ello hace que se presenten las dudas en relación a cuáles son las obras más adecuadas para este tipo de teatro. En 1921 parece que la decisión se decanta más por “Fidelio” o “Fausto”, obras que se acercan más a la música absoluta, que por la “Tetralogía”. Pero finalmente es “Siegfried” la escogida a pesar de los obstáculos que se prevén. Pretenden dar a la escena de Zoppot una dimensión revolucionaria siguiendo

las ideas de Wagner. Al compositor no le agrada la música absoluta, instrumental, porque no es capaz de ofrecer la totalidad metafísica de una obra. Los creadores de Zoppot creían, con Hegel, que la música instrumental, desprovista de lenguaje, aleja al espectador de la naturaleza y para ellos el epíteto fundamental era la “santa naturaleza de Zoppot”. La reflexión y el debate al respecto debieron ser intensos si tenemos en cuenta que, en un principio, la intención había sido ofrecer conciertos sinfónicos en Zoppot.

La obra del porvenir debe incluir armonía, sonido inmerso en un sistema preciso de ritmo que antiguamente conducía a la danza y logos, determinado por la palabra. Según Stefan Kolaczowski, para Wagner “sin perder la cualidad informativa, la palabra debe adquirir su valor sonoro y emocional”. La acción escénica se eleva a la misma altura que la palabra. Palabra y música poseen registros diferentes pues cada una utiliza una forma de expresión diferente, condicionada por los medios de que dispone. Para crear una fusión íntima de música y poesía, Wagner se sirve de un verso aliterativo (Stabreim) que en la lengua alemana puede traducir la música con su acento tónico sobre el radical. Además, escoge una métrica que permite alternar vocales breves y largas. Palabra y música realzan aspectos comunes como la intensidad, el timbre o la potencia. Kolaczowski escribe que la versificación ideada por Wagner “viene determinada por la voluntad de expresar su similitud emocional... El “Tonsprache” de Wagner constituye en efecto una expresión sonora de los sentimientos”. Uno de los críticos de Zoppot, Sommerfield, escribe: “Wagner trabaja la voz de forma particular: Lo decisivo en la melodía no es solamente la acentuación de la palabra sino también la simple naturaleza de la melodía, el sonido en sí mismo lo que importa”. Además, como equivalente musical de la voz, Wagner utiliza el leitmotiv, algo que lo convierte en único en la historia de la ópera. Cada personaje, cada idea, cada objeto, poseerá un cuadro musical propio que permitirá identificarlo.

Esteria nos ofrece a continuación información sobre la interpretación de algunos leitmotives que los creadores de Zoppot realizaron en sus representaciones wagnerianas. Hermann Merz realiza una investigación con el fin de insistir en el hecho de que los leitmotives poseen un triple significado: material (lugares, objetos, seres vivientes), psicológico (amor, angustia,

compasión) y metafísico (renunciación, destino, muerte, redención). Esta forma de agrupación determinó la forma de trabajo de los músicos de la ópera al aire libre en base a su estructura rítmica (en la Tetralogía” a los gigantes se les asigna ritmo binario, la forja tiene ritmo ternario). Como escenógrafo, Metz señala: “el papel del leitmotive se traduce en la capacidad de conseguir que el espectador se encuentre en interacción con el espíritu del personaje que adquiere tal transparencia que el espectador llega a saber de él que de sí mismo... La tarea de poner en escena obras wagnerianas exige un análisis preliminar pues las obras se caracterizan por un gran número de construcciones que no siempre muestran una estructura evidente: la música puede verse a veces hallarse en desacuerdo con la palabra pero nunca con la acción. El comportamiento de los personajes puesto en relieve por los leitmotive, traiciona siempre a las palabras con el fin de poner sobre aviso al espectador. Dado que los personajes wagnerianos sufren metamorfosis, purificaciones, etc., la labor de los actores así como la del director de escena parece considerable”.

En cuanto a la elección de los instrumentos musicales no es aleatoria por parte de Wagner sino que los escoge concienzudamente con el fin de ofrecer una situación o un sentimiento preciso. Las arpas imitan por ejemplo el sonido del agua sin necesidad de ver esta en escena. En Zoppot se añade un auténtico torbellino de agua que proporciona el mar Báltico al dispersarse en el espacio. El leitmotiv consiste en enlazar una emoción, una idea, una situación, un personaje o incluso un símbolo con un motivo musical que se opera gracias a un instrumento preciso. El leitmotiv adquiere una forma melódica que puede ser modificada en su ritmo o en su armonía, pero estas transformaciones no le quitan su significado original, aunque sí pueden determinar su importancia en un momento dado de la acción. Los documentos del archivo de Zoppot están llenos de detalles al respecto.

Finalmente, Estera aborda el tema de la dimensión política de la música. En primer lugar cita a Bayreuth y Zoppot: dos ciudades separadas por centenares de kilómetros pertenecientes cada una de ellas a países antagónicos. Nada parecía poder unir las y la Obra de Arte Total lo consigue.

Zoppot es una hermosa ciudad costera, de ambiente tranquilo y sereno, encantadora por su lujurante verdor. Una ciudad que únicamente cobra brío de mediados de julio a mediados de agosto para vivir las representaciones de ópera al aire libre. En 1896, Albert Lavignac había descrito Bayreuth así: “Ahora se ha convertido en una agradable ciudad de provincia, acomodada y tranquila; la vida debe ser aquí agradable... Pero cuando se acercan las representaciones del Teatro de los Festivales, la ciudad abandona su acostumbrada calma y se dispone a reabrir a sus huéspedes, cada vez más numerosos”. Zoppot y Bayreuth no parecían ser muy diferentes.

Esterá explica a continuación que, aparte de las similitudes entre ambos Festivales a nivel de representaciones, existen otras desde el punto de vista estructural: la dirección autoritaria de Bayreuth se asemeja a la dirección exclusiva de Zoppot. En Bayreuth, la Sra. Wagner lo controla todo, en Zoppot Hermann Merz no deja escapar ni un detalle. Ambos teatros establecen una especie de competición para ofrecer las mejores voces de Europa. Finalmente, Esterá indica que Bayreuth buscaba el apoyo de la burguesía y en Zoppot el Nacionalsocialismo intentaba “convertir” a sus habitantes.

Esterá se vuelca ahora por entero en Zoppot para explicar el contexto histórico que determina la acción artística. Se remonta al 15 de septiembre de 1920, en que la Liga de las Naciones proclama a Danzig Ciudad Libre, lo que no satisfizo ni a los alemanes ni a los polacos. Esta decisión, en su desarrollo, implicaba igualmente la incorporación de Zoppot a la Ciudad Libre. Los alemanes intentan desde ese momento germanizar el territorio para mantener o instaurar (parece ser que la polémica al respecto sigue en pie) la cultura alemana. Los habitantes de Zoppot, por su parte, protestan cuando se les excluye del cantón de Wejherowo, atribuido a Polonia, para incluirla en la Ciudad Libre de Danzig. El estatuto de la Ciudad Libre otorgaba por igual derecho de decisión a polacos y alemanes, con excepción de la representación de la ciudad en el extranjero, que se otorgaba a los polacos. De hecho, los arqueólogos alemanes habían constatado ya en el siglo XIX el aspecto típicamente polaco de Zoppot.

Zoppot queda, sin embargo, como un barrio de Danzig y su repertorio operístico se concentra en las obras de Wagner lo que Estera nos explica que le convierte muy pronto en punto importante de propaganda.

El escenario de Zoppot data de 1909 y es iniciativa del alcalde de la ciudad, Max Woldman. Su verdadera historia operística comienza a raíz de una manifestación patriótica: en 1909, sobre la colina de Bromkenhohe, se inaugura un monumento a los soldados alemanes muertos durante la guerra franco-prusiana. Al acto acuden los habitantes de Danzig, Oliwa y Zoppot. Acabados los discursos oficiales se ofrece un pic-nic. No se sabe con seguridad si los participantes cantaron una canción: “¿Quién te ha creado tan alto hermoso bosque?” (Ktoz to ciebie piekny lesie tak wysoko w gorze zbudowal? Lo que sí se sabe es que el pic-nic resultó un éxito y que la acústica del valle, rodeado de hayas, impresionó vivamente a los participantes. Así es como nació la idea de las representaciones operísticas. Al cabo de cuatro meses, el 11 de agosto de 1909, Zoppot estrena su primer espectáculo: “Das Nachtlager in Granada” (El campamento nocturno en Granada) de Kreutzer. El éxito fue extraordinario y sobrepasó las expectativas de los organizadores: dos representaciones bastaron para reembolsar los gastos de la construcción del escenario. En 1913 se estrenan obras de Smetana y “El barón gitano” de Strauss pero la dirección ya ha decidido no representar más que las obras de los románticos alemanes. En 1910 se inician los preparativos para representar los actos I y III de “Tannhäuser”. En total, durante los años 1909-21, el escenario de Zoppot ofrece doce estrenos. Teniendo en cuenta el lapso provocado por la guerra de 1914-1918, esta cifra da testimonio de la popularidad de los espectáculos en el boscoso valle.

Con la muerte de Walther Schäffer, el primer director de escena, varía el planteamiento. En 1922 nace la idea de organizar un festival wagneriano. La primera representación de “Siegfried se le encomienda al director de escena del Teatro Municipal Schreiber. Desde este momento, cada año, de mediados de julio a mediados de agosto, se establece un festival wagneriano. El cargo de director artístico, así como de director de escena, recae en Hermann Merz, director en ese momento del Teatro Municipal de Danzig, y nadie entonces podía suponer que convertiría el escenario de Zoppot en el segundo centro

wagneriano después de Bayreuth. Max von Schillings, uno de los más grandes intérpretes de las obras de Wagner, durante mucho tiempo director de la Staatsoper de Berlín, es nombrado director musical. Al principio únicamente se ofrece un drama musical al año pero a partir de 1931 se aumenta el número de obras representadas hasta llegar, en 1939, a ofrecer toda la “Tetralogía”. Estera explica que esto se debió al deseo del Nacionalsocialismo de recuperar los territorios perdidos. Para ello recurrió a la propaganda política por medio de las representaciones operísticas que, al tiempo que distraían a los espectadores, les unía colectivamente.

Según Estera, el Nacionalsocialismo utilizó como propaganda los mitos germánicos de los que Wagner se había servido para glorificar la germanidad. Ya para Wagner sus obras eran esencialmente alemanas, aunque objetivas e idealistas: obediencia a los instintos profundos de la propia naturaleza, entrega a un ideal.

Estera cita una frase de Lichtenberger: “En Bayreuth no existen ni alemanes, ni franceses, ni judíos, sino solamente seres humanos todos iguales en el culto del ideal. Este es el punto esencial del pensamiento wagneriano, y entendido así, puede, a nuestro juicio, ganar todo sufragio”. En cambio dice que Berlín subvenciona Zoppot con un solo propósito: convencer para vencer. Y es la constante subvención de Berlín la que otorga a la escena de Zoppot su desarrollo dinámico y único a escala mundial. Marck Andrzejewski escribe: “Aunque las obras eran interpretadas casi en todo el territorio alemán, la escena de Zoppot conoce la misma gloria que Bayreuth, como verdadero lugar de contemplación de las obras wagnerianas.

Estera no ha conseguido encontrar datos exactos de las subvenciones aportadas por los alemanes pero no da importancia al hecho pues está convencida de que sin la ayuda del Ministerio de Propaganda Alemán, el escenario de Zoppot no se habría podido permitir invitar a cantantes famosos en el mundo entero, un coro que en ocasiones llegaba a 500 personas y una orquesta de ciento cincuenta músicos. Al igual que hasta 1933 el teatro se había enfrentado a dificultades financieras, a partir de ese momento no se vuelve a encontrar información similar al respecto.

Hermann Merz se convierte en miembro del partido y declara su expreso deseo de unir estrechamente arte y naturaleza para contribuir al éxito de los festivales. La escenografía que aportan los bosques de hayas, oscuros y enigmáticos, que parecen literalmente importados de la mitología germánica crea, según Estera, posibilidades fuera de lo común para que la acción conmueva al espectador y, por tanto, para que actúe la propaganda. En 1934, los periodistas dejan de hablar del “bosque wagneriano” o el “bosque de Zoppot” para llamarle “bosque alemán”, “bosque oscuro” y, finalmente, “bosque santo y germánico”. En 1943 seguía habiendo representaciones aunque, naturalmente, su valor artístico se había visto considerablemente disminuido a consecuencia de la guerra. B. Drewniak dice que, pese a las presiones propagandísticas, en Zoppot nunca se cometieron abusos, como ocurrió en otros lugares, tendientes a cambiar el sentido de los dramas wagnerianos.

Gracias a las numerosas publicaciones, toda Alemania se hallaba al corriente de la vida artística de Zoppot. Max von Schillings, el director musical, escribió en un artículo titulado “Der Zoppoter Festspielgedanke” (La idea del Festival de Zoppot): “En Bayreuth, la idea del festival constituye un aguijón para la vida artística: esta es la razón por la que Bayreuth se convierte en ejemplo para otros teatros de Europa. Es necesario que se cumplan ciertas condiciones: la vida de una ciudad rica en diversos acontecimientos debe ceder un momento para consagrarse por entero a la vida artística. La ciudad debe respirar a través de las obras wagnerianas... La Ciudad Libre de Danzig parece dispuesta a cumplir estas condiciones. Allí se cuida bien el espíritu del arte alemán. La vocación artística que muestra Zoppot es cada vez más apreciada por el III Reich. Yo invito a realizar el viaje a través de la frontera oriental alemana con el fin de vivir una experiencia artística única”. Para un solo Festival, llegaron a acudir 35.000 personas de Alemania y Prusia Oriental. En Berlín, en “Ostseebaad Zoppot”, Karl Lange publica una serie de artículos que constituyen como un resumen de las actividades de Zoppot. En ellos incluye cartas enviadas por asistentes a los Festivales: “Toda la velada constituyó una experiencia divina. Antes de empezar el espectáculo ya me desbordaba la alegría pero el espectáculo sobrepasó mis esperanzas pues era mil veces más

hermoso de lo que había imaginado. Gracias por esta velada inolvidable” (1929).

Zoppot se convierte en uno de los teatros más representativos del III Reich. Diferentes radios alemanas emiten las representaciones. Estera concluye que Hermann Merz transforma el bosque de Zoppot en “bosque santo y alemán”. Sin embargo es gracias a su dedicación y a las subvenciones, que Zoppot adquiere un nivel artístico único a escala mundial, lo que le hace recibir el sobrenombre de “Bayreuth del Norte”. La ayuda recibida de Alemania no perjudica el nivel artístico. La escena sigue fiel a la concepción y a las tradiciones wagnerianas. Y ello, Estera reconoce, se debe a Merz, que hizo realidad la idea de crear un teatro concebido a la manera de Bayreuth, tanto desde el punto de vista arquitectónico como filosófico: la escena favorece el olvido del mundo real (orquesta invisible, gradas, columnas que en Zoppot son árboles, todo proyecta y concentra la mirada en el escenario), unión perfecta entre el hombre y la naturaleza (bosques susurrantes, pájaros parlantes). Los creadores de Zoppot, fieles al ideal de Wagner, intentan seguir al Maestro en la búsqueda de la Obra de Arte del porvenir.

Acabada la guerra, cuando el territorio pasa a ser nuevamente polaco, las representaciones wagnerianas llegan a su fin. El escenario acoge nuevos espectáculos. El movimiento comunista asciende al poder y prohíbe la representación de las obras del Maestro de Bayreuth.

Con el paso de los años, se reconstruye el escenario de Zoppot. Ya no es el de antes. Wagner vuelve a representarse en los teatros de Varsovia y Lodz, Poznan y Danzig pero ya no en Zoppot.

La memoria de Estera se cierra con una lista biográfica, planos de los teatros de Bayreuth y Zoppot y una reproducciónes fotográficas de algunas puestas en escena de las obras wagnerianas en el bosque de Zoppot que a nosotros, humildes lectores, nos hacen imaginar que, si alguna vez se consiguió representar de manera perfecta las obras del Maestro de Bayreuth, eso debió ocurrir en Zoppot, pues allí se contó exclusivamente con todos los requisitos necesarios para conseguir que el dúo de amor de **Siegmund** y **Sieglinde** a la luz de la luna, que los murmullos del bosque de “Siegfried” o que

la plegaria de **Elisabeth** (por poner sólo tres ejemplos) se convirtiesen absolutamente en realidad.

*(Resumen a cargo de María Infiesta)*