

TEMA 7. ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: “**REGIETHEATER**”, **EL VENENO DE LA OPERA**

AUTOR: *Marcel Prawy*

“Las palabras bellas no son verdad, las palabras veraces no son bellas.” Esto es lo que cree Lao- Tse. “Regietheater” es un teatro dictado y dominado por el regidor. Esto es para el mundo de la ópera lo que el Sida para el cuerpo humano.

Es deber del regidor contar clara y comprensible, al público de hoy, la obra creada por el autor. Cuando lo cuenta de manera incomprensible, si cabe más incomprensible que la pieza misma, ha fracasado. Cuando cuenta la obra de manera diferente a como el autor la ha previsto – cuando según su antojo cambia el contenido de la pieza – engaña al público y este tiene derecho a pedir que le devuelvan el dinero de la entrada. La libertad artística del regidor, en su proyecto visual, tiene los mismos límites que tiene el director de orquesta ante la música.

La puesta en escena ha tenido siempre una gran importancia en la historia de la Ópera. Hoy esto es ignorado por los regidores y además, si lo saben, no les importa nada en absoluto. ¿Cómo se logra a través del decorado que sean comprensibles las diferentes fases de la acción? ¿Cómo se crean entradas impresionantes? ¿Cómo se ilumina de manera que la mujer aparezca bella? ¿Dónde se coloca un cantante para que su voz suene lo mejor posible?

Es peligroso que el regidor sea quien reparta los papeles, cosa frecuente hoy en día, cuando lo mejor es que sea el director de orquesta quien los escoja. Debemos intervenir cuando cambian la obra según su voluntad y sus sentimientos, y esto a menudo, con falta de conocimientos, no solo de la música, sino también del texto y del argumento. Para intervenir contra esto tenemos más posibilidades de las que creemos. Naturalmente, lo que digo vale para las grandes obras maestras de la ópera, no para oscuras exhumaciones de dudosos éxitos o fracasos de tiempos pasados.

¿Cómo se ha llegado al infierno de las puestas en escena de hoy en día? En el mundo, tal como lo conocí en mi juventud, la gente se interesaba ante todo por las obras nuevas. La renovación de las obras conocidas no era importante, nadie se ocupaba de ello.

Entonces no me interesaba, y hoy sigue no interesándome la manera como alguien

“interpreta” (ésta es la palabra de moda) “Las Bodas de Figaro”. Se trata de una pieza de la ante-revolución francesa. El poeta Da Ponte prometió al Emperador José II que la despojaría de cualquier intención política. Punto. No hay en ella nada más que interpretar.

Durante los años sesenta o setenta se han escrito muy pocas obras con intenciones políticas. Así, ante los regidores se abre un espacio de libertades insospechado. Dicen: “¡Como no hay nada que me ofrezca un desafío, entonces inventaré mi propio “Lohengrin”!” Lo cómodo para los regidores actuales es que los autores no pueden intervenir en sus puestas en escena, todos están muertos.

Pero, ¿cómo nacieron los éxitos mundiales que permanecen? Puccini, por ejemplo, controló él mismo o a través de espías de confianza, las grandes producciones de sus obras, ante todo las puestas en escena. Siempre quería averiguar si en el “milagro” del final de “Suor Angelica”, se seguían estrictamente sus instrucciones. Y, por ejemplo, prohibió cualquier modernización de “Tosca”. Nunca habría permitido la aparición de Scarpia con uniforme nazi. Mas adelante, los Teatros no quisieron dar siempre y en todas partes la misma puesta en escena de las obras de repertorio, y además el gusto empezó a cambiar, esto abrió un camino amplio a la aparición de unos regidores que empezaron a hacer unos cambios totalmente locos pero espectaculares y lo espectacular da fama y además es rentable.

La cosa empezó con un hombre genial: Wieland Wagner, que se introdujo en el mundo de la ópera con pequeñas y poco geniales Wieland Wagneriositis. Su madre, Winifred, que era una crítica autorizada, le contó una vez al director Syberberg por televisión lo siguiente, que transmito aquí de memoria: ella opinaba que Wieland era un superdotado. Después de la guerra se encontraron sin dinero, pero decididos a continuar los Festivales de Bayreuth. Wieland se retiró a meditar al Bodensee pensando que la cosa era irrealizable. Pero un día encontró la solución y la puso inmediatamente en práctica. En su escena no había nada, absolutamente nada, solo un par de rayos luminosos. Winifred no entendía porque todo el mundo había tomado esto como un nuevo Estilo-Wagner. Ella siempre pensó que cuando los tiempos mejorasen volverían los decorados.

Wieland Wagner poseía un gran talento pictórico, cosa que sus sucesores no tuvieron. Recuerdo su primer “Lohengrin” de Viena en 1965. El primer acto sucedía bajo la bóveda azul de una majestuosa catedral gótica. La visión era tan bella que nadie se preguntó que pintaba una catedral gótica en el primer acto de “Lohengrin”. Así es como la gente empezó a creer que la escena en la ópera era irrelevante.

Irrelevante si la acción pasaba al aire libre o en un lugar cerrado. Daba igual que se tratase de

la roca de las Walkirias, de Nuremberg o del Walhalla: siempre aparecía este gran disco plano en el cual sucedía todo.

Pero allí donde no existe un decorado no se entiende la acción. “Bonito” y “correcto” son dos cosas distintas. Solo lo “bonito” más lo “correcto”, es perfecto. Entonces nos enfrentamos a la resignación : “Bueno, por lo menos escucharemos la música.”

Lo que Wieland Wagner, superando las dudas, logró realizar de manera grandiosa, fue el primer paso que nos llevó al infierno, ya que la escena vacía de Wieland era fácil de imitar. Mucho más fácil que realizar una escena correcta.

Todavía se cita como ejemplo del perfecto “Regietheater”, el “Anillo” de Patrice Chéreau en el Bayreuth de 1976. Chéreau, al contrario de muchos de sus colegas del “Regietheater”, es un eminente artista y un grandioso director de actores. El choc de este primer “Anillo-Smoking” ha desaparecido. Hoy en muchas ciudades que hacen el “Anillo” se podría instalar un local donde se alquilaran smokings.

Ahora bien, la mayoría no ha visto nunca la primera puesta en escena de Chéreau en Bayreuth, se ha visto solo la grabación en vídeo que la televisión ofreció en 1981.

En estos cinco años el sabio Wolfgang Wagner, el Director de los Festivales, hizo cambios en ella, además el brillante director de televisión, Brian Large también hizo de las suyas: “Esto y esto no lo grabaremos, o sea la gran parte ...” Lo que quedó lo conocemos. La grabación alcanzó un éxito mundial para la T.V. Cuando hoy la vemos parece que nos llega de tiempos lejanos. Quizás este tipo de dirección escénica fue el importante paso que siguió a las puestas en escena de Wieland Wagner, que hoy también aparecen como interesantes reliquias del pasado.

¡Que rápidamente envejece todo esto!

Ken Russell hizo una serie de sorprendentes películas, entre ellas una sobre Tchaikowsky. Quizás por esto Lorin Maazel, Director de la Staatsoper de Viena lo invitó a montar un “Eugen Onegin”. Creo que la única experiencia anterior de Russell con la ópera se había dado en Nueva York con una “Madama Butterfly” que transcurría en un burdel. Lorin Maazel abandonó pronto la dirección y sus sucesor, Egon Seefehlner le dijo a Russell: “Aquí tenemos ya un “Eugen Onegin” muy bueno, que además todavía no hemos dado. Haga para nosotros otra cosa, haga el “Faust” de Gounod.”

En estos momentos Rusell no conocía la obra, pero aceptó y no tardó en ponerse al trabajo.

Poco tiempo después la Dirección del Teatro recibió desde Houston-Texas el telegrama histórico de Russell, que decía lo siguiente: "I found out how to make this opera playable." He descubierto como puede hacerse esta ópera "representable". No solo los amantes de la ópera saben que esta es una de las óperas más populares y más representada de todos los tiempos.

Y este era el concepto de Russell: Margarita debe ser una monja ya que la seducción de una muchacha joven, hoy ya no es interesante. Tras la primera representación de la ópera, se vio que la seducción de la monja tampoco era interesante. Margarita no era solo monja, también era ... ¡profesora de sordomudos!

Demos un vistazo al primer cuadro de Russell: Mefisto ofrece a Faust la visión de Margarita; Faust se enamora del doble de Margarita: una bailarina, profesora de sordomudos. Pero claro, se necesitan sordomudos, y en Gounod no hay sordomudos, así se hace que Valentin, el hermano de Margarita, tenga dos hijos sordomudos. Desgraciadamente, el desprevenido y anticuado compositor, Charles Gounod, no compuso música para sordomudos.

Así, la pobre Margarita, está sentada ante la rueca y canta su canción del Rey de Thule, pero no logra tejer, ya que en el lugar donde la música muestra que está tejiendo, ella debe dar clase a los hijos sordomudos de Valentin. Cuando además, Mefistofele (Ruggero Raimondi) hace sus necesidades a los pies de una estatua de la Madonna, aparece claramente la divina bendición purificadora que creen necesaria para salvar de la degeneración el repertorio. Solo unas palabras más dedicadas al final de la obra, que en una puesta en escena normal es realmente espectacular, con una apoteosis de las palabras de Goethe: "Juzgada-Salvada". Algunos días antes de la premiere asistí a un ensayo y comprobé que justo en este punto álgido de la obra, en la puesta en escena de Russell, no pasaba absolutamente nada.

"Dígame, por favor", le pregunté, "¿usted cree que este momento final es la clave de todo ...?" Confuso me contestó: "¿Sí? Por favor muéstreme usted el lugar donde en el libreto ..."
Aquí puse punto final a la conversación.

En Freiburg de Breisgau , vi en 1981 una "Aida" puesta en escena por Siegfried Schonbohn, en la cual en el acto de la entrada triunfal se extendió al fondo una pantalla en la que se pudo ver Hitler y Mussolini desfilando, en este momento se vieron obligados a poner un disco de la marcha triunfal dirigida por Toscanini. Adam Fischer director musical del Teatro se había negado a dirigir personalmente el fragmento. Como siempre, hubo personas que dijeron que la cosa era muy interesante y digna de profunda meditación ...

Otra "Aida", la de Hans-Neuenfeld, en Frankfurt, fue situada por el regidor, en Hollywood. Radames era una estrella cinematográfica, Aida, primero una momia embalsamada y después una camarera.

No menos digno de consideración fue el "Rigoletto" florentino del famoso regidor ruso, Juri Ljubimov, en el cual nuestro querido Piero Cappuccilli debía cantar el protagonista. Cuando llegó a la ciudad le informaron del concepto de la dirección escénica. Le dijeron ante todo que Rigoletto no tenía joroba. En escena había: en el centro una estatua de Hitler, a un lado una de Stalin y al otro una de Mao tse-tung. Cappuccilli quiso salvarse de esta locura, pero la cosa no era tan fácil. Un cantante no puede cancelar por disentir del concepto de la puesta en escena. Sus amigos le aconsejamos una cosa con la cual pudo salirse del problema, dijo: "¿Qué obra es esta? No la conozco. Fui contratado para cantar "Rigoletto", pero esto no es "Rigoletto". Ustedes han roto mi contrato."

El mismo Ljubimov puso escena, en 1985, en la Basílica de San Marco de Milán, la "Pasión según San Mateo" de Juan Sebastián Bach. Creo recordar que la cosa sucedió como sigue. En los ensayos, sostenía entre sus manos la transcripción al piano de la obra, junto a él se encontraba una intérprete. Ljubimov se dirigió a la contralto Ortrun Wenkel, la grandiosa Erda de Bayreuth y mi querida amiga, y le dirigió una breve orden en ruso, que la intérprete tradujo rápidamente: "El señor regidor le indica amablemente que cante el N° 16 ..." La cantante dijo tímidamente: "Bien, bien, pero, por favor, el n° 16 es solo para coro." Molesto, el regidor farfulló unas pocas palabras. Traducción: "El señor regidor ruega amablemente a la señorita que cante el n° 26." La cantante reuniendo todo su ánimo: "Por favor, el n° 26 es una aria del tenor." Contrariado, dejó que la cantante escogiese ella misma su número. La dama dijo: "Mi aria, ¡Ten piedad!", es la n° 47." Explicación en ruso, traducción al alemán: "Puede ver usted como decorado, ante el altar, una placa de hielo que en los bordes se derrite. Esto es la imagen de las lágrimas del mundo ante la muerte de nuestro Redentor y Salvador, Jesucristo. Por favor, antes de empezar su aria diríjase hacia el hielo para que las lágrimas del mundo se unan a las suyas."

Ante esto, la cantante angustiada dijo: "Por favor, cuando canto la aria, Jesús no ha muerto todavía." Aquí se interrumpió el ensayo. Algo parecido a esto es lo que sucedió en la conocida puesta en escena del "Don Giovanni" de Peter Sellars que vimos en la televisión austriaca, en 1991, Don Giovanni y Leporello eran mellizos negros. Sellars me explicó que había estado años buscando una solución, hasta que encontró estos mellizos. Con esto, toda la ópera – aparte el gag del cambio de trajes al principio del segundo acto - no tiene ningún

sentido. La ópera no podía continuar en absoluto ya que desde la aria de las listas de Leporello en el primer acto, Doña Elvira lo podía tomar perfectamente por Giovanni. En muchos regidores estrella encontré el mismo absoluto desprecio tanto por el texto como por la música.

Ahora otro comentario. ¿Por qué llamamos casi siempre “Regietheater” solo a aquellas puestas en escena que no nos gustan y no a las que nos encantan? ¿Cómo es que el sensacional “Anillo de los Nibelungos” del Met, con la puesta en escena de Otto Schenk, no es “Regietheater”? ¿O la clásica “Bohème” de Franco Zeffirelli de 1963 en La Scala y después en Viena? El inigualable “Simon Boccanegra” que Giorgio Strehler presentó en La Scala y en Viena, ¿no es “Regietheater”? Yo creo que para que exista la versión de “La Bohème” de Harry Kupfer, donde Mimi muere al principio, es imprescindible que exista “La Bohème” de Zeffirelli, donde, naturalmente, Mimi muere al final. Sería imposible que solo se diera la versión que falta a la verdad, no tendría ninguna posibilidad de existir.

La aparición del “Regietheater”, su alumbramiento, se dio en Alemania y allí recibe elevadas subvenciones que no hacen necesario el éxito que es imprescindible en el mundo no subvencionado, donde es difícil encontrar sponsors.

Los grandes clásicos como Schenk, Strehler, Zeffirelli, han sido prácticamente eliminados del mundo operístico alemán. Schenk me dijo que por ningún dinero del mundo daría su sensacional “Anillo del Nibelungo” de Nueva York aquí, ante los seguros ataques que la prensa vanguardista le dedicaría. Ante este mal “Regietheater” – o sea lo contrario a la obra – ha aparecido un fenómeno incomprensible: el contenido de los programas no concuerda con lo que se ve en escena, ya que en la mayoría de casos la información no procede del regidor sino que se ha obtenido de una guía operística que contiene el argumento original. En realidad en los programas de tales puestas en escena deberían figurar dos contenidos distintos bajo los títulos: “Tal como es realmente” y “Lo que hoy se ofrece”.

Intento comprender las puestas en escena diferentes, siempre que no cambien la esencia de la obra. Por ejemplo Jonathan Miller sitúa “Rigoletto” en el mundo de la mafia americana., lo que desde luego no está previsto en el libreto, pero no distorsiona la marcha de la pieza.

También encontré interesante los “Payasos” de George Tabori en la Ópera de Cámara de Viena, que en cierto modo presenta la obra como un hecho real. El asunto “real” se canta en alemán, la comedia en la comedia, en italiano. Una idea interesante, aunque bastante vista.

Wieland Wagner, en Bayreuth, fue considerado un gran innovador, su hermano Wolfgang, en

cambio, un reaccionario. Pienso con mucho gusto en una sugestiva producción de “Los Maestros Cantores” puesta en escena por Wolfgang en 1981. En ella, Beckmesser (Hermann Prey), no era la acostumbrada figura cómico-grotesca, sino un formal y simpático pretendiente de Eva. Un hombre elegante, digno de “tenerse en cuenta”, pero derrotado por Walter von Stolzing. (Siegfried Jerusalem).

Esta producción contenía además una idea digna de un genio.: Al final de la obra, durante el coro, “Honrad vuestros maestros alemanes.”, Sachs, (Bernd Weikl) descubre a Beckmesser entre la gente, sonriendo, le indica que se acerque, y los dos “perdedores” se reúnen como buenos amigos. Una escena que conmueve hasta las lágrimas. ¡Esto es lo que yo creo que es dirigir la escena! Ya que a la semana siguiente los dos se encontrarán en la iglesia de Santa Catalina practicando el canto de los Maestros. ¿Por qué deben permanecer enemistados durante toda la vida?

Wagner es la víctima propiciatoria de todas las perversiones escénicas, pero es tan grandioso que lo resiste todo. Lo que sucede en “Tristan” sería inconcebible en “Andrea Chenier”. Quién esté realmente interesado en las puestas en escena wagnerianas, no debe perderse la visita al piso inferior de la Villa Wahnfried en Bayreuth. Allí se encuentran los modelos de los decorados desde el principio de los Festivales, en 1876, hasta nuestros días. Muchos de los tiempos pasados, hoy los encontramos sobrecargados, excesivos (tampoco estaba tan equivocado Wieland) sofocantes, pero el decorado debe estar siempre al servicio de la dramaturgia. ¿Dónde se coloca el cantante? ¿De que espacio dispone para sus movimientos? ¿Cómo hacer posible que en el decorado acción y música se adapten libremente? Con las extravagancias del “Regietheater” cometemos un pecado de cara a las futuras generaciones. Nosotros que hemos visto todavía las producciones “normales”, sabemos de que va la cosa, sabemos que allí donde desfila el soldado en realidad se encuentra el agua del Rin. Nosotros lo sabemos, pero, ¿y la próxima generación?. Cuando hayan visto el “Anillo”, sea como sea, esperarán un nuevo “Anillo” de un nuevo regidor, que en realidad será una obra distinta. Nosotros, cuando éramos jóvenes, y veíamos “La Mujer sin Sombra”, esperábamos una obra nueva, que era “Intermezzo”. El camino hacía el caos está programado. Hay regidores que no son capaces de hacer nada correcto y hay algunos que podrían hacerlo, pero que no quieren renunciar a la fama que da hoy en día ser “diferente”.

Harry Kupfer es un regidor importante y apreciado por mí. Empezó en Graz con unas

escenificaciones preciosas, con un “Don Giovanni” de gran tensión dramática, con un “Wozzeck” impresionante y una cautivadora “Elektra”. Pero todo esto no le hizo famoso. Admiro también a Kupfer porque es un gran profesional, es alguien que domina su oficio. Cuando él está en el Teatro, se puede dormir tranquilo, todo funciona. Pero su fama empezó cuando se puso a reconstruir las obras, cuando empezó a tener ideas delirantes. Dimos en la Ópera, “La Máscara Negra” de Penderecki. Antes de su primera representación ofrecí una matiné-informativa en la Ópera, a la cual invité al regidor de la pieza, Harry Kupfer. Su puesta en escena era importante. Primero le rogué que explicase algo la complicada acción. Y Kupfer lo hizo de manera brillante. En un punto dijo: “Y entonces, muere el Alcalde.” Lo interrumpí y pregunté: “Por favor, dígame Sr Kupfer, ¿no podría morirse el Alcalde ya al principio?” Kupfer, moviendo la cabeza, dijo: “Querido Prawy, no quiero ofenderlo, pero esta no es una pregunta inteligente. Como es posible que el Alcalde muera al principio, primero tiene que vivir la historia ...”

Yo repuse: “No diga esto Sr. Kupfer. He visto su “Bohème” y la ópera empieza con el entierro de Mimi.”

Él: “La situación es otra.”

Nueva intervención mía: “Sr. Kupfer, una cosa está clara. Aquí tenemos una partitura para piano de “La Máscara Negra”, en la cual aparece impreso: “Texto de Harry Kupfer según Gerhart Hauptmann. ¿Sería posible que usted permitiese hacer aquí lo que ha hecho con Puccini?” Además añadí: “Veo bien su trabajo y me gusta que el alcalde muera tan tarde. Solo quiero proteger a Harry Kupfer de todos los futuros Harry Kupfer que aparezcan.” A partir de entonces somos buenos amigos.

La “Carmen” de Harry Kupfer en Berlín, también era totalmente distinta, “reducida a lo esencial”, ahora bien, en el programa constaba: “Versión de Harry Kupfer”. Con esto se eximía de cualquier fidelidad a la obra. Ante tal panorama uno debe llamar a la Ópera y preguntar: “Bien, pueden decirme cuando darán “Carmen”?”

El regidor usa mal de su libertad cuando cree que por necesidades de la puesta en escena debe cambiar el contenido de la obra. El investigador de Wagner, Peter Wapnewski, en el Simposio de August Everding, en la apertura del “Prinzregententheater”, en Munich, en el cual yo tomé parte, definió, por desgracia de mala manera, aunque cómica, la expresión: “Fidelidad a la obra”. “La fidelidad a la obra es seguir haciendo la mala representación que había visto en su juventud y que quería continuar viendo siempre.”

Yo podría ser capaz de aceptar que un regidor opinase: “Esta es una obra maravillosa, y

para poder seguir encontrándola maravillosa hoy en día, debemos cambiar esto y aquello.” Pero hasta ahora, esta explicación la he encontrado raramente. Lo que escucho decir casi siempre a los regidores, es que ésta despreciable obra, débil y enferma, debe ser salvada por un gran regidor ...

Recuerdo un “Anillo del Nibelungo” que se dio en Niza en 1988 y que después pasó a París . El regidor se llamaba Daniel Mesguich. En el grandioso y orguiástico mi bemol mayor que encabeza “El Oro del Rin”, delante del telón, jugaban unos niños. Uno de ellos encontraba un casco, una espada y un uniforme. El niño se vestía con ello y empezaba a desfilarse: este niño, el futuro nazi ... empezaba a marchar, marchar, marchar. Después, en el mi bemol mayor del arco iris, aparecía también y así desde el principio del “Oro del Rin”, hasta el final de “El Ocaso de los Dioses” este demoniaco niño estuvo presente en escena. Siegfried despierta a Brunilda, a su lado está el niño. En el tercer acto del “Ocaso de los Dioses” la muerte de Siegfried sucede en un cementerio judío. Siegfried canta su relato sentado sobre la piedra de una tumba en la cual está escrito en hebreo: “Mime el Judío”.

Antes he citado ya a una de mis cantantes favoritas: Ortrud Wenkel. En 1990 cantó magníficamente su primera Herodias en una “Salome” del Festival de Spoleto, dirigido por Gian Carlo del Monaco. Dos jóvenes regidores llegaron al acuerdo de no situar la obra en tiempos de Juan el Bautista, sino en una habitación en los años anteriores a Hitler. La habitación tiene sus correspondientes cuadros colgados de la pared. Jochanaan no sale de la cisterna sino de la habitación contigua, vestido con su americana. Herodias aparece bebida y con una larga boquilla a lo Mistinguette. También debe sentarse sobre un piano en el que teclea, triturándola, la música de Richard Strauss. Menotti me dijo entonces: “Marcello, no crees que es cómico ... todo el mundo cambia con rapidez, solo los vanguardistas permanecen siempre igual.”

Respeto mucho a Gian Carlo Menotti, hace años que nos une una bella amistad. Es un espléndido compositor, libretista y ... animador de salón. Una vez me explicó que al pedir un empréstito para comprar el castillo de Escocia donde ahora vive, el banco se lo negó al enterarse que su situación financiera estaba al borde de la ruina. Ante lo cual Menotti contestó: “¡Sí, es posible, pero si debo viajar en el Titanic quiero hacerlo en primera clase!”.

A propósito, ahora debo relatar lo que me sucedió con mi querido amigo, muerto en el 2.000, Götz Friedrich, Intendente General de la Ópera Alemana de Berlín. Götz pertenecía a los auténticos maestros regidores de nuestra época. Sus puestas en escena en Viena de

“Moses y Aron”, “Erwartung” y “El Castillo de Barba Azul” son puntos álgidos del teatro moderno. Pero llegó un momento en que él “también quiso ser de la partida”. Quizás encontró sus fabulosos y clásicos “Maestros Cantores” de Estocolmo poco salvajes. Con mucha maña logró que le fuese confiada la ópera “La Ciudad Muerta” de Korngold, y con esta representación en Berlín empezó la Korngold-Renaissance en Europa. Y empezó gracias a que yo, durante una visita de la Staatsoper de Viena a Tokio, cuando Karan Armstrong – en privado Sra. Friedrich - interpreté en un salón de nuestro Hotel, varios fragmentos de la ópera, acompañado por Erich Leinsdorf, cantó el doble papel de Marie-Marietta imitando todos los matices de la Jeritza. Karan quedó tan fascinada que llamó enseguida a su marido: “¡Por favor, has de hacerla conmigo!” La hizo, no solo para Karan sino para todo el mundo de la ópera, y además magníficamente.

Invitado por él, di la conferencia introductoria en Berlín. Justo al llegar a la ciudad el director de la representación Heinrich Hollreiser se dirigió a mí rogándome: “¡Prawy, por favor, no podría dar un consejo a Götz Friedrich! Todos queremos a este gran regidor. Pero al final de la obra, en el momento en que Paul se suicida, la pistola hace tanto ruido que supera la música.” Le dije a Heinrich Hollreiser: “No sé que me dice ya que en esta ópera Paul no se suicida. Simplemente trasciende a una nueva vida, por lo que hay un Happy-End.” “No”, dijo Hollreiser, “en esta representación Paul se suicida.”

Intenté convencer a Götz Friedrich que el final fuese más tranquilo, pero él se mantuvo firme: “Paul debe suicidarse”. Discutí durante horas con mi amigo sobre este asunto, le dije que la música indicaba un Happy-End. “Mire”, le dije finalmente a Friedrich. “lo que realmente quería Wagner nosotros no estamos seguros de saberlo, pero a Korngold lo conocí personalmente y se lo que quería.”

Friederich contestó: “Querido amigo, cuando Korngold compuso esta ópera tenía veinte años. En aquel momento todavía no entendía su propia obra.” Muy serio añadió: “No crea que hago mi trabajo a la ligera. Me lo tomo muy en serio. He pedido consejo a un famoso siquiatra que me ha dicho: “Tras todo lo que Paul vive en la ciudad muerta, no le queda otra solución que suicidarse ...”

Naturalmente sospeché de que psiquiatra se trataba e intercambié mi opinión con la suya durante una charla vespertina en nuestro común lugar de vacaciones, en Vollererhof en Salzburgo. Era un gran aficionado a la ópera, el famoso ya fallecido Erwin Ringel.

Mi última advertencia fue la siguiente: “Usted ha hablado con Ringel, pero yo con Korngold.” Pero Friedrich no cedió y Paul se suicidó. Friedrich y yo seguimos siendo buenos amigos. La

ópera fue un triunfo para la Sra. Armstrong y para James King como Paul. Y también para Friedrich .

¿Existe alguna salvación o no hay ninguna? Todos los amigos de la ópera piensan a menudo en esto. ¿Si se prolongase el plazo de los derechos de autor – ahora es de setenta años tras la muerte del autor – habría una salida? No. Primero, solo afectaría a las obras protegidas, no a las obras ya libres de protección, como las de Mozart o Wagner. Y además se ha demostrado que ante el incumplimiento de la norma, ni autores ni editores hacen uso de sus derechos. Se enfadan, protestan, pero no quieren renunciar a los beneficios que la puesta en escena les proporciona. La experiencia ha demostrado que no ponen ningún recurso en contra.

Los que debemos actuar somos nosotros: el público. De mis viejos estudios de derecho sé que es posible reclamar al Teatro la devolución del dinero de la entrada.. No porque simplemente no nos guste la puesta en escena, no, lo que pasa es que cuando una pieza no tiene nada que ver con la obra original y si además en el Teatro se vende un libro con el texto que escribió el libretista, entonces un abogado podría tomar en sus manos casos como estos en todo el territorio alemán. Mucho se ha discutido sobre si las palabras cantadas y las indicaciones escénicas forman parte de la propiedad intelectual.

En “El Holandés Errante”, Senta al final mata a su enamorado Erik y a su padre Daland, según la escenografía de Michael Simon en Darmstadt. ¡A devolver el dinero! ¿Mimi muere al principio de “La Boheme”? ¡A devolver el dinero! Hasta se podría decir que a uno le ha gustado la cosa, pero sintiéndolo mucho la obra es distinta a la que se había anunciado, por lo tanto. ¡A devolver el dinero! ¿Rigoletto sin joroba? ¡Que idea tan descabellada! No es la obra que estaba anunciada. ¡A devolver el dinero! “El Caballero de la Rosa”, lugar de acción, el Metro ¡Fantástico! ¡A devolver el dinero!

Solo esto afectaría los Teatros. Serían perseguidos por numerosos demandantes que por convenios legales exigirían el dinero de su entrada. Aunque fuesen solo cinco marcos por una plaza de a pie. Como el Teatro ha captado su público con falsas promesas y le ha sacado su dinero, por algo en que nunca habría querido gastarlo, tendría que probarse seriamente su aquí no ha habido culpa por engaño. El mismo abogado debería llevar el asunto en nombre de todos.

¿Qué pasa en un restaurante? Usted pide una escalopa a la vienesa, o sea que usted espera un entrecot empanado. Si se lo dan sin rebozado porque el cocinero tiene puntos de

vista modernos y encuentra anticuado el rebozado en el entrecot, entonces esta claro que usted no debe pagar. ¿Así, por qué Siegfried en un cementerio judío?

En el caso de las operetas muchas son más modernas que su modernización. En la Volksoper de Viena, el regidor Klaus Brandauer, celebrado actor de teatro y de cine, convirtió “El País de las Sonrisas” de Lehar en un espectáculo trasnochado, en el cual – por primera vez en esta obra - no se podía ni llorar ni reír, parecía que se estuviese presenciando una parodia de la pieza.

No siempre los regidores son culpables cuando algo no funciona y no siempre se puede pedir que devuelvan el dinero. ¿Qué pasó cuando el muerto Scarpia se levantó para apagar el fuego que había prendido en la peluca de su Tosca, Galina Wischnewskaja al acercarse a una de las velas? Justo después el muerto (Kostas Paskalis) volvió a colocarse en su lugar. ¿Y qué pasó cuando Cavaradossi no fue fusilado porque el comando de fusilamiento estaba mirando un partido de futbol por la televisión y olvidó salir? Nicola Martinucci, con presencia de ánimo expiró sin haber sido fusilado y Montserrat Caballé comprobó que sus arrebatos de dolor se hacían sin un cadáver real.

Entre tantos casos vividos personalmente, también hay el “relato refero”: en una de mis estancias en mi querido Maspalomas, en Enero de 1997, huéspedes del Hotel Oasis me explicaron ,paseando por su magnífico parque, rodeados de pavos reales que se pavoneaban orgullosos, su experiencia, en la Staatsoper de Berlín, de un “Lohengrin” tenebroso, sumergido en la noche y sin cisne, (puesta en escena de Harry Kupfer) , que desencadenó ruidosos buuus en el público y un gran éxito en la prensa; también de una nueva “Rusalka” en la Ópera Cómica de Berlín, (puesta en escena de Christine Mielitz) en la cual un personaje que encarnaba al compositor Antonin Dvorak cantaba el papel de Wassermann.

Entre los pavos reales se encontraban también nuestro Rene Kollo (estudiando “Payasos”) y mi colega de la Staatsoper, Hans Christian (con esposa Monika), el que, desde hacía años, tenía el monopolio, como magnífico actor, del personaje de Selim Basa en “El Rapto del Serrallo” y el Mayordomo en “Ariadne auf Naxos”. Hans me contó su actuación como Mayordomo en Roma (1990), con una puesta en escena de Francesca Zambello. En un palco proscenio se encontraban sentados, con el vestuario adecuado, el Emperador Francisco Jose y su esposa Sisi, la cual saltó a escena y – con una calavera entre las manos – cantó la Ariadna. También me explicó otra de sus actuaciones en el mismo papel, en 1988,

en Colonia, en una puesta en escena del regidor que tanto respeto, Jean-Pierre Ponnelle, que terminaba con unos fuegos artificiales y con el suicidio del Compositor en escena. La moda tan extendida actualmente de situar “Ariadne” en el año de su creación (1916) es más bien cómica y no tiene sentido ya que Zerbinetta y su grupo no representarían la Comedia dell’Arte sino “La Viuda Alegre” o “La Princesa de las Zardas”.

Yo he llegado a tal punto de resignación que en el fondo me son indiferentes las locuras escénicas que se dan en los Festivales, ya que espero no tarden en desaparecer. Los Teatros de repertorio, aunque toda una generación ha debido crecer con ello, no son los lugares adecuados para que tales cosas permanezcan allí. Muchos de los grandes compositores, como Verdi para “Aida”, Boito para “Mefistofele”, etc. hicieron imprimir a sus editoriales una “Disposizione Scenica” con exactas órdenes para la escenificación de cada compás. ¡Hasta Lehar!.

En cambio el mundo del musical permanece a salvo. Yo fui el primero que empecé a producir esta forma de teatro musical en el continente, y tuve que firmar un documento en el que se decía que no se podía cambiar nada del original, incluido el concepto escénico. En aquel momento me molestó esta disposición de vía estrecha ya que todavía no tenía ni la más mínima idea de las futuras amenazas que la dirección escénica plantearía. Entonces me molestaba que un vaso de agua que en Nueva York estaba a dos centímetros del borde de la mesa, tuviera que estar también aquí, justo a dos centímetros del borde.

No se podía hacer que el musical “Cats” de Andrew Lloyd Webber, se convirtiera simplemente en “Dogs”. Pero sí se podían añadir tranquilamente a Richard Wagner cocodrilos o hormigas.

En el musical esta sujeción al original no significaba ninguna devaluación del regidor, al contrario, era su valoración. En el musical el regidor es coautor, junto al libretista y al compositor. Nada de cambiar el libreto, la música o las indicaciones escénicas. Así es imposible poner las bromas de Frosch , o el “Danubio Azul” en “El Fantasma de la Ópera”. Y esto es garantía de éxito. ¿Falta de fantasía? Quizás es el creador del original, quien ha provocado el éxito mundial, es él que ha sabido hacerlo mejor.

¿Cuál de nuestros autocalificados “Mejoradores” ha obtenido un éxito mundial?.

Del libro “Marcel Prawy erzählt aus seinem leben und Seine vision der oper des 21 Jahrhundert”, Editorial Kremayr y Scheriau. ISBN 3-218-00690-2.

Traducción del alemán: Rosa María Safont.

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www. associaciowagneriana.com.](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com*

