

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 2 AÑO 1978

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **ESCENARIO Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE WAGNER**

AUTOR: *Juan Massana*

Richard Wagner ha ingresado en la historia, lo hemos dicho ya, como el genio creador cuyo maravilloso poder de síntesis hizo factible la conjunción de una serie de elementos estéticos anteriormente dispersos en la unidad integral, catárquica y totalitaria que él entendía como la obra de Arte "del futuro", de un futuro que precisamente nosotros, más de un siglo después, solo hemos llegado a percibir a través de esa misma obra.

Hay en Wagner, pues, el compositor arrollador y patético; el autor de una poesía exquisita, amorosa e idealizada y al mismo tiempo épica y guerrera; el dramaturgo que apela directamente a los sentimientos en una acción perfectamente sincronizada con los más variados movimientos anímicos; el teórico que quiere exponer, de una manera exhaustiva, en una larga decena de grandes volúmenes, lo que sin embargo ya ha quedado escrito sin palabras en una gigantesca cosmovisión de la lírica y el sonido; el pensador que sabe que todo ello se ensambla en un sistema filosófico, en la transmisión poderosa de una nueva idea para la humanidad occidental que recoge dificultosamente su legado. Hay también, y ello interesa de manera específica a los propósitos de este comentario, el Wagner que crea una escenografía propia para radicar en un espacio ambiental determinado cualquier pasión y cualquier abstracción, todo sentimiento y toda Idea.

Hablar aisladamente de cualquiera de esas facetas de Wagner -de lo que en Wagner eran meras facetas, medios, mientras en los demás artistas cumplían funciones primordiales, fines en sí mismos-, pretender demostrar la primacía de cualquiera de ellas sobre las demás, sería entonces un sofisma primario y, para cualquier iniciado wagneriano, un empeño absurdo e innecesario. Wagner, dentro de ese juicio utópico, no podría ser considerado superior a Beethoven como compositor, a Goethe como poeta, a Calderón como dramaturgo, a Nietzsche como ideólogo y profeta de un nuevo hombre, a Wolzogen, Chamberlain, Irvine o Kufferath como comentaristas teóricos de su

propia producción, o a Moritz von Schwind y los pintores de su escuela -que convirtieron los castillos de Neuschwanstein y Hohenschwangau en permanentes escenarios de la ilusión wagneriana- como recreadores plásticos de los mitos a los que el mismo dio vida sobre el escenario. Lo que confiere a Wagner una dimensión grandiosa, titánica, y le convierte en el "artista del futuro" es el disciplinar unitariamente todas esas actividades creativas.

Por eso, cuando los enemigos de Wagner se han lanzado artema y solapadamente a la destrucción de su obra, han apuntado a la disociación de los elementos que la componen, a su aislamiento unos de otros. Se trata del método opuesto a la acción de crear, en el que nada es coyuntural y que tiende a la muerte de la obra wagneriana mediante la descomposición de su unidad y la subjetivación de sus elementos. Si por el proceso orgánico de la unificación de impulsos y esfuerzos se accede a la plenitud -como sucede en toda obra grande-, por el de la desvertebración se llega a la decadencia. En esto tampoco se distinguen las creaciones artísticas de las creaciones nacionales, históricas y políticas, de las que aquellas, como muy bien ha demostrado Spengler, son el más fiel reflejo.

Se nos dijo primero, rebasando ampliamente la decadente norma de "l'art pour l'art", que la ideología de Wagner, que no convenía, era perfectamente divorciable de su arte, entendiendo este como una serie de impresiones estéticas que no tenían otro significado que el más cercano; que nada de lo dicho en el escenario podía interpretarse más allá de su sentido literal; que la poesía y la música, perfectamente unidas, no contenían en si una gigantesca representación simbólica, cuando precisamente cada nota y cada verso trasgredían a cada momento la realidad para adquirir la más profunda idealización. Las propias teorías de Wagner le serían "perdonadas" a condición de relegarlas al olvido, cuando no de "adaptarlas al presente", transformando a Hagen en un malvado SS, a Tannhäuser en un "heroico" comunista, o a toda la Tetralogía en una crítica de la revolución industrial o de la economía capitalista, todo ello dentro de la más pura dialéctica marxista (tan fundamentalmente contraria al espíritu de la obra wagneriana y, en realidad, a todo espíritu) y al mismo Wagner que así lo manifestó reiteradamente.

Pero no solo la significación simbólica, política o filosófica, de la ingente obra wagneriana ha sido la víctima de los oscurantistas de nuestra época y aunque ni la música ni la poesía han sufrido por el momento alteraciones de sustanciales o adaptaciones a los intereses creados del "establishment" capitalista-comunista vigente, otros aspectos de indudable trascendencia se han visto brutalmente trastocados, y así es el propósito de nuestro comentario: referirnos al ataque específico a uno de estos aspectos -la escenografía-, situándonos antes en la importancia que ella revista en el conjunto de la obra wagneriana toda.

Hemos explicado que en la obra de Wagner cualquier arte, cualquier técnica creativa, halla la más íntima interrelación con las demás y así es el caso claro de la escenografía wagneriana que, como la poesía, la música y la acción dramática, halla su mayor trascendencia, y aun su razón de ser misma, en la representación ética e idealizada de una grandiosa concepción del mundo.

A la exposición general de ese "Weltanschauung" subordinó Wagner toda manifestación artística en su obra, y en ese sentido la escenografía sería destinada a cumplir un papel esencial; no solo a rodear a la poesía y a la música de una determinada ambientación para que produjeran un efecto concreto en el espectador, sino, como éstas, a llegar en muchas ocasiones a sugerir o a exponer ciertos sentimientos, ciertas impresiones anímicas, ciertas situaciones.

La concepción wagneriana del mundo y de la existencia, que nació como la más poderosa respuesta a toda doctrina materialista, a toda dialéctica empírica o positivista, a toda filosofía racionalista, adoptó, frente a la normativa dogmática que regía cualquiera de ellas, un sistema basado en la encadenación de símbolos que le retrotraían, más que -como se ha dicho- a la mitología clásica, a los más genuinos mitos de la Tradición primordial por los que se había guiado la humanidad ario-occidental en sus mayores momentos de lucidez y esplendor. Es decir, que en Wagner, cada personaje y cada situación dramática asumían, antes que una realidad tangible, una exaltación mística e irracional que no contenía jamás una explicación discursiva, sino siempre una motivación psíquica, espiritual, anímica. Por eso, las únicas verdades políticas y sociales que se identifican plenamente con el credo

wagneriano son las ideologías que como el wagnerismo se justifican a sí mismas en el idealismo y el irracionalismo, y sustituyen por el símbolo y la concepción mítica de la existencia lo que en el liberalismo es el dogma y en el marxismo la dialéctica, que no son sino pobres veleidades de una "inteligencia" -el pensamiento discursivo- destinada a perecer precisamente en el momento en que el alma logra su apoteosis.

A cada momento de constata en Wagner de forma contundente, que no admite objeción ni excepción, la veracidad de ese sistema; a cada momento, el símbolo trasciende ampliamente el ámbito de los sentidos para adquirir de forma inmediata un revelador significado anímico y una sublime dimensión religiosa. No hay en Wagner hombres ni mujeres, sine símbolos que, al concretarse en ellos, les convierten en héroes; no hay hechos ni lugares, sino símbolos que, a través de ellos, dotan de espacio de tiempo a una vida mítica y sobrehumana.

La poesía y la música expresan, incontestablemente, esta idea: ahí están como prueba los nombres de los temas fundamentales; cada uno de ellos evoca y recoge un símbolo, cada uno de ellos -a veces varios- traspone un mito. ¿Y la escenografía? La escenografía ... dicen los enemigos de Wagner, los que nos han escamoteado su pensamiento, los que han vituperado su ideología, los que quieren "adaptar su obra a los tiempos modernos", es decir, a sus deleznable intereses políticos o pseudo-culturales; la escenografía, dicen, no importa, es subjetiva, no tiene un carácter decisivo en la obra wagneriana, puede ser recreada una y otra vez; y así, eso que según ellos no tiene la menor importancia, puede cambiar toda la significación de un drama en el sentido que le interese al "recreador" , al que "adapta", al que es impotente para crear algo propio.

¿Cómo puede ser secundaria la escenografía en Wagner, que rodeaba cada drama de profundas explicaciones relativas a la decoración y a la escenificación, e intercalaba en el toda clase de comentarios adyacentes? Wagner no era un hombre que descuidase esos "detalles"; prueba de ello lo tenemos en el hecho de que Humperdinck, el autor de "Hansel y Gretel", escribiera unos compases de puente para el "Parsifal", cuando la partitura

musical del Festival escénico sagrado no se ajustaba, por defecto, a los "decorados móviles" que enlazan los dos primeros Cuadros.

Muy al contrario: el papel estelar de la escenografía en los dramas wagnerianos, la importancia que reviste el que se ajusten específicamente al espíritu de cada uno de ellos, y no a cualquier otra "genialidad" extemporánea, quedan demostrados fehacientemente por el hecho de que en Wagner hayan decorados y movimientos escénicos que son en sí mismos símbolos, o que, cuanto menos, contribuyen en otros casos minoritarios a realzar un ambiente que sin su ayuda -como a veces la de una música que no alcanza la independencia respecto a la poesía- no podría plasmarse de una manera tan perfecta y estilizada. Esta idea es sintetizada por uno de los más exhaustivos analistas de la obra wagneriana, Alfred Ernst, cuando afirma: "En el drama, síntesis de la vida, hay un mundo óptico, un conjunto de sensaciones visuales indispensable a la significación y belleza de la obra. (Este conjunto de sensaciones es denominado por Wagner "el mundo de la luz", "Lichtwelt). Los ojos tienen también su dominio, como las orejas, como el intelecto, y pide un orden especial de hecho y de relaciones. La forma, el color, la combinación de unos y otros, y, sobre todo, su movimiento, son factores importantes del efecto escénico. Es preciso asegurar la armonía de estos elementos en sus manifestaciones vivientes, individuales -los personajes- y también en el medio donde se desarrolla la acción -el decorado-".

Es evidente que la plástica wagneriana sufre una transformación progresiva, desde "Rienzi" hasta "Parsifal", y en ella cabe distinguir de forma quizás algo convencional dos etapas: la primera que, a partir de "Rienzi", incluye a "El Holandés errante", "Tannhauser", "Lohengrin" y "Los Maestros Cantores" y en la que la plástica, partiendo de la idea primaria de dotar de una ambientación adecuada a la acción dramática evoluciona hasta su conversión en símbolo puro; y la segunda, que da carácter y forma al último y definitivo Wagner, el Wagner místico y sublime, el Wagner de "Tristan e Isolda", de "Parsifal" y de la Tetralogía. En este, la plástica se resuelve ya totalmente en la representación del símbolo y desecha cualquier motivación secundaria e incluso una ambientación profusa que retrayera la concentración del espectador. Es sin embargo el Wagner que ha llegado a las máximas

imposiciones escenográficas, exigiendo más de los personajes una "acción interior", una expresividad casi en exclusiva fisiognómica, que un gran movimiento exterior, como sucede en "Tristan" y en "Parsifal"; o rozando el límite de lo imposible en la escenificación material, como ocurre con la Tetralogía, desde la conclusión de "El Oro del Rhin", con los dioses entrando en el Walhalla sobre un arco iris, hasta el apoteósico final del "Anillo", con Brünnhilde lanzándose montada en su corcel sobre las llamas, que crecen hasta llegar al Walhalla, desbordándose después el Rhin hasta inundarlo todo, y arrastrando las ninfas a Hagen hasta su fondo.

La escenificación de la "Entrada de los dioses en el Walhalla" desarrolla en si misma, de una manera tan importante como la propia parte poético-musical con el poderoso canto de Wotan ante el que rinden vasallaje las demás voces, la idea de la divinidad, con toda su inhumana fuerza, su poder y su majestad, de la misma forma en que sólo el "caos" escenográfico que cierra la Teatralogía puede conducir, por la exaltación de los sentidos, al momento en que todo deviene paz y la "Redención por el Amor", clama visual y auditivamente con tanta suavidad como belleza, todo ello mientras los elementos sagrados y míticos de la Tradición, como el Fuego -el mismo fuego con que Wotan rodeó a la walkiria en una simbolización muy específica-, asumen el papel de exegetas del ocaso y profetas del próximo amanecer.

Es ciertamente el mismo estilo del "Fuego mágico" de "La Walkiria", de los "Murmullidos de la selva", con el suave parpadear de las hojas de los árboles y el aletear del pájaro que retrotrae a Siegfried a la génesis de su estirpe y sumerge al espectador en un éxtasis de contemplación pasiva pocas veces superado; del "Encanto del Viernes Santo", donde sólo la escenografía, sin otra ayuda, expresa la más poderosa manifestación de la vida interior; de las tempestades tetralógicas que una y otra vez anuncian la dramática exaltación de los caracteres heroicos y guerreros; de los bruscos cambios de iluminación y aun de escenario, desde las tinieblas y la perdición hasta la luz y la salvación, como cuando Tannhäuser proclama "Mi salvación es en María" y se hunde el Venusberg, como cuando Parsifal sostiene en lo alto la lanza sagrada y se hunde el castillo mágico de Klingsor, en una contraposición perfecta de la religiosidad espiritual aria y la religiosidad mágica semítica, conseguida solo

mediante efectos luminotécnicos; todo ello hasta llegar a la escenografía cerrada circularmente, por los hombres y por el decorado, del Templo del Graal, donde se simboliza perfectamente el carácter hermético y sagrado de la religión faústica, hasta el punto de que "los críticos modernos califican esta ópera como un trabajo elitista, un drama celebrando una sociedad cerrada y, en este sentido, una de las obras más racistas concebidas por Wagner" ("Tele/express", Barcelona, 2 de agosto de 1976).

Es el estilo que alcanza un cenit de romanticismo, belleza e idealización en un decorado que precisamente no se realiza nunca, un decorado descrito por Wagner con tal fuerza que aun a pesar de ello constituye para todo wagneriano la más estilizada y perfecta representación plástica del amor eterno: ¿O es, más bien, aquel nocturno mundo maravilloso, del cual surgieron, aquella yedra y aquella parra que, según cuenta la saga, se alzaron abrazándose fuertemente sobre la tumba de Tristan e Isolda?"

Es el estilo que solo puede escenificar a Rienzi, el héroe político, en la Roma de genealogía imperial; es el estilo que solo por el decorado, la luz y el gesto, puede transmitirnos cualquier sentimiento, como nos transmiten la melancolía, la tristeza y la grandeza del alma de la renuncia al amor por la amistad de Wolfram y de Hans Sachs los bosques que lloran cerca de la Wartburg o las pocas luces que iluminan de abnegación la noche de Nürnberg en sus más recónditas callejuelas; es el estilo que en Wagner hallo al exacto y difícil cronista de la era medieval como ambiente único propicio para valores heroicos y guerreros, idealistas e irracionales, jamás válidos para el crítico, dogmático y decadente mundo moderno.

El que quiera penetrar auténticamente en el espíritu de la obra wagneriana, el que quiera sentir en su alma los valores que alinean en ella, el que aspire a descifrar los símbolos que se reiteran en ella, debe abandonar estas líneas sin otro valor alquímico que el de proporcionar la materia prima; y, sobre todo, debe desechar cualquier interpretación personalista de la escenografía wagneriana y de los símbolos que en ella se sugieren; ello, por otra parte, requeriría una interminable serie de escritos que no darían una visión más perfecta que la de los propios dramas en sí. Debe retornar a las fuentes primordiales, buscando en las mismas indicaciones intercaladas por

Wagner en sus obras y hallando en su contemplación la transfiguración anímica e irracional de los símbolos en sentimientos.

La escenografía moderna, con decorados a base de chatarra y movimientos escénicos a base de estertores convulsivos de personas o masas desorientadas, jamás podrá cumplir estos objetivos, pues aunque se ha auto-justificado verbalmente con la pretensión de darle un contenido simbólico nuevo (?) al drama wagneriano, lo único que ha conseguido -su oculto y verdadero propósito- es la anulación del símbolo que la escenografía propiamente wagneriana transmitía en si misma y en el drama de que era parte, Yo he tenido la desdicha de asistir a las oxidadas puestas en escena de Bayreuth y una única impresión se ha superpuesto en mí a cualquier sentimiento cuando no cerraba los ojos: la de desolación, la de unos personajes que en una interpretación agónica buscaban desesperadamente un espacio que les habla si do arrebatado y se esforzaban heroica e inútilmente en trasponer al escenario unos símbolos a los que los espectadores wagnerianos podíamos solo acceder porque los conservábamos en nuestro interior; porque los sonábamos al no poder verlos y vivirlos directamente.

Pero muy al contrario, he podido en otras ocasiones asistir a bellísimas representaciones que, sin estar "homologadas" con el Bayreuth donde Wolfgang Wagner ha podido pasearse como un elefante por una cristalería, me han transportado al mundo wagneriano en toda su maravillosa plenitud romántica, y en este sentido hay que afirmar que hoy en día, declinada ya la época de los grandes maestros (especialmente a partir de 1950) es más posible encontrar directores de escena y autores de decorados locales (como Mestres Cabanes) más fieles al espíritu de la obra wagneriana que los "grandes talentos" de renombre universal en el mundillo, que, como Jürgen Rose o Götz Friedrich, han podido solo encumbrarse en una época de enanos, filisteos y piratas del arte.

Gracias a aquellos, a los poetas del decorado y la escena, a los modestos artesanos que, a la manera de Hans Sachs, trabajan en el anonimato de una gran tarea, siendo -pese a quienes les acusan de anacrónicos y reaccionarios - los adelantados del futuro, se recrea en cada representación wagneriana el más alto espíritu que su autor le infundiera y perviven a través

de su irrecompensable e irrecompensada labor los símbolos que ese artista genial, Richard Wagner, reavivo para imponernos la misión sagrada y heroica de mantener encendido el fuego de la Tradición aria y occidental.