

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 67 AÑO 2008

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **CRÍTICA DE LIBROS**

AUTOR: *Ramón Bau*

**“RICHARD WAGNER ET FRÉDÉRIC MISTRAL:
UNE FINALITÉ DE LA RÉDEMPTION”**

Por Andrée Benoit-Aberlenc, Presidente del Circulo Wagner de Nimes

www.editions-lacour.com

Junio 2005, libro de 45 páginas

Realmente la figura de Federic Mistral es muy poco conocida en España, y por tanto este libro es importante para poder conocer mejor a este poeta y literato de la Provenza, enamorado de su tierra, de la que se movió muy poco, católico y sensible. Nace el 8 de septiembre de 1830, en un pequeño pueblecito de la Provenza, hijo de un agricultor. Ese día es el de Nuestra Señora y el libro trata de relacionar este hecho con la obra de Mistral.

Sus primeras colecciones de poemas, ‘Mireio’ son de temas religiosos y marianos. Muy relacionado con Adele Dumas, wagneriana convencida, una de las primeras en asistir a Bayreuth.

Dentro de ese grupo de literatos y amigos estaba Mallarmé y Baudelaire.

Wagner no leyó nunca a Mistral, pero seguramente le hubiera gustado el sentido campesino, natural y enraizado en la tierra de la obra de Mistral.

Mistral es un regionalista convencido, escribe en provenzal, de ideas federales, en 1861 empieza una obra lingüística enorme que le llevara 25 años, “Lou Tresor dou Felibrige” diccionario de la lengua provenzal (lengua d’Oc), por la que tendrá incluso premios.

En 1851 escribe su obra maestra ‘Mireio’, un canto a la mujer, a ‘Mireille’, de la que el libro establece paralelismos con Isolda.

Su siguiente obra importante fue ‘Calendau’, la historia en forma de canto poético de la última princesa de Baux, arruinada, justo antes de la Revolución francesa... en ella ‘El amor supremo es el sacrificio supremo’.

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
Http://www.associaciowagneriana.com info@associaciowagneriana.com

En 1866 acabado Calendau, el poeta catalán Victor Balaguer se exilia en la Provenza huyendo de la dictadura centralista. Ambos federalistas se comprenden y se hacen amigos. Mistral es considerado un reaccionario por querer volver a la Provenza frente al jacobinismo revolucionario francés.

En 1868 Victor Balaguer es amnistiado y vuelve a Barcelona, donde invita a Mistral, quien visita el Monasterio de Montserrat, y compone su poema 'Saludos a los catalanes'.

Mistral se hace anti demócrata, siendo un tiempo favorable a Napoleón III, pero luego se arrepentirá en su 'Salmo de Penitencia'.

El Emperador de Brasil, Don Pedro, amante del Renacimiento provenzal, ya destronado, pide encontrarse con Mistral en 1872, y en 1876 irá a Bayreuth, visitando a Wagner.

En 1883 aparece el poema 'Nerte', un bello poema del optimismo cristiano, la acción pasa en el gran cisma de Occidente bajo Benedicto XII, en 1400, cuando el Rey de la Provenza era Luis II de Anjou casa con Yolanda, hija del Rey de Aragón.

En 1885 entra en la Academia francesa. Mistral había pedido la bendición papal para 'Calendau' y para 'Nerto', esta segunda si que la obtuvo de Pio X, "lo que me ayudará a morir en la Fe de mi bautismo"

En 1869 escribe una tragedia, La Reina Jeanne. Charles Maurras será su discípulo un tiempo. En 1897 compone el 'Poeme du Rhone', el mito del Rhone eterno, como el del Rhin.

En 1909 se inaugura el museo Arlaten de la cultura provenzal promocionado por Mistral, se le concede el Premio Nobel, y dedica los fondos a ese Museo, así como sus derechos de autor de algunas obras.

A los 77 años, en 1907, hizo esculpir una tumba a Louis Roumaille, y escribe 'Mon Tombeau'.

En 1913 el Presidente de la República francesa visita a Mistral en su tierra, y acaba su poema 'Les Olivades'.

Muere el 25-3-1914, tras encomendarse a Santa María.

En el libro trata a menudo de establecer paralelismos entre esta vida y obra de Mistral y Wagner, aunque a veces estos paralelismos son un tanto discutibles.

“C’EST L’OPÉRA QU’ON ASSASSINE!”

La mise en scène en question

Por Jean Goury

Jean Goury es periodista y redactor jefe de ‘Opera Internacional’, productor de France-Musique, así como administrador de la orquesta de Caen.

Ediciones L’Harmattan, 2007, pero acabado de imprimir en abril 2008
Colección Univers Musical
Web: www.librairieharmattan.com

Cuando una editorial comercial edita un libro de 132 páginas sobre las escenografías actuales, bajo el título de ‘ópera asesinada’ se tiene la impresión de que es un milagro el que por fin se critican las barbaridades que en este tema están cometiendo en toda Europa los estamentos ‘oficiales’ que dominan los teatros de ópera. Y los milagros no existen hoy en día: El libro es una crítica de las escenografías actuales desde una visión ‘política y oficialmente correcta’.

Aun así es un libro ‘valiente’ para la mentalidad actual, con una denuncia concreta a las estupideces más manifiestas que se están cometiendo, pero con una falta total de coherencia y profundidad en la crítica, como veremos.

Partamos que en la primera página se cita en solitario a Joseph Kerman: “En materia de ópera, es sólo el compositor el que es el dramaturgo’. Esta gran verdad es luego olvidada en la propia tesis del libro.

Ante todo el texto plantea muy correctamente la evolución de la escenografía en la ópera, partiendo de la idea de Teatro. Define muy correctamente que el teatro tiene su público y la ópera el suyo, más centrado en la música que en la representación dramática.

Y este tema planea la primera limitación de este libro: su título debería ser ‘El asesinato del Teatro’ puesto que las escenografías teatrales han sufrido el mismo

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

proceso de destrucción. La ópera no es más un teatro expresado por dos lenguajes (poético y musical). De forma que el libro no debería explicar el problema de la escenografía como algo operístico sino en su ámbito teatral global.

Hoy en día cuando anuncian una obra de Shakespeare o Calderón en Barcelona hay un 98% de posibilidades de que en escena salga cualquier barbaridad, desde un Rey Lear desnudo y pornógrafo a un Sigmundo convertido en anarquista prisionero del franquismo, de forma que, como en la ópera, lo que declaman los actores y lo que pasa en escena no tenga nada que ver.

La 'puesta en escena' debería tener como objetivo 'La expresión dramática de la obra, es decir, transmitir al espectador el efecto dramático que el autor expone en texto y música, según el autor del libro afirma y aprueba.

Wagner es sin duda en centro inicial de la Dramaturgia en la ópera, pero el autor asume que no era un 'escenógrafo', su escenografía es 'naturalista', no dramática, en el sentido que pretende exponer el detalle de la escena y no un entorno que resalte el drama más que el detalle realista.

Bernard Shaw al ver el Parsifal seis años después de la muerte de Wagner, ya resaltó la necesidad de que la escenografía se adaptase más al drama teatral que a la 'foto' del lugar.

Adolphe Appia es considerado como el primer cambio en la visión 'realista' de la escenografía. Wagneriano, asume el papel preponderante de las luces y de una mayor simplicidad en la escena, pero siempre acorde al texto y la acción dramática.

Indica por ejemplo que cuando Siegfried está en el bosque, lo importante es Siegfried y su acción, el bosque debe mostrarse como ambiente, no como detalle escénico esencial que haga distraer la atención al 'cuadro' en vez de centrarla en el actor. Esto está escrito en 1899

Hasta aquí el debate era viable, muy discutible pero aceptable. Sin duda en esos años habían algunas escenografías excesivamente recargadas, barrocas, que habían incluso hecho enfadar a Wagner (como cuando se indignó al ver las Hijas del Rhin adornadas con toda clase de joyas doradas, cuando el Oro está aun en el Rhin, en la Naturaleza, y por ello el uso en joyas al inicio del Rhin es un error grave).

En primer lugar es muy discutible que una escenografía realista, no recargada, distraiga del drama, al contrario, un ambiente adecuado y coherente con la acción resalta el drama.

Por ejemplo el bosque en el segundo acto de Siegfried es esencial, ignorar su realidad e importancia es olvidarse del fundamental papel de la Naturaleza en Wagner, y en particular en Siegfried, obra donde el ambiente y la sensibilidad de la Naturaleza debe estar presente como parte central del Drama.

En cambio en el segundo acto del Tristán seguramente una presentación de Appia sería más adecuada, puesto que el espíritu del acto es el aislamiento 'nocturno' del amor de Tristán e Isolda del mundo externo, y una escena iluminada o una excesiva presencia de 'objetos temporales' puede impedir este ambiente de aislamiento.

Sin embargo Appia abrió la primera puerta al desastre al no especificar claramente cual es el límite de la 'simplificación' escénica, límite que debe venir dado por ser una 'ayuda' a la comprensión del drama. De forma que cuando desaparezcan de escenas elementos importantes para el drama, la simplificación deja de serlo y se convierte en 'deformación'.

No haber entendido estos límites lleva a Wieland Wagner a creer que Appia le justifica para dejar vacíos los escenarios. De poco sirve que Knappertsbuch pida una explicación a Wieland ante sus excesivas simplificaciones, el paso a 'lo original' y el desprecio al autor estaba dado.

Así pues abierta la puerta, entraron los Bárbaros por ella. Gordon Craig fue el primero en sentenciar que el 'director de escena' debía ser el centro de la obra, su jefe absoluto y acabar con el realismo, entrar en el 'simbolismo'. Luego el decorador Roller o Kandinsky se creen que los colores y los sonidos tienen correspondencias, y pone la escena llena de colores como si fuera un circo infantil.

Ya estamos en plena introducción a la tontería total, pero faltaba la idea de 'politizar' y 'sexualizar' las obras, siguiendo las neurosis de los escenógrafos. Para ello llega Bertold Brecht. Intelectualiza lo que debía ser sentimiento, lo politiza todo en clave marxista. Es todo lo contrario a Wagner que deseaba su obra centrada en el sentimiento, no en lo político o en el intelectualismo.

Otro judío exilado en USA, que vuelve a Berlín, Walther Felsenstein propone que cada obra se aborde como si fuera algo nuevo, sin atender a lo que 'antes significaba'... o sea sin hacer caso al autor.

Con todo esto los directores de escena se convierten en 'autores', salen en los títulos, 'usan' al autor para 'su' obra, son las vedettes modernas.

Y se inicia el desastre. Jean Villar en 1965 recibe del Ministerio de Cultura francés el mandato de 'desacralizar el teatro', él mismo indica que el teatro elevado ha terminado, llama 'nostalgia del Olimpo' al deseo de un teatro serio y elevado. 'Se trata de cuestionar las obras del pasado', y eso significa hacer lo que se quiera con ellas.

Villar usará para cumplir esas indicaciones a Chéreau y a Jorge Lavelli. Así Chéreau presenta su 'Ring' lleno de cemento y trasladado al siglo XIX, politizado y sin coherencia alguna con el texto. Y Lavelli un 'Fausto' de Gounod también en el siglo XIX y sin sentido ninguno respecto al texto.

Pero el autor de este libro sorpresivamente, y contra todo lo dicho antes, cree que Chéreau 'no contradice en nada a Wagner'.... O indica 'Chereau no ha traicionado a Wagner'...Y es más sorprendente cuando el autor continuará con una crítica absoluta a las escenografías actuales... pero ¿Qué diferencia hay entre convertir el Ring en una obra de marxismo actual en el siglo XIX o las escenografías que seguidamente criticará?. Comentaremos este punto al final.

Tras ello se pregunta ¿hasta qué punto tiene libertad el escenógrafo?. Los iconoclastas actuales creen que tienen libertad para cualquier cambio, pueden poner su propia dramaturgia en vez de la del autor. Y entonces el libro inicia una detallada descripción de las obras de la locura.

Götz Friedrich, discípulo de Felsenstein, en Bayreuth 1972 ya se inicia con un Tannhäuser convertido en artista progresista que se enfrenta a un Congreso de las SS... y un Wotan que es un banquero....

El belga André Hérnotte una Walküre convertida en nudista tipo orgía.

En 1973 Melchinger inventa otro Ring con extraterrestres y unos Gibichungos naci... Peter Sellars hace un Don Giovanni traficante de drogas y así va recorriendo la escala del horror y la basura pasando por Gérard Mortier que tras convertir a Mozart y

Salzburgo en un circo de estupideces, lo echan y vuelve a sus chorradas en la Ópera de Paris.

Las descripciones son alucinantes, desde un Barbero de Sevilla convertido en un tema del Oriente Medio actual al burdel y un actor porno desnudo de un Tannhäuser de Olivier Py, que introduce para colmo música de acordeón... cada barbaridad supera en absurdo a la anterior, la lista es interminable y kafkiana.

Tras ello el libro trata de exponer las razones de esta locura que ha ocupado absolutamente todo el mundo de la ópera europea.

- El nombramiento de los directores de Teatros se politiza totalmente, dejan de ser entendidos en música y ópera para ser funcionarios de confianza del 'Partido' en el poder. El libro da los datos biográficos de los directores de la Ópera de Paris, y se ve que a partir de 1980 cambia totalmente y se nombra a funcionarios y abogados sin experiencia alguna musical pero de confianza política.
- En Europa los Teatros de Ópera están todos subvencionados y dirigidos por la política, no por el gusto artístico. Mientras en USA dependen de aportaciones privadas, y por eso son mucho más respetuosos con los autores y las obras. Hacer locuras puede implicar perder el apoyo de patrocinadores. De esa forma Otto Schenk en el MET mantendrá una escenografía moderna pero correcta y coherente,
- Los cantantes no pueden protestar cuando se les pide hacer de payasos en el escenario, cualquier mínima protesta implica no tener más contratos. Solo los cantantes ya consagrados, como Varady, Caballé, Plácido, Callas, se permiten negarse a veces a hacer el 'indio' por los escenarios cuando la propuesta es excesivamente absurda.

Esta situación ha llevado, como bien indica el autor a tres características típicas de todas las puestas en escena neuróticas que actualmente monopolizan los escenarios europeos:

1- El sexo explícito, desnudos, pornografía, prostitución, todo tipo de ambientes degenerados, unido todo ello a un freudanismo implícito que pretende 'explicar' esa cascada de sexo-puerco en el escenario.

En realidad es el reflejo de las neurosis de los escenógrafos, casi siempre de vidas muy trastocadas por el sexo..

2- Una tendencia a lo escatológico, poner retretes, gente defecando o vomitando, en fin, cualquier marranada que sirva al deseo de 'escandalizar'.

3- La traslocación de 'tiempo' suele asociarse a representar algo anti nazi o anti fascista, cosa que gusta a los políticos del 'establishment' actual que han nombrado a los directores de los Teatros. Así al convertir la ópera 'Los troyanos' de Berlioz (por Wernicke) o el 'Capriccio' de Strauss (por Carsen), entre otras muchas, en alegatos anti naxis, se logra no llegar a entender nada de la obra y el texto real pero da puntos ante los políticos nombradores a dedo de futuros cargos en los Teatros y en las subvenciones.

Redacta por fin el libro el decálogo de las nuevas 'puestas en escena':

- 1- Ignorarás la música y su sentido
- 2- El libreto no lo seguirás en absoluto
- 3- Cambiarás la época de la obra
- 4- Darás privilegio a lo sucio
- 5- Mostrarás lo desnudo
- 6- Atacarás las costumbres decorosas
- 7- Te burlarás de la coherencia
- 8- No te preocuparás de dirigir a los actores
- 9- Evocarás al fascismo
- 10- Te regordearás en la confusión

Parece pues que el libro condene esas escenografías que, como bien dice, han dejado de ser 'modernas' para ser 'lo común y establecido', el conformismo más completo al Pensamiento Unico, la dictadura actual global, lo menos original que se puede hacer.

Pero lo hace desde una posición de 'no oponerse' a la línea marcada por el mandarinato oficial: acusa sólo a 'las extravagancias extremas', el haberse 'extralimitado' en la línea 'correcta' de modernizar y reinterpretar las obras clásicas.

O sea, en el libro NUNCA se plantea el tema del respeto a la 'coherencia' con lo que el autor ha indicado o con el texto. No se plantea el debate de porque se debe modificar la época o las cosas que el texto del autor indica. No plantea dudas en el derecho a cambiar los deseos del autor.

Si el autor del libro acepta que el 'Holandés' de Wagner de Pountney 'salva lo esencial', cuando en el año 2006 presenta marineros vestidos de circo y las mujeres con pelucas extrañas tipo Hollywood años 50, mientras en una pantalla enorme se proyectan caras psicodélicas... y a esa estupidez la presenta como prueba de que 'se puede hacer algo moderno sin traicionar el espíritu de las óperas', uno se pregunta de que se queja en una obra de Bieito... total es sólo cuestión de 'cantidad' de barbaridades.

Y más cuando el propio autor acepta que "Naturalmente las transposiciones temporales, que son el denominador común a estas producciones, engendran anacronismos... Chéreau no ha escapado de ellas, y su Ring está lleno de incoherencias", pero pese a ello aplaude y las presenta como 'ejemplos de cómo modernizar'.

Es como si alguien condenase el robo al Banco Nacional, pero alabase el robo a tiendas y comercios. El robo es lo que hay que condenar, no 'la cantidad robada'.

Una lástima pues que la falta de valor para enfrentarse de verdad a la moda reinante, lleve al libro a sólo ser una crítica suave y parcial, moderada y 'aceptable para el mando supremo', poniendo así de manifiesto el miedo a oponerse de verdad al mandarinato des-culturalizador actual.

R Bau

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