

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 29 AÑO 1998

TEMA 7. ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **EL TEATRO INVISIBLE**

AUTOR: *Dr. Harold Wolzt*

El 13 de Septiembre de 1878 Cosima escribe que Wagner teme la interpretación que pueda darse al vestuario y al maquillaje y que su deseo es la creación de la escena abstracta, igual que había creado ya para el Teatro del Festival la orquesta invisible. Ella se refiere sólo al “make-up” y al “outfit”, pero en realidad él se refería a la totalidad de la escena. Durante el paréntesis creador de Zürich, en “Ópera y Drama” se interesa por el antiguo teatro griego e inglés.

Las óperas anteriores a este paréntesis poseían unos decorados románticos que estaban histórica y geográficamente definidos: “Rienzi”: Roma en el siglo 14; “El Holandés”: Sandwike, a finales del siglo 17; “Tannhäuser”: Turingia, siglo 13; “Lohengrin”: Antwerpen, siglo 10; “Los Maestros Cantores”, sátira de “Tannhäuser”, concebida ya en 1845 queda, tanto en los personajes como en el emplazamiento, perfectamente situada a través de su título y también “La muerte de Siegfried”: Rin, siglo 5, compuesta en 1848 como paráfrasis de “Lohengrin”, convertida tras el paréntesis creador en “El Ocaso de los Dioses” y ampliada finalmente en el “Anillo”. Cuando al fin “Los Maestros Cantores” subieron a escena permanecieron fieles al título sin realizarse en ellos ningún cambio.

Los efectos escénicos de estas óperas románticas requerían un gran despliegue de maquinaria en sus escenografías, (desplome del palacio incendiado, llegada del barco y su posterior naufragio, desaparición de la gruta subterránea, traslado de la navecilla) y trucos de perspectiva, (muñecos para la ascensión de Senta y el Holandés y para la primera versión de Brunilda y Sigfrido, niños vestidos de peregrinos, la navecilla del cisne en el tamaño de un juguete, parecida a la flota griega del arreglo de “Ifigenia” del año 1847).

Tras los escritos teóricos del paréntesis creador las acotaciones escénicas que Wagner coloca en sus libretos ya no contienen unas imágenes concretas sino que son cada vez más abstractas hasta que al final van dedicadas sólo a la música. Esta evolución pasa del decorado tridimensional y realista de “Los Maestros Cantores” de 1858, a la imagen, en parte figurativa

y en parte esquemática, del “Anillo”, para llegar al bidimensional y también esquemático “Parsifal” de 1882. (“Tristan e Isolda”, anterior a esta época, no logra liberarse de ciertos residuos precedentes.)

La escena abstracta prescinde de los elementos móviles o sumergibles; permanece estática y realiza los cambios escénicos a través de nieblas o nubes, como estaba ya previsto en “La muerte de Sigfrido”, la actual “Marcha Fúnebre”. Por otra parte en “El Ocaso de los Dioses” los cambios se producen de una manera mucho más simple: tienen lugar tras el telón o tras una cortina secundaria, como por ejemplo en el “Viaje de Sigfrido por el Rin”. En lugar de provocar la lejanía por medio de figuras diminutas, cosa que sucedía en la escena romántica, los personajes que se alejan o se acercan no son visibles, conocemos sus movimientos por el texto que cantan los que se encuentran en escena (“...los gigantes cruzan el Rin...” o “Hei! como golpea con el látigo.”), otras veces por simples gestos (Brunilda e Isolda saludan a los que están fuera de escena agitando la mano) o sencillamente por una melodía que nos informa de la acción que estamos viendo (entrada del Viandante en la cueva de Mime; el leitmotiv que anuncia la llegada de Parsifal procedente del invisible lago). Los segundos términos son vagos, se pierden en el infinito entre nubes o a través de una abertura: Walhalla, el bosque primaveral ante la cabaña de Hunding, la intervención de los dioses en su lucha con Siegmund. En “Tristan e Isolda” se coloca un innecesario “gangway” entre el barco y la costa por el que sube el séquito a bordo; en cambio en “El Oro del Rin” el puente que forma el Arco Iris no llega a utilizarse. El castillo del Gral no aparece, sólo lo intuimos a través de la música y las campanas. Las acotaciones no indican que las Walkirias lleguen a escena directamente del cielo sino que cabalgan “entre nubes de tormenta y desaparecen tras el bosque de abetos”, acto seguido se dice: “Ortlinde sale de entre los abetos acompañada de Helmwig y Siegrune.” El mismo Wotan permanece invisible, sólo se oye su voz, las Walkirias nos informan exactamente de su descenso y su llegada.

En lugar de plataformas móviles los cambios de nivel se realizan entre acto y acto: En “La Walkiria” la escena cambia de abajo arriba: cabaña, paraje montañoso, cumbre rocosa. Lo mismo sucede en “Siegfried”: cueva del herrero, paraje ante la guarida del dragón, gruta de Erda, cumbre rocosa. Según la altura el bosque es más o menos frondoso: primero nos encontramos rodeados de árboles, después son mucho más escasos, al final, arriba en la montaña, sólo quedan unos pocos abetos. (Esto no se dio en “La Muerte de Sigfrido”, y en “El Ocaso de los Dioses” no tiene gran sentido pero se utiliza según las necesidades.)

Asimismo en “Tristan e Isolda” las escenas tienen cada vez un nivel más alto: I Acto: nos

encontramos en el mar, II Acto: ya estamos en tierra, III Acto: el castillo sobre las rocas. Esto se ve todavía más claro en la colocación de los puntos de vigilancia: I Acto: el lugar queda tan alto que sólo oímos la voz del marinero, II Acto: Brangena sube a la torre para hacer su guardia, III Acto: Transcurre en un lugar elevado desde donde Kurwenal domina el mar que se encuentra a sus pies. (Él nos informa sobre la situación de los barcos y escuchamos la contraseña de la dulzaina del pastor.) El barco de Tristan navega por el mar; el segundo acto transcurre junto a una fuente, en el tercer acto no hay agua ni sombra, sólo encontramos calor y sed.

La escena final del “Ocaso de los Dioses”, a diferencia de “La Muerte de Sigfrido”, está montada sobre dos consecutivos cambios escénicos realizados a base de torbellinos de humo y ráfagas de fuego y en ella se encuentran cuatro niveles simultáneos: Hagen hundiéndose en las aguas; las Hijas del Rin nadando en la superficie; encima de ellos la tierra cubierta por las ruinas del sagrado recinto y en lo alto el castillo de los dioses en llamas. En “Parsifal” se repite esta situación, pero esta vez sólo en la música, no con la estructura física del templo. Los pasajes amurallados por los que se entra en el castillo, entre toques de campanas, ascienden, o sea que proceden de un nivel inferior. (El decorado móvil =bastidores deslizantes= es, según las últimas indicaciones de Wagner, “demasiado real”). En el espacio escénico en que transcurre la acción vemos que cuando Parsifal descubre el luminoso Gral, el canto de los Caballeros es acompañado por unas invisibles voces adultas que resuenan a “media altura” y por unas voces infantiles que descienden de la “zona alta”. La genial idea de Wagner de bajar el telón antes de tiempo hace que la marcha final de los dioses por el Arco Iris no pueda ser vista, lo mismo que el descenso del cortejo nupcial por la pasarela del barco en “Tristan e Isolda”. Esto no daña el movimiento escénico, la única intención es la de que al final sólo reine la música, sin texto y sin imagen.

Isolda, en el segundo acto, apaga espectacularmente la antorcha para advertir a Tristan que puede acercarse, y creo que sería mejor eliminar la indicación “amaneciendo” ante la aparición de Melot. Pero la visión de la luz en el tercer acto, cuando Isolda, todavía invisible llama a Tristan moribundo, no la vemos, en este caso son las palabras de Tristan que nos la ofrecen: “¿Escucho la luz? ¡La antorcha, ah, la antorcha! ¡La antorcha se apaga!” En la Muerte por Amor, Isolda escucha una luz invisible: “¡Astro resplandeciente! ¿No lo veis? ¡Sólo yo escucho su excelsa melodía! ¿Debo embriagarme y bañarme en el?”

¡Esta es la escena abstracta de 1865! En la última versión de “La Muerte de Sigfrido” quedó fuera el cortejo fúnebre final y en la última escena del “Ocaso de los Dioses” de 1876 el texto

que se cantaba sobre el motivo de la redención: “Dejad que el amor sea sagrado en la alegría y en el dolor”, se suprimió, quedando sólo la música, para que quedase bien patente la influencia que tiene en el desarrollo del drama. Richard Wagner lo deja bien claro en el libreto para recordarlo a todos los lectores que se interesen en ello.

Traducción del alemán de Rosa M^a Safont