

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 56 AÑO 2006

TEMA 3. OBRAS: 3.9. PARSIFAL

TÍTULO: **UN PARSIFAL PARA LA MAESTRANZA**

AUTOR: *Fernando Guzman*

Parsifal, el último montaje de la Staatsoper berlinesa, había creado expectativas muy dispares los días previos a su estreno en el Teatro de la Maestranza. Con denodada presteza se acallaron las lejanas voces críticas que se referían al abucheo generalizado que se vivió el día de su estreno berlinés. Por otra parte, cabía considerar dentro del aspecto musical –lejos de considerar la obra dramática wagneriana como un todo- la importancia que suponía el desembarco de la Staatskapelle y del Coro de la Deutsche Staatsoper Berlín bajo la batuta de Daniel Barenboim en tierras sevillanas.

La opinión pública hispalense se hacía eco del malestar que este Parsifal producía en ciertos sectores culturales de la ciudad por cuestiones más prosaicas. Malestar que alcanzó su punto más álgido media hora antes del día de su estreno con el reparto de octavillas por parte de los estudiantes del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”.... Quizás previendo que el clima se caldeara las autoridades de Junta y Ayuntamiento brillaron por su ausencia. No me cabe la menor duda de la noble acción que guiaba al alumnado. Sin embargo, tengo que manifestar mi extrañeza ya que en el resto de las representaciones no se repartieron octavillas; a la vez que considero que más eficaz hubiese sido ocupar, instrumentos en mano, diversos edificios públicos dependientes de la Junta de Andalucía ofreciendo pequeños conciertos sin interrupción durante los tres días de representación, con ello se hubiese conseguido dar una notoriedad mayor al hecho reivindicativo.

A este clima de crispación se añadió la rueda de prensa que la Sra. Torres, consejera de cultura de la Junta de Andalucía, ofreció con motivo del estreno del drama y en la que se ofreció el coste global de las tres representaciones que, según cifras oficiales, ascendía a 1,2 millones de euros. La Consejera al tiempo que se felicitaba del esfuerzo realizado por la Junta al traer esta producción, se adelantó a decir que el coste de la misma era notablemente inferior a los 1,8 millones de euros que solicitó el director argentino, ante la institución andaluza, el pasado año para el estreno de esta producción y “ni la mitad” de los 2,3 millones de euros que se habían ofertado para su estreno en el Teatro Real de Madrid. Lo que olvidó

casualmente la Sra. Torres fue que al Real se le había ofrecido dos títulos y, aun así, se había abandonado tal proyecto por su elevada cuantía.

Otro tema sobre el que la consejera tendió una cortina de humo, señalando que era una cuestión heredada de su antecesora en el cargo -la hoy ministra de cultura la Sra. Carmen Calvo-, fue el tema de la subvención a la fundación que preside el director de la Staatsoper berlinesa.

En todo caso aunque sea políticamente incorrecto, salvo los estudiante de música, nadie protestó por la subvención que la Junta de Andalucía concedió a la Fundación Barenboim-Said y cuyo importe supera los 3 millones de euros que sumado al 1,2 millones de euros del Parsifal de Bernd Eichinger hacen un total de 4,5 millones de euros. Esta es la cifra total que la Junta ha desembolsado a Barenboim.

Sí comparásemos esta cifra, con algunos datos como los 139.563€ que el Conservatorio Superior de Sevilla recibe, los 500.000€ de la subvención concedida a la Joven Orquesta de Andalucía, cifra similar a la última producción del Teatro de la Maestranza: “El Cid” o el coste de la Orquesta Sinfónica de Sevilla (2.649.900€) o la Orquesta de Málaga (2.557.678€); podemos entender que el ambiente musical sevillano se encontrara revuelto durante la primera quincena de julio.

¿Realmente este Parsifal, abucheado el día de su estreno en Berlín hasta el punto que Barenbiom volvió a subir al escenario en un intento mediador entre el público y el escenógrafo Bernd Eichinger, debía ser representado a toda costa en la Maestranza?.

¿Porqué se gastó en una sola producción el importe de la aportación anual de la Junta a la Maestranza que en el 2004 fue de 1.223.847€ ?... La verdad es que todo resulta más claro cuando se saben las buenas relaciones que Barenboim mantiene con el P.S.O.E y tras conocer que destacados miembros de la Fundación Barenboim-Said son: el presidente de la Junta de Andalucía Manuel Chaves, el expresidente del gobierno Felipe González o Sonsoles Espinosa esposa del presidente del gobierno.... “Veritas primus pax” (la verdad antes que la paz).

Sobre el aspecto musical recayó el único protagonismo de esta producción del festival escénico sacro. La Staatskapelle bajo la batuta de su director supo transmitir toda la belleza de la obra construyendo el edificio sinfónico colosal del drama, a la vez que supo conferir el necesario protagonismo a los momentos más delicados en los que la música –según la feliz expresión de Tieck- se revela como el “dominio del infinito”. Con este preciosismo interpretativo Barenboim logró insuflar en el alma del oyente lo que la escenografía no alcanzó

a descubrir en la esencia del drama.

De soberbia ejecución debemos calificar los “encantamientos del Viernes Santo”.

Quizás el único detalle contrario en la dirección orquestal vino de un exceso de confianza en la inspiración interpretativa, aunque esto suele ser hasta cierto punto frecuente. El director George Szell recuerda una anécdota de Richard Strauss, en el documental que editara Teldec “The art of conducting”, quien en una interpretación de Fidelio enfrascado en la dirección orquestal al sacar de su bolsillo un reloj y comprobar el retraso que llevaba, aceleró los tempis en el resto de la ópera.

Si cotejamos la duración del Parsifal del día 16 con la interpretación del día 18 tendríamos un resultado muy desigual. En la última función se acortó la duración del acto I en unos diez minutos y en el acto III en un tiempo similar. Esto produjo algún apuro en el tercer acto durante el relato de Gurnemanz tras la vuelta de Parsifal a los dominios del Grial. Sin embargo, fuera de esta simple anécdota la orquesta con su director al frente supo hacer vibrar con emotiva intensidad al público asistente.

De excepcional habría que calificar la actuación del Coro de la Deutsche Staatsoper Berlín siendo en la actualidad uno de los conjuntos más importantes en el panorama musical. Sin duda buena parte de este éxito es obra de Eberhard Friedrich, su actual director desde 1998. En su curriculum podemos destacar que en el 2000 fue nombrado director del Coro del Festival de Bayreuth.

Casi toda la crítica especializada ha señalado el elenco de cantantes que intervinieron en esta producción como uno de los más notables de los últimos años. Mención especial merece René Pape en la interpretación que hizo de Gurnemanz, donde el bajo dio todo de sí, sin ningún tipo de reservas, desde la primera frase “He Ho! Waldhüter ihr..” hasta la última. Esto pudo provocar cierto cansancio vocal en el tercer acto, perceptible más en la tercera que en la segunda representación. Pero sin ambages Pape estuvo enorme no sólo en el aspecto vocal sino en el interpretativo, mostrándonos un Gurnemanz capaz de llenar él sólo la escena, meditativo y profundo que tuvo que soportar una dirección escénica más que mediocre que en el acto tercero, por ejemplo, optó por conferirle un andar torpe, pesado y lento -casi arrastrando las piernas- como “original” idea de Eichinger para mostrar el paso del tiempo. René Pape es, desde su debut neoyorkino hace dos años, un Gurnemanz de referencia. La interpretación del doliente Amfortas corrió a cargo del bajo-barítono Hanno Müller-Brachmann, habitual en la Staatsoper berlinesa. Pese a su juventud supo encarnar con singular maestría el dolor insufrible que atormenta al hijo de Titurel transmitiendo al público esa

comunió del “sentir/dolor con” (Mitleid) que hace sapiente por compasió al puro necio. Müller dar mucho que hablar y se convertirá en uno de los mejores intérpretes de Amfortas en los próximos años, pese a que para algún purista encuentre alguna dificultad en sus notas altas -su voz está más cercana a la tesitura de bajo que a la de barítono-.

El papel de Kundry lo encarnó Michaela Schuster, quien ya estuvo en nuestro país interpretando a Sieglinde en la producción de “La Walkiria” de Gussmann/Decker durante la temporada 2002-2003 del Teatro Real. La mezo-soprano bvara está considerada como una de las Kundry más importantes del momento, y lo supo demostrar ampliamente durante las representaciones de la Maestranza. Quizás lo más logrado de su creación del complejo personaje wagneriano sea el acto II del drama, en el que estuvo formidable, casi me atrevería a decir más brillante en la función del día 18 que en la anterior.

Jochen Schmeckenbecher (barítono) supo estar a la altura de los requisitos vocales exigidos por el mago Klingsor, a pesar de la pobre dirección escénica y escenográfica que se ideó para este personaje.

El tenor Burckhard Fritz cant el papel de Parsifal, personaje con el que debutó en diciembre de 2003 en Gelsenkirchen. Pese a no ser un genuino heldentenor supo estar a la altura vocal con pasajes muy conseguidos, a mi juicio mejor en la última representación. Sin embargo, su interpretación dramática del puro necio fue pésima y desangelada, lo que desencantó a parte del público.

La nota negativa, en tan excelente reparto, habría que concedrsela a Christof Fischesser quien realmente no aportó nada y cant el papel de Titurel “sin pena ni gloria”, sin alma. Debemos destacar el altísimo nivel vocal de los cantantes que interpretan los papeles menores: las seis muchachas flor, los escuderos o la contralto Simone Schrder, habitual en el Festival de Bayreuth desde su debut en 1996, que al concluir el I acto canta cinco compases sobre el muchacho de la profecía.

Con toda franqueza debemos de considerar rayando el sobresaliente esta producción de Parsifal en el terreno vocal.

Para concluir esta reseña le toca el turno a la escenografía, el vestuario y la dirección escénica de las que ya hemos señalado algún aspecto con anterioridad.

El acto primero comienza en su prelude con la proyección de escenas donde brillantes estrellas ceden paulatinamente su puesto a la Tierra que gira sobre el firmamento, las escenas de enorme belleza plástica parecen más propias de un film de Stanley Kubrick con su “Odisea del espacio” que de un drama ambientado “en la España gtica”. Una vez que el

telón se abre continúa proyectándose el constante giro de la Tierra sobre la que el astro rey proyecta sus bermejos rayos, anunciando el día. Gurnemanz aparece en escena solo hasta después del momento en que se levanta después de arrodillarse –no rezan juntos el maestro y sus discípulos como señala el libreto-. La siguiente escena muestra un bosque casi al tiempo en que aparecen los escuderos con afeminados movimientos de brazos. Su vestuario nos recuerda vagamente al de los sacerdotes egipcios con un gorro horrible que comparte la misma inspiración que el vestido. Por el contrario Gurnemanz muestra un vestido tipo kimono acabado en falda con faja ancha y capa sobre los hombros de color gris perla -es decir, todo siguiendo las indicaciones de Wagner, ¡JA!-. Los caballeros que procedentes de la fortaleza visten de un atuendo parecido al de los escuderos con un sombrero de inspiración persa y portan enormes ramas rugosas con terminaciones que se bifurcan a modo de lanzas. Amfortas, es llevado en parihuela desde el lago a la izquierda del escenario, vistiendo una toga senatorial romana. No sabemos si Andrea Schmit-Futterer, encargada del vestuario, ha leído las indicaciones sobre el vestuario que aparecen en el libreto Aunque posiblemente esta fusión-moda de la “diseñadora” nos muestra más su interés por medrar a costa de Wagner que en servir a la obra que se escenifica.

Uno de los errores en la dirección escénica más ostensibles, aunque no el único, es la aparición de Klingsor y las muchachas flor entre la segunda hilera de árboles del bosque que circunda Monsalvat durante el acto I. Este “feliz invento” de Eichinger no logra sino despistar al espectador de una forma reiterada, descentrándolo de lo que realmente se está desarrollando sobre el escenario en un intento vano y estúpido por adelantar acontecimientos.

En el caso de Parsifal se recurre a las pieles superpuestas sobre una chaqueta parecida a la de los tramperos de la películas del Oeste, pantalones y falda de picos desiguales, ciertamente para Andrea Schmit-Futterer el aforismo de “menos es más” no va con ella. Con toda justicia la peor actuación del drama recae en Fritz quien es incapaz de hacer un Parsifal digno a nivel escénico, con una actitud hierática que desluce su interpretación vocal. Además de esto, cae en licencias interpretativas que crean confusión en el espectador que haya asistido a más de una actuación; por ejemplo, en la representación del día 16 lanzó su arco lejos casi al otro lado del escenario, mientras que en la representación el día 18 lo dejó caer a sus pies y al levantarlo uno de los escuderos forcejeó con él para arrebatarárselo –lo que no cuadra con el arrepentimiento que debe sentir por haber matado al cisne-.

La transformación de la escena del “bosque umbroso y severo, pero no tétrico” en la Sala del Grial se desarrolla mediante la proyección de un laberinto de tonos azulados semejante a lo

que denominaba Einstein “un agujero de gusano” mediante el cual se conectaban dos puntos distantes del Universo. Pero este cultismo visual no hace sino que el espectador se adentra en una suerte de vertiginoso precipicio que es incapaz de transmitir la grandiosa y solemne serenidad que requiere la escena, provocando un divorcio claro e irreconciliable entre la escenografía y la música. Cuando al fin aparece la Sala del Grial observamos proyectado sobre el telón de fondo un templo griego con enormes bloques de piedra derruidos a los pies de la escalinata, esta sensación de decadencia se manifiesta también en las columnas tumbadas que aparecen en escena. El noble Titurel sobre una silla elevada, semejante a las que utilizan los árbitros en el tenis, preside la escena mientras en el centro Amfortas porta sobre su cabeza una corona de laurel dorado mientras asiste contumaz a la exigencia de los caballeros para celebrar el ágape. Los caballeros del Grial quienes portan lanzas -¡en el lugar sagrado!- están vestidos con peto musculado y casco dorados que asemeja al de los centuriones romanos.

Durante esta escena caen sobre el escenario pequeños trozos de platilla dorada. Esto que evidentemente es visualmente muy efectista no aporta nada a la escena y logra despistar al espectador quien a esta altura de la producción se ha convertido solamente en oyente.

La escena del ágape es siniestramente perversa, algún crítico la ha calificado de gore. Dos escuderos portan un pequeño tronco de madera con patas a modo de mesa que lleva clavada un cuchillo. Amfortas cuya toga está cubierta de sangre se acerca arrastrándose hasta la mesa, del interior de su túnica saca un trozo de carne sangrante y lo pone sobre la mesa volviendo hasta el sillón del trono. Mientras los caballeros de uno en uno –hasta cinco- se acercan hasta la mesa y, después de entregar la lanza a uno de los escuderos que trajeron la mesa, cortan un trozo de carne y recogiendo la lanza regresan a su sitio vueltos hacia el resto de los caballeros al tiempo que comen la carne de Amfortas y la ofrece al resto del coro.

Esta idea que algún descerebrado pudiera juzgar como innovadora es tristemente el pálido reflejo de una larga lista de inexplicables best-seller literarios como: “El código da Vinci” de Dan Brown, “El enigma sagrado” de Baigent, Leigh y Lincoln, “El último merovingio” de Jin Hougán o “El diamante de Jesuralén” de Noah Gordon en los que se mantiene la tesis de la descendencia de Jesucristo a través de la dinastía merovingia, el Priorato de Sion, etc...

Desvincular el Santo Grial del vaso donde Jesucristo celebró la Última Cena para sustituirla por esta línea esotérica que se está imponiendo desde las sociedades secretas es una aberración, no ya desde el punto de vista cristiano sino también desde el punto de vista wagneriano. Ya que desde un punto de vista dramático-wagneriano se caen en innumerables

contrariedades de seguir estos postulados: la primera es que la profecía del puro necio no sería posible ya que en nunca caso en el libreto Wagner hay la relación familiar entre la dinastía creadora de la orden de caballeros (Titurel y Amfortas) y Parsifal; relación que sí aparece en algunos libros pertenecientes al ciclo artúrico como “Perlesvaus o el alto libro del Graal” pero no en la acepción de sangre real.

En el segundo acto nos encontramos con un escenario dividido en dos cuerpos unidos por una larga rampa. En el extremo izquierdo aparece la figura del mago con un abrigo rojo junto a la sagrada lanza, sobre el telón del fondo se proyectan bolas de color rojo que se difuminan y ante las que Klingsor realiza aspavientos con los brazos como si salieran de él. El color rojo preside esta parte del acto hasta la aparición del sapiente por compasión en que la escena se teñirá de azul. Resulta sorprendente que ni en esto hayan seguido las indicaciones de Wagner ya que el compositor escribe, en el libreto al comienzo del acto II, las siguientes palabras “a la luz azulada asciende la figura de Kundry...”.

Klingsor baja a la parte inferior del escenario -que había permanecido a oscuras- para descubrir a Kundry que, vestida con un vaporoso traje rojo, es atada por el mago a una larga cadena de la que tira en buena parte de la escena. En este momento debemos señalar el fracaso de la dirección escénica que ha recurrido a la violencia corporal, al maltrato, para hacernos ver el dominio que Klingsor ejerce sobre la hechicera. Dominio que como sabe el lector es, según el compositor, de carácter psíquico –la amenazante frase “Aber dich fassen” (pero sí cogerte) no pasa de eso, una amenaza-. No comprendo como nadie –colectivos feministas incluidos- se ha manifestado por esta demostración de maltrato a la que se unen los latigazos que Kundry recibe por parte de los escuderos en el primer acto, y los empujones a que Kundry se ve sometida por parte de Klingsor en el segundo acto. Me parece vergonzoso estas escenas -ajena totalmente a la obra- en un país en el que el pasado año fueron más de cien mujeres las que murieron a manos de sus “maridos” o “compañeros”.

Llegamos al momento en que Parsifal aparece por la derecha en la parte baja del escenario, esta vez su traje asemeja al de los caballeros medievales con cota de malla, espada y escudo triangular. Sobre la parte superior del escenario se muestran los arcos de la mezquita de Córdoba envueltos en una gasa rosacea de la que salen los muchachas flor vestidas con un maillot negro de cuerpo entero y capucha –es decir, nada sensual-. La hechicera aparece en escena vestida con un traje de plumas negras y un trozo de tela negra puesta sobre los ojos cobrando el merecido protagonismo hasta que logra despejar la escena de posibles rivales.

Parsifal y Kundry ocupan el escenario y se desarrolla el cortejo de seducción, durante el cual la hechicera se va desnudando hasta quedarse con un vestido negro ceñido. En esta escena de alta motivación sensual se proyecta en el telón del fondo un torre de extracción de carbón de centurias pasadas en color sepia, como hemos de suponer esta proyección debe de tener alguna relación freudiana que ni alcanzo, ni quiero llegar ha comprender. Al tiempo que el héroe recuerda el dolor de Amfortas se proyecta en el telón una sucesión de imágenes que pasan del tono rojizo característico del mundo de Klingsor al azul; incluso en la parte del diálogo en que la hechicera hace referencia a Jesucristo se proyectan en tono azul escenas de Jesús portando la Cruz . Una vez que Parsifal se libera de las tentaciones de Kundry baja la rampa hasta situarse a la izquierda del escenario al tiempo que sobre parte del telón del fondo se proyecta en negro sobre fondo blanco la figura del mago blandiendo en actitud amenazadora la lanza sagrada, es en ese momento un rayo cruza el oscuro escenario y Parsifal recoge la lanza.

En el tercer acto domina el blanco para la primera parte del acto. Así en el suelo del escenario hay restos de una copiosa nevada, nada de la pradera primaveral de la que nos habla Wagner. Gurnemanz con pelo blanco y gabardina de color marfil se levanta torpemente de un banco, la escena muestra un parque en el que al otro extremo de la escena hay un seto de hierbajos blancos tras el que se esconde Kundry. La hechicera viste un traje vaporoso del mismo color que su nivea cabellera. Al fondo del escenario las sombras de los edificios neoyorkinos de Central Park, detrás de una valla metálica que separa a los protagonistas se suceden personajes vestidos a la moda de los años cuarenta.

Parsifal aparece de la misma guisa que en el segundo acto. La fuente sagrada de la que Kundry ofrece agua al viajero asemeja una boca de riego de la que vemos en las películas americanas.

Llegado el momento de los encantamientos del Viernes Santo sobre el telón que ocupa el final del escenario se proyectan sucesivas formas de tonos verdosos en una sucesión de vértigo siguiendo las proyecciones utilizadas, hasta la saciedad, en el primer y segundo acto. El cambio de “paisaje primaveral ameno y abierto, en el dominio del Grial” hasta la Sala del Grial, esto siempre siguiendo las indicaciones de Wagner no obviamente lo que Jens Kilian y Berno Eichinger han hecho con este Parsifal, se hace mediante una proyección de escenas de maremotos, tsuramis, voladura de edificios y demás desastres naturales y no tan naturales que nos conducen hasta una grada donde un grupo de punkis con chupas de cuero que portan cadenas y bates de béisbol han sustituido a los caballeros vestidos de blanco con la

paloma en el pecho de su capa de los que nos habla Wagner. La grada se abre para enterrar en su interior a Titurel cuyo cadavérico y enjuto cuerpo portan algunos de estos macarras. Amfortas aparece en escena con un traje blanco encima de la grada. La música dramática del momento se mezcla con el sonido metálico que algunas cadenas y bates producen sobre los tubos de la grada, al tiempo que el hijo del fundador de la orden baja lentamente la grada. En la última escena Parsifal aparece en la parte izquierda del último tramo de la misma portando la sagrada lanza acompañado por Kundry quien toma asiento como espectadora mientras Amfortas expira.

Resumiendo podemos concluir que el neófito Eichinger ha recurrido a las técnicas actuales más sofisticadas para ofrecer una producción donde la música de Wagner se corrompió en un intento de convertirla en simple música que acompañara a unas imágenes inconexas que en el 90% de las veces no respondían al drama, como cuando en el acto primero se proyectaron imágenes de distintas religiones (la imagen de Shiva, la serpiente emplumada de aztecas, la máscara de Tutankámon, distintos templos indios, etc...) excepto, curiosamente, de la cristiana. La dirección escénica fue pensada en contra de los cantantes y no a su favor; mientras que el vestuario fue del todo inadecuado, libreto en mano, cayendo en un anacronismo como no se veía desde la Tetralogía del centenario. Viendo montajes como este o como el Parsifal que se estrenará en marzo del 2006 en la Ópera de Viena se corre el peligro de pensar que Kupfer no era tan malo o conceptualizar el montaje de la Tetralogía Chereau/Boulez como todo un clásico, esto es un grave error en el que de ningún modo podemos caer.

Existen afortunadamente teatros en los que todavía se hacen, con mayor o menor acierto, puestas en escena dignas aunque para ello haya que atravesar media Europa.... La ocasión bien merece la pena, porque como afirmaba el poeta Johann Paul F. Richter: "El recuerdo es el único paraíso del que no podemos ser expulsados", quizás por eso siempre que cierro los ojos y escucho Parsifal vuelvo al Festival de Wels (Austria) junto a mis compañeros de viaje.