

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 25 AÑO 1997

TEMA 7: ESCENOGRAFÍA

TÍTULO: **LAS MODERNAS ESCENOGRAFÍAS DE ÓPERA.**

ORÍGEN Y PANORAMA ACTUAL

AUTOR: *Josep Maria Busqué*

El presente artículo corresponde al texto de la conferencia pronunciada por el autor el 3 de diciembre de 1996 dentro del ciclo de actos de la ASSOCIACIÓ WAGNERIANA.

Ópera Estatal de Bonn, junio de 1993. El director de cine Ken Russell presenta un montaje de "Salomé" cuya acción se desarrolla no en la Palestina de los tiempos de Cristo, sino en un burdel londinense en los tiempos de Oscar Wilde.

Teatro de Graz (Austria), noviembre de 1994. Se presenta "Aida" cuya acción tiene lugar en una casa burguesa europea del siglo XIX. El autor de la puesta en escena es Peter Konwitschny.

Deutsche Oper de Berlín. Abril de 1996. Se presenta una nueva producción de "El trovador" de Verdi. La acción es un conflicto entre dos toreros (Manrico y el conde Luna) en la España del siglo XIX, que aparecen ataviados como reales matadores en escena.

Noticias como éstas están apareciendo últimamente en la prensa y no solamente en las revistas musicales. En casi todos los casos de estas nuevas producciones escénicas observamos tres características comunes:

Primero: Se trata de un montaje en principio chocante, sino escandaloso, de una obra conocida.

Segundo: La nueva producción encuentra un eco entre mediano y grande en los medios de comunicación.

Tercero: Responsable del montaje escénico es, en muchísimos casos, una persona conocida, a veces procedente de medios distintos del teatro musical (cine, teatro dramático, etc.) y cuya fama va a aumentar, sin duda, como resultado de la citada producción.

El presente artículo pretende estudiar este fenómeno, su origen y evolución, con objeto de encontrar las verdaderas causas de la actual situación.

En el momento en que nos encontramos, estamos en condiciones de afirmar, para iniciar el tema, que todos estos montajes anteriormente descritos forman parte del llamado teatro de dirección. Este teatro de dirección (*Regietheater* en alemán) es un concepto que ha aparecido en los últimos años en la Europa Central y que se contrapone al tradicional teatro de autor. Es decir, mediante el teatro de dirección se ofrece un género teatral en donde la atención del espectador se intenta fijar no sobre la obra que se interpreta sino sobre el trabajo que ha hecho el director de escena, o, en su caso, el autor de la escenografía.

Esta posición protagonista del director de escena está ocurriendo en Europa sobre todo desde los últimos veinte años. En el teatro de dirección tienen mayor importancia las ideas sobre una determinada obra del director de escena (lo que los alemanes llaman el *Konzept*) que la obra en sí.

Momento decisivo de la aparición del teatro de dirección fue la puesta en escena de “El Anillo del Nibelungo”, con motivo del centenario de Bayreuth en 1976 y que, como es sabido, fue hecha por Patrice Chéreau. Entonces, y en gran parte ahora, tras producciones similares de “la Tetralogía” de Götz Friedrich, Harry Kupfer y otros, se está presentando el nuevo enfoque de la dirección escénica (el teatro de dirección) como el más extraordinario acontecimiento teatral de nuestro tiempo.

El presente trabajo se referirá especialmente a la incidencia del fenómeno teatro de dirección en el mundo wagneriano y se dividirá en cinco partes:

- Inicios de la dirección escénica.
- La dirección de escena hasta la Primera Gran Guerra.
- El período de entreguerras. El teatro político.
- La postguerra.
- Los últimos años y el papel de los medios de comunicación.

INICIOS DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA

El oficio de director de escena (“metteur en scène” o “regisseur”) ha existido desde los orígenes del teatro moderno ya que desde el principio se vio como necesario que una persona fuera responsable de poner sobre el escenario las obras dramáticas en la forma más adecuada posible a las intenciones del autor. En el siglo pasado vemos que el propio Wagner, se encargaba siempre personalmente de la puesta en escena de sus obras delegando la dirección musical siempre en otro director de orquesta. Wagner es de hecho el primer director de escena de ópera en el concepto actual de esta palabra.

Hacia la segunda mitad del pasado siglo la dirección escénica pretendía realizar de la forma más precisa posible las indicaciones escénicas del autor, entendiendo su trabajo como un camino que, acompañado de un estudio a fondo de la obra, llevaba a un auténtico conocimiento de las intenciones del artista.

Desde el comienzo se presentó el importante problema de la iluminación del espacio escénico. Dicho problema se resolvió parcialmente con la introducción del alumbrado de gas aunque no quedó totalmente resuelto hasta la utilización de la luz eléctrica en la última década del siglo XIX.

La mayor parte de teatros de Europa Central de esta época funcionaban a base de compañías estables cuyo personal, tanto artístico como técnico, representaba todas las obras de su repertorio.

Hacia 1900 aparecen dos importantes personajes: el suizo Adolphe Appia y el inglés Edward Gordon Craig, primeros teóricos de la dirección escénica, aunque de ideas totalmente contrarias y que son ilustrativas de la polémica sobre la dirección teatral que se ha prolongado hasta nuestros días.

Ambos coincidían sin embargo en un punto: la dirección escénica debe controlar todos los elementos de la representación. Es decir, tanto cantantes, como escenógrafos, músicos, etc. deben quedar subordinados al director de escena.

Esto puede parecer hoy día evidente, pero debemos recordar que por ejemplo, en París hacia 1880 cuando André Antoine comenzó a dirigir el Teatro Libre, era habitual tener que prohibir a los actores que actuaran luciendo el vestuario que habían elegido ellos mismos y no el que marcaba el director de

escena, ya que hasta aquella fecha habían actuado siempre con la ropa que les había dado la gana.

Appia comenzó a trabajar hacia 1888. en esta época mantuvo gran amistad con Jacques Copeau, renovador del teatro dramático en Francia y posteriormente fundador de la “Nouvelle Revue Française”. Craig y Appia influyeron en la escuela teatral que abrió Copeau a partir de 1913. Copeau admiraba a Appia por su rigor y exigencia en el trabajo, y decía que Appia no necesitaba las partituras de Wagner ya que se las sabía de memoria.

Según Appia los elementos decisivos para la representación escénica son en orden decreciente de importancia: La música, los actores, y finalmente la puesta en escena. Todos estos elementos tenían que ser puestos, de una forma absoluta, al servicio de la obra. “El intérprete -según Appia- no tiene libertad en su trabajo. Su labor está ya fijada en las indicaciones dadas por el autor”.

Hombre dotado de gran sensibilidad para la música, se dedicó preferentemente a la obra de Wagner. Fue asiduo de Bayreuth ya en tiempos del propio Wagner. En los festivales de 1886 asistió a una representación de “Tristán” que le dejó muy desilusionado. La decoración tradicional de los Brückner a base de cuadros pintados en perspectiva y con una iluminación de gas, fue considerada por Appia como inadecuada para una obra como “Tristán” que él había estudiado tan a fondo. Él quería interpretar esta música interiormente prescindiendo de ambientaciones históricas.

Appia decía: “La luz permite representar e interpretar plásticamente la música”. A partir de esta idea Appia desarrolló sus aportaciones basadas sobre todo en la **estilización** y la **abstracción** y que tanto han influido en el teatro posterior.

Appia partía del respeto al autor, aunque su método se basaba en dos ideas que implican convencionalismo.

En efecto, vemos que el Diccionario de la Real Academia Española define la estilización como: “Interpretar convencionalmente la forma de un objeto”.

Por su parte la Gran Enciclopedia Catalana define la abstracción como “proceso por el que se separan los aspectos accidentales de un concepto, de los que se consideran esenciales”.

Es decir, el resultado de aplicar estilización y abstracción (en principio ideas adecuadas) dependerá del tipo de convenciones de que sea partidario el autor. O sea, en otras palabras de qué se considera esencial y qué no esencial en la obra de que se trate.

Dos fueron principalmente las innovaciones de Appia:

- **El espacio escénico plástico** basado en construcciones practicables, consiguiendo diferentes niveles de actuación para los actores que así podían moverse en las tres dimensiones.

- **La integración de la música en la escena utilizando plenamente el alumbrado eléctrico**, consiguiendo un gran dinamismo en la iluminación y en armonía con la música, intentando una interpretación plástica de la misma.

Adolphe Appia ha dejado pocos trabajos escénicos ya que sus ideas no fueron fácilmente aceptadas en su tiempo. Su influencia ha sido más bien a través de sus obras teóricas como “Die Musik und die Inszenierung” (“La música y la puesta en escena”) escrita entre 1892 y 1897, y en la que explica como debe montarse una obra manteniéndose fiel a la música y en la que da indicaciones muy precisas para conseguirlo.

Puso en escena una “Tetralogía” en Basilea en los años 1890 a 1892 que no llegó a presentarse íntegra. La idea era ciertamente original, con bastante abstracción y concebida toda la obra como una inmensa maduración musical desde la severidad del “Oro del Rhin” con decorados muy austeros, hasta la espectacularidad final del “Crepúsculo”. El público de Basilea protestó de la puesta en escena.

Algo parecido ocurrió en la producción de “Tristán” para La Scala en 1923 patrocinada por Toscanini, que defendió con gran convicción el proyecto, pero que no gustó al público siendo sustituida por una producción con decorados naturalistas en 1930.

De estas producciones se conservan hoy día diseños así como también de su “Parsifal” de 1896, que no llegó a estrenarse pero que ciertamente, influyó con sus diseños estilizados de los árboles del bosque del Grial, en

escenógrafos posteriores que se dedicaron a esta obra, como Ludwig Sievert y Gustav Wunderwald. Estas ideas fueron seguidas con posterioridad, por Wieland Wagner y por Günther Schneider Siemssen.

Cósima Wagner no admitió a Appia a trabajar en Bayreuth, aunque estuvo a punto de colaborar en el “Tannhäuser” de 1891. Cósima tenía admiración por Appia pero decía que aquello no se podía admitir en Bayreuth donde todo tenía que ser cien por cien fiel a las indicaciones del maestro.

Los últimos trabajos de Appia mostraron una tendencia mayor hacia la abstracción. Estos trabajos influyeron en los escenógrafos posteriores y también indirectamente en Wieland Wagner a partir de 1951, aunque ya veremos que en sentidos no idénticos.

El caso de Gordon Craig es totalmente distinto. Se dedicó casi exclusivamente al teatro dramático y defendió un punto de vista completamente contrario al de Appia.

Sus diseños escénicos son, en general, de gran belleza y difícil realización.

Craig considera que la estética es por sí misma decisiva. Las obras deben dejar -según él- libertad de creación al director de escena.

Leemos lo siguiente en su libro “El arte del teatro”: “El director de escena no tiene que estar al servicio del dramaturgo sino que tiene que dominarlo. No es un intérprete, sino un creador que necesita el texto como materia prima para su obra de arte”.

Posición más radical que la de este director de escena no se ha visto hasta los últimos años.

Las ideas de Appia influyeron en la ópera. Las de Craig en el teatro dramático.

LA DIRECCIÓN DE ESCENA HASTA LA PRIMERA GRAN GUERRA

A principios de siglo se afianza la figura del director de escena que se hace un elemento decisivo e indispensable para la presentación al público de la obra. En muchos casos, y por primera vez, los directores de escena adquieren fama internacional. Es el caso de Max Reinhardt, Konstantin Stanislavsky, Wsewolod Meyerhold.

Notables personalidades en el campo de la dirección de orquesta eran responsables de la dirección escénica. Era el caso de Arturo Toscanini en La Scala, y de Gustav Mahler en la Opera de Viena. Un último ejemplo ha sido el caso de Herbert von Karajan.

Mahler contaba en Viena con el escenógrafo -Alfred Roller- que compartía en parte las teorías de Appia. Mahler se distinguió siempre por una gran fidelidad a la obra original.

Vemos pues que en los primeros años del siglo coexistían las tendencias de fidelidad absoluta a la obra original (caso de Bayreuth), la admisión de un convencionalismo o estilización pero siempre al servicio del autor (caso de Appia) y la toma total de libertad de interpretación por parte del director de escena (caso de Gordon Craig).

Existía ya una polémica entre las diversas concepciones de la dirección teatral y no es de extrañar que Richard Strauss exigiera indispensablemente los decorados de Alfred Roller para el reestreno de "El caballero de la rosa" en Dresden en 1911. En este estreno colaboró también Max Reinhardt con indicaciones escénicas que se incluyeron en la partitura original.

Durante estas dos primeras décadas del siglo se producen también las principales aportaciones de los escenógrafos de la escuela catalana.

Destacan entre ellos:

- Francesc Soler i Rovirosa (fallecido en 1905 que hace sus principales aportaciones a finales del siglo XIX).

- Miquel Moragas (muerto en 1916).

- Félix Urgellés (muerto en 1919).

- Joan Francesc Chia (muerto en 1916).

- Maurici Vilomara (muerto en 1930).

- Salvador Alarma (muerto en 1941) y

- Oleguer Junyent (muerto en 1956).

Muchos de ellos colaboraron en los proyectos teatrales de Adrià Gual (muerto en 1943), gran renovador del teatro catalán en la primera mitad del siglo.

Gual estudió dirección escénica en París y a su regreso a Barcelona fundó el Teatre Intim que introdujo en el repertorio autores como Goethe,

Molière, Ibsen, etc. hasta entonces inéditos en la escena catalana. A partir de 1913 dirigió l'Escola d'Art Dramàtic de la Mancomunitat.

Iniciativas suyas fueron también las "Visions Poètico-Musicals" de la Sala Mercè (en 1904) y más tarde los "Espectacles i Audicions Graner" ambos proyectos obra del pintor Lluís Graner. En ambos proyectos, así como también en otra iniciativa de Gual: el Teatre de la Natura, de 1911, colaboró como escenógrafo Salvador Alarma.

Las "Visions" de la Sala Mercè (hoy desaparecida) pretendían una obra escénica síntesis de todas las artes combinando música, poesía, pintura, proyección cinematográfica, etc. La Sala estaba decorada interiormente por Antonio Gaudí y estuvo situada en las Ramblas barcelonesas.

En el Teatre de la Natura se llevaron a cabo representaciones teatrales en escenarios naturales. Alcanzó un gran éxito en 1915 con la representación de "Terra Baixa" en el Bosc de Can Feliu de Sabadell.

La obra escenográfica de Gual, inmersa plenamente en el espíritu del modernismo, fue influenciada más adelante por las ideas de Craig. Ejemplo de ello fueron sus decorados para "Tristán e Isolda" en 1920 (Teatre Intim), cuya acción, en el segundo acto se trasladaba a una terraza "fin de siglo".

PERÍODO DE ENTREGUERRAS. EL TEATRO POLÍTICO

Como se sabe, la primera gran guerra y acontecimientos posteriores, sobre todo la revolución rusa, provocaron una gran transformación social y política en toda Europa que tuvo enorme influencia en las manifestaciones culturales, y en nuestro caso también en la dirección teatral entendida ya entonces como problema estético.

Se ha mencionado ya el grado enorme de arbitrariedad que se permitía Gordon Craig y sus seguidores. Pero tenía aún que intervenir un elemento que Craig no consideraba, pero que en el fondo procedía de su concepción del director de escena como autor. Este elemento era la politización del teatro.

El fenómeno de la politización del teatro, y en concreto del teatro de dirección, tiene su origen en Alemania durante los años 20.

Aunque la influencia de Mahler desde Viena se imponía como modelo sobre la mayoría de teatros de ópera, simultáneamente el propio teatro musical

experimentaba una evolución y se producían los primeros estrenos de Schönberg, Alban Berg, Krenek, etc. muchas veces acompañados de escándalos.

Dentro de este ambiente comienzan a trabajar en Berlín dos personajes no directamente relacionados con la ópera pero que serán decisivos para el teatro moderno: Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

Piscator tomó unas actitudes radicales respecto al teatro que él justificó como reacción a la situación revolucionaria en Alemania después de la primera gran guerra.

En 1919 entra en contacto con los grandes dadaístas de Berlín formados por jóvenes que se aplicaban en la destrucción de la cultura burguesa en la forma que entonces era conocida. Debe tenerse en cuenta que los dadaístas alemanes tenían una agresividad y violencia política de la que carecían los franceses.

El propio Piscator cuenta sus experiencias en su autobiografía: “Estábamos desengañados de nuestras experiencias anteriores y veíamos la salvación del mundo únicamente en una lucha organizada del proletariado, toma del poder, dictadura, revolución mundial. Rusia era nuestro ideal”. Concluye de esta forma: “El arte es sólo un medio para conseguir un fin. Un medio político, propagandista, educador”.

En orden a conseguir estos fines, Piscator crea el teatro objetivo, el “sächliches Theater” que luego derivará en lo que él mismo llama el teatro político.

Piscator buscaba su público en las fábricas, en las barriadas, entre los obreros. Más tarde de imitarán el “Groupe Octobre” en Francia, y en España el grupo “La Barraca” de García Lorca en tiempos de la segunda república.

En su obra “El teatro político” Piscator considera los siguientes elementos fundamentales en la dirección de escena teatral moderna y objetiva, en suma en el teatro político.

Primero: **La dirección de actores:**

El director de escena debe conseguir que el actor tenga consciencia de su papel social y político. Aceptado este papel dentro de la sociedad, su trabajo como actor será “sächlich” (objetivo) en el sentido de servir al conjunto del país

para su mejoramiento social y político. Un actor así dirigido trabaja para conseguir los fines educativos y didácticos del teatro político.

Segundo: La escenografía:

Piscator, con objeto de aplicar su concepto del teatro, introdujo gran cantidad de innovaciones técnicas: escenas a distintos niveles, utilización del cine, proyecciones, escenarios giratorios, etc. Asimismo la luz fue utilizada de forma muy innovadora de forma que fuera a través de ella que se creara realmente el espacio escénico. La principal aportación técnica de Piscator en el campo de la escenografía es la llamada “Globus-Segment-Bühne”, o sea Escena de un globo segmentado. El escenario queda sustituido por una enorme esfera que se abre parcialmente con lo que quedan presentadas varias escenas a la vez. Es decir fragmentaba la historia presentando en un segmento los sucesos importantes, y en otro segmento situado en un segundo plano, las anécdotas y acontecimientos más circunstanciales.

¿Qué actitud tuvo Piscator respecto a las obras? ¿Qué repertorio tenía? Piscator entendió, siguiendo la idea de Craig, pero llevándola a su terreno político, que el director teatral es el verdadero creador del espectáculo. De esta forma al adaptar “Los bandidos” de Schiller se presentó diciendo que él no estaba poniendo en escena un clásico, sino que presentaba una pieza revolucionaria sobre “Los bandidos” de Schiller. En base a ello hizo brutales modificaciones en el texto. Otros trabajos de adaptación de Piscator fueron: “Guerra y Paz” de Tolstoi (que recibió muy mala crítica en París en 1956), “El rey Lear” de Shakespeare, “El proceso” de Kafka, “Santa Juana” de Bernard Shaw. También hizo obras actuales como “El vicario” de Rolf Hochhut en Berlín en los años 60.

Piscator, por otra parte, fue también el introductor de un tipo de teatro de sketches que él llamó “Actualidades” y que consistía en una serie de cuadros satíricos sobre personajes políticos de su época que eran duramente criticados y ridiculizados. La influencia de este tipo de teatro a base de chistes sobre la actualidad más directa e inmediata ha llegado a tener amplia implantación hasta en nuestras latitudes, como es bien sabido.

El teatro político dejó de tener interés incluso en medios críticos e intelectuales en décadas posteriores. Piscator murió en 1966 y muchos críticos

teatrales mostraron sorpresa, ya que muchos ni se acordaban de él ni de su teatro político. (1)

En la actualidad, en los medios críticos ya no se habla tanto de teatro político. Se intenta presentar “nuevos aspectos del teatro” y aunque la temática y el contenido de las obras se refieren a aspectos psicoanalíticos, socioeconómicos, culturales, etc. se actúa sin embargo de la misma forma al presentarse una nueva puesta en escena de una obra. Entonces se dice que con la citada nueva producción se ha encontrado el “auténtico espíritu de la obra, adecuado a nuestro tiempo”, o usando el lenguaje de la crítica establecida, que se ha hecho “una nueva lectura de esta obra” que, por supuesto se considera la verdadera.

- (1) Recordamos un artículo de Guillem Diaz Plaja, entonces director del Instituto del Teatro en la desaparecida revista DESTINO que comenzaba con la frase: “Pero Piscator, ¿aún vivía?”

* * *

Las ideas de Piscator hubiesen tenido escasa influencia en la historia del teatro de no ser por Bertolt Brecht.

Brecht desarrolla el llamado “teatro épico” que había sido concebido por Piscator, pero que es Brecht quien le da forma teórica en su obra “Pequeño Organon” de 1948.

El teatro épico en realidad existió siempre, sobre todo en países orientales, y era un teatro a base de episodios antiguos o leyendas que se narraban al espectador, muchas veces analfabeto, mediante unos espectáculos muy gestuales, incluyendo canciones, uso de máscaras, etc.

Para Brecht el teatro épico consiste en cambiar el teatro tradicional en el sentido de conseguir una actitud crítica y reflexiva del espectador, y provocar su reacción ante la realidad que se le presenta. Es la llamada “Verfremdung” o “distanciación” que se opone a toda identificación o evasión del público al que se pretende introducir en la realidad.

Estos principios los aplica Brecht a sus obras y, en principio, también a todo el teatro musical. Es decir cualquier obra clásica o moderna puede ser objeto de tratamiento épico.

Debe recordarse que Brecht tuvo siempre en consideración el teatro musical, que siempre incluyó canciones en sus obras más conocidas (músicos como Kurt Weill y Paul Dessau colaboraron con él), y que incluso escribió una ópera, con la colaboración de Weill como músico: “La ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny”, obra en cuyas anotaciones escénicas indica lo siguiente:

“Al introducir en la ópera los métodos del teatro épico, se tiene que conseguir necesariamente una **separación radical de los elementos**. Es decir: texto, música y puesta en escena deben tratarse cada uno separadamente de los demás”.

La separación de los elementos de la obra teatral es básica en el teatro épico. Brecht profundiza incluso en su idea de fragmentación y permite la separación del texto dramático en fragmentos independientes. Es decir la continuidad dramática puede romperse; cada escena tiene sentido por sí misma.

Bertolt Brecht manifestó siempre interés en poner en escena óperas, contrariamente a lo que se cree y a sus afirmaciones de que la ópera era un género muerto. (En los últimos años de su vida se lamentaba de no haber podido montar nunca “La Traviata”).

¿Qué significa en la práctica admitir los principios de Brecht sobre la dirección escénica de una obra musical?. Si aceptamos que el texto, música y puesta en escena son cosas distintas y pueden tratarse separadamente, estamos justificando todos los cambios de sentido de la obra. Y así es como, en realidad, cuando un director de escena moderno monta una ópera a base de una escenografía que no tiene nada que ver con el texto y con la música, este director consciente o inconscientemente está siguiendo estos conceptos expresados en su día en el teatro épico de Brecht.

Este principio de la separación de elementos, por otra parte, se ha aplicado también a otras formas artísticas. Caso muy reciente, la separación entre arquitectura y escultura en el Templo de la Sagrada Familia tras la obra

de Subirachs, como recordaba Jordi Mota en un excelente artículo en "Documentación Wagneriana". Dice Jordi Mota en el citado artículo: "El motivo por el cual la arquitectura debe ser como Gaudí quería, pero las esculturas no, es algo similar al tema Wagner, cuando se dice que la música y la poesía debe ser respetada pero no la escenografía".

Es decir en el caso de las esculturas de Subirachs para la Sagrada Familia, y prescindiendo de las críticas que el hecho suscitó en su día, está claro que arquitectura y escultura -partes de una misma obra artística- han sido separados como elementos independientes.

Las ideas del teatro épico aplicadas a la ópera, pudieron verse en los años 20 en el Teatro Kroll de Berlín, hoy desaparecido, que era dirigido entonces por Otto Klemperer.

Fue famosa la puesta en escena de "El holandés errante" obra de Juergen Fehling, donde los protagonistas no eran marinos noruegos sino obreros del puerto de Hamburgo. Es decir separación de puesta en escena y texto, y por supuesto de ambos con la música.

Bayreuth no estuvo afectado por estas corrientes modernistas ya que, en el período de entreguerras, tanto en tiempos de Siegfried Wagner, como después bajo la dirección de Winifred, se introdujeron gran cantidad de innovaciones técnicas pero siempre con un espíritu de total fidelidad a la obra. A partir de 1933, y por razones obvias, no hubo posibilidad de experimentación en ningún teatro de Alemania, lo cual ha introducido un elemento de confusión, ya que los actualmente llamados innovadores pueden apoyarse en la gastada fórmula de "Los nazis rechazaban estos experimentos; por lo tanto son buenos y deben llevarse a cabo".

Aunque se aparte del objeto de este artículo, es oportuno hacer una alusión del arte de vanguardia en el III Reich.

Todo el arte llamado entonces avanzado o modernista fue considerado "Entartete Kunst" (Arte degenerado). Cuadros, libros, obras musicales, etc. fueron prohibidos. En 1937, a partir de 650 de los cuadros y demás piezas requisadas se confeccionó la exposición "Entartete Kunst" en Munich.

Parte de esas 650 obras no fue destruida sino vendida a través de Suiza y exportada. El Museo de Los Angeles tuvo más tarde la idea de reunir las de nuevo en una nueva exposición. Y fue así como en la Alemania de 1992, ya reunificada, pudo verse de nuevo esta exposición, esta vez en el Alten Museum de Berlín. La exposición se montó por supuesto con intenciones totalmente didácticas y contrarias a las de 1937, y sirvió para alimentar la buena y confortable conciencia del público europeo. Recuérdese en este

sentido algunos de los comentarios de la prensa de aquel año: la mayoría de ellos dedicados a elogiar la actitud no sólo tolerante sino promotora de las vanguardias que adoptan los gobiernos democráticos actuales, en contraste con la actitud de los dirigentes del III Reich; sin que prácticamente nadie mencionase la cantidad de obras pseudo artísticas y falsamente progresistas que hoy en día se están financiando con dinero público.

* * *

LA POSTGUERRA

Tras 1945, y en especial por lo que se refiere al teatro musical, se produjo una situación de volver a empezar. Europa se había olvidado del teatro político y continuaban trabajando grandes directores musicales algunos de los cuales tenían al mismo tiempo control sobre la dirección escénica.

Es el caso de Hans Knappertsbusch y Clemens Kraus en Munich; Fritz Busch, que en esta época dirigió el Festival de Glyndebourne; Bruno Walter en el Metropolitan; von Karajan en Salzburg y tantos otros.

Es la época también de los grandes directores de escena y escenógrafos como Günther Rennert y Rudolf Hartmann en Alemania, y entre nosotros las escenografías de José Mestres Cabanes.

Las corrientes vanguardistas del teatro fueron evolucionando apareciendo nuevas tendencias (teatro del absurdo, teatro de protesta y paradoja, etc.) que no tuvieron la menor influencia en el teatro musical.

Hubo sin embargo una excepción a esta situación general y fue precisamente en Bayreuth donde, tras la reinauguración de los Festivales en 1951, se produjo un cambio radical en la dirección de escena respecto a lo que predominó hasta 1944. Este cambio se caracterizó por una preeminencia del papel del director de escena sobre la obra misma.

Cuando hoy se habla del Bayreuth de los años 50 y primeros 60, salta enseguida el nombre de Wieland Wagner como responsable de las escenografías de aquella época. Forma parte de lo que se llama cultura musical general de nuestra época. Pocos hablan de Josef Keilberth, de Herbert von Karajan, de Hans Knappertsbusch, de Clemens Kraus y de tantos otros directores musicales excelentes que actuaron en Bayreuth en aquellos años.

Son conocidas también las divergencias que hubo entre estos directores y Wieland Wagner, a propósito de las nuevas escenografías de Bayreuth de tono totalmente rupturista con lo anterior.

Es sabido que el nuevo enfoque escogido por los nietos de Wagner obedeció a una circunstancias muy claras. Era sabido de todos la preferencia de Hitler por Richard Wagner, y la vinculación del dictador alemán con Bayreuth. Los nietos, tras ver apartada a su madre de la dirección del Festival, y recibir el encargo de continuarlo, pensaron que lo mejor era hacer todo lo posible para librarse de la imagen de un Bayreuth vinculado al Nacionalsocialismo.

Este es el motivo por el que pueden explicarse afirmaciones de Wieland Wagner -por otra parte recogidas en programas de mano del Festival- en el sentido de que: “El Walhalla es Wall Street”, “*Wotan* es el canalla más grande de la Tetralogía”, etc. Seguramente hizo estas afirmaciones dentro de una operación de imagen y para satisfacer a la prensa.

No tan justificable es cuando Wieland Wagner afirma que las directrices del abuelo Richard fueron hechas desde el espíritu del siglo XIX y que por tanto, no son válidas para un director de escena del siglo XX. Para Wieland, la puesta en escena en el sentido ideado por el autor, puede tratarse como un elemento no esencial en la obra y, por lo tanto, cambiarse. Wieland Wagner introduce, en una palabra, el teatro de dirección en Bayreuth.

Este planteamiento de Wieland determinó un grado de arbitrariedad en aumento a lo largo de los años hasta alcanzar puntos arriesgados para el público de entonces. Sus producciones estaban basadas en una gran abstracción, ausencia de objetos materiales y juegos de luces y sombras.

Tenemos un ejemplo en la producción de “Los Maestros” para el Festival de 1956, en la que si bien en el primer acto se reflejaba el interior de la Iglesia de Sta. Catalina en Nürnberg, en el segundo se iluminaba un espacio en forma de riñón sobre el que colgaban dos globos llenos de hojas y flores de saúco. La iluminación quería representar una atmósfera nocturna en azul. Ningún espacio para la mesa de trabajo de *Hans Sachs*, ni casas de la que se asomen vecinos a la hora de la pelea final, etc. El tercer acto mostraba lo que puede ser el

interior de un estadio con un público en uniforme que ve el espectáculo. Ningún paisaje del viejo Nürnberg al fondo.

Esta puesta en escena ocasionó el primer abucheo de toda la historia de Bayreuth, y dio lugar a muchas protestas incluso del gobierno del Estado de Baviera.

Otro ejemplo importante, la puesta en escena de “Tristán” que tanta fama dio a Wieland y que fue mostrada entre 1962 y 1970. En esta producción desaparece un símbolo importante como es la antorcha del segundo acto. Los tres mostraban una escena dominada por un gran monolito de forma extraña y sobre el que se hicieron toda clase de conjeturas. El monolito cambiaba de forma en cada acto y en el segundo llevaba una leyenda que decía: “Aquí descansa *Tristán* hijo de *Marke*” (?).

Wieland Wagner, según sus propias declaraciones, encontraba justificada cualquier trama escénica con tal de que procediese de la misma actitud psicológica del personaje. Un drama musical de Wagner presentado de esta forma no era más que una pieza escénica más o menos parecida al original y en la que la música no es más que un simple acompañamiento. Posiblemente en esta aplaudida puesta en escena de “Tristán” de 1962 a 1970, (excelentemente cantada por Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen, que fue grabada posteriormente y obteniendo cantidad de premios discográficos), se consumó una de las más perfectas separaciones de texto, música y puesta en escena que se hubiera visto hasta entonces. El propio Wieland se mantuvo expresamente en estas teorías en declaraciones a los medios de información.

El estilo de Wieland Wagner, la abstracción de sus puestas en escena tuvieron gran influencia en toda Europa sobre todo a partir de los años 60.

Se ha querido vincular su estilo con el de Appia. Pero este no es el caso. Wieland se apartó esencialmente de los principios de Appia, como ya hemos visto, partiendo de una arbitrariedad en el trabajo de dirección de escena que nunca habría admitido Appia que en su abstracción no buscaba una libertad de interpretación sino un intento de llegar a una mayor perfección en la unión de los elementos esenciales de la obra. De hecho Wieland y la Sociedad Appia estuvieron siempre enemistados hasta el punto de que dicha Sociedad no

autorizó la publicación de unas palabras de Appia en los programas del Festival de Bayreuth, en una de las ediciones de los años 50.

Siendo la puesta en escena de la obra wagneriana el objeto principal de este trabajo, no debe dejar de hacerse una pequeña referencia a la situación del tema en los años de postguerra en la entonces recién creada y hoy ya desaparecida República Democrática Alemana. Ello no es inoportuno ya que de la antigua Alemania Oriental provienen la mayor parte de autores de puestas en escena que ahora se han impuesto en Europa en el teatro wagneriano: Harry Kupfer y Götz Friedrich (ambos soportados en Barcelona), Joachim Herz, etc.

Alguien ha dicho que el origen de esta circunstancia se encuentra en la política cultural sin duda avanzada y rompedora de moldes que en su día practicara el socialismo real en aquel extinto país. Pero en realidad no fue siempre así.

Casi todos los escenógrafos de la antigua Alemania Oriental fueron discípulos de un gran hombre de teatro: Walter Felsenstein.

Felsenstein (1901-1975) nació en Viena y trabajó como escenógrafo de preguerra ("Rienzi" en la Opera de Colonia). Posteriormente trabajó en el Teatro Schiller de Berlín y en la postguerra, tras 1947, dirigió la Komische Oper de Berlín-Este.

De Felsenstein sólo puede decirse una cosa: Su forma de trabajar es extraordinariamente documentada y totalmente fiel a las intenciones de los autores como no lo ha sido prácticamente ningún director de escena del presente siglo.

Como anécdota puede citarse una afirmación de Götz Friedrich en una conferencia en Bayreuth en 1982. Friedrich pretendió convencer a su auditorio de que Felsenstein era partidario de la arbitrariedad en la puesta en escena. El público le exigió que aportase pruebas de lo que estaba diciendo, caso que no hizo.

Felsenstein no tuvo continuadores en la antigua Alemania Oriental. Un tema interesante a tratar en esta revista wagneriana sería resumir y comentar la información de que se dispone sobre el tratamiento de la obra de Wagner en la antigua República Democrática Alemana. Ha sido durante los últimos 30

años que los ya citados Kupfer, Friedrich, etc. además de Ulrich Melchinger y otros, han mostrado por toda Europa sus puestas en escena con su peculiar línea de adecuación y conformidad a nuestra época.

Un ejemplo importante fue el montaje de "Tannhäuser" en Bayreuth el 1972 obra de Götz Friedrich, prescindiendo totalmente de las ideas de redención que forman la esencia de la obra. Erich Leinsdorf que dirigió musicalmente la obra dijo: "Friedrich ha prescindido de todo el contenido espiritual de la obra y sólo se ha ocupado en exponernos su marxismo. El resultado ha sido que no he vuelto a dirigir nunca más en Bayreuth".

LOS ÚLTIMOS AÑOS

Y EL PAPEL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En el último cuatro de siglo se ha establecido en Europa Occidental la llamada sociedad del bienestar que ha sustituido a la situación anterior caracterizada por un conjunto de sociedades distintas con mayor o menor nivel de bienestar en cada una de ellas. En este tipo de sociedades en que el estado debe garantizar al ciudadano todos los servicios tanto sociales, como sanitarios y culturales, juegan un papel determinante los medios de comunicación actuando decisivamente en la formación de un cierto tipo de opinión. Este tipo de opinión se dirige, en principio, a aceptar siempre como bueno todo lo que viene a través de la cultura subvencionada.

Nadie discute que se establezcan fundaciones para promover la obra de artistas que hace años eran como mínimo polémicos. Tampoco se critica que los empresarios teatrales hayan prácticamente desaparecido y en su lugar existen los teatros de subvención.

¿Cómo repercute esta situación en el caso que nos ocupa de la escenografía actual?

Podrían aportarse muchos ejemplos pero hay uno muy importante ya que es una referencia para todo lo que se ha visto posteriormente en este campo.

El 1976, y con motivo del centenario de Bayreuth, Wolfgang Wagner decidió -a pesar de numerosas advertencias en contra- encargó la puesta en escena de la "Tetralogía" a Pierre Boulez y Patrice Chéreau conocidos por sus

actitudes negativas no sólo respecto a Wagner sino respecto a la ópera en general.

Este “Anillo” se presentó los años 1976 hasta 1980 y provocó grandes protestas entre el público de Bayreuth que, aunque fueron cediendo con los años, pudieron escucharse todavía en la edición de 1980.

¿Qué pasó simultáneamente con las críticas?. A principios de 1976 la mayoría rechazaban el experimento, pero a partir de cierto momento, y ya en 1976, se impuso en los medios de comunicación un mismo criterio de unanimidad de aceptación y no tener en cuenta la posibilidad de una diversidad de opinión.

En el ambiente de Bayreuth además, debe tenerse en cuenta que todos los periodistas se conocen y se reúnen además después de las representaciones. Es significativa la anécdota de Wolfgang Wagner con motivo de la presentación de su segunda puesta en escena para “Los Maestros”. Todos se pusieron de acuerdo en destrozarse la escenografía. Fue entonces, y contra de lo que era costumbre en el Festival, que Wolfgang Wagner convocó una segunda conferencia de prensa en la que se quejó a los representantes de la prensa de que se habían reunido no para cambiar opiniones sino para ponerse de acuerdo en destrozarse su trabajo de director de escena. Prescindiendo del valor de la puesta en escena en cuestión hecha por Wolfgang Wagner, siempre cosa discutible, lo que es importante destacar es que esta segunda conferencia de prensa fue silenciada por toda la prensa alemana, excepto por el “Nordbayerische Kurier” periódico local de Bayreuth.

Veinte años después del desembarco de Boulez y Chéreau en Bayreuth nos encontramos en una situación en la que al presentarse cualquier nuevo experimento el público en general protesta. Entre tanto los críticos son favorables cada vez en mayor proporción, y algunos lo hacen incluso de buena fe pues son gente joven que no han conocido otras puestas en escena ni otras críticas. Hay siempre una minoría que se muestra en contra, pero cada vez son menos, pues se cansan de opinar contra corriente y no conseguir nada. Al fin y al cabo el teatro de subvenciones no depende ni de una prensa correcta ni de una opinión pública bien formada.

A los pocos que se atreven a contraopinar se les invoca siempre que están opinando en contra de la libertad del arte.

Pero, ¿Qué libertad se defiende aquí?. ¿La del autor, la del público, o sólo la del director de escena?

O haciendo la pregunta de otra forma: ¿A dónde va a llegar la ópera como espectáculo si prosigue la actual tendencia del teatro de dirección con su arbitrariedad en aumento? Es cierto que hay muchos artistas que, al igual que Erich Leinsdorf, protestan de las exageraciones de las puestas en escena. Y es justo citar aquí a personas como Alfredo Kraus, Birgit Nilsson, Gabriela Benackova (que se negó en Zurich a actuar en un irreconocible “Lohengrin” presentado en aquella capital por Bob Wilson), Karl Ridderbusch, Renata Tebaldi y tantos otros que no acuden a la memoria en este momento.

Pero pensemos que se han hecho ya manipulaciones de algunas obras ya no sólo de la puesta en escena sino incluso del texto. Lluís Pascual ha reconocido haber cambiado las fechas en el texto del “Boris Godunov” para su montaje en Frankfurt y a fin de que dicho texto se adecuase a su puesta en escena desarrollada en nuestros días. “Undine” de Lortzing ha sido presentada en Wiesbaden con texto alterado.

La última novedad se ha llevado a cabo el pasado verano en Duisburg (Alemania) donde se ha presentado una “Tosca” desarrollada en el - actualmente ya casi tradicional- ambiente de los años 40 con *Scarpia* apareciendo como dictador-militar, *Cavaradossi* militante antifascista, etc. etc. Lo novedoso del producto es que se ha añadido a la obra original una escena de **15 minutos con texto y música de nueva creación** y que consiste en un diálogo entre un policía y la condesa *Atavanti* (personaje que no aparece en la obra original, sólo se cita).

Hasta ahora, se decía que la música al menos se respetaba. Puccini es por ahora y de momento, la primera excepción.

* * *

RESUMEN

La escasa calidad y originalidad en las puestas en escena teatrales y de ópera en particular no obedece a ninguna moda ni causa pasajera.

Hemos visto que este tipo de experimentos se vinieron haciendo desde las primeras décadas del siglo, aunque cobraron mayor impulso a partir sobre todo del teatro de intención política en los años 20 -obra de Piscator-, y posteriormente con el teatro épico de Brecht que tanta celebridad alcanzó posteriormente.

Por desgracia para los wagnerianos, muchos de los conceptos del teatro épico se introdujeron en el Bayreuth de la postguerra.

La vanguardia teatral ha dejado de existir desde hace bastantes años. Pero la prensa y demás medios de comunicación persisten en presentar y promocionar como interesantes y, desde luego avanzados y progresistas, los experimentos del teatro de dirección, sobre todo si vienen avalados por algún nombre de prestigio. De forma muchas veces inconsciente estos medios de comunicación han contribuido a la aceptación entre el público del principio de separación de texto, música y puesta en escena.

Sin embargo los directores de escena disponen, hoy más que nunca, de una gran libertad para poner en escena las óperas respetando el espíritu y las intenciones del autor.

Porque la libertad del director de escena tiene unos límites que están claramente definidos en la obra tal como la creó el autor. O dicho de otra forma: La libertad sólo existe si cada persona reconoce los límites de su propia libertad y respeta los derechos y la libertad de los demás.

* * *

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Bauer, Oswald Georg: RICHARD WAGNER. DIE BÜHNEWERKE VON DER URAUFFÜHRUNG BIS HEUTE. Frankfurt a. M. 1982
- Bauer, Oswald Georg: WIELAND WAGNER: SEIN DENKEN. Bayreuth.
- Bravo, Isidre: L'ESCENOGRAFÍA CATALANA. Barcelona, 1986
- Faerber, Uwe: CHÉREAU – RING 79. Berlín, 1979
- Junyent, José Maria: MEDIO SIGLO DE TEATRO EN BARCELONA. Barcelona, 1951.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco: HISTORIA BÁSICA DEL ARTE ESCÉNICO. Barcelona, 1966.

- Spotts, Frederic: BAYREUTH, A HISTORY OF THE WAGNER FESTIVAL. New Haven and London, 1994.
- Weber, Einhard: REGIE-THEATER GESTERN UND HEUTE. Tutzing, 1988