

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 32 AÑO 1999

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **MAHLER Y LA PUESTA EN ESCENA**

AUTOR: *Alfred Roller*

Un ser digno de admiración, obstinadamente íntegro, con la mirada fija en lo alto, inmenso en el estremecimiento de los que hablan con Dios cara a cara, así ha pasado Mahler por nuestra vida.

Aquí no vamos a hablar del creador, ni del intérprete de las obras de otros compositores, vamos a hablar de Mahler preocupado por la realización escénica de obras musicales en las cuales deja impresa, dentro de las cuestionables creaciones de nuestro actual teatro, su impronta artística, adaptando su trabajo a las exigencias de la época, trabajo del que nunca se ocupaba personalmente ya que el lenguaje técnico le era en parte desconocido; él indicaba la meta pero no el camino.

Como hombre que llevaba el teatro en la sangre, Mahler, ante los interrogantes que le planteaba la escena, improvisaba. Poco después de mi llegada a la Ópera me quejé del poco margen que dejaba el sistema precipitado de trabajo de un teatro ligado al repertorio para realizar unas cuidadosas puestas en escena. Con sus maneras concisas y exactas Mahler me aleccionó: “Todo lo que podrá hacer aquí tendrá siempre la superficialidad de la improvisación, pero no la menosprecie, con ella tendrá siempre una gran frescura”. En cada nuevo montaje encontraba un lenguaje inédito de una fuerza enorme, de una inacabable inspiración, juvenil, emprendedora, audaz como si se encontrase en sus días de juventud. Se burlaba de los esquemas cómodos y detestaba el hilo de Ariadna de la rutina. En los casos en que ésta se daba, se refugiaban siempre en la excusa de “lo tradicional”. Lo que vosotros, gente de teatro, calificáis de tradicional es en realidad comodidad y abandono. Así llegamos a la nada fácil afirmación de que “lo tradicional se convierte en desidia”.

Mahler planificaba cada vez sus proyectos, exclusivamente, sobre la obra tratada. La mayoría, esta idea no la entendían y al verse obligados a

obedecer, lo que no entendían causaba el malestar de muchos. También se encontraba con los indiferentes, los que con la rutina diaria eran incapaces de sentir odio o amor, a estos, Mahler los eliminaba de su entorno. ¡Ay, cuando la indiferencia degenera en un trabajo mal hecho! Cuando los ensayos, que necesariamente se producen a un ritmo mucho más intenso que cualquier otra actividad social, se veían perjudicados por la tonta negligencia de algunos, el fuego sagrado que ardía en este apasionado hombre se sentía afectado, tomaba el perjuicio como una ofensa personal, y en un susurro desdeñoso lanzaba su más dura invectiva: “¡Obreros!”, en esto era realmente implacable.

Lo que ponía Mahler en escena eran siempre obras musicales, para él lo que debía escenificarse no era el libreto sino la música. Pero no acoplaba compás a compás los gestos y movimientos, sino que intentaba dar expresión a la esencia musical de la obra, la trataba en su conjunto y con suma facilidad le daba una firme estabilidad visual en todos los elementos, logrando una sorprendente y grandiosa impresión de conjunto, quedando así mismo, las cosas absolutamente claras. Esta esencia específicamente musical de la obra, que no causaba un gran esfuerzo de crear, la confiaba en su estructura sus ayudantes. El les mostraba la meta, planteándoles comparaciones, ejemplos, contradicciones. Su apasionada exposición terminaba siempre con el consejo de escuchar estrictamente la orquesta: “Todo se encuentra en la partitura”. Cuando finalmente captaba que sus colaboradores coincidían con sus ideas los dejaba en absoluta libertad para que escogieran los caminos que los llevarían a la meta que él les había indicado. Evitaba cualquier injerencia de diletantes en la realización y se alegraba como un niño bajo el árbol de Navidad cuando alguna dificultad había encontrado la correcta expresión, según su punto de vista.

Estaba absolutamente convencido de la importancia que tenía el significado visual de la estructura escénica para lograr la comprensión general de una obra dramático-musical. En ningún caso era partidario del frívolo consejo de que el decorado sólo es bueno para ballets, o en todo caso para sustentar obras flojas o escenas largas y que la obra maestra musical “no los necesita”. (Como si las más valiosas piedras preciosas tuviesen que

engarzarse en monturas chapuceras o el vino más generoso se escanciara en copas de baratillo).

Pero mostraba un gran rechazo por el decorado que era sólo un adorno de la escena, algo exclusivamente decorativo, por muy suntuoso y seductor que fuese no lo aceptaba si no poseía un íntimo sentido que lo ligara a la gran concepción escénica. Y es natural que un hombre de su seriedad ética rechazase todo lo que era de mal gusto. El decorado debía estar exclusivamente al servicio de la música, según estas necesidades le daba más o menos valor. Si podía escogerlos ofrecía gustoso toda clase de consejos prácticos convenientes a su idea. Cuando había encontrado un diseño idóneo, nunca dudaba en asumir la responsabilidad de la representación y de sus estructuras. Con su aguda visión teatral acertaba de antemano en que lugar se encontraban los puntos decisivos de una representación y previamente veía las ventajas y desventajas que un montaje escénico ofrecía. Además poseía un don histriónico tan extraordinario que le era muy fácil dar a los cantantes las indicaciones necesarias para sus movimientos en la escena. Pero esto, como todo lo demás, lo trataba siempre con el regidor, o sea en los ensayos individuales mostraba a los cantantes la manera de asimilar la música y dejaba que después, en escena, cada uno mostrase su riqueza interior. En cambio consideraba inútil ensayar gestos y situaciones con los cantantes que no poseían ningún tipo de fuerza interpretativa ya que para él la poca inspiración en el gesto era como el detalle superfluo, lo que él quería era una actuación viva, la que obra el maravilloso milagro de resonar con mil diferentes facetas en el corazón de los espectadores y de los oyentes.

Por ello este pretendido detractor de lo tradicional se hallaba profundamente compenetrado con el carácter histórico del ser operístico, y quería que su público, al que exigía aceptar algo musicalmente poco corriente, disfrutase visualmente de una cuidadas puestas en escena. Así, por ejemplo, tras largas deliberaciones y con muchas dudas, dio su consentimiento a mis propuestas para la escena del "Don Giovanni" del año 1905. pero tras reconocer el sentido teatral de las (viejísimas) novedades -"Una escena vacía de significado no debe ser", dijo espontáneamente- no vaciló en defenderlas; aquí, por lo menos no hubo una violenta negativa. Pero no permitió más

intentos en esta dirección. La atención del público debía permanecer siempre pendiente de la música, nunca debía distraerse con lo que sucedía en escena y así, por desgracia, no pude convencerlo, a pesar de que le hice ver las razones prácticas, sobre todo, las evidentes ventajas económicas que tras el “Don Giovanni” podía aportar la nueva puesta en escena de la “Ifigenia en Aulis” de Gluck con unos intentos más radicales de la simplificación escénica.

Mahler no ofreció ninguna teoría propia sobre la puesta en escena y los interrogantes técnicos sobre esta cuestión lo aburrían. El no decía o hacía, él no opinaba o intentaba, él ...era. Vivía de antemano sus opciones, no las condicionaba, ya las había realizado en su interior mil veces con anterioridad. Así su obra y su vida son inseparables, son de una sola pieza y al tener la suerte de haber entrado en la esfera de los grandes artistas logró también permanecer para siempre en el corazón de los hombres.

\* \* \*

Alfred Roller fue el escenógrafo que puso en escena el “Parsifal” del año 1934 en Bayreuth. Roller se encuentra entre los más importantes colaboradores de Gustav Mahler en su época de la Hofoper de Viena, entre los años 1897 y 1907. El comentario de Roller sobre Gustav Mahler apareció dentro del segundo año de las “Musikblätter des Anbruchs” en 1920.