

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 6 AÑO 1992

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **RECUPERAR A WAGNER**

AUTOR: *Ángel-Fernando Mayo*

Por aquello de mis afanes con Wagner desde hace ya un buen puñado de años, me invita *Wagneriana* a colaborar en el número cuya aparición debe coincidir con las representaciones, en el Liceo de Barcelona, de una producción de *Tannhäuser* que firma Harry Kupfer. Al mismo tiempo se me deja abierta la puerta con elegancia a la negativa o al camuflaje del seudónimo, dado que no coincido con el núcleo del ideario de la revista, lo que me ha hecho recordar que mi primer artículo referente a Wagner – malo y demasiado inspirado en lecturas – lo publiqué en una revista cultural de efímera vida, que editó hacia 1958 la Facultad de Derecho de Madrid, firmando “Hagen Alberich” (también a imitación de “Tristán Klingsor”). Pero una invitación tan amable no puede ser declinada, tanto más cuanto que mi wagnerismo ya me ha deparado sambenitos e incluso dificultades profesionales (seguramente algunas más de las que conozco) provenientes sobre todo de esa especie bípeda neanalfabeta que tanto abunda en la Administración y en la Política actuales.

No obstante, he de hacer aún un par de advertencias. La primera, no conozco – salvo por fotografías – el *Tannhäuser* de Kupfer. Sí su *Holandés errante* y su *Anillo*, vistos y oídos en Bayreuth; además, subtité el vídeo de este *Holandés* para su emisión por TVE hace cuatro o cinco años. Sé así de primera mano de las tendencias escénicas de nuestro hombre y, por otra parte, voy a hablar aquí de la situación de la escena wagneriana en general. La otra advertencia se refiere a ciertos radicalismos de *Wagneriana*, presentes también en este número, que no comparto. Por ejemplo, la negación y el desconocimiento del llamado *Nuevo Bayreuth*, que llevan a ignorar la etapa en que Bayreuth creó al fin su estilo propio y se convirtió, renaciendo de sus cenizas, en el foco atractivo y reflexivo de la escena lírica mundial; por no extenderme más sobre esta cuestión, me limitaré a recordar aquí que Winifred Wagner sentía gran admiración por su hijo Wieland, principal responsable estético del Nuevo Bayreuth, lo que me consta también de primera mano.

Asimismo es pernicioso ver en todo marxista a un “enemigo”. Ciertamente los Patrice Chéreau, Götz Friedrich y Harry Kupfer han escenificado, o escenifican, a Wagner con esta postulación y con el aplauso, por ejemplo, de Hans Meyer. Pero no se puede meter en el mismo saco a este Meyer, a Adorno, a Bloch y a Gregor-Dellin; ni siquiera hay un único Adorno, quien a pesar de su panfletario *Versuch über Wagner* (1939), apuntado por elevación contra el nacionalsocialismo triunfante que le había forzado a exiliarse, nunca desconoció el respeto reverencial de Schönberg a Wagner ni se sintió indiferente al *Nuevo Bayreuth*; en cuanto a Bloch, fue un verdadero wagneriano militante que no temió comprometer su prestigio con ensayos, cursos y conferencias y la asidua visita al festival dirigido por su amigo Wieland Wagner; finalmente, el wagnerismo debe al prematuramente desaparecido Gregor-Dellin (marxista por azar como *todos* los españoles que vivieron en la época de Franco pueden ser tildados de franquistas) aportaciones tan abnegadas como la edición de los *Diarios* de Cosima y la mejor biografía de Wagner aparecida después de la Ernest Newman, y ello sin dejar de desempeñar largos años la secretaría alemana del Pen Club y al final efímeramente la presidencia. Enemigos tangibles, furibundos, implacables sí lo son otros marxistas como ayer Ludwig Marcuse y hoy Hartmut Zelinsky, quien precisamente traía a Gregor-Dellin por la calle de la amargura; así que no conviene perder el Norte en estas cuestiones. Tampoco se puede reducir la dramaturgia wagneriana a “cuentos de hadas” – que además ya en si mismos no son literatura ingenua –, pues precisamente la existencia de una bibliografía ingente y variadísima es la mejor prueba de la complejidad del fenómeno Wagner y su constante reinterpretación histórica. Y creo que habría que dejar descansar en paz a José Mestres Cabanes, último vestigio de una estética y una técnica – el decorado ambientador pintado – que estaba destinado a la sustitución por la iluminación eléctrica plástica y la proyección: algunas de las atrevidas anotaciones escénicas de Wagner, sus visiones poético-dramáticas del fondo del Rin, del arco iris, del promontorio rodeado de fuego, de la noche protectora de los amantes, del embriagador aroma del lilo (o saúco) la víspera de San Juan, las sublimes transiciones – tan amadas, me consta, por quienes realizan *Wagneriana* – de amaneceres y ocasos, de tempestades y calmas alcanzaron

al fin realización convincente mediante el ciclorama y la iluminación utilizados artísticamente.

“Artísticamente”: esta es la cuestión capital. Jamás debe olvidarse que, en Wagner, antes y después del elemento intelectual están el emotivo y el estético. Sin la fuerza de la idea poética, sin la emoción lírica o dramática de la música, sin la enorme autoexigencia – tenaz e insobornable – de crear belleza hasta en las situaciones más odiosas (¿o es que acaso no es “odiosa”, por ejemplo, la muerte de Sigfrido alanceado a traición?) la obra dramático-musical de Wagner no sería una cima de nuestra cultura. El Wagner que se toca o escenifica – cosa distinta es el que se estudia, comenta o discute – pide conceptos y realizaciones artísticos, no “mensajes” didácticos: para esto último está, valga una única cita, el teatro de Brecht con o sin música de Hanns Eisler. Por eso admiré (admiro) sin reservas el Wagner de Wieland Wagner y Hans Knapperstbusch, dos hombres tan distintos por la edad y el concepto, iconoclasta aquel, guardián del Grial éste, unidos sin embargo por la creencia en la supremacía y, claro está, por la capacidad recreadora de cada uno de ellos en sus dominios, rayana en la genialidad.

El análisis de las causas del más reciente camino seguido en la representación de los dramas musicales de Wagner – y después en la de algunas óperas de Verdi, Mozart, Strauss y otros maestros del repertorio – requeriría el espacio de un grueso tomo, pues estas causas son numerosas y han ido aumentando imparablemente su volumen como la clásica bola de nieve que rueda ladera abajo. Lo más sucintamente que me sea posible apuntaré aquí que la crisis de cantantes y directores wagnerianos, que ya es un hecho a finales de los años sesenta, coincide con una etapa de gran crecimiento económico en Occidente y esa secuela de mala conciencia histórica de la sociedad opulenta, que ataca a sus propios fundamentos liberales fascinada por la utopía del “socialismo real”. La Opera va convirtiéndose en un elemento más del consumo masivo – dirigido estatalmente por el Este o regido por las leyes del mercado puro o las del subvencionado en el Oeste – crecientemente sometido a las exigencias de los medios de comunicación: el disco, la televisión, el vídeo, finalmente por el momento el laser disc. Pero el género no se renueva realmente, al igual que ocurre en general con el repertorio de la

Música. ¿Cómo se explica, si no, el buceo en los siglos pasados y el fenómeno del historicismo, que incluso salpica a Wagner cuando se pretende tocar la obertura de *El holandés errante* con oficleides? La ópera que se hizo en el pasado, la que concluye con Britten, tendría que haber cedido paso a la hipotética ópera del presente, si la Opera, como género, estuviera viva. Pero no lo está: se consume repertorio, y a éste hay que vestirlo con mil ropajes para que pueda seguir su carrera la rueda del consumo.

Aquí entra en juego la “inteligencia”, la progresía. Ya que no hay nadie que pueda escribir hoy *El ocaso de los dioses* (entiéndase el de la clase capitalista), se coge el que escribió aquel odioso pero fascinante Richard Wagner, se hace sonar mejor o peor la partitura y se escenifica el concepto didáctico del “inteligente” director de escena de turno con mucho dinamismo – saltos sobre cráteres, escaleras arriba y abajo, carreras, retorcimientos – y sobre todo mucha gesticulación, pues el vídeo y el laser disc no soportan el plano general del teatro, necesitan plano corto, acción, montaje, y como estos medios son los verdaderos destinatarios de las “grandes” producciones operísticas condicionan decisivamente la dirección escénica. Naturalmente, la historia que hay que vender a las masas ha de ser “progresista”, crítica, pues como la imagen moral e histórica de Wagner que se hace llegar a esas masas es infausta y condenable, la “inteligencia” ha de autojustificarse en el pecado de dedicarse a la obra, hoy todavía insustituible comercialmente, de aquel monstruosos ególatra, antisemita, imperialista y protonazi todo junto en este paradigma del teutón temible.

Hay quienes de buena fe creen en estas producciones, al ser tan ágiles y tocar “temas actuales”, llegan a interesar a quienes jamás se sentirán atraídos por un Wagner canónico, con lo que así se difunde el conocimiento de la obra wagneriana. No estoy de acuerdo con la conclusión. Seguimos moviéndonos en el terreno comercial, no en el artístico. ¿Qué importancia cultural tiene que cien mil personas sin (in)formación previa asocien a Sigfrido con el operario que les lava y engrasa el coche y luego se lava las sucias manos y se las seca con una toalla tiznada, si bien emitiendo sonidos tan curiosos como éstos: “¡Hoho!¡Hoho!¡Hoho!¡Hohei!¡Hohei!”? ¿Y qué suerte de enriquecimiento estético puede derivarse de ver a los dioses Froh y Donner

vestidos con gabardinas de la época de la “Ley Seca” y jugando al naípe como chicos de la banda de Al Capone, matando el tiempo hasta que les toque decir aquello de: “¡A mí, Freia!” y “Fasolt y Fafner, sentisteis ya el duro golpe de mi martillo?” Son estos, ejemplos extraídos del *Anillo* que Kupfer volverá a exhibir este verano en Bayreuth, y que pronto estarán al alcance de los *mass-media*, pues a no tardar podrán ser admirados en vídeo y laser disc de tan magnífica calidad técnica como nulo valor estético.

¿Cómo salir de este marasmo? El historicismo es imposible en Wagner, pues, además de lo ya dicho, el historicismo es una última reacción tardía contra el siglo XIX y Richard Wagner es, como acertadamente afirmara Thomas Mann, la “perfecta expresión” de ese siglo. Wieland Wagner vio ya esta imposibilidad nada menos que en 1951, recién estrenado su revolucionario *Parsifal*, hoy símbolo emblemático de la estética del *Nuevo Bayreuth*, cuando el 16 de octubre escribió una carta a Adolf Zinsstag: “Con especial agrado habría yo adoptado posición expresa respecto a la cuestión de una reconstrucción de la escenografía original de Parsifal, abordada por usted en su misiva (...) Como sólo puede tratarse de una reconstrucción realmente incondicional de la escenografía de mi abuelo, obviamente no sólo habría de reconstruir los decorados, sino también el vestuario, e incluso habría que reinstalar la iluminación de gas y devolver a los violines las cuerdas de tripa... En conjunto un proyecto de un millón de marcos cuando menos. Tal representación sería sin duda muy interesante desde el punto de vista histórico-teatral, esto es, científico; pero creemos contar con la aprobación de usted si tenemos como primera tarea nuestra el llevar adelante Bayreuth como teatro vivo en el sentido querido por Richard Wagner. Pues suponer que éste ha imaginado Bayreuth como museo teatral sería tener en muy poco al mayor genio teatral (de la historia)”.

Evidentemente, no son los medios técnicos de nuestro tiempo los responsables de lo sucedido, sino la utilización en un determinado marco comercial. Aquí no podemos jugar a la Historia-Ficción. Si Wagner y el conjunto de nuestra cultura pudieran resistir aún una nueva crisis histórica, se replantearía radicalmente la dramaturgia wagneriana. Si la Alemania reunificada se consolidara y pudiera volver a enfrentarse a su pasado histórico

sin el chantaje sufrido desde 1945, también se replantearía el peso y el sentido de Wagner en la cultura alemana, que ciertamente no produjo *Tannhäuser* para que Kupfer convirtiera el mundo del Wartburg en sociedad capitalista, ni *Parsifal* para que Friedrich hiciera del jardín encantado el burdel universal. Pero repito que aquí no podemos dedicarnos a la futurología. A corto plazo, la recuperación musical del drama wagneriano – la única que contribuiría a poner las cosas en su sitio – no se vislumbra. Recuérdese que todo un sir Georg Solti fracasó rotundamente en Bayreuth, en 1983, en su intento – a lo que se ve prematuro – de reclamar para el *Anillo* la calidad de drama musical, no de una determinada acción con música añadida, y que este húngaro-judío, que perdió a sus padres y hermanos en trágicas circunstancias de la Hungría aliada de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, tuvo que oír protestas y gritos de “¡reaccionario!”, en la rueda de prensa que celebró en Bayreuth, tras decir sin pelos en la lengua: “Quiero ver al fin un *Anillo* de Richard Wagner, no de Karl Marx”. Tampoco parece tener consecuencias el intento estilístico de Werner Herzog con su delicado *Lohengrin* bayreuthiano: la llegada y partida del caballero del cisne como mito solar, plástica romántica inspirada en Caspar David Friedrich. La tendencia presente apunta al empleo del vídeo como elemento de la acción dramática, lo que mediante filmaciones previas permitirá hacer visible lo que se narra, pero no se ve, en los dramas de Wagner: la construcción del Walhalla, la muerte de Siglinda, Tristán herido (Tantris) curado por Isolda, Amfortas en brazos de Kundry y alanceado por Klingsor... Un híbrido, pues, que puede añadir aún más confusión y saturar la acción, especialmente si el escenario se puebla con figurantes no previstos por Wagner (tribu de homínidos, guerreros de Hunding, robots de Klingsor, monjas del Grial, etc.), lo que seguirá siendo digerido por los insaciables medios de comunicación de masas.

En esas condiciones, la recuperación de Wagner, si es que puede llegar a producirse, no pasa por el retorno al pasado ni por la añoranza. Pasa por una musicalidad y un estilo escénico técnicamente puesto al día que vuelvan a plantearse cómo responder hoy a la exigencia estética del sumo artista que fue el autor de *Tristán*. Harry Kupfer y su equipo, gente experta y competente, no se guían por estas premisas entre otras razones porque, incapaces de

seguirlas, han sabido crear con sus colegas el mercado (¡qué paradojas!) para sus didactismos. Si el público les volviera la espalda, el negocio tendría que ser revisado. Mas ésta es una cuestión de conocimiento y la libertad personal de cada uno en la que yo no puedo entrar. En cuanto a mí, el Wagner de Kupfer me parece falso, según lo expuesto, y aburrido por su dogmatismo y carencia de belleza. Doy las gracias a *Wagneriana* por acoger esta opinión en la forma que he creído conveniente formularla.