



El anillo del Nibelungo

Descripción

De verdadero acontecimiento hay que calificar las representaciones realizadas en el transcurso de los dos últimos años, de la obra maestra de Richard Wagner. Una empresa muy difícil que tanto el Teatro Real como el Liceo de Barcelona han solventado con éxito, sobre todo por algo muy importante como es la coherencia de las dos puestas en escena -algo que resulta mucho más difícil de lo que parece-. Quince horas de música, treinta y cuatro personajes, un coro que sólo se hace presente, y de forma secundaria casi, como un espectador pasivo, en *El crepúsculo de los dioses*, y muchísimas dificultades para la plasmación en imágenes de las acotaciones wagnerianas; una orquesta que necesita tocar a pleno rendimiento y unos cantantes que requieren, no sólo fuerza e intensidad, sino también musicalidad y adecuación interpretativa: todo un desafío, en los montajes de una obra clave del siglo XIX, perfectamente actual en este siglo XXI.

No vamos a detenemos en explicar todos los numerosos vértices de la tetralogía. Quizá sea una de las obras artísticas que más escritos y artículos han propiciado, incluidos los de los magníficos programas del Real y el Liceo. En su tiempo y en el transcurso de los veinticuatro años que duró su composición y escritura, el autor realizó una verdadera visión cósmica de la realidad de aquellos años. Influido por Bakunín y Schopenhauer, y con ciertos contradictorios toques de antisemitismo totalmente rechazables, utilizando leyendas germánicas y sagas nórdicas, Wagner plasma una visión pesimista de una época dominada por el ansia de poder y el beneficio económico como meta esencial, lo que le confiere su rabiosa actualidad. Algún escritor ha manifestado que se trataba de la crónica de una autodestrucción -la del dios que ostentaba el poder sobre todos los seres que poblaban la tierra-. Wotan, el verdadero protagonista de la saga, arremete contra la naturaleza, fabrica una lanza en la que se anudan los pactos y los va traicionando poco a poco hasta que este mundo se hunde en el fuego, en la aniquilación.

La estructura dramática es enteramente narrativa. Todo ha comenzado antes del primer sonido en mi bemol, y durante esas horas iremos conociendo en una especie de peculiares *flash-backs* todo lo acontecido, generalmente por el empleo del monólogo tamizado por los *leitmotiv* en musicales, que crean una trama cada vez más compleja para resolverse en la última jornada. Ello hace muy complicada su plasmación escénica, porque el teatro no es narrativa sino conflicto y de ahí que los montajes más imaginativos busquen precisamente esa expresión.

Los dos que estamos comentando lo consiguen, superando en general con acierto los baches inevitables de una empresa de este tipo que necesita no sólo un director de escena, un escenógrafo y un figurinista creadores, sino también una dirección orquestal y una interpretación que se acomode coherentemente al mundo recreado. Hace ya mucho tiempo que las puestas en escena clásicas se han retirado, y un muestrario casi infinito de propuestas encaran esta saga tanto desde una visión

política como psicoanalítica, abstracta y un larguísimo etcétera. La subversión artística parece imponerse sobre una fidelidad infiel, y es lógico porque cada momento histórico tiene sus leyes y el abanico de opciones que presenta la tetralogía es demasiado apetitoso para desperdiciarlo (aunque algunos nombres de los que se ha hablado como Lars von Trier, el prestigioso cineasta danés, haya renunciado a ese montaje que tantas expectativas había despertado).

Desde Wieland Wagner, el genial nieto del compositor -muerto demasiado joven-, hasta Patrice Chereau y Robert Wilson, todos los directores de escena que cuentan en la ópera y fuera de la ópera han asumido este reto con desiguales resultados y con controversias que han llegado a alcanzar una extremada violencia. Entre los guardianes del templo y los a veces excesivamente «geniales» directores de escena existe una lucha que va decantándose, afortunadamente, a favor de la experimentación y el riesgo. El mayor homenaje que se le puede hacer a la obra wagneriana es, precisamente, asumirla desde la propia creatividad y con una necesaria coherencia, aunque ésta no siempre se consiga.

En España, la orfandad lírica de unos cuantos años ha puesto una especie de barrera a este reencuentro con la saga wagneriana. Quizá el público de hoy esté menos preparado para asumir esas quince horas de música; quizá fallen los parámetros de comparación, sobre todo en Madrid, ya que Barcelona tiene una buena trayectoria wagneriana. El éxito ha sido mayor en la capital catalana que en Madrid, pero todas las sesiones se han llenado hasta los topes, lo que es digno de tenerse en cuenta para un futuro que esperamos sea próximo.

EN EL LICEO Y EN EL REAL

Una constante en los dos montajes de Willy Decker (Madrid) y Harry Kupfer (Barcelona) es su visión moderna y global de la tetralogía, tanto en lo que se refiere a situarla en un momento intemporal como en la interpretación de los conflictos entre los personajes y su plasmación en la escena. Ambos parten de la consideración del mundo wagneriano más allá de una simple leyenda que tiene mucho de cómic, y la interpretan desde la visión contemporánea de nuestra propia sociedad.

La lucha por el poder ha sido una constante en la historia de la humanidad y no va a cambiar y la hipótesis final de la posible redención por el amor no pasa de ser, desgraciadamente, una utopía más o menos bien intencionada. Curiosamente, las últimas imágenes de ambos montajes proyectan una especie de futuro, después de que el mundo ha sido destruido. Los niños como sucesión que plantan un árbol en el montaje de Kupfer o que aparecen dibujados en la versión de Decker: la necesidad de romper esa correa que Wagner supo hacer música y drama justifica que dentro de visiones pesimistas quepa por lo menos un rayito de optimismo.

El montaje de Kupfer es una decantación del estrenado en Bayreuth y Berlín. Lo he comprobado viendo las imágenes en vídeo del primero. En Barcelona cuidó de adaptarlo al espacio del Liceo aprovechando todas sus actuales y enormes posibilidades técnicas. Es un montaje tecnológico con utilización de metales fríos, luces de neón que se alternan con ideas tan acertadas como la de la fragua de Sigfrido o la propia imagen del dragón, más cerca del aspecto ritual y mítico de la obra. Resuelve muy bien las contradicciones existentes y sobre todo ese zigzag del que hemos hablado de las vueltas atrás, de los monólogos explicativos, etc.

El primer acierto es el comienzo, cuando el árbol de la naturaleza es agredido por Wotan, que corta la rama rompiendo ese necesario equilibrio. La imagen del árbol se mantiene durante toda la obra cada vez más despojada y estéril. En los momentos actuales nos encontramos en una situación todavía

más peligrosa, porque efectivamente es la naturaleza el pasto principal de esa maldición del oro, hoy representado por enormes y desconocidos pulpos de tremendos tentáculos. El desarrollo sostenible es una frase, como el Protocolo de Kioto y el peligro de la destrucción, en un futuro más o menos cercano no parece preocupar demasiado a quienes se atienen al presente y se aferran al poder.

En el montaje de Decker, menos lúcido y espectacular en la apariencia, estrenado en Dresde y Madrid, se utiliza la metáfora a través de la acción fija en un teatro. Teatro en el teatro, como si esta plasmación de la tetralogía fuera expresada en un mundo que es a la vez caja escénica. Las butacas de color granate ocupan en el prólogo todo el escenario, desarrollándose la acción en miniescenarios que van surgiendo según marca el propio Wagner. En las restantes obras estarán más o menos presentes aunque en momentos de forma casi simbólica. Diversos espacios irán ocupando el principal, algunos muy oportunos, otros menos afortunados, pero siempre desde esa visión contemporánea y crítica que se hacía necesaria. Es muy peculiar la llegada de las walquirias que en vez de caballos se precipitan desde lo alto con flechas que le sirven de montura, como también la recurrencia a Kantor para mostrar la figura del viandante a punto de disolverse en el vacío.

Estas dos concepciones del espacio, en perpetua mutación, y apoyándose siempre en una luminotecnia que contrasta las pocas escenas luminosas de la saga con las generalmente oscuras y un tanto tétricas, nos parecen fundamentales para la definición que ambos directores hacen de esta obra: apropiación de la misma, sin variar ni una nota de la partitura, se representan sin cortes y siempre desde la visión de su propio tiempo puesto en conexión con el tiempo de Wagner y su análisis clarividente de la sociedad en la que vivía.

EGOÍSMO Y ALTRUISMO

Un aspecto que se pone de relieve es la relación de la tetralogía con el derecho y nos referimos no sólo al positivo sino también a ese derecho natural, como la ética, debía guiar todas las obras humanas. El primer delito es la agresión a la naturaleza; el segundo, derivado además de la presuntuosidad de Fricka -la esposa de Wotan, verdadero paradigma de la mujer burguesa vista de forma peyorativa-, es la realización de un contrato en que se pone como precio a Freia, la diosa de las manzanas que otorgan la eterna juventud a los dioses, sin permiso de ésta.

Este contrato es puramente material. Los gigantes construirán un gran palacio a cambio de la muchacha. Antes todavía Alberich, el nibelungo, había robado el anillo y el oro a las hijas del Rin, renunciando al amor y poniendo en marcha la ambición por el oro y por el poder, que ejercerá sobre su pueblo de forma dictatorial e injusta. Wotan, a su vez, le despojará del anillo mediante un sórdido engaño. Uno de los gigantes matará a su hermano y la maldición del oro es ya una constante que acabará totalmente con ese mundo.

Desde entonces, el derecho se ve burlado una y otra vez. Los asesinatos se suceden, las traiciones, los adulterios, etc. Incluso se plantea el tabú del incesto con esa hermosísima historia de amor de Sigmundo y Sieglinde, quizás el personaje más puro de la tetralogía y que es marcado perfectamente por Wagner porque el último *leitmotiv* que le acompaña en el acto tercero de *La valquiria*, solo se escuchará al final. La redención por el amor, según Wagner, va unida a este personaje, no sólo desde constataciones sexuales y eróticas sino desde su generosidad, su entrega, su renuncia a cualquier bien material, quizás en contraste con el egoísmo general que se aprecia en el resto de los personajes.

Según Wagner -y así lo han recogido estos dos montajes-, el mundo capitalista no puede sobrevivir si se fija exclusivamente en la lucha por el poder y en el atractivo del beneficio económico, si sacrifica la

naturaleza a estos impulsos egoístas. Cada uno de los personajes tiene sus características, su ingenio. Generosidad, ingenuidad presuntuosa, malevolencia asesina y un largo etcétera. Casi ninguno es positivo más que fragmentariamente y Alberich y Hagen representan casi el mal absoluto, aunque quepa interpretarlos de otra forma. El mayor culpable tal vez sea Wotan, que ostentó el poder y no hizo más que traicionarlo. Por eso su proceso de autodestrucción, retardado artificialmente, es la lógica conclusión de su mundo (lo que por cierto no es imitado ni mucho menos en el actual).

Persisten, pues, las coordenadas que en su tiempo utilizó Wagner para denunciar la injusticia de una sociedad que luchaba por el poder a través del oro. Hoy Wotan y las gentes de la saga han sido sustituidas por unas fuerzas misteriosas y semiocultas que son las que verdaderamente ejercen el poder desde el control de los medios financieros. Los principios de solidaridad, humanidad y amor que parecían posibles cada vez están más difusos; y si antaño la agresión a la naturaleza originaba la catarata de sucesos que conducían al desastre, la lección no ha sido tomada en cuenta y las comprobaciones científicas de los males que a medio y a largo plazo puede sufrir la humanidad, si el desarrollo no es sostenible, pasan de largo ante el beneficio inmediato. Los personajes de Wagner, incluso los negativos, tienen algo de grandeza, como los de Shakespeare. En la actualidad se asemejan mucho más a los guibichungos, esa sórdida corte, sin personalidad ni creatividad que soporta a soberanos mediocres y cobardes. En *El anillo del nibelungo*, el pueblo está representado por esa estéril raza que necesariamente tendrá que cambiar si se quiere entrar en la utopía de un mundo diferente.

INTERPRETACIÓN ORQUESTAL

Hay que tener en cuenta que todo este gran drama narrado se sustenta en una orquesta excepcional, con mil matices que van desde la solemnidad de los Tutti, al lirismo de los pasajes en los que el gran conjunto se convierte casi en una orquesta de cámara. La variedad es absoluta y la unificación de los complejos *leitmotiven* constituye la base de una interpretación ajustada. El desafío es grande y no todos los conjuntos pueden responder a él. En Madrid, Peter Schneider, maestro no muy inspirado pero sí muy avezado en este repertorio, cuidó fundamentalmente de que la Orquesta Sinfónica de Madrid respondiera con una línea coherente. El esfuerzo del conjunto fue grande pero los resultados no siempre estuvieron a la altura necesaria, notándose la ausencia de los contrastes tan típicos de Wagner, sobre todo en *La valquiria*. Mejoró en la última jornada, porque la orquesta, ya en caliente, hizo más que ejecutar correctamente la partitura e «interpretó» -en la concepción creadora de la palabra- los momentos finales, de la obra. Ha sido una dura prueba y no podemos estar insatisfechos, porque pedir, a estas alturas, un Baremboin o un Thieleman resulta absolutamente utópico.

Por su parte, Bertrand de Billy, primer director titular del Liceo, cerraba su periplo en Barcelona con la agotadora misión de interpretar la tetralogía, y salió bastante airoso del empeño, porque supo vencer uno de los máximos problemas, a saber, el de hallar la visión global y no perderse en los diversos vértices en los que aquélla se descompone. De Billy llegó a la brillantez en muchos pasajes, sobre todo, a mi juicio, en *La valquiria* y en *El crepúsculo de los dioses*. Fue una despedida positiva ya que, además, supo encontrar la unidad con la puesta en escena -lo que no es tan fácil como la historia escénica de la tetralogía demuestra: reputados maestros fracasaron al no encontrar ese lazo de unión con las imágenes escénicas-. La obra de Wagner es teatro, expresado a través de música y cantantes, algo que en ocasiones se olvida.

LOS ACTORES CANTANTES

El problema del canto wagneriano y de su decadencia se viene planteando desde hace bastantes años. Los míticos registros de los grandes de antaño sirven de comparación con los logros del presente, sin tener en cuenta que a veces las circunstancias son diferentes y que las producciones de hoy se repiten en varias sesiones y desgastan todavía más a los arrojados intérpretes. No olvidemos que éstos nodudan en abordar papeles que pueden ser mortíferos por extensión y dificultad, con el agravante de que en la puesta en escena actual no sólo hay que cantar sino también actuar, dando significación dramática a lo que la partitura expresa.

En los dos montajes de Madrid y Barcelona se cuidó especialmente la labor actoral. Wieland Wagner había encontrado una estética de la interpretación a través de una inmovilidad, una situación del actor en el espacio unido a un código gestual mínimo pero muy estudiado. Por su parte, Walter Felsenstein había impuesto otra línea en la que los actores cantantes, sin intentar homologar a los del teatro dramático, tenían que buscar las motivaciones psicológicas de sus personajes.

Tanto Harry Kupfer, que pertenece a esta escuela alemana, como Willy Decker buscan una sobriedad que evite ese exceso que puede llegar a ser ridículo, así como una fijación espacial que enriquezca el discurso musical y, sobre todo, dar con el toque de humanidad que, entendido en sentido suficientemente amplio, sea aplicable tanto a los hombres y a las mujeres como a los gigantes nibelungos, las valquirias o los dioses. Así se logra una mayor comunicación con el espectador y sobre todo la necesaria actualización de los conflictos, que marcan estas puestas en escena. La crítica, que ha sido excesivamente dura en algunos casos -fundamentalmente en Madrid-, ha coincidido en destacar la buena prestación actoral, siendo más reticente con las imágenes creadas por Decker (él, con cierto sentido del humor, había matizado algunas de las escenas más difíciles de la tetralogía).

La nómina de cantantes, tanto en Madrid como en Barcelona, ha sido muy amplia por la existencia de dobles repartos, totalmente necesarios para las once o doce representaciones de cada una de las obras. La dignidad, la adecuación ha sido norma general, aunque no todas las voces tuvieran la misma calidad. Wagner tiene que ser cantado, aunque parezca un eufemismo, pero también hay que dar sentido a las palabras, que el público podía seguir desde la sobretitulación (uno de los grandes hallazgos de las representaciones operísticas del presente). Podemos hacer no obstante algunas citas.

La pareja formada por Waltraud Meier y Plácido Domingo dio el tono lírico adecuado a *La valquiria* madrileña. Alan Titus y Luana de Vol asumieron los terroríficos papeles de Wotan y Brunhilde y estuvieron muy bien, a pesar del vibrado que aqueja a esta última. Hanna Schwarz fue una perfecta Erda y Eric Halfvarson tanto en Madrid como en Barcelona un espléndido Hagen. Deborah Polaski entusiasmó en Barcelona, y Graham Clark creó un Mime antológico. También la presencia de Jonh Treveelan que pudo con Sigfrido, Falk Struckman, James Morris y Matti Salminen, destacaron en la puesta en escena en las representaciones barcelonesas.

Esta nueva generación de cantantes, que tiene ya sucesores, ha permitido que la difícil teatralidad de la obra wagneriana se conjugue en el escenario con esa creación de espacio, esa luminotecnia, ese vestuario intemporal y ese juego de objetos que constituyen lo que se llaman los signos de la representación. Dejando aparte ciertas lógicas carencias, podemos concluir en la gran importancia de estas dos producciones que ponen de largo a dos teatros españoles (también en Bilbao se ha realizado un montaje de la tetralogía que no he podido ver, pero al que por justicia hay que citar), en el ámbito de la ópera internacional.

ARTE PARA LA HORA PRESENTE

La huella de estos sucesos artísticos puede quedar soterrada por el imperio de esta cultura del día a día, que no tiene en cuenta la memoria anterior, pero para nosotros quedan como una referencia no sólo artística sino también social y política. El arte tiene que reflejar el mundo en el que vive, el colectivo y el individual, las tensiones sociales y los conflictos personales. No es fácil. El mundo griego creó una mítica que ha servido de ejemplo a muchos artistas, incluido el propio Wagner o la saga de *El padrino*. *El anillo del nibelungo*, con la técnica contrapuntística a la que nos hemos referido, quiso expresar la totalidad de un mundo también desde lo colectivo y lo individual, con múltiples contradicciones que las puestas en escena han ido aclarando o profundizando. Queda sobre todo la actualidad. El arte puede bastarse por sí mismo, pero es mucho más profundo si además nos dice algo sobre nosotros mismos como seres individuales y pertenecientes a una sociedad determinada. La tetralogía ha criticado duramente una concepción del mundo que se base en el ejercicio del poder y el imperio económico. Nos encontramos en una situación paralela en la que todavía se han acentuado más las diferencias económicas y sociales, incompatibles con los grandes hallazgos tecnológicos. El tema final de la tetralogía no es sólo una bellísima melodía sino una incitación al compromiso por otra realidad diferente en la que la solidaridad y el amor, en su extenso sentido, sean determinantes. Wagner, un personaje ambiguo, egoísta y antisemita, fue capaz de revelarlo. En el año 2004 sus preguntas quedan pendientes.

El señor de los anillos: una mitología de nuestro tiempo

La colosal adaptación cinematográfica de la obra maestra de Tolkien no sólo nos enseña un paisaje excepcional en la Nueva Zelanda de su realizador, Peter Jackson, sino también nos corporeiza los personajes de la saga, *hobbíts*, magos, elfos, hadas, enanos, siniestros orcos y el contexto en el que se mueven, creando mundos excepcionales que son a la vez fieles a la descripción literaria y personales en la forma de mostrarlos. Se ha escrito sobre las semejanzas con la obra wagneriana, con datos muy concretos sobre el poder, el anillo o anillos como significación de la avidez, la figura del dragón, la espada, el enloquecimiento de Gollum, semejante a los personajes de *El anillo del nibelungo*. La Tierra Media creada por el gran escritor puede ser perfectamente un paralelo del espacio del que se mueven los dioses, nibelungos y humanos de la obra wagneriana.

Importancia fundamental tiene la partitura de la trilogía de Jackson. Su autor, Howard Shore, consigue su mejor obra. De amplia duración, como no podía ser menos, la partitura es absolutamente contrastada en relación a las acciones y peripecias de los personajes. A la vez heroica y lírica en las escenas de amor y en la recreación del mundo de los elfos; para lo que utiliza coros e instrumentos étnicos (sin ningún parecido, afortunadamente, con los *Carmina Burana* de Orff). Escuchamos, además, música descriptiva en las secuencias de combate, que sabe ser atmosférica para recrear mundos fantásticos. La utilización del cimbalon, instrumento de percusión muy ligero, acompaña a Gollum. Y el violín sueco en las escenas de Rohan consigue un sonido característico insustituible.

Shore ha orquestado personalmente su partitura, lo que no es muy usual; y ha sido muy cuidadoso para que su variabilidad no atente a la línea general. La utilización del *leitmotiv* no cumple las exigencias psicológicas de la obra wagneriana, pero sí es un método adecuadísimo para señalar las acciones físicas y la presencia de los personajes.

Es preciso anotar también la intervención de destacadísimos profesionales. Por una parte, la cantante étnica Enya y, por otra, el gran James Galway, uno de los mejores flautistas de nuestra época, así como la extraordinaria soprano Renee Fleming. Todos ellos conforman una partitura de gran aliento que sirve perfectamente al escritor y al realizador cinematográfico y que contribuye a crear esta mitología de nuestro tiempo con cierto paralelismo con la obra wagneriana. Idénticos antecedentes y personalidad creadora de Tolkien que supo encontrar una visión de la historia y la mítica, que quedarán como una de las cumbres del siglo XX, lo mismo que *El anillo del nibelungo* ha sido faro del siglo XIX y sigue conservando una total actualidad.

Grabaciones y DVD

De *El anillo del nibelungo* existen múltiples grabaciones. Históricas son las siguientes, realizadas en vivo, del Festival de Bayreuth; 1952, a cargo de Joseph Keilberth; 1953, Clemens Graus; 1956, 1957 y 1958 con Hans Knapperbutsch, ésta de gran calidad interpretativa con las mejores voces de la época. Las tomas fueron hechas en directo y las remasterizaciones posteriores han conseguido una correcta calidad del sonido

También desde el Festival está comercializada la versión de Kart Bohm con mayor ligereza de tempos y texturas a partir de la excepcional dirección escénica de Wieland Wagner.

En estudio, la versión de Georg Solti con la Orquesta Filarmónica de Viena (uno de los hitos discográficos de DECCA), sigue siendo una de las mejores alternativas, con un reparto de grandes voces en su mejor momento, como la de Birgit y Nilsson, Windgassen, Hotter, Rysanek

Más moderna en estudio es la versión de Daniel Barenboim (Teldec), con su Orquesta de Berlín y un reparto desigual, aunque interesante por su acomplamiento a la idea rectora.

En DVD y asequibles en España tenemos la espléndida visión escénica de Patrice Chereau con Pierre Boulez en la dirección de orquesta y un grupo de cantantes con evidentes desigualdades (Philips) y la de Nueva York, montaje tradicional un tanto antiguo pero vistoso de Otto Schenck y una dirección orquestal, brillante y un tanto externa de James Levine. El reparto es interesante, y en él sobresale James Morris (D.G).

Fecha de creación

30/09/2004

Autor

Fernando Herrero