

WAGNERIANA CASTELLANA Nº. 75 AÑO 2010

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **SOBRE LA PUESTA EN ESCENA EN LAS OBRAS DE  
RICHARD WAGNER – LAS NOVEDADES EN BAYREUTH – 1952**

AUTOR: *Dr. Carl Siegmund Benedict*

La crítica que se ejerce sobre las nuevas representaciones, no se hace sólo por deseo de crítica, se hace para rendir homenaje a Bayreuth y para mostrar la inquietud que causa pensar que lo que nos ofrece no sea a lo que está destinado. Albert Schweitzer.

Mientras la mayoría de óperas que conocemos, en cuanto a lo que se refiere a su puesta en escena, no nos causan mayores problemas, en cambio en las obras de Wagner nuestros regidores operísticos buscan, una y otra vez, ofrecer sus propias ideas. No creen obligatorios los deseos y disposiciones que él dejó absolutamente claros en sus partituras y escritos. Es absolutamente significativo que los documentos que Wagner mandó a las escenas para las representaciones de “Tannhäuser”, y también cuando más tarde lo puso él mismo en la escena de Munich, se encuentran todavía intactos en distintos archivos. En los años veinte apareció la moda de “estilizar” la escena, todo lo que fuera posible, en las obras de Wagner. La general introducción del ciclorama en lugar de los anteriores bastidores y bambalinas colaboró a esta tendencia. Al finalizar la guerra, las obras, en parte por falta de espacio, en parte por ignorancia o egolatría de los regidores, cayeron en los más demenciales disparates. (Por ejemplo, “Tannhäuser”, en un único decorado).

Para más directa información, apareció en 1935, en la Editorial Breitkopf & Härtel, una excelente llamada a la de protesta: “¡Vigilad!”, del eminente escenógrafo Karl Müller de Hamburgo, alguien absolutamente fiel a Wagner, que con numerosos ejemplos escénicos muestra las faltas cometidas contra los deseos de Wagner. Una vez más, por desgracia, esta valiente llamada a la correcta escenografía wagneriana, no obtuvo la más mínima resonancia.

Estos problemas reaparecieron de nuevo en las puestas en escena del Bayreuth de 1951. En este caso tuvieron realmente un carácter revolucionario, tan radical, que gran parte de la prensa alemana y extranjera se interesaron por ellas, así pudo hablarse, con no poca razón, de un “Debate Mundial sobre Bayreuth”, lo que dio pie a un folleto de rico contenido que hace poco fue publicado por la “Sociedad de Amigos de Bayreuth”.

Ante esto tendrá gran valor analizar los opuestos puntos de vista expuestos, más que nada para tener clara la voluntad de Wagner y para ver como actualmente, “El Espíritu del Tiempo”, se opone a sus deseos.

Ante todo el debate debe empezar por el hecho que Wagner declaró una y otra vez que no escribía óperas sino dramas musicales y que por lo tanto dejaba claro el carácter que la producción escénica debía poseer. Ya en 1850 escribió desde Zurich al Intendente de Weimar, von Ziegesar: “El autor de “Lohengrin” no quiere destacar por la ejecución de aislados fragmentos musicales, lo que desea es que la música sea sobre todo el órgano espiritual y comunicativo de lo que ha pretendido expresar ... el drama.” Y en una carta dirigida a Liszt, más o menos en la misma época, dice: “Cuando reflexionamos sobre el ser de la música, con sinceridad y sin egoísmo, debemos reconocer en gran medida, que sólo es un medio para llegar a una finalidad y esta finalidad en la ópera es el drama.” Y poco después en una ojeada retrospectiva sobre la representación de “Lohengrin” en Weimar: “ Pensé ante todo en el público al crear la única posibilidad del dramático final de la obra, para así conducir su posible adormecido sentimiento al auténtico motivo del asunto: el drama.” Más tarde se lee en los informes: “Sobre la denominación de Drama Musical”, en el noveno Tomo de sus Obras Completas, y “Sobre la adaptación de la música al Drama” en el décimo, donde Wagner vuelve a insistir que quería que sus obras fuesen contempladas no como óperas sino como Dramas Musicales.

Drama requiere acción y el escenario de una tal acción es la escena. Wagner se expresa claramente sobre esto, sobre la adaptación de su música a la escena. (En su tratado “Sobre la denominación de Drama Musical”. “Ahora la música se siente llamada a recuperar su antigua dignidad , la de ser el seno materno del drama. Para alcanzar esto no debe situarse ni delante ni detrás del drama, no es su competidora, es su creadora. Ella es sonido y lo que en ella suene debe verse reflejado en la escena y de esta manera penetrar en nosotros. Lo que es ella en si misma sólo se

puede intuir, por esto se abrirá ante vuestros ojos a través de los sucesos escénicos, es como la madre que comunica a los niños los misterios religiosos a través del relato de unas leyendas.”

Evidentemente en el Bayreuth de 1951 no se han tenido en cuenta estas palabras. Se ha creído mucho más en el comentario que según se dice Wagner hizo a la Sra. Cosima: “Después de haber creado la orquesta invisible desearía encontrar también el teatro invisible.” Parece que en este momento Wagner se sentía molesto por el maquillaje y el vestuario, y es evidente que este comentario lo hizo en un momento de enojo o quizás como una broma. Wagner, este fanático hombre de teatro nunca habría renunciado a la escena y seguro nunca habría tenido en cuenta la expresión “Teatro Invisible” algo que para él era un contrasentido. De qué manera habría sido esto posible. Parece que este supuesto comentario procede del año 1879, así entonces quizás, en 1882, en la puesta en escena de “Parsifal”, habría tenido la mejor ocasión para crear unas nuevas formas escénicas. Pero esto no ocurrió en absoluto. Que ahora la frase se tome en serio y que se utilice como excusa para nuevas ideas es, digámoslo suavemente, duro de tragar.

En el Bayreuth de ahora las novedades más visibles han sido las de la escena en “Parsifal”. Aquí casi lograron llevar a cabo la idea del “Teatro Invisible”. Lo que calificamos de decorados fue totalmente evitado. Un velo de gasa separó la escena del auditorio, y los cortinajes continuaban a partir del proscenio. La cosa fue iluminada por focos que daban un cierto color a los velos.

¿Qué se intentaba lograr con estas radicales novedades?

Por lo que se podía ver en el Programa Oficial del Festival se pretendía convertir el “Festival Sagrado” – una designación del propio Wagner, que significativamente no aparecía en el programa - en un cierto “Misterio” y así hacer realidad el “auténtico” propósito de Wagner. ¡Un Misterio! Pero si “Parsifal” ya es en si mismo un misterio. Se quería, como aparece en el Programa del Festival, hacer un “Teatro Culto”, se quería “un nuevo Estilo-Wagner, más varonil y simple, que rompiese con todos los esquemas de la naturaleza.” Estos se presentaban como “enemigos de la ilusión escénica.” ¿Pero es que uno se puede preguntar si cuando un velo hace casi invisible la acción, y las figuras poéticas se convierten en unos simples esquemas, es posible crear más en la ilusión escénica que antes, cuando la acción dramática se

desarrollaba de una manera mucho más clara y mucho más fácil de retener en la memoria?

Podría haber un motivo de justificación si alegasen que el retroceso y reducción de la acción escénica en “Parsifal”, permitiría que la música apareciese en primera línea. Este concepto, lo mismo que el presentado en el programa oficial, pudo ser compartido por algunos de los visitantes de Bayreuth. Así un periódico sostuvo que, “Los espectadores se han convertido en oyentes.” Otro escribe: “El máximo punto dramático se ha trasladado al proceso musical. El decorado permanece en la oscuridad, todo gira en torno a la música.” Nuevamente otro opina: “Todo contribuye a crear una densa oscuridad, con esto se intenta evitar el distraerse de la música, tal cosa es una considerable mejora.” Un inglés opina: “La belleza de “Parsifal” se concentra en el oído.” Otro crítico dice: “La tesis es correcta ya que así la vivencia de la música, ayuda al oyente a elevarse hacia lo alto.” Y finalmente la voz de un periódico suizo: “Hoy parece seguro que el camino emprendido es el único posible: en el sentido que la música se sitúa en el punto central de la acción con su legítima e inviolable expresión, logra que todo lo escénico no distraiga, liberándola del sometimiento a los condicionamientos de la época.”

Que todos estos comentarios contradicen la voluntad y los deseos de Wagner puede comprobarse claramente por las citas de sus escritos y por las cartas mencionadas más arriba.

El punto esencial de toda la discusión sobre el problema escénico se encuentra resumido en la siguiente pregunta: ¿Debe mantenerse la tradición, o sea la voluntad de Wagner que tan claramente indicó en sus escritos y partituras, o deben andarse nuevos caminos que supuestamente se adapten al “Espíritu del Tiempo”?

Ahora se manipulan muy a gusto las palabras de Wagner: “¡Muchachos cread nuevo!”, ya que con esto creen justificar los experimentos escénicos. Pero ante esto debe recordarse en que ocasión Wagner pronunció estas palabras. Se encuentran en una carta a Liszt en el año 1852. En ella Wagner habla sobre Berlioz y Raff, lamentando que estos compositores se encuentren en vías de recuperar viejas obras en lugar de crear otras nuevas. “¿Cómo quedará la fuente del arte,” escribe “si no se hace que mane de ella la sin igual fuerza de las nuevas creaciones? Que autosatisfacción provoca tanta pobreza, limitándose a pedir ayuda a los antiguos intentos.” O sea

Wagner, con estas palabras sólo tenía claro la creación activa del artista, no la renovación aplicada a obras de arte anteriores.

Decisivas ante las nuevas producciones escénicas son las palabras del actual director de los Festivales : “ El Nuevo Bayreuth no debe limitarse a la tradición.” Pero hasta ahora se había creído que Bayreuth era tradición, (en el mejor sentido de la palabra) o sea que la voluntad, claramente expresada, del creador de los Festivales era determinante y permanente. Naturalmente, también hasta ahora, esta tradición no era, como sigue creyéndose, una congelación, un estancamiento en todos los detalles de la representación. Sólo los principios escénicos dispuestos por Wagner no deben cambiarse. Ellos son los que deben mantenerse para que la obra de arte no sufra.

“Desde siempre todo se ha mantenido igual en Bayreuth.” Esto es una absoluta mentira. Estamos obligados a leer una y otra vez que la Sra. Cosima Wagner y sus “paladines” se habían opuesto siempre a cualquier “progreso” escénico, convirtiendo la escena de Bayreuth en un museo. Justamente lo que ha sucedido es lo contrario. Quien como el que esto escribe ha presenciado todavía las representaciones bajo la dirección de Cosima Wagner, puede ser testimonio que ella siempre buscaba nuevas soluciones escénicas, y que especialmente, bajo el punto de vista técnico, todo era mucho más perfecto – sólo hay que recordar los maravillosos cambios de escena en “El Oro del Rin” y en “Parsifal” - lo cual más tarde, bajo la dirección de Tietjen, en cuanto se refiere a técnica, se hizo todo de manera mucho más circunstancial. También Siegfried Wagner creyó oportuno repetir lo heredado. Sus maravillosas puestas en escena de “Lohengrin” y “Tannhäuser” han permanecido inolvidables. Hasta el Jardín Encantado de Klingsor en “Parsifal”, lo realizó de diferentes maneras. El primer y el segundo acto de “Parsifal”, sobre todo, el genial templo de Joukowsky, evidentemente han permanecido inalcanzados. La meta de Siegfried era, según él mismo dijo una vez: “Lograr siempre unas representaciones perfectas en Bayreuth.” Los señores “críticos” que hablan continuamente de “supervivencia de los trastos viejos” y de “nefastos recuerdos del Bayreuth de antes”, parecen no advertir que con esto y con otras muchas cosas parecidas cargan sobre los nietos de Wagner una absoluta falta de consideración hacia sus padres y sus abuelos.

Sentimos gran simpatía hacia el Kammersänger Rudolf Bockelmann, el magnífico Wotan y Sachs de estos últimos años, por haber sido valiente al declarar abiertamente en el ya nombrado libro de la “Discusión Mundial” que: “De ninguna manera

Bayreuth se había congelado, nunca ha sido “kitsch”, ni los decorados han sido trastos viejos como ahora se puede leer, sino que en el espacio de tiempo que yo puedo juzgar (a partir de 1928) siempre se ha trabajado con gran integridad artística y con un espíritu avanzado, tanto en decorados como en movimiento escénico. Por ejemplo, yo, en mis diez años como Wotan, he actuado entres distintas rocas de “La Walkiria” y en tres distintos vestuarios.”

Cuando en el mencionado libro muchas voces se declaran contrarias al “viejo” Bayreuth, no puedes evitar tener la impresión que estos “críticos” no habían conocido en absoluto el antiguo Bayreuth y que sólo aplauden el nuevo para no ser sospechosos de no adaptarse al “tiempo”, de no ser suficientemente “modernos”. Por supuesto el “nuevo” Bayreuth quiere introducir a cualquier precio el Estilo-Wagner a lo actual, quiere ser decididamente “moderno”. Pero ante esto habría que preguntar: ¿Cómo se manifestará en realidad un tal “Estilo Actualizado”? ¿Puede ser que en una época tan caótica como la nuestra, donde los conceptos antiguo y moderno, bueno y malo, bello y feo carecen de una estricta definición, donde también en las artes reina una desdichada confusión, donde no es posible ver por ninguna parte una única dirección que conduzca hacia una determinada meta, se sea capaz de realizar un “Estilo Actual” bien estructurado? Que todo quiera hacerse de manera distinta a lo de antes no es ningún “Estilo”, y lo que Wagner pensaba sobre la denominación “moderno” puede leerse en sus admirables tratados, en el Tomo décimo de sus “Obras Completas”, que cierra con esta irónica rima:

*“Dejad que felizmente todo lo viejo sea moderno;  
ya que nosotros la gente cabal somos modernos.”*

Si más adelante nos preguntamos que es lo que contiene de la época moderna lo que Bayreuth nos ha ofrecido, quedaremos hasta cierto punto perplejos ante la pregunta. ¿Es algo actual y moderno colocar todo un drama tras un espeso velo, como sucede en “Parsifal”? Probablemente, hasta ahora, ningún otro Teatro se ha atrevido o querido hacer tal experimento. ¿Cómo puede ser una tal cosa “moderna”? ¿Y cómo puede tenerse por actual y moderno – sólo para mencionar algo - dejar que los Caballeros del Graal aparezcan como misteriosos espectros, mostrar de Klingsor sólo la cabeza, y dejar que sólo la fantasía de los oyentes imagine la pradera del Viernes Santo? O bien, en el “El Oro del Rin”, no hacer que las Hijas del Rin naden y suprimir el tocado de Wotan y por lo tanto devolverle su segundo ojo (contraviniendo

el poema). Al astuto e inquieto Loge le quitan su roja cabellera y en su lugar hacen que reluzca una absoluta calva, dándole, como alguien ha escrito, el aspecto de un emperador romano. ¿Qué tienen que ver estos arbitrarios cambios con la época, con ciertos aspectos modernos o con los cambios generacionales a los cuales tanta importancia da nuestra juventud? Si se quiere abandonar la tradición, entonces debería ponerse algo mejor en su lugar, algo que hiciese evidente la necesidad del cambio.

Así, aunque en este caso pocas veces, también los profesionales expresan sus juicios ante estas novedades, dándolas por buenas creyéndolas dignas de elogio. Un conocido regidor operístico, asesta un indirecto golpe bajo al “tabú museístico de Bayreuth”, escribe: “Las nuevas puestas en escena son la manifestación, el espejo de nuestro tiempo.” También un conocido crítico cree que aquí “fuera del doctrinario tradicionalismo ( que magnífica expresión) se ha abierto camino a un nuevo y actual Estilo-Wagner.” Otro habla de una “Resurrección en el espíritu de nuestro tiempo”. De nuevo otro defiende “una escenificación abstracta” y opina: “El esfuerzo por acercarse al “Teatro Invisible” es bueno. El camino de renuncia a todos los efectos escénicos dramáticos para acceder a una representación estatuaria, cercana al Oratorio, es lo correcto”. Evidentemente al decir esto pensaba en Strawinsky, Egk y otros compositores modernos de los cuales, algunas obras, son más cercanas a imágenes de la vida actual con el añadido de la música de ópera que hasta ahora se ha conocido. El francés Goléa dice: “El absoluto sentido simbólico de “Parsifal” es correcto. Los principales personajes y las principales situaciones de la obra deben interpretarse bajo el dominio de una profunda psicología (i). Debe tratarse sólo de una escenografía a base de luces.”

Wagner ya conoció una absoluta falta de juicios sobre la interpretación de sus obras. “Es realmente deprimente,” escribió una vez, “ver que hasta nuestros mejores intelectuales no saben captar la diferencia que existe entre una buena o una mala representación, tampoco de unos personajes bien conseguidos y acertados ante otros desacertados. El mejor consuelo deberá llegarme a través de lo que he ofrecido en las representaciones del Festival de Bayreuth, realizadas correctamente en todos los sentidos, hasta el punto que no se han echado en falta las representaciones de otros teatros, a pesar que en momentos difíciles y delicados (por ejemplo el llamado Fuego Mágico) parece se han logrado mejores resultados que los hechos bajo mi dirección.”

Ante las voces mencionadas más arriba aparecen otras contrarias que indican lo que falta en tales puestas en escena, y que aconsejan conservar la palabra y la voluntad de Wagner de forma radical. Así escribe un belga: “Si hay un Teatro que debe conservar las normas de la más estricta tradición este es el de Bayreuth.” Otro visitante se queja: “Casi dos horas con los ojos fijos en la escena, intentando ver la acción través de una niebla con solo dos puntos de luz, esto es pedir demasiado.” En este mismo sentido declara el conocido escritor, Paul Eipper: “No es posible permanecer cuatro horas y media sólo escuchando.” El compositor suizo Willy Hess escribe: “Wagner quiere de la manera más completa posible despertar la fantasía del espectador. Por esto su estilo es el de mostrar únicamente la máxima naturalidad en el ensueño escénico. Todo el sentido de sus dramas está inmerso en este principio, y la música va también tan unida a la naturaleza, que se le roba la base en que se asienta cuando en lugar de la imagen natural se la sitúa en una encuadre simbólico. Entonces las imágenes naturalistas de la música quedan colgando del aire.” El Dr. Schnoor (Bielefeld) califica la nueva puesta en escena de “Parsifal” de “Sinfonía de la Oscuridad”, una amorfa conjunción que renuncia a las imágenes de dramáticas percepciones, utilizando siempre sólo simbolismos que con el tiempo se convierten en un aburrido juego de sombras y espectros. En el mejor de los casos un juego plano, sin realidad, y por lo tanto sin ideas espirituales, plásticas y profundas.” Werner Oehlmann (Berlín) describe la puesta en escena como, “Un juego de fantasmagóricos y vacíos símbolos”, y continúa, “el cuadro escénico de “Parsifal” fue escondido tras velos y difusos crepúsculos, con formas desvanecidas situadas en la distancia, lo cual hacía difícil para el espectador percibir la visualidad de la música. Esto no es imagen sino la negación de la imagen. Esforzándose, inquieto y anhelante en sacar las formas del crepúsculo, disgustado al no lograr el deseo de una clara y luminosa luz, el espectador resignado regresa a la esfera del sonido. Ante esta situación la escena se contrae en si misma y el drama musical se convierte en un concierto y el soñado escenario se sustrae de su evidente, claro, estético sentido.” Johannes Jacobi escribe en un periódico de Dusseldorf: “ Lo más problemático será que el básico objetivo de la “Obra de Arte Total” se abandonará. A saber, cuando la actuación necesaria, el elemento visual de la escena, son desechados a beneficio de la música, entonces en este nuevo espacio escénico aparece un compendio musical más cercano a la llamada “Ópera”, en lugar de la debida “Obra de Arte Total”. Lo sorprendente es que los



nietos del Maestro se aparten de la teoría estilística de su abuelo, intentando cumplir con su demanda: “¡Muchachos, cread nuevo!”, de esta manera.” Y continúa: “Falta el necesario traslado de la realidad a escena y que los cantantes mantengan los gestos sobre el impulso que la música introduce en la acción.” Götz von Bülow, pariente del famoso director Hans von Bülow ha publicado una excelente controversia sobre la nueva dirección escénica de “Parsifal”, que por lo que sea, no fue incluida en el “Debate Mundial”. En ella se dice, entre otras cosas: “La imagen es una parte integrante de la música wagneriana, esta música descansa justo sobre la imagen, y esto no se puede olvidar. No queremos ser desmedidos en escena, todo debe ceñirse a lo esencial, pero la escena de Bayreuth, con sus considerables dimensiones, ofrece incalculables posibilidades – especialmente para los pintores - no sólo para la luz y los velos sino para los pinceles y las paletas.” También es sumamente significativo lo que el sensible músico y erudito en música Oscar von Pander escribió en el periódico “Welt und Wort”: “La música no tiene ningún decisivo poder sobre los sucesos que se describen en el escenario, ahora bien, ella posee en si misma estos sucesos y los devuelve visibles a la escena. Ella no se encuentra en situación de poseer una directa relación con el mundo activo de la representación pero su ser se refleja en el reino de las puras ideas. Así, en el “Drama Musical” no se pueden abandonar los sucesos escénicos, dejarlos fuera visualmente con el pretexto que la música ya los expresará sin necesidad de ellos.” Y finalmente la advertencia de Albert Schweitzer al actual Director de los Festivales: “Bayreuth no es sólo música, sino una vivencia, una emoción, una elevación de ideas sobre el Destino humano que ha tomado forma en los dramas de Richard Wagner. Conservar esta herencia, ofrecer la pura imagen de Bayreuth al mundo, conservando el Bayreuth de siempre, este es el gran y duro trabajo que os ha correspondido.”

Por descontado es digno de tenerse en cuenta que Friedrich Klose, el compositor de la magistral ópera “Ilsebill”, ya en 1925 se queja que Bayreuth se haya apartado ocasionalmente de la tradición. “La obra de arte de Richard Wagner”, escribe en un librito, digno de leerse: “Bayreuth” (Gustav Bosse Verlag, Regensburg) “es una de las más eminentes muestras de cultura, y al mismo tiempo el sagrado legado del último gran heraldo del espíritu alemán. Es a los alemanes a los que les toca proteger de la profanación el valioso bien. Esto debería tenerse en cuenta, más que en cualquier otro lugar, en el espacio donde se custodia la valiosa herencia. Pero también allí falta

la firmeza necesaria y cae en las influencias de la enfermiza corriente de nuestro tiempo, también Bayreuth se permite concesiones a una moda que carece de alma.”

Klose destaca después que “En Wagner, la aplicación de los medios escénicos no debe evadirse de la absoluta interioridad y la expresión dramática debe ponerse al servicio de los efectos teatrales.” Y declara que, ya entonces, la producción de “Parsifal” en Bayreuth era contraria al estilo de la obra de arte wagneriana.

“Aquí el ejemplo más evidente” escribe “es el mal gusto en la escena del Viernes Santo al iluminarla con focos. Ya es suficiente que anteriormente uno crea estar ciego para que ahora los rostros de los intérpretes aparezcan desfigurados, rígidos e inexpresivos bajo los rayos de los reflectores, y es lamentable que casi ningún otro Teatro sea capaz de ofrecer el paisaje campestre bajo la luz del día ya que el incoloro ciclorama, esta fatal novedad, solo es capaz de reflejar la luz que se proyecta sobre él. Así, en Bayreuth, donde, exceptuando el proscenio, la escena queda oscura se desistió de nuevos experimentos, y quedó negada la naturaleza, precisamente en “Parsifal”, con unos decorados, creaciones experimentales, que son un error digno del castigo de Dios. No es que yo sea estrecho de miras y rechace cualquier cambio en la vieja escena, al contrario, apoyo decidido la utilización de nuevas producciones, siempre que no perjudiquen el espíritu y el estilo y que la parte visual de la obra se mejore. Esto sucede en el Jardín Encantado, que ya en el estreno de “Parsifal” resultó poco satisfactorio, y que probablemente con un Joukowsky redivivo, aun integrándose en nuevas experiencias, habiendo visto ya sus demás preciosos decorados, habría sido capaz de ofrecer mejores resultados. Pero ahora, en la actual puesta en escena de Bayreuth, no ha habido mejoras sino deficiencias, que al compararse a lo bueno conservado son un empeoramiento dando un golpe de muerte al encanto de la escena del Viernes Santo. “Bosque y prado resplandecen en la luz del atardecer.” Esto se dice en la anotación de la partitura. En contra de tal cosa se sitúa al peregrino del Graal, cercano a la fuente, iluminado por el rayo anaranjado-amarillento de un reflector, y a Gurnemanz y Kundry, que se hallan a pocos pasos, se les sumerge en una especie de descolorido reflejo lunar. ¿Es que los guardianes del legado de Wagner han caído también en la oscuridad de los regidores modernos, es que el director con un escrito en la mano del suceso dramático ha abandonado su trabajo y ha dejado el resto en manos de técnicos teatrales los cuales ante los detalles escénicos han caído en una chapucera artesanía?

Causa verdadera pena que los herederos de Bayreuth no hayan sabido respetar la voluntad del Maestro: alguien con un sano juicio debería haberles dicho que el Drama Musical wagneriano con su espiritual efusión, necesita también una emocionada espiritualidad en la escena, en otras palabras, debido a su romanticismo debe ser servido de manera romántica.

Con esto hemos llegado al punto álgido. Hoy se cree que lo romántico ha sido ya superado y por lo tanto que el arte inmerso en él no es apto para nuestro tiempo. Se opina que tras la falta de ética de los años posteriores a la guerra solo es válido lo actual, lo funcional, el prometedor manjar intelectual y que liberándose del romanticismo se debe dar comienzo a un espacio de auténtica objetividad, es decir un arte no influenciado por los sentimientos personales. Naturalmente esto es un absoluto absurdo ya que es impensable un arte alejado de la vida de los sentimientos. Pero siempre hay gente que al derrumbarse sus personales aspiraciones esperan encontrar la salvación en nuevos éxitos. Para lograr tal cosa se hace el correspondiente reclamo en la prensa y confiando en la falta de juicio y de sentimientos del rebaño de asistentes se piensa que pronto medio mundo creerá en este Evangelio.”

Y en otro lugar del libro de Klose se dice: “ Tras el cierre de los Festivales del Verano de 1925 se está buscando volver la espalda a Richard Wagner, este es el síntoma de la degeneración de nuestra cultura, se contemporiza con el espíritu moderno de nuestro tiempo, y así se acelera la caída de esta cultura y quizás involuntariamente se será cómplice de la decadencia de occidente.”

Tan duramente juzga Klose las puestas en escena de aquel momento en Bayreuth a pesar que comparadas a las de hoy sólo mostraban deslices de poca importancia.

Quizás se podría objetar: ¿Podrá Bayreuth acometer sus propósitos si las otras escenas se mantienen en la fiel tradición? Así como antes el ejemplo de Bayreuth daba fructíferas sugerencias al resto de Teatros Operísticos, ahora existe el peligro que las radicales novedades creen “escuela”, ya que además gran parte de la prensa las apoya. Así habla un periodista: “La nueva imagen de Wagner que nuestros regidores operísticos intentan mostrar puede abrir un nuevo camino en la puesta en escena de la Obra Total Wagneriana.” Otro cree que: “El resto de las demás escenas no deberán desaprovechar el nuevo estilo de Bayreuth.” Otro llega a decir: “Las modélicas representaciones de Bayreuth deben ser copiadas.” Un conocido director espera que:

“La nueva línea será fructífera para el Teatro Alemán.” Y de hecho ya se informa sobre concretas consecuencias del modelo de Bayreuth. Así, la última escenificación del “Anillo” en la Staatsoper de Munich muestra ya claras influencias del nuevo “Estilo”. Y sobre la más joven puesta en escena de “Lohengrin” en Nuremberg puede leerse: “Con evidentes muestras de un “Lohengrin” anti- romántico, aparece Paul Hager, asistente de dirección escénica en los últimos Festivales de Bayreuth, como regidor invitado en la escena operística de Nuremberg. Así, en ella el cisne aparece al fondo en un irreal gran tamaño sobre el aura luminosa de las aguas. Hager, conscientemente, hace que todas las acciones decisivas pasen casi desapercibidas cuando en realidad deben tener vida en su actuación. También los escenógrafos de Hager se supeditan a este rígido sistema. Creo que con el aposento nupcial, que parece un sepulcro o un calabozo de la Edad Media, ni los irreverentes renovadores de Wagner podrán estar de acuerdo.”

Los enemigos de la tradición de Bayreuth buscan proteger los preceptos de sus “avanzados” conceptos proclamando que si Wagner existiese también lo haría todo de manera diferente y que probablemente estaría de acuerdo con las actuales novedades de Bayreuth. Esto naturalmente es un absurdo, una opinión indemostrable que nuestros regidores hacen servir para justificar los arbitrarios cambios que destruyen la obra. Tampoco puede estarse de acuerdo con un conocido escritor musical cuando habla de: “La profunda decepción que Wagner sintió ante la realización escénica del “Parsifal” en su momento. Al contrario, Wagner subraya terminante: “Ha sido segura y sorprendente la realización de todo lo esencial, tanto musical como escénicamente”. Y califica de “gran suerte” que todas sus indicaciones y deseos, en el ámbito de la dramaturgia escénica, hayan sido “entendidos de la manera más profunda.” (En su escrito “El Festival Sagrado en Bayreuth”, 1882, Tomo décimo de sus “Obras Completas”).

Ya en 1849, en la redacción de su gran tratado, “La Obra de Arte del Porvenir” ofrece una clara y extensa imagen de estos deseos y propósitos, y todavía en sus últimos años escribió, (en el tratado “¿Podemos esperar?”) que no esperaba otra cosa de Bayreuth: “Que la idea que yo adjunto a la “Obra de Arte del Porvenir” sea observada, entendida y apreciada en toda su extensión.” Parece indicado recordar aquí los siguientes espacios de este escrito:

“Sólo cuando ojo y oído puedan afirmar recíprocamente su visión, aparecerá la entidad artística.”

“La pintura paisajística nos enseña como debemos crear en nosotros el dramatismo de la escena, en la obra artística del futuro, ella da vida al cálido entorno de la naturaleza informando a las personas que lo pidan. Así, a través de la fuerza de las artes plásticas en escena seremos capaces de captar y entender la naturaleza.”

“En primer lugar la escena tiene el deber de unir y fusionar los distintos espacios de la acción que se le confían; pero para alcanzar su objetivo debe saber como diferenciar estos espacios para hacer comprensible a la vista y al oído del espectador el proceso dramático. El espectador, viendo y escuchando debe introducirse por completo en la escena. Todo lo que respira y se mueve sobre el escenario, debe respirar y moverse en su interior, a través de la expresión, del anhelo de comunicación, debe contemplarse y escucharse todo lo que el intérprete realiza en el espacio que para él contiene la humanidad entera.”

“A través del pintor la escena se convierte en una realidad artística. Sus dibujos, sus colores, su cálida y viva utilización de la luz fuerzan a la Naturaleza a servirse del más elevado objetivo artístico. Así el pintor hará que el amplio espacio de la tragedia escénica sea testigo de su fuerza creadora.”

Y a esto también pertenece el siguiente fragmento del escrito de Wagner: “Sobre la representación de “Tannhäuser” (tomo 5º de su Obra Completa): “El escenógrafo debe considerar cuan infinitamente importante y realmente factible es para mi su colaboración espiritual, y que él es una parte decisiva en el éxito del conjunto que sólo se podrá lograr con la clara interpretación de unas excepcionales situaciones. Esto sólo se podrá lograr con su exacta y real participación artística en mis más íntimos deseos, esto es lo que esta colaboración me proporcionará.”

Y en resumen se dice en el escrito: “La Obra de Arte del Porvenir”:

“Aquí se encuentran reunidas todas las distintas formas de arte que puedan desearse, aquí se liberarán en si mismas, esto es precisamente lo que forma el drama. El espíritu del drama se realiza en si mismo.”

El ideal artístico de Wagner coincide con una definición que ya se encuentra en los escritos de Weber: “Una obra de arte se encierra en si misma, allí todas las partes y aportaciones de las artes afines son utilizadas conjuntamente, se funden, hasta cierto punto desaparecen, se sumergen formando un nuevo mundo.”

De manera muy bella y certera se expresa también en este sentido, Friedrich von Hausegger, uno de los más documentados conocedores de Wagner, cuando escribe: “ La escena no produce un efecto sobre el espectador sólo por si misma. Ella es la que instrumenta los sucesos dramáticos para la vista, como la música lo hace para el oído. También la escena (decorado, luz, movimiento, etc.) está al servicio del drama, no como un punto de apoyo sino como el órgano de expresión de la acción dramática.”

También debe observarse detenidamente el escrito de Wagner: “Una mirada al actual ente operístico alemán” (en el Tomo 9º de las “Obras Completas”). Con toda razón Wagner censura allí que la dirección de escena concentre la acción en la parte delantera del escenario: “Lo que sólo puede funcionar en una bien calculada distancia, se cree en cambio que nunca está lo suficientemente cerca de la deslumbrante luz de las lámparas o sea en primer término. Así como en el trabajo del compositor cada pieza orgánica debe ser liberada, esto debe suceder también escénicamente en el teatro. Siempre se deben aislar situaciones del total escénico y no presentarlo todo al público en el proscenio.”

Y cuan enérgico se expresa contra una “perfecta” representación escénica de una ópera de Gluck en Dessau: “Aquí el decorado del Teatro de la Ópera se convirtió constantemente en el elemento básico de toda la representación. Estos elementos: acción, pintura iluminación, gesto, todo condujo a una idealización equívoca que nos sumergió en un crepuscular engaño, en un prolongado ensueño de algo nunca vivido.”

Cuan poco había pensado Wagner en un “Teatro Invisible” cuando escribe su informe sobre “El Escenario del Teatro del Festival en Bayreuth”: “Ahora en Bayreuth el espectador, así que ocupa su asiento, se encuentra realmente en un “Theatron”, esto quiere decir en un espacio que no ha sido pensado para otra cosa más que para ver lo que precisamente se le muestra desde su lugar. Así permanecerá sumido en un fascinante estado de clarividencia, por lo cual la visión del cuadro escénico se convertirá para él en la real imagen de la misma vida.”

También deben recordarse las bellas palabras que Wagner pronunció al colocar la primera piedra del Teatro del Festival: “Ante la disposición del espacio y de los asientos de los espectadores, se encontrarán ustedes con la expresión de una idea, que al asumirla, los colocará en una situación distinta de la que habían esperado en-

contrar, muy distinta de lo que hasta ahora habían visto al visitar nuestros demás Teatros. Esta reacción será clara y completa cuando la misteriosa aparición de la música les preparará para la visión de las imágenes escénicas que aparecerán ante ustedes desde un ideal mundo soñado. Este será el espejismo de una realidad llena de sentido, la del más noble arte que se ofrecerá a su opinión. Aquí no deben ser nunca meras alusiones que les hablen a ustedes de manera pasajera, debe ser el paso del patrimonio artístico a la actualidad, esto es lo que se les ofrecerá a ustedes de la manera más completa tanto escénica como musicalmente.”

Singularmente significativas, ante la visión del nuevo Bayreuth, son también las ideas de Wagner en su escrito: “El Público a través del Tiempo y del Espacio.” (Tomo 10º de las “Obras Completas”). Él pone el ejemplo en las obras de Mozart: “Cuán funesto es el regalo de la inmortalidad. Qué dolor ofrece el Destino cuando la pura y única alma de una obra maestra, es representada para la posteridad a través de un medio teatral moderno y para única satisfacción y placer del público. Cuando hoy asistimos a una representación de “Figaro” o de “Don Juan”, no nos es dado ver la obra como alguna vez fue, llena de vida, el recuerdo de una bella saga, en lugar de esto tenemos que verla impulsada por una extraña vida, maltratada en un nuevo despertar. Prácticamente todas las puestas en escena pretenden adaptar “Don Juan” a la época actual. Lo más sensato sería decir que no se debe trasladar la obra a nuestra época, somos nosotros los que debemos trasladarnos al tiempo de “Don Juan” para situarnos en armonía con la creación de Mozart.”

La pregunta decisiva sobre la forma escénica de las obras de Wagner, tras todo lo que hemos comentado, podría ser solamente esta: ¿Se quiere permanecer en la tradición, o sea en la estructura que Wagner quería, o se quieren seguir otros caminos que conducen alejados de su voluntad? La decisión es importante ya que según sea la respuesta conducirá a una situación en la que el público amante del teatro seguirá como hasta ahora fascinado por la obra de Wagner o se apartará de unas obras que únicamente le serán presentadas de forma desfigurada.

Esto Wagner ya lo presagió en su amonestador gran tratado: “Ópera y Drama” cuando escribió: “Como público entiendo sólo el conjunto de espectadores que sin un específico conocimiento y comprensión del arte llega al drama representado con una fácil asimilación de los sentimientos, esto nunca se logrará con medios artificiales sino sólo con los dirigidos directamente al real asunto del drama representado, haciendo

comprensible la acción. Por consiguiente el público debería disfrutarlo sin ser instruido sobre la comprensión artística, será perjudicado en sus demandas cuando la representación – por los motivos expuestos – no haga realidad los objetivos dramáticos y con absoluto derecho volverá la espalda a tales representaciones. En cambio los entendidos en arte que se han informado a través del libretto y del estudio de la música, al encontrarse ante lo no realizado dramáticamente, deberán intentar localizarlo en esta puesta en escena deficitaria, lo cual al exigirles un excesivo esfuerzo les robará el disfrute de la obra, se verán obligados a sentirse cansados ante lo que debería causarles un espontáneo placer.”

También el notable especialista en música Heinz Joachim no está equivocado cuando hace poco escribió: “Parece que quieren plantearse una pregunta sobre la intemporalidad de Wagner, en realidad sus obras deben hacerse de otra manera muy distinta al consiguiente oratorio o concierto.”

Ante estas consideraciones debería tenerse en cuenta que el llamado Estilo – Bayreuth no es otro que el personal estilo creado por Wagner. Nunca fue un Estilo-Temporal, ni en época de Wagner ni después. Si ante esto el Bayreuth de hoy quiere adoptar un “Estilo-Actual” (que además no existe) destroza sus propios fundamentos. Si se quiere mantener Bayreuth para el futuro sólo será posible si se regresa al Estilo-Tradicional. La sincronización de las palabras música e imagen debe recuperarse. Es natural que se utilicen todas las posibilidades técnicas, y que ciertas imágenes en el maquillaje y vestuario se tengan en cuenta. (Por ejemplo no se dará un Siegfried con barba, ni vestir a las actrices con unas crinolinas.)

Ante todo deberán tenerse siempre en cuenta tres puntos en las puestas en escena de las obras. Primero, que Wagner en sus creaciones escénicas quiso dar siempre una “imagen de vida”. Su estilo escénico debe ser siempre únicamente de auténtica vida. Ante nosotros deben aparecer siempre personas llenas de vida y también el espacio donde ellas se muevan debe ser fiel a la naturaleza. Resulta increíble cuando Amfortas se siente feliz en el “esplendor matinal del bosque” y no hay ningún bosque a mano, o cuando Parsifal (¡dirigiéndose al público!) alaba la “bella pradera”, que él es incapaz de ver.

Wagner repite siempre de nuevo que él ha escrito Dramas, no Óperas y tampoco Oratorios Escénicos. Sus obras son, como escribió una vez: “Formas musicales hechas visibles. Dramas musicales en el espíritu de la música”, en los cuales palabra



y música tienen el mismo significado. Las dos son inseparables, entrelazadas una con otra. Por esto los directores de escena deben evitar los gestos habituales en la ópera ya que la actuación debe ofrecer siempre la acción dramática adaptándose al mismo tiempo al lenguaje de la orquesta. También debe recordarse su “Última Petición” la que Wagner dirigió en 1876 a sus artistas y que decía: “¡Nunca dirigirse al público, siempre a los demás personajes. En los comentarios personales mirar hacia arriba o hacia abajo, nunca al frente!”

Para conservar el pleno sentido dramático es naturalmente imposible que por ejemplo los papeles de Wotan y Siegfried sean hechos por diferentes cantantes dentro del mismo ciclo del “Anillo”. La realidad dramática es primero que la calidad vocal. El mismo Wagner comentó una vez que Albert Niemann, el famoso Siegmund en el Bayreuth de 1876 se ofreció cantar, junto al Siegmund de “La Walkiria” el Siegfried del “Ocaso de los Dioses”, para que así el cantante más inexperto que hasta entonces lo había interpretado, se encargase sólo del Siegfried Joven. “Mi temor a perjudicar el realismo dramático” escribió Wagner, “y provocar un engañoso desajuste si en dos noches seguidas el mismo héroe fuese interpretado por dos cantantes distintos, me hizo rechazar, agradeciéndosela, la oferta de Niemann.”

Y finalmente se ha de tener siempre presente que Wagner ha creado en sus obras unos versos llenos de infinita poesía. Por esto la primera condición en una estructura escénica es hacer visible esta poesía a través del decorado. De lo contrario, ¿es que nuestro actual espíritu se ha convertido en algo simple, soso y esto es lo que hemos trasladado a las obras de Wagner? Parece que sí, y por desgracia también en Bayreuth, donde la puesta en escena de “Tristan”, y parte de la escenificación del “Anillo del Nibelungo” de 1952 superan en simpleza y falta de poesía lo que se es capaz de ver en una escena operística.

La trama escénica es básicamente una cuestión de psicología, y esto depende de la sensibilidad de los regidores. O se quiere estar al servicio de la obra o se pretende utilizarla para que brille la luz propia, esto es lo que ahora está sucediendo. Así, sólo allí donde (según palabras de Nietzsche), reina “la estrella de una altruista fidelidad” es posible ver las obras de Wagner tal como las había pensado su creador y como corresponde a su excelso carácter.

*Traducción: Rosa M<sup>a</sup> Safont*

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

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