

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 2 AÑO 1978

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **EL MOVIMIENTO ESCÉNICO EN LA OBRA DE WAGNER**

AUTOR: *José Luís Sotoca*

Con resultar toda la inmensa producción wagneriana una de las más estudiadas y debatidas a través de los años, ciertos aspectos de ella permanecen aun un tanto difusos, al menos fuera de Alemania, dónde el pensamiento del gran artista ha sido objeto de sutiles y apasionadas recensiones; este es el caso del movimiento escénico, una de las premisas fundamentales en la teoría del arte del porvenir, enunciada por Wagner con tal clarividencia que sus detalles fueron logrados después con rigurosa exactitud no solo por su obra, sino por las consecuencias que para el drama musical y la ópera en general supusieron estas innovaciones.

Desde el momento en que el compositor prescribe un conjunto de precisiones al desarrollo escénico de sus dramas, nos encontramos ante una evidente experiencia escénica que afectara a todos los recursos escenográficos. Es sabido que antes de Wagner e, incluso bastante después, la música lírica era en buena parte un simple pretexto para el lucimiento del cantante a la vez que un elegante acontecimiento social, sin importar mucho los detalles de la representación, que oscilaban desde la deslumbrante riqueza de los grandes teatros hasta el más riguroso esquematismo de ciertas producciones posteriores. Esta situación cambia radicalmente con Wagner, quien concede equitativa importancia a todas las manifestaciones artísticas que, reunidas, configuran la obra integral, intento de sintetizar estas manifestaciones en una peculiar creación, cuya identidad es resumen y compendio del pensamiento supremo del artista.

El drama wagneriano es de naturaleza intrínseca opuesta a la ópera convencional, sin menoscabo por ello de los indudables valores que esta contiene. Sucede que mientras el fin último de la ópera es la representación cantada, en el drama de Wagner inciden un conjunto de ideas que alcanzan una elevación muy superior, pues en ellos la exposición de las pasiones se supeditan a una filosofía moral que rebasa el estadio de la simple función

teatral. Los personajes no actúan como sombras de una ficticia realidad, sino que son la realidad misma sin importar mucho que se llamen Eva, Tristan o Parsifal; tan completo es el diseño de su carácter.

Como consecuencia lógica de este principio su actuación en el drama no obedece a situaciones convencionales y, por ello, requiere un tratamiento muy especial, extremo de suma trascendencia ya que, de lo contrario, se incurre de inmediato en el ridículo, al dejar desprovistos de representatividad a unos personajes esencialmente simbólicos; en muchas ocasiones hemos presenciado representaciones wagnerianas deficientes, en las que el movimiento escénico o los decorados convertían la acción en un anacrónico tablado de farsa, sin contar las modernas representaciones que tratan de desmitificar a Wagner degenerando el grandioso mensaje espiritual de sus obras.

Para comprender el significado, trascendente por lo demás, del movimiento escénico en la obra de Wagner, es necesario considerar dos principios bien diferenciados: la progresión histórica de los dramas atendiendo al orden de su composición y la situación de la historia de la música con todas las vicisitudes estéticas experimentadas por un arte tan inestable como la escenografía.

La evidente dependencia del romanticismo musical en los primeros dramas del maestro condiciona sus peculiares cualidades escénicas. El argumento y la música aun no alcanzan esa arrolladora sugestión corriente en obras posteriores. La estructura de ópera romántica clásica preside el desarrollo de "Las Hadas" y "La Prohibición de Amar"; en ellas los personajes se identifican con la acción de una forma más teatral que independiente, la música aun no encierra el gran conjunto de citas y temas propios del leit-motiv, representación muy característica no solo de cada personaje, sino incluso de acontecimientos o fuerzas naturales; es por esto que el concepto movimiento escénico no se refleja en estas obras con la personalidad tan bien delimitada de los grandes dramas mayores, cuyo primer título, al menos considerado desde el aspecto que aquí nos interesa, es "Rienzi", donde el complejo libreto y la configuración de los cuadros escénicos necesita una disposición de los personajes que excede las necesidades convencionales del teatro lírico

tradicional. El tratamiento de la gran escena final no solo requiere una compleja escenografía general, es preciso que la actitud de los personajes no se limite a una permanencia pasiva, pues la idea de Wagner respecto a la culminación de sus dramas, del drama en general, es muy diferente del rígido estatismo corriente en el teatro musical de entonces. El desplazamiento o el gesto del cantante pueden contener una tensión emocional mucho mayor que la obtenida por la emisión de determinados acordes, sin contar con la idea primordial del compositor, para quien el verdadero arte integral radica en la perfecta reunión armónica de todas sus disciplinas. Estas características se presentan mucho mejor definidas a partir de "El Holandés Errante", cuando el compositor, libre ya de los últimos resquicios de la escenografía tradicional, puede disponer con plena naturalidad el movimiento de la escena, no solo de los personajes, sino de los decorados y la iluminación, complementos indispensables que son elevados por Wagner a protagonistas de la acción. Algunos cuadros, como el de las hilanderas, se remontan en ciertos detalles a la ópera romántica weberiana, pero estos retazos del pasado sirven a Wagner para mostrar la ideal armonización de las nuevas ideas con los procedimientos tradicionales; la disposición un tanto estática del conjunto en esta escena contrasta con la flexibilidad de la melodía, pletórica de sentimiento y libre de trabas convencionales, aunque por esta época sean aprovechados por el compositor muchos recursos antiguos de expresión.

En obras posteriores, como "Tannhauser" y "Lohengrin", Wagner alcanza ya una estimable independencia de criterio que no solo afecta a la estructura interna, a pesar de continuar designando a estos dramas como óperas románticas, sino que incide de lleno en su presentación escénica. Si en la primera los personajes actúan aun bajo los efectos teatrales típicos, dejando de lado al aspecto moral del protagonista en su doble lucha por la pureza de Elisabeth y la sensualidad de Venus, en Lohengrin empieza en toda su plenitud el movimiento escénico a mostrarse pieza fundamental del desarrollo dramático; desde el juicio a orillas del Escalda, con la presencia providencial del caballero del cisne, hasta la tensión emocional del enlace entre Elsa y el ignoto viajero, las situaciones se prestan a un planteamiento escenográfico muy sugerente, en el cual los protagonistas de la acción deben representar no

solo el papel físico de su cometido, sino incluso la actitud moral que explica el acontecer del drama. Las diferencias entre la pareja de protagonistas y sus oscuros adversarios Telramund y Ortrud se presentan solo insinuadas en muchas ocasiones y, sin embargo, pesan en forma agobiante sobre el ambiente. Este es el punto en el que una adecuada disposición del actor-cantante sobre el escenario puede acrecer o disminuir el efecto, según se adopten en diferentes planos. o enclaves del espacio escénico los detalles accesorios de la acción; una escalera o un grupo de comparsas pueden representar una barrera simbólica entre las ideologías opuestas de los protagonistas, el desplazamiento lento del grupo en contraste con la agitada dinámica orquestal conduce a una combinación de razón por parte del personaje dueño de la expresión en un momento determinado; en el caso del duo entre Elsa y Lohengrin ante los caballeros de Brabante, esencialmente distinto de la intimidad lírica y desesperada de los mismos en la cámara nupcial, cuando la interrogación de Elsa disipa la felicidad recién estrenada con la respuesta del caballero: "Mi nombre es Lohengrin, hijo de Parsifal". En el momento cumbre, los protagonistas se despiden y la tensión emocional finaliza. El planteamiento escenográfico no solo debe disponer los aspectos externos de la acción, es necesario que aune, incluso sobre la forma de expresión, complemento indispensable de las palabras que se logra por el gesto y el entorno además de por un adecuado tratamiento de ese conjunto de detalles que configuran el movimiento escénico.

En ocasiones el tratamiento de los personajes en el escenario no viene determinado por el desarrollo de su actuación, sino por la naturaleza del texto, excesivamente simbólico, como en la Tetralogía y Tristan, o fuertemente cargado de trascendencia metafísica, como en Parsifal. En estos casos el movimiento escénico se convierte en protagonista, los cantantes transcriben la melodía expresando la intensidad de las pasiones, pero su posición en escena puede de terminal' efectivas variaciones de ánimo según su acertado tratamiento; la intervención de los antiguos héroes germanos no puede presentarse, en su dilatada nobleza, como a sus adversarios, aunque el papel de estos sea decisivo para la progresión del drama. Siegfried, el héroe por antonomasia, es una figura mucho más trascendentes que aquellas cuya

aparición esporádica aunque necesaria en el curso de las cuatro jornadas tienen cierto valor incidental, dentro del relativo sentido que este término alcanza al tratar de la obra de Wagner. Sigfried, que forja a "Nothung", la "hija de la necesidad", con sus propios medios, adquiere un valor ambivalente como carácter, ya sea como paladín de un elevado ideal, ya como defensor de la raza; su presentación en escena no sería completa sin considerar esta pluralidad de aspectos constitutivos de su misión; en forma distinta convendría presentar a Wotan, elevado en su majestad aun cuando se nos presente con el vestido del caminante, porque su concurso en el magno drama es esencialmente simbólico, como lo es el combate de Siegfried con el dragón, momento en el que la escenografía se encuentra con uno de los más difíciles problemas por resolver, escollo que no resultaría tan grande si se siguieran escrupulosamente las indicaciones del propio Wagner. No hace muchos años se ensayo en Bayreuth un elemental procedimiento consistente en proyectar sobre un telón de fondo la imagen del dragón al que se enfrenta el héroe en desigual combate; con solo algunos movimientos de su espada se obtenía un excelente efecto visual que culminaba en la muerte del dragón, todo ello en un cuadro de tan simple como ideal plasticidad. Es un ejemplo de movimiento escénico perfecto, reducidos los medios a su expresión esquemática.

Distinto tratamiento requiere la escena de amor entre Siegmund y Siglinda en la Walkyria; el entorno corresponde a la antigua morada de los germanos: en torno a un árbol inmenso se disponen en rustica cabaña los enseres más sumarios; la naturaleza preside este cuadro. Aquí no es precise un clima de simbolismo. La realidad más natural debe ser denominador común de todo el desarrollo. Desde la aparición de Siegmund hasta la llegada de Hunding, pasando por el hermoso duo de amor, el texto es un canto exaltado a ese sentimiento de veneración panteísta que los arios profesan por la naturaleza; el ensueño amoroso de los protagonistas bajo los efectos de los efluvios primaverales tiene un profundo sentido de regeneración; es el comienzo del ciclo vital que se inicia con la primavera y que anuncia la llegada del héroe redentor. Cuando Siegmund desclava la espada una nueva época ha comenzado; al predominio del Oro se opone la fuerza de la razón y a partir de este hecho trascendental se suceden los acontecimientos entre dioses y

héroes hasta culminar en la alevosa muerte de Siegfried, como anuncio de una situación luego repetida en la historia humana.

El montaje escenográfico de la "Tetralogía" requiere pues un criterio muy amplio; las escenas cambian frecuentemente con vertiginosa rapidez. En El Oro del Rhin el fondo del río es hervidero de pasiones; en la jornada siguiente asistimos al canto amoroso en la morada de Hunding. Siegfried y El Ocaso plantean problemas de escena mucho más complejas. Al respecto son muy valiosas las indicaciones dejadas por Wagner en sus escritos, como es el caso de la famosa carta a Federico Villot (publicada en España con el título de "Mis Ideas". Barcelona, 1904) o su monumental tratado sobre la "Poesía y la Música en el Drama del Futuro", donde el autor analiza y prescribe soluciones para múltiples aspectos de sus dramas.

En Tristan e Isolda el simbolismo vuelve a presidir la escena, no tanto como representación de un mundo mítico cuanto como idealización sublime del amor. La escena y sus elementos se convierten gracias al libro en la obra de un formidable diapasón donde se encuentra su resonancia una música cuyo lirismo llega a las últimas consecuencias. La melodía se desgrana con solemne gravedad, el dúo o la muerte de Isolda no precisan ayuda escenográfica para comunicar su enorme carga emocional; tan solo al final, cuando Kurwenald entra arrollador en escena conocedor de la desgracia que acontece a su señor, cambia la dinámica de la acción, entonces el escudero, espada en mano, se apresta a resolver una situación ya desesperada, su gesto se pierde ante el desolado dolor del agonizante Tristan; la fuerza de los acontecimientos aniquila la resolución de las personas.

Es posiblemente este drama uno de los menos arriesgados en cuanto al movimiento escénico se refiere, pues casi todos los recursos de expresión son por cuenta de los cantantes. En las últimas temporadas de Bayreuth se ha logrado una excelente escenografía, caso raro en nuestra época, a base de tonalidades que evocan con mucho acierto el clima de la acción.

Un caso muy diferente de planteamiento es el de Los Maestros Cantores, obra primordial para muchos wagnerianos y que resume el prodigioso equilibrio la escenografía tradicional y los avances expresivos logrados por el compositor. La enorme belleza plástica del torneo de canto o el

clima entre misterioso y sugerente del cuadro nocturno son momentos cruciales en la obra wagneriana, y es en este drama, el menos sombrío de los suyos, donde el perfil de los personajes y la peripecia escénica alcanzan su más compleja configuración. En Los Maestros Cantores la movilidad escénica requiere una sabia disposición; el desplazamiento de las figuras y del conjunto mismo debe obedecer a un preciso movimiento, en el que la dinámica de la obra no acusa desigualdades de forma porque el conjunto en ella llega a una función primordial. Es el caso opuesto al sublime Parsifal. Aquí el formidable simbolismo de la acción, no exento de ciertos visos realistas, comporta una distribución escénica en la que los espacios juegan un papel muy importante. La intrincada espesura del bosque que rodea al feudo de Monsalvat encierra una idea de previa preparación del iniciado para los misterios que se desarrollan en torno al Santo Grial. La escena inicial, cuando los caballeros acompañan a Amfortas a tomar su baño de purificación no solo física, sino también espiritual, es de una pasmosa grandiosidad; no es posible superar el formidable efecto de la comitiva que supone una idea trascendente de entrega a la causa común. En el acto siguiente el sombrío entorno del castillo de Klingsor, morada de Kundry y lugar de prueba para el neófito Parsifal, es escena muy diferente en su tratamiento; a la pureza de costumbres peculiares de la institución pirenaica sucede el tenebroso mundo del mago, los personajes aquí no adoptan la misma actitud que en el acto precedente: es la lucha y el triunfo de Parsifal frente a los oscuros principios del mal. Se trata de una formidable transición preparatoria para la culminación sublime del drama con la entrega del reino a Parsifal, supremo custodio del Grial y paladín de la justicia y la verdad. En este tercer acto la ciencia escénica termina en la obra de Wagner una trayectoria iniciada en franca dependencia del romanticismo y concluida por el empleo de unos procedimientos cuyos principios no han podido ser superados. La escena final con la presentación del Grial es una formidable síntesis de simbolismo y realidad; no es preciso un decorado suntuoso, sin embargo todo el efecto de esta escena recae sobre la acertada disposición de la misma; la simplicidad debe presidir la acción para que toda la atención se concentre en el contenido. Con Parsifal logra Wagner la perfecta armonía del arte integral, principio único de toda su obra.

El otro aspecto para comprender la función del movimiento escénico referido a las obras wagnerianas es su situación en la evolución de los estilos y de los procedimientos de expresión.

Como es lógico desde que los dramas de Wagner se estrenaron los procedimientos escenográficos han cambiado sustancialmente; ciertos recursos hoy corrientes y al alcance de cualquier director de escena eran desconocidos hasta hace muy poco tiempo, ello ha planteado numerosos problemas de interpretación que muchas veces se han intentado resolver sin acudir a las prescripciones del propio Wagner, quien dejó indicaciones muy exactas sobre el particular. Si es verdad que muchas de estas indicaciones son producto de los limitados medios con los que se contaba entonces, también es cierto que la interpretación de estas no se debe seguir en forma literal, sino más bien como orientación básica de unas normas generales. Existen ciertos detalles que no pueden omitirse por ningún concepto, aunque la presentación escénica actualizada pretenda dejarlos de lado.

En la historia de la escenografía wagneriana caben señalarse tres periodos muy bien diferenciados: desde la época del compositor hasta la primera guerra mundial, el periodo de entreguerras y la época actual.

Durante el primer periodo las indicaciones de Wagner se siguen sin alteraciones sustanciales. Llegado el segundo, la influencia de los Festivales de Bayreuth y el advenimiento del nacionalsocialismo en Alemania con su decidida protección a las artes y a la cultura, provocan una revitalización de las técnicas expresivas, que alcanzan en la tercera década de nuestro siglo un fasto sin precedentes, al que sigue una pléyade de cantantes excepcionales; este es el momento histórico de mayor auge wagneriano. La rectoría que Winifred Wagner, heredera y depositaria del legado wagneriano, proporciona al Festival de Bayreuth, asegura la perfecta adaptación de los principios enunciados por el compositor a base de unos medios de montaje ilimitados y actualizados por las técnicas más avanzadas; en estos años es posible presentar los dramas de Wagner con tal perfección como no se lograra después. Desde el final del nacionalsocialismo en Alemania hasta nuestros días muy poco cabe destacar por lo que se refiere a escenografía; casi todos los intentos realizados al respecto son un triste expolio de las ideas del maestro. Intereses ajenos a la



conciencia europea han impuesto unas normas absurdas al arte para provocar su lenta degeneración. No podía escapar a esta situación la obra de Wagner, mirada con estúpido recelo por los vencedores de 1945 debido al hecho de encontrar en su contenido demasiado sentimiento nacionalista alemán, como si este no fuera razón cierta de la inmensa mayoría de obras musicales desde mucho tiempo atrás. Los procesos de desnazificación apartaron de la dirección escénica a las únicas figuras capacitadas para ella y, desde entonces, la triste realidad que contemplamos cada día en los teatros es la de un arte carente de sentido y nulo de inspiración, que no solo se circunscribe al ámbito de la escena alemana, sino que se dispersa por toda Europa apoyado por el capitalismo apátrida en una triste parodia de identidad intelectualoide desprovista por completo del más mínimo significado artístico.