

## ¿REGIEOPER O EUROBASURA?

El estreno de una nueva producción danesa del *Tannhäuser* de Wagner no sería ocasión para un amplio comentario teórico de no ser por un resurgimiento mundial del compositor, en el que el enorme número de escenificaciones de los dramas musicales wagnerianos ha superado, se nos dice, el resurgimiento de casi todas las óperas ahora clásicas (o «modernas») del siglo xx. Quizá la trayectoria profesional de su director, Kasper Bech Holten, que fue director de la Real Ópera Danesa a los 27 años y que pronto se unirá a la nueva globalización cultural de los presentadores, virtuosos, actores multilingües y jugadores de fútbol internacionalmente móviles, puede añadir una perspectiva adicional a lo que parece el desarrollo de un nuevo fenómeno histórico, que ni el genio de Wagner ni el talento de Holten bastan para explicar.

Puede parecer de hecho que *Tannhäuser* ofrece una mera ocasión periférica para examinar ese desarrollo, dado que fue una especie de obra de transición en la trayectoria de Wagner, y su libreto tenía fallos que atormentaron toda la vida al autor. De hecho, aproximadamente una semana antes de morir, le dijo a Cosima: le debo al mundo un *Tannhäuser*; esto, después de que tras el amargo desengaño por el primer *Anillo* de Bayreuth hubiera decidido abandonar la ópera para dedicarse a composiciones puramente orquestales. Pero *Tannhäuser* (interpretada por primera vez en Dresden antes de la revolución, pero aun así una «ópera romántica» y no un «drama musical») permaneció como un asunto inacabado: una amalgama de dos fuentes medievales, demasiado grande para su convencional y rígida forma teatral (coros, escenas teatrales, falta de maquinaria escénica, acción fuera de escena resumidamente aportada), que aún deja espacio para las arias tradicionales, todavía no eliminadas por la teoría y la práctica del motivo central, y que sin embargo ya no sirven realmente para un virtuosismo pleno al estilo de Bellini.

Hay más presagios: el certamen de canto entre Minnesänger sólo lo realizará plenamente, por ejemplo, en su forma más burguesa, *Die Meistersinger*: y la canción premiada de Tannhäuser nunca alcanzará la centralidad de la de Walther, aunque ejemplifique lo autorreferencial, la música acerca de la música, algo que siempre es implícito en la ópera y que acecha bajo la superficie de la forma.

El gran duelo cantor entre los Minnesänger en el Wartburg –un acontecimiento al parecer legendario que supuestamente se produjo en torno a 1207– se atribuye a figuras históricas reales (con la excepción del propio Tannhäuser), y lo convirtió en ficción E. T. A. Hoffman mucho antes que Wagner. La otra leyenda medieval combinada con ésta en la ópera está relacionada con los humanos introducidos en ámbitos mágicos o diabólicos de los que son incapaces de huir: en este caso el espacio de Venus, que ha sido absorbida por la cultura cristiana junto con las otras deidades paganas y transformada en un agente demoníaco (como documenta Jean Seznec en una obra clásica). El Venusberg –*mons veneris!*– con el que el pobre Tannhäuser se ha dejado tentar y que en adelante lo mantiene esclavizado, es sólo ese espacio pagano que inspira horror en los sujetos cristianos del mundo diurno y de superficie, incluyendo en gran medida la corte de Eisenach. Ésta es sin duda la primera dramatización prácticamente abierta de lo que hoy se denomina clínica (y cómicamente) adicción al sexo; y por supuesto también se desliza sin esfuerzo en el motivo romántico de las dos amantes: morena y rubia, pero más significativamente física y espiritual, la puta y la madre, la prostituta y la esposa. Porque Tannhäuser conoce un amor puro y espiritual por Elisabeth, la hermana del Elector Heinrich y mecenas de los duelos cantores, por así decirlo la juez y el emblema poético del propio Minne (amor cortés). En Wagner, este rostro más puro del amor (que tiene su lado carnal en Lady Venus) está dotado (como el segundo) de su propia música característica, y sin embargo esa música se identifica también de tal modo con los peregrinos y la religión cristiana en general que afrontamos tres posiciones en lugar de dos, todo está, en consecuencia, irredimiblemente confuso y desorientado.

### *Venus y el diablo*

Éste fue seguramente uno de los fallos que en retrospectiva atormentaban a Wagner: porque no está en absoluto claro por qué la pureza espiritual asociada con Elisabeth, y con el amor cortés en general, debería identificarse con la Iglesia y la religión propiamente dichas. El impulso sexual, y sea cual sea el alivio (castidad, sublimación) o la liberación del mismo, son afectos libidinosos que no requieren en especial para su justificación la ideología teológica occidental de pecado y redención. Cuando mucho más tarde el drama de la tentación erótica se repite en *Parsifal* –en la que un Wagner ya anciano adopta una decidida postura a favor de la castidad– no hay que leer en absoluto la solemnidad religiosa como algo cristiano, y muchos cristianos se han negado a reconocerla como una obra teológicamente ortodoxa. Ciertamente Wagner tenía intención de darle un sabor ritualista y de culto: se suponía que sólo debía representarse en su templo, Bayreuth; y sin embargo –y a pesar del antisemitismo declarado– el compositor estaba perfectamente de acuerdo con que la estrenase un director judío.

Lo más interesante acerca de la relación entre *Tannhäuser* y *Parsifal* es su parentesco más profundo y menos visible a través de las fuentes. Ciertamente Wagner conocía la novela corta de Hoffmann, en la que la figura demoníaca del poeta se llama Heinrich von Ofterdingen, un nombre también consagrado por la novela de Novalis: de hecho, en la ópera de Wagner unos amigos descuidados en ocasiones llaman Heinrich a Tannhäuser. El poeta de Hoffmann no está, sin embargo, atormentado por el sexo, sino por la calidad de sus versos, y apela a un mago para que le dote de mayores talentos, obtenidos en último término del diablo. Este mago se llama Klingsor, y en *Parsifal* Wagner lo transportará a España, donde, como un caballero del Grial caído, ejerce sus poderes de tentación en el mágico jardín moro que explícitamente ofrece placer sexual; y que Parsifal, con su inocencia y pureza, su negativa a dejarse tentar, reduce a polvo. El jardín de Klingsor en *Parsifal* y el Venusberg en *Tannhäuser* tienen mucho en común, incluida la extraordinaria música; pero la oposición es más convincente y dramática en el drama musical más tardío, en el que Klingsor ha pagado por su magia castrándose a sí mismo, al igual que hace Alberich, aunque simbólicamente, en el *Anillo*.

Me atrevería asimismo a lanzar otra hipótesis más «erudita», aplicable de distinto modo a la evolución de Wagner. A comienzos de la década de 1840 la tradición operística alemana era poco propicia, y el ejemplo destacado de la ópera en cualquier parte seguía siendo Bellini, a quien Wagner admiraba. El motivo de vender el alma al diablo, sin embargo, estaba en el centro de la única ópera alemana verdaderamente reconocida en aquel momento, a saber, el *Freischütz* de Weber, con los profundos bosques teutónicos, las balas mágicas, los cazadores y sus competiciones, aunque aquí disparando, no cantando. Esta obra no sólo estableció un glorioso ejemplo musical para Wagner, sino que también le señaló de qué forma usar el material germánico que él más tarde aprovecharía de manera tan triunfal. Sugiero entonces que la novela de Hoffman es la clave para el significado de la síntesis que Wagner hace en *Tannhäuser*; Venus y el motivo del paganismo ocultan en realidad el motivo germánico antiguo del diablo que, dado Weber (y a buen seguro el *Fausto* de Goethe), Wagner no podía usar sin una obvia confesión de falta de originalidad. Al mismo tiempo, el vínculo inspira otros trabajos al estilo teutónico, cuya variedad quedará clara en todas las obras sucesivas de Wagner.

¿Cómo maneja entonces Wagner la representación del hechizo de Venus? La adición de un ballet del Venusberg para la producción de París (1860) es una historia demasiado conocida para repetirla aquí: el público del Club de Jockey en el Segundo Imperio exigía un ballet en el acto final; Wagner les dijo a las autoridades —el propio emperador había ordenado la producción— que sólo estaba dispuesto a ponerlo en el primer acto. La representación fue un fracaso, pero a Wagner le dio fama en toda Europa y a nosotros un gran ensayo de Baudelaire. Ciertamente, Wagner y las

tradiciones del ballet operístico no casan bien, y las producciones de *Tannhäuser* resuelven tan mal el problema como las doncellas flores de *Parsifal* en el Acto Segundo; al parecer las orgías exigen mucho baile.

### *La toma de Copenhague*

Pero ahora tenemos la solución de Kasper Bech Holten, prodigiosa como siempre. No estamos en el interior de una gruta mal iluminada (pero rojiza) con «un lago azulado en la distancia», como especifica Wagner, lleno de «las figuras de las Náyades bailando»; sino por el contrario en el interior de una gran mansión con muchas escaleras distintas, cuyo primer plano sólo está amueblado con un pupitre en el que trabaja Tannhäuser. Yo debería hacer aquí una pausa para subrayar la peculiaridad de esta «lectura», que parece requerir la duplicación de la vocación musical de Tannhäuser con la de otro arte, a saber, la escritura. Éste parece un concepto favorito de Holten, como veremos, que quizá deberíamos asociar sin demasiada rapidez con la temática protoestructuralista de la *écriture*, propia de la década de 1960, a pesar de que los trovadores eran poetas además de compositores y claramente el Tannhäuser de Holten es *graphomane* además de intérprete. La lectura que Holten hace del acto final de la ópera atestigua que el protagonista escribe diarios y narraciones tan plenamente como versos<sup>1</sup>.

Holten sí conserva, sin embargo, la ortodoxia wagneriana en la medida en que insiste en la inspiración fundamentalmente sexual del arte de Tannhäuser, y únicamente la exagera por la aparente afirmación de que sólo bajo el hechizo de Venus puede escribir lo más mínimo.

En cualquier caso, sin embargo, lo que nos interesa es ante todo el escenario. La peluca roja de Frau Venus nos sugiere que estamos observando un burdel de lujo, y que con seguridad habrá cortesanas vagando por él. Pero por el momento todo es decente y reina el buen comportamiento; y el espacio está poblado principalmente por criados: muchachas con trajes victorianos y muchachos con el atuendo formal de los mayordomos o ayudas de cámara. El telón ha subido de hecho con la famosa Obertura (el momento que Wagner designó con insolencia para el ballet de París). Barras de apertura tranquilas y pías acompañan a la señora de la casa —¡No Venus; Elisabeth!— y su joven hijo; ambos se aproximan al industrioso escritor y lo animan, después se alejan y contemplan horrorizados lo que sigue, de lo que enseguida se apartan. Porque Holten ha escenifica-

---

<sup>1</sup> Estoy tentado de generalizar esta duplicación a la vista del sensacional *Meistersinger* pues- to en escena en Bayreuth hace unos años por Katharina Wagner, entonces de 29 años, en el que los cantantes competidores se presentan también como pintores, como si fuese necesario superponer varias artes o medios para separar el argumento de una antigua oposición entre la tradición y el genio; introduciendo, como hace ella, la cuestión nueva e histórica de las vanguardias modernas y la relación de la historia del arte con la de lo político.

do, en concierto con los tonos de bacanal que empiezan a filtrarse en esta obertura, un extraordinario despertar del frenesí, que se apodera de los criados, hombres y mujeres por igual (tal vez sea la primera vez, en este delirio del Venusberg, que a los hombres se les da igual papel que a las mujeres, que en el mejor de los casos están normalmente acompañadas por un retraído bailarín masculino). La música dionisiaca –no sé si Nietzsche anotaría alguna vez sus sentimientos respecto a esta particular ejemplificación del dios– bien puede reflejar el tema evolutivo de la inspiración de Tannhäuser, o ser dicha inspiración la que lo causa. La ambigüedad es merecedora de los «dramas musicales» posteriores y su nueva estética.

El director consigue escenificar un extraordinario pandemio, cuyo *crescendo* aumenta junto con la partitura: en un frenesí infeccioso, los hombres se arrancan la camisa, y las mujeres empiezan a echarse cubos de agua encima para aplacar la fiebre, las acrobacias ocupan el lugar de los movimientos de ballet clásicos, los participantes se arrojan hacia uno y otro lado del escenario y finalmente atraen al propio Tannhäuser a este frenesí en el que él participa sólo hasta el punto en el que empieza a escribir (frenéticamente) sobre los cuerpos cada vez más desnudos de los bailarines (¡sombras de las teorías postestructurales de la *écriture* y el tatuaje!). Por último, y coincidiendo con el creciente asco de Tannhäuser hacia la orgía, y hacia el sexo en sí, se alcanza un momento trascendental en el que puede observarse a uno de los participantes –que ahora corren arriba y abajo de las numerosas escaleras– subir ¡cabeza abajo! al piso más alto de estos tramos que se entrecruzan. Colgado con calma en el aire, sube los peldaños sin esfuerzo, como si fuese la actividad más normal del mundo; de hecho el público sólo es consciente de él gradualmente, tan insignificante y prosaico parece este detalle en el caos de pleno movimiento que se produce en todo el resto del escenario. Es un *o altitudo!* que podemos encontrar ocasionalmente en las palabras de la literatura, o en los sonidos de la música, quizá incluso en esa «música congelada» que es la arquitectura; pero no en el escenario de este modo; ¡no en esta incredulidad de ojos demasiado asombrados incluso para experimentar sorpresa! Tales son, sin embargo, los momentos sublimes del estilo elevado y la expresividad de la *Regieoper* –ópera de director– en la escenografía moderna, y de la extraordinaria imaginación de Holten.

### *Rebus aesthetic*

Hay con seguridad un propósito en todo esto, o mejor dicho un argumento que Holten está planteando. Esta escenografía compone un signo, en el sentido jeroglífico o ideogramático, más que en el lingüístico. Holten quiere que entendamos que en este momento Tannhäuser está experimentando una transvaloración, por así decirlo, un cambio en el péndulo de valores que lo acerca de nuevo a la pureza y la castidad, o a la fidelidad, y lo aleja de los agotadores frenesís del propio «Venusberg»; en otras

palabras, sus ideales han dado por completo la vuelta. Pero decirlo de ese modo es verdaderamente trivializar un extraordinario lenguaje del arte escenográfico mediante la interpretación: al trasladarlo de nuevo a los estereotipos intelectuales, a algo que podríamos haber encontrado en un manual de psicología o incluso en un libro de ética. El gesto escenificado, en toda su originalidad, es al libreto lo mismo que la música de Wagner es a dicho libreto en otra dirección: obtiene una expresión insospechada en otro lenguaje completamente distinto; un *gestus*, podría haberlo llamado Brecht, si bien un gesto emblemático. Creo que este momento nos pone en la senda del secreto de la llamada *Regieoper* (y sin duda también del *Regietheater*): tiene que descomponer la obra en trozos de significado y traducir cada uno de ellos a letras, como un jeroglífico cuya colección de signos se despliega entonces ante nosotros.

La traducción puede fallar, por supuesto, o no producir respuesta: y entonces tenemos la presencia completamente gratuita de Elisabeth en esta orgía. ¿Un hijo? ¿Quizá oculto al público? ¿Se supone que ha tenido un hijo de Tannhäuser, sin que lo sepa la corte y quizá ni siquiera el poeta? Ese comercio ilícito convertiría en burla el amor cortés que sirve de telón de fondo ostensible para esta trama; pero es cierto que podría defenderse precisamente sobre la base de la estética de jeroglífico que ya hemos propuesto.

El hijo no tiene que aparecer en las secciones posteriores, porque era meramente una parte de este ideograma particular: más tarde, entrarán en juego otros elementos que no necesitan recordarlo, y mucho menos, para empezar, necesitan tomar nota de un detalle en apariencia escandaloso. Claramente Holten quiere aquí personificar el tema de lo doméstico: lo opuesto a la adicción al sexo del Venusberg no debe captarse como amor cortés, y todavía menos como devoción religiosa, sino meramente como matrimonio y familia, y el «amor verdadero» que supuestamente está personificado por esa institución, al menos en el moderno sistema occidental o individualista. Con independencia de lo que podamos pensar de esta revisión bastante antiwagneriana del original de Wagner, decididamente rebelde y bohemía –y encontramos el interés de Holten por este tema de lo doméstico amplificado en los cambios que hizo al *Anillo*, donde el final feliz y el niño recién nacido de Brünnhilde pueden de hecho ser más biográficamente wagnerianos y al mismo tiempo más cuestionables–, quiero distinguir este tipo de modificación de lo que está en funcionamiento en la puesta en escena de la Bacanal. Quiero considerar esta temática un asunto de interpretación, organizada en último término en torno al símbolo, mientras que los adornos del establecimiento de Frau Venus caen en la rúbrica de la alegoría en su sentido posmoderno contemporáneo, o mejor dicho poscontemporáneo.

Los signos aislados de lo segundo conducen de hecho a una existencia vertical, no horizontal; y podemos conjeturar que esto documenta un movimiento más general en la posmodernidad, el cual va del símbolo a

la alegoría: el primero exige la unificación trascendental de la obra, ese ideal de «universal concreto» que está en marcha desde Coleridge, mientras que la alegoría –la posmoderna, no esa decoración de *ancien régime* a la que Coleridge y Wordsworth eran tan alérgicos– vuelve al momento en todo su aislamiento semiótico; rechazando las supersticiones, es decir, la unidad simbólica ausente, de las «narraciones grandiosas» del movimiento moderno (y del Romanticismo). Esto contribuye a un tipo de recepción –o consumo– distinto al de la lectura arquitectónica, fomentada por las «obras maestras» más antiguas. Ya estaba prefigurada en el gusto por los trucos individuales y las escenas de ejecución brillante que desarrollamos con Hitchcock o Buñuel: esperando las grandes chispas oníricas o secuencias de sueños en el segundo, por los elementos decorativos gratuitos en el primero, como el partido de tenis de *Extraños en un tren*, en el que el público mueve de manera uniforme y obediente sus múltiples cabezas de un lado a otro, y la única excepción siniestra devuelve la mirada al espectador; o la mirada de soslayo de John Dall en *La sogá*, tocando el objeto epónimo entre dos oscilaciones de las puertas de la cocina.

Las objeciones estéticas a este tipo de heterogeneidad alegórica resultan en general ser también morales y políticas, de un tipo más antiguo; y las encontramos tanto en versiones de izquierda como de derecha. Éste es el terreno nativo de términos como eurobasura, que sustituyen a expresiones más nobles como *Regieoper* (que a quienes la practican les desagrada en igual medida). Estas críticas consisten en intercambiar la impaciencia más propiamente posmoderna ante «interpretaciones» aburridas y tradicionales de un tipo más antiguo, más respetable y más responsable, por juicios sobre las decoraciones y los embellecimientos gratuitos de esas producciones (y su mal gusto). Ciertamente hay algo que decir para invocar el mal gusto cuando se trata de la escenificación de *Götterdämmerung* efectuada por Konwitschny, en el ya heterogéneo *Anillo* de Stuttgart de 2002: una parodia en la que Siegfried, en forma de estúpido adolescente con un caballito de juguete, se enfrenta a Brünnhilde en forma de anciana embrutecida. Éste fue de hecho uno de los modos estratégicos en los que los incipientes estudios culturales y la *Ideologiekritik* de la década de 1960 se enfrentaron al canon y a los clásicos: para desinflarlos y privarlos de un prestigio cultural que a menudo redundaba a favor del poder de la nación o de la elite gobernante. Aun así, tal vez fuese preferible analizar la construcción misma de ese prestigio y la transformación de uno u otro conjunto de obras en un influyente clásico cultural. El Goethe cosmopolita napoleónico, sospechoso de hecho para el movimiento nacionalista juvenil de comienzos del siglo XIX, se convirtió durante este periodo en el icono nacional que hoy conocemos. Podríamos argumentar que el Wagner anarquista y antisocial se convirtió a sí mismo, por la necesidad de dinero y mecenazgo para construir un Bayreuth, sobre lo cual Nietzsche observó con asco que, lejos de recrear la colectividad de la tragedia griega, simplemente reunía todos los niveles de la *Bürgertum* alemana.

De hecho, un análisis de este tipo es lo que Katharina Wagner alcanza en su producción de *Meistersinger*, a la que ya se ha hecho referencia: una articulación de las contradictorias tendencias políticas y culturales latentes en la propia obra, que no es de ese modo restablecida en una versión nueva y posmoderna de un «clásico», sino por el contrario ofrecida como un inmenso *sinthome* lacaniano, que recuerda todas las contradicciones de la era de Wagner, así como de la nuestra. El resultado no es tanto una denuncia ideológica de la obra como hacer aflorar tendencias estéticas y políticas: Hans Sachs evoluciona y se convierte en todo un ideólogo nazi («¡Larga vida al arte alemán!»), mientras que el antagonismo entre Walter y Beckmesser evoluciona inesperadamente para convertirse en una lucha entre el vanguardismo vulgar y el éxito musical comercial, el viejo pintor derrotado enfrentándose a un cantante melódico del estilo ídolo americano<sup>2</sup>. Esta escenificación no debe confundirse, sin embargo, con la modernización al estilo antiguo: *Julio César* con las camisas negras de Mussolini. Es la transformación del clásico más tedioso de Wagner en un extraordinariamente sensible aparato registrador de todos los temblores y las vibraciones de la época.

Por consiguiente, no contemplamos necesariamente una nueva «interpretación» cuando Holten escenifica el extraño retorno de Tannhäuser del innombrable Venusberg, la recepción poco entusiasta que le proporcionan sus antiguos amigos y el receloso compañero Minnesänger, la reanudación por la reanimada Elisabeth de los viejos certámenes de canto, todo lo cual culmina en una extraordinaria velada cultural burguesa, con ropa elegante y sillas plegables, en la que el protagonista, incapaz de contenerse, cuenta de repente el secreto de su conocimiento más profundo del «amor» y, murmurando una versión descuidada de la canción ganadora, tira las sillas en su ansia por tomar la escena ante el pandemonio escandalizado de los huéspedes distinguidos y sus ahora hostiles colegas: un tumulto congelado de repente en un cuadro pictórico de una gesticulación masiva mientras sólo él oye los sonidos renovados de la música del Venusberg, perdonándole y llamándolo.

Holten escenifica el extraño tercer acto en un cementerio, con mausoleos en la superficie, y nos da la satisfacción de una muerte en escena para Elisabeth, cuya frenética búsqueda en el crepúsculo transmite cierta sensación de la naturaleza ilícita de su amor por el *poète maudit*. Este último, sin embargo, cumple el programa de Holten al recitar la historia de su infeliz peregrinaje a Roma, en lugar de improvisar su música: un gran cuaderno atestigüa su vocación de escribir y lo sostiene con insistencia bajo los ojos de su último testigo involuntario (Walther). Y así, después de todo, esta textualización se convierte de repente en una «interpretación» completa de la ópera: ¿es convincente o ha perdido la mayor parte de la energía en las maravillosas escenas?

---

<sup>2</sup> Agradezco a Clemens Risi esta interpretación.

## Los absolutos del Anillo

Quizá la «interpretación» nos dice algo más acerca de la temática personal de Holten, en especial porque arroja una luz retrospectiva sobre su mayor logro, el *Anillo* de Copenhague: la escenificación más extraordinaria desde la legendaria colaboración de Chéreau con Boulez en 1976, en el centenario del *Anillo* original de Bayreuth. A la luz de la *Regieoper*, podríamos estar tentados de calificar la producción de Chéreau de «realista», al menos en el sentido de que tomó en serio a Wagner como dramaturgo y puso en escena los personajes con un diálogo entre ellos y una interacción verdaderamente dramáticas (junto con unos cuantos detalles «posmodernos» *avant la lettre*, como el ave del bosque de Siegfried –la de el «bosque murmura»– dotada con una jaula real).

De hecho, en una de esas genealogías paradójicas en las que tan rica es la historia cultural, parece que podemos buscar los inicios de la *Regieoper* en esa producción germano-oriental que, en el oprobio casi universal de dicho Estado, ha sido prácticamente olvidada hasta hace poco. Pero la práctica teatral de la RDA, desde Brecht hasta la ópera, estaba en una continuidad mucho más lineal con las tradiciones de Weimar –Klemperer, la ópera Kroll– que la provinciana cultura germano-occidental tan memorablemente ejemplificada por la idea planteada por Habermas de *Nachhollen* o «puesta al día» en la modernidad. Así, Walter Felsenstein y la *Kommische Oper*, o su socio Joachim Herz o Ruth Berghaus –aunque desde la perspectiva de lo posmoderno tal vez parezca mejor clasificar su obra en el «realismo»– contribuyeron a una ruptura con el pasado y con el melodrama y la ópera burgueses convencionales que liberó las posteriores libertades de la *Regieoper*. De hecho, muchos de los viejos practicantes de estas creaciones más nuevas eran germano-orientales, o alumnos de la primera generación de esa cultura. (Puedo añadir que sólo ahora, con la Escuela de Leipzig, empezamos a reconsiderar los logros de la RDA en la pintura; el cine todavía no se ha evaluado adecuadamente.)

Creo que lo que aquí se denomina en general realismo es de hecho una adherencia al texto y su contenido dramático; en este sentido, Chéreau es, a su modo, la realización lógica de esta evolución en Occidente. Pero es precisamente esta atención al texto la que abre la multiplicidad de posibles versiones del *Anillo* –alrededor de una docena de producciones distintas en la actualidad en todo el mundo– y exacerba en particular esa oposición que ya he tocado entre la alegoría y la interpretación; una oposición claramente alimentada por la misma multiplicidad de formas y géneros que se dan dentro del propio *Anillo*, así como por los problemas y las alternativas que cualquier nueva producción de esta obra de dieciséis horas en cuatro partes debe afrontar y «resolver».

Por encima y más allá de la decisión más general a favor del drama o de la música –una alternativa que el propio Wagner nunca resolvió (Holten sigue a Chéreau y opta por el drama)– la partitura y el texto ofrecen nu-

merosos niveles en los que las prioridades exigen decisiones. En la música en sí, por supuesto, la armonía frente al contrapunto adopta la forma contemporánea de una oposición entre la transparencia de Boulez y el «miniaturismo» instrumental, por seguir la opinión de Nietzsche, frente al tradicional estruendo heroico de las grandes orquestas wagnerianas (ningún verdadero wagneriano querría perder por completo esa emoción). El texto exige claramente optar entre lo arcaico y lo mitológico, por un lado, y las modernizaciones que estamos viendo aquí, por otro. Pero es el contenido en sí el que alberga muchas y ricas ambigüedades, que no pueden despacharse con facilidad: en el plano político, la alternancia entre el gran dirigente y la libertad individual; en el del derecho, la cuestión de las runas y las leyes matrimoniales; en el plano teológico, las tensiones entre los dioses y el Destino, y el asunto de la clarividencia o la predestinación; en el plano económico, la existencia de oro y la naturaleza de la producción; en el social, el sistema de clanes, el feudalismo y el individualismo moderno; en el plano psicoanalítico, el sujeto dividido, las pasiones tristes de Spinoza, el amor y la identidad, la castración y la voluntad de poder; la visión cosmológica de la tierra, el aire, el fuego y el agua, y el lugar de lo tradicional, de la magia y la metamorfosis, de la poción y el hechizo; en el plano ético, la coexistencia de la confianza, la envidia y la venganza; y por último, el problema del Fin: el fin de los dioses, el fin de los semidioses o héroes, el fin del propio mundo (y cómo escenificar el final de esta ópera).

Ninguna escenografía puede ser de interés filosófico hoy en día si no adopta posiciones sobre estos temas; y lo importante –y la originalidad de Wagner en la historia de la ópera– es que su obra hace inevitable ese enfoque filosófico. Y tampoco es ésta exactamente una cuestión de arte didáctico o arte de tesis; o quizá Wagner nos permite captar el contenido más profundo de esa cuestión más superficial, que parece activar lo que nos distrae del valor «puramente estético» o de entretenimiento (mercancía) del arte. Porque aquí la obra se escenifica como expresión del Absoluto, ¡o lo tomas o lo dejas! Wagner –y de hecho lo moderno en general– intenta renovar la explicación que Hegel da de ese momento (para él, anterior a la filosofía) en el que, después de la religión, el arte fue el vehículo primario de la verdad y de una visión del mundo. (El fin del arte, para Hegel, fue el momento en el que ya no hace esto, o ya no puede hacerlo, y se hunde de nuevo en el plano de lo decorativo.)

¿Pero acaso esto no suscita la ominosa cuestión de las propias opiniones y la filosofía de Wagner, y del tipo de Absoluto que quiere imponernos? Múltiples eruditos y autoridades contemporáneos me convencen de que sólo tenía una filosofía o valor, y ése era el de conseguir que se escribieran y produjeran sus propias obras; esto no significa que fuese un mero esteta o un partidario del «arte por el arte», sino por el contrario que todo el mundo, incluida la política, la sociedad, la revolución, la historia, debería girar en torno a este centro crucial que era el Absoluto en sí: de ahí la fascinación personal ejercida por Wagner sobre varias generaciones. Pero

sentir que ello supone un respaldo a una opinión específica es malinterpretar la ideología. La ideología es síntoma y expresión de la contradicción objetiva constituida por la situación histórica en sí. Las formas más antiguas de puesta en escena e interpretación sentían la obligación de resolver dichas contradicciones y transformar una u otra tensión ideológica en una visión coherente del mundo; y en retrospectiva, este empeño en la coherencia dominaba también buena parte de lo que podríamos llamar, si no vanguardismo moderno, al menos aproximación moderna a Wagner: en teatro, el simbolismo y lo moderno eran en buena medida lo mismo.

Esta concepción de la interpretación tiene un enfoque muy distinto de la contemporánea, porque lo que cuenta es articular las contradicciones y registrar las tensiones, tanto formales como ideológicas, de la obra. Para esta estética (si podemos llamarla así) lo vital es la pugna acerca de las interpretaciones, y sacar a la superficie las fuerzas y los impulsos contradictorios que hay en el propio texto. La notable resiliencia de las obras de Wagner no es por lo tanto consecuencia de su grandeza ante la posteridad, ni siquiera de su relevancia para nuestras situaciones políticas y estéticas contemporáneas (siempre es inteligente separar estos planos, al menos de un modo preliminar); incluso menos reside en la fuerza de sus propias respuestas a los diversos problemas que suscitan. Radica, por el contrario, en su inveterada escenificación de estas contradicciones como problemas que deben resolverse, como situaciones que requieren antes que nada soluciones e interpretaciones. En la producción que aquí nos interesa, es la representación de estas obras como dramas y como textos que están muy calculados para elevar e intensificar dichas articulaciones.

### *¿Hacer algo nuevo?*

Paradójicamente, sin embargo, el compromiso con lo que en otro tiempo podrían haber llamado realismo –tanto en Holten, como en Chéreau– resulta inseparable de lo que algunos podrían considerar las libertades y los excesos posmodernos más abominables de la *Regieoper*. Por el contrario, para quienes se revelan en ellas, son las libertades de Holten las que uno bien podría desear celebrar. Las ninfas del Rhin son, por ejemplo, camareras de bar, y Alberich un solitario y frustrado bebedor. Su malicioso coqueteo –perdido en las versiones más tradicionales, incluida la de Chéreau, donde son los «efectos especiales» del agua, la natación y demás, lo que centra nuestra atención– queda especialmente subrayado, hasta el punto de que empezamos a sentir lástima por Alberich. El oro, por otra parte, adopta la forma completamente inesperada de joven que nada desnudo en uno de esos expositores de bar para «sirenas» familiares en los abrevaderos estadounidenses más turísticos. La renuncia de Alberich al amor arranca literalmente el corazón de este símbolo libidinoso, en el que es sólo el primero de varios climaxes terribles, en un acto sangriento en el que el sexo, el deseo, la envidia, el oro y la castración se conjugan en el centro mismo de este mito del destino histórico. ¡A excesos como éste nos

han llevado los experimentos suaves de ataviar a Shakespeare con vestimentas modernas! Pero la aparente indulgencia propia no es gratuita: articula el significado de la Tetralogía –el vínculo entre deseo y poder– de modos demasiado a menudo oscurecidos por la fidelidad a las instrucciones wagnerianas originales. Holten, por el contrario, ha sido fiel a la otra orden del maestro: *Kinder! Macht Neues!*

No cabe duda de que las intervenciones más brutales de Holten realzan el significado y el drama del anillo, como mostraré enseguida. Pero tampoco cabe duda de que la línea entre la fidelidad y lo arbitrario o gratuito es muy delgada, incluso aceptando el nuevo significado posmoderno de estas palabras. Quizá la más desconcertante de estas novedades es lo que parece (como en *Tannhäuser*) dotar a la Tetralogía de una especie de marco informativo con el tema de la *écriture*: de hecho, toda la enorme serie empieza en una biblioteca en la que Brünnhilde no parece sólo estar investigando el pasado legendario de la maldición sino también presumiblemente de su propio linaje; junto con las demás valquirias, fue concebida durante la visita «indagatoria» de Wotan a la misteriosa Erda, la diosa de la tierra, tras la pérdida del anillo. Lo ideal sería que este marco subrayase todo lo que de arcaico hay en *Vorabend*, el *Oro del Rin*, que presumiblemente se produce al menos una generación antes que las *Walküre* y pone en escena las razas primitivas: los dioses, los gigantes y los enanos cuya lucha por el anillo y el dios sienta las bases para el drama humano de la Trilogía y para que se cumpla la maldición de Alberich. No estoy en absoluto seguro de que el ingenioso marco archivístico lo consiga, por dos razones: la primera es que pasamos el tiempo preguntándonos exactamente cuándo hace Brünnhilde su investigación (es decir, antes o después de Sigfrido). El segundo problema es que el *Oro del Rin* se ha «modernizado» de modo que ya ha perdido su aura lóbrega y mítica.

Por otro lado, la idea del registro y de las bases de datos de información se ha abierto camino en el drama de la propia «noche preliminar»; nos presentan a un Loge en forma de picapleitos desastrado, regordete y preocupado (aunque claramente, visto lo que sigue, bien haríamos en no subestimar sus dotes estratégicas), que sigue a sus clientes por todas partes con un cuadernito de notas en el que asiduamente consigna los detalles importantes, en ocasiones aumentándolos con alguna documentación fotográfica. Lo que se pierde en esta nueva interpretación es mucha de la insolencia con la que la figura de Loge hostiga a Wotan en producciones más tradicionales, y que al final motiva su descenso al fuego real, aunque mágico. La impaciencia de Wotan con el infeliz asesor está quizá resaltada en exceso aquí cuando, literalmente, lo despacha con su lanza –habrá más adelante otros asesinatos igualmente gratuitos– aunque es cierto que Loge nunca reaparece como tal, en forma antropomorfa, en el resto de la Tetralogía.

Aun así, a pesar de lo cansado que se vuelve el motivo de la toma incesante de notas, también es responsable de uno de los grandes golpes maestros de esta producción. En el original de Wagner, las ninfas del Rin apelan

nuevamente a Wotan cuando hace su entrada triunfal en Valhalla por el puente del arco iris (Loge ya le ha transmitido en vano sus mensajes varias veces). Ni que decir tiene que Wotan se muestra enojado y poco receptivo. Pero en la producción de Holten este último llamamiento lo transmite un antiguo fonógrafo de cilindro de cera que Loge ha traído con él: es un detalle espléndido, que transforma el arcaísmo del tiempo mítico en la nostalgia por las antigüedades tecnológicas que a menudo caracterizan a una conciencia histórica moderna.

En cuando a los puntos culminantes no interpretativos de esta primera velada del drama musical, su brutalidad es sobrecogedora. Todo el *Anillo* de Copenhague está disponible en DVD, y dudo si destruir el sobrecogimiento de los espectadores describiendo la sangrienta extracción del propio anillo, o de hecho la atmósfera del laboratorio de Alberich, muy digna de Weimar y Frankenstein, con los viejos enanos vestidos con chaquetas blancas. Pero hay toques agradables en el enfrentamiento con los gigantes: uno más viejo y uno más joven, sindicalistas con casco. Por supuesto es el más joven, Fasolt, el que escoge a Freia y no al oro, lo que resulta ser un movimiento poco sabio por su parte. El séquito de Wotan es adecuadamente frívolo, una aristocracia moribunda. Este Wotan —el programa lo llama el «Wotan joven»— será sucedido en la Trilogía propiamente dicha por un impresionante actor y cantante, James Johnson, con un enorme autocontrol y una ironía desdeñosa que convierten a esta figura Errante vestida con traje moderno casi en el protagonista central de la serie, y un personaje muy distinto de la antigua deidad mitológica que blande una lanza. La sarcástica audiencia dada al megalómano Alberich y al intrigante Mime, la represión de su emoción cuando Fricka lo derrota, la amargura muy real ante la traición de Brünnhilde, la resignación estoica cuando la gran empresa fracasa, todas estas reacciones resaltan poderosamente la dramática centralidad de Wotan y las múltiples relaciones y posibilidades dentro del texto en sí.

Mi escena favorita es la segunda visita a Erda —una próspera mujer vestida con pieles, ya sea madama o directora general—, ahora una vieja amante a la que Wotan, no desinteresadamente, presenta sus respetos en la habitación de hospital en la que está moribunda, sólo para ser recibido con un duro reproche por el modo en que ha tratado a la hija de ambos. Todo esto es gran teatro. ¿Es exactamente modernización? En el pasado, el nuevo marco requería que todo el detalle se sincronizase: así, en el *Hamlet* alemán (*El resto es silencio*, Helmut Käutner, 1959), Claudio se convierte en fabricante de municiones y criminal de guerra al estilo de Krupp; el placer radica entonces en ver cómo se motivan los elementos más inesperados (como, ingeniosamente, cuando a Ian McKellen, en el papel de un Ricardo III transformado en fascista británico en la década de 1930, el texto le exige que pida un caballo). Aquí, sin embargo, las discontinuidades de la alegoría permiten realzar las relaciones dramáticas «realistas» de cada escena en sí misma, sin comprometer a elenco y director con un único marco obligatorio.

En todo caso, en una especie de opuesto a la duplicación de la figura de Wotan<sup>3</sup>, Sigmund y Siegfried están interpretados por el mismo tenor, Stig Anderson, que consigue la mejor representación del Siegfried realmente joven que yo haya visto jamás. No revelaré más momentos de la producción, salvo para deplorar el final feliz –aquí de nuevo Holten da rienda suelta a su lado más familiar– y permitirme un comentario sobre otros dos memorables momentos posmodernos. El primero está relacionado con una escenificación altamente inventiva del encuentro con el dragón Fafner que, muy apropiadamente en este *Anillo* orientado a la comunicación, dirige su apariencia terrena como una aglomeración mortal de cables serpentinos que salen de un centro de ordenadores con una especie de abertura de registro. El encuentro lo presencian a distancia las partes interesadas, no sólo Alberich y Mime por una parte y Wotan por otra, sino también Hagen, el hijo adolescente de Alberich, en un papel silencioso; un aumento verdaderamente sugestivo del texto de Wagner.

El Hagen mayor que aparece al final del drama se escenifica entonces adecuadamente como un jefe protofascista de la mafia y un fanático de la forma física (Peter Kalveness), con un séquito de paramilitares tan siniestro como debe ser, repleto de kalashnikovs y pasamontañas. La tentación de contemplar el nazismo en el decadente fuerte de Gibichung es a buen seguro familiar: lo más inusual es el Gunther de esta producción (Guido Paevatalu), joven y físicamente vigoroso, pero obviamente débil y sugestionable, y tendente a uniformes militares de esos asociados con las operetas de las repúblicas bananeras y fascismos de pequeñas potencias; exactamente el tipo de gobernante titular nacido para servir de tapadera a una toma de control como la de Hagen. En casa, sin embargo, se nos invita a una atmósfera propia de los ricos ociosos de la década de 1920, cotilleando y tomando cócteles. En otra intervención asombrosa, Holten ha convertido a la pálida Gutrune en una vampiresa extraordinariamente seductora (¡nada en Wagner lo prohíbe!), mientras que la relación entre hermanos recuerda a los Wälsungen en todo excepto en el incesto. Por último, al contrario que la mayoría de las producciones tradicionales, el simulacro de Gunther, que fraudulentamente atrae a Brünnhilde la segunda vez, no lo hace suplantando a Siegfried cubierto por el yelmo, sino mediante el mismo Gunther rejuvenecido, muy distinto del anciano humillado y exhausto de la producción de Chéreau, para el que todo este esfuerzo es tan monumental y digno de un sucesor. (Nada confirma tanto el genio dramático de Wagner como las misteriosas primeras palabras de este simulacro, que le describen a ella el acontecimiento en tercera persona: *Brünnhilde! Ein Freier kam!* – «aquí hay un pretendiente».)

---

<sup>3</sup> John Deathridge me informa de que la parte de barítono asignada a Wotan en *El oro del Rin* tiene un tono ligeramente más alto que en el resto de la Tetralogía, algo que ciertamente explicaría la tentación de dividir el papel entre dos cantantes.

## *El Valhalla en Los Ángeles*

Espero que no sea del peor gusto observar que ha llegado otro pretendiente; y que el nuevo –y notorio– *Anillo* de Los Ángeles dirigido por Achim Freyer saca a la luz estas cuestiones todavía más vívidamente por su contraste con la versión de Copenhague. Más cercano a los nuevos musicales de Broadway con sus efectos especiales que a la intensidad del teatro independiente, el *Anillo* de Freyer ha sido comparado, por su monumentalidad como espectáculo, con el Cirque du Soleil; y quizá ese mismo parentesco con los «números» discontinuos del vodevil subraye la heterogeneidad de estos trucos alegóricos y detalles simbólicos perdidos que ocasionalmente hemos hallado en Holten. Recuerdo en particular un pequeño acordeón vagando por el cielo ya superpoblado de símbolos y que finalmente se alejaba flotando en el mar con el que concluía *El oro del Rin*, y que, de acuerdo con el director, representaba el mar de sangre que se avecinaba. ¿Pero se suponía que este acordeón servía de una u otra manera como comentario impertinente sobre la música de Wagner? Me resisto a creerlo.

Y además estaba un extraño objeto parecido a un sombrero que flotaba cerca, y que a veces parecía un paraguas invertido, a veces una antena parabólica recogiendo señales del espacio exterior, hasta que su borde almenado ofrecía la clave: era de hecho el propio Valhalla, vagando entre la confusión de objetos simbólicos en uno u otro inconsciente colectivo; y por lo tanto impidiendo esa «entrada triunfal» que en otras producciones más tradicionales servía de ominoso clímax de la acción escénica. No sólo parece una lástima sacrificar esos momentos dramáticos, sino que hay tantos detalles simbólicos de éstos que, a no ser que el director nos proporcionase una pequeña lista con su «significado» (siempre que, para empezar, él mismo lograra recordarlos todos), una parte de los jeroglíficos serían permanentemente indescifrables, como el acordeón lo fue para mí. Esto convierte la experiencia del espectáculo representación en una lectura y un desciframiento del estilo textualizador que los estructuralistas de la década de 1960 siempre afirmaban que era todo, y parecería personificar la situación de ese ser alegórico discontinuo que he analizado antes en detrimento de una interpretación más moderna. En ese caso, en cualquier yuxtaposición de Holten y Freyer, ¿no destacaría éste más adecuadamente como la realización de un *Regietheater* posmoderno mejor que la producción más tradicionalista y dramática del *Anillo* danés?

Ciertamente en la versión de Los Ángeles hay invenciones espléndidas. Las valkirias, en particular, están envueltas en unas conchas extraordinariamente grandes y complejas que se abren y cierran sobre las cantantes, y puede decirse que representan a estos seres aéreos en simbiosis con sus corceles, una disposición que resuelve problemas escénicos hasta ahora imposibles, y después los recompone al mostrar a las valkirias alejarse pedaleando en una especie de bicicletas celestiales. Pero éste es sólo un ejemplo aislado de una decisión interpretativa mucho más general por

parte de Freyer: a saber, convertir todos estos seres en figuras duales, sujetos divididos que existen en las dos formas sartreanas de ser para mí mismo y ser para otros. Así, inicialmente los dioses son enormes figuras esculturales, que después se abren para liberar cantantes antropomórficos más pequeños en un escenario giratorio central. Es una idea filosófica pero no necesariamente mala: porque los dioses viven eternamente en su legendaria forma estática y, sin embargo, actúan por fatídica decisión propia en el ámbito temporal más reducido de la acción dramática. Incluso los humanos viven esta dualidad, y a mí me gustó particularmente el detalle del Hagen anfibio (medio enano o nibelungo por su padre Alberich, medio humano por su madre Gibichung), a cuyo traje humano se añade un par de piernas más cortas de enano, de modo que pueda sentarse como nibelungo y moverse de un lado a otro como un ser humano. Pero esto se vuelve cansino y no amplía la amenaza de la que esperaríamos que estuviese dotado a medida que nos aproximamos al momento culminante del asesinato de Siegfried.

Mientras tanto, buena parte del simbolismo sencillamente interrumpe la representación: no me importan las cabezas de goma estilo Disney de los nibelungos, pero tener los rasgos de Wotan permanentemente enjaulados en una especie de máscara de esgrima (finalmente decidí que «significaba» el propio planeta), o a los gibichungen envueltos en una gasa tipo momia, es amortiguar intolerablemente la voz de los cantantes e interponer unos accesorios semióticos innecesarios entre los espectadores y la inmediatez de la representación. Lo más desafortunado es que la parafernalia simbólica no sólo supone que los personajes no se relacionan inmediatamente con nosotros, sino mucho más significativamente que no pueden relacionarse con inmediatez entre sí. No hay oportunidad de besos, ni siquiera el movimiento pesado y los abrazos laboriosos de los enormes cantantes wagnerianos de antaño; nada de duelos reales con espada. De hecho, no se da ninguna interacción dramática de interés entre los actores, cuyas relaciones sólo existen en el guión, en el desfile de grandes figuras simbólicas que rodean la escena de la acción dramática en una especie de procesión; más eficazmente cuando los cantantes relatan las frecuentes recapitulaciones wagnerianas, que necesariamente son más estáticas y han sido un problema constante en las producciones más tradicionales.

De este modo, paradójicamente, la producción de Freyer da un salto atrás, por encima de la muerte de lo moderno, para llegar a las otrora revolucionarias innovaciones de Wieland Wagner, que inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial intentó despojar al *Anillo* de contenido «realista» y de cualquier elemento embarazoso para las fuerzas de ocupación de posguerra, y transformarlo en un estático espectáculo simbólico, en el que las formas de iluminación más nuevas cumplían el viejo programa de Appiah y se convertían por sí mismas en vehículo para la propia música. Éste fue el gran momento de la vanguardia wagneriana (o de Bayreuth), con el que la producción del centenario de Chéreau rom-

pió unos treinta años después. Tenía por supuesto inmensos méritos y originalidad, pero de ella paradójicamente Freyer ha conservado la luz (en un nivel tecnológico inimaginablemente mayor) y la inmovilidad simbólica de los personajes, todo ello espolvoreado con una profusión de decoración posmoderna. ¿Eurobasura o *Regieoper*?

Omito las consecuencias políticas de los pasmosos y muy protestados excesos de presupuesto de la producción de Los Ángeles: el antiintelectualismo de derechas o de izquierdas es tan estadounidense como la violencia o el pastel de manzana, pero es más productivo para la derecha, que no puede tener un programa económico sustancial. Yo asumo la idea (sugerida por Michael Moses) de que Freyer, irónicamente veterano de la RDA, es artista y escenógrafo más que director teatral, y como heredero distante de Weimar –del expresionismo, pero también de Chirico, el futurismo y el surrealismo– su espectáculo exagerado y esencialmente visual se hace por el contrario más interesante. Supongo que también demuestra que Los Ángeles es una capital cultural (algo que había que demostrar). Nunca lo he dudado, pero en la era de la globalización, en ópera, como en todo lo demás, tal vez eso ya no sea un gran logro.