

Recrear los maestros

PABLO-L. RODRÍGUEZ

Dentro del primer número de este año de la joven y estimulante revista semestral *'The Wagner Journal'* pueden leerse algunas ponencias sobre dirección escénica que fueron presentadas el pasado mes de noviembre en Oxford dentro del congreso titulado *Wagner in Performance: Theory and Practice*. En una de ellas, dedicada a las *régie* contemporáneas de *Die Meistersinger von Nürnberg*, el dramaturgo de Katherina Wagner en la última producción de esta ópera en Bayreuth, Robert Sollich, concluía su intervención defendiendo una sorprendente recreación del personaje de 'Beckmesser' como vanguardista -y no como acérrimo conservador-, apelando a la evolución que experimenta la percepción de un mismo texto con el paso del tiempo e invocando a Walter Benjamin y su concepto de *Nachtriefte* o "posmaduración". La reflexión de Sollich de que la posmaduración benjaminiana es una



característica fundamental de nuestra cultura operística contemporánea, centrada en una lista de títulos que se representan frecuentemente y cuya concepción ha evolucionado con respecto a la época del autor, no deja de ser una explicación interesante a un problema delicado que cada vez ocupa más espacio en los medios de comunicación.

Esta *régie* de Katherina Wagner ha cosechado furibundos ataques pero casi siempre desde las posiciones más conservadoras. José María Guelbenzu publicó uno de los más celebrados bajo el título de "Los maestros pintores de Núremberg" el 12 de septiembre de 2007 en la tribuna de opinión del diario *El País*. Como no podía ser de otro modo, el escritor madrileño calificó lo realizado por la biznieta del compositor como una gravísima traición intelectual y expuso su visión personal de la obra, focalizada básicamente entre el conflicto de tradición/modernidad y el respeto del "otro", y centrada tan sólo en 'Sachs' y 'Walther'. Su crítica es acertada, pues hay aspectos muy discutibles en esta producción, pero también resulta muy superficial; Guelbenzu se queda en el envoltorio del juego de ambigüedades que contiene la ópera y se olvida curiosamente de Beckmesser, cuyo protagonismo es indudable en la propuesta escénica del equipo de Katherina Wagner. Quizá recrear *Die*

Meistersinger von Nürnberg en nuestros días sea, como afirma Guelbenzu, un síntoma de decadencia o de impotencia, pero también es verdad que cualquier lectura cambia en función del punto de vista que se adopte; y ya nos recordaba el año pasado Eduardo Benarroch en su divertida y lúcida crítica a esta producción que el libreto no define con total precisión a los personajes de la ópera [[leer crítica](#)], a lo añadiría, si me apuran, que la partitura tampoco. No voy a entrar en un comentario pormenorizado de la misma, pues el lector interesado podrá hacerse una idea muy general de sus múltiples enfoques ojeando el libro editado por Nicholas Vazsonyi en 2003 bajo el título *Wagner's Meistersinger. Performance, History, Representation*.

Tampoco estuvo atinado Guelbenzu cuando equiparó la ópera de Wagner a *La metamorfosis* de Kafka y tildó lo realizado por la *Regisseurin* de reescritura de un clásico. Me temo que en nuestros días la labor de un director de escena -al menos por lo general- no afecta nunca a la partitura cantada por los cantantes y tocada por la orquesta desde el foso, es decir, no hay reescritura sino en todo caso reinterpretación o recreación y eso nunca es malo con buenas ideas y talento. Podemos quejarnos de los excesos de tantos directores de escena, pero sin la continua recreación de un texto operístico del pasado -eso que los alemanes llaman *Regietheater*- un género tan museístico como la ópera terminaría desapareciendo como espectáculo; y ya el propio Adorno era muy consciente en 1962 de la imposible separación entre la ópera como género y como espectáculo, al señalar que la crisis de la ópera ha terminado por convertirse en una crisis de representabilidad.



Die Meistersinger von Nürnberg en el Liceu

Fotografía © 2009 by Liceu

Otro aspecto que elude por completo el artículo de Guelbenzu es la música; como si la ópera fuese tan sólo un espectáculo teatral. Al parecer lo único sujeto a discusión o a evolución en los últimos años es la dirección escénica y no la musical o la forma de cantar. Buena culpa de este problema lo tiene la musicología que ha volcado hasta fechas bien recientes toda su labor crítica en la partitura, siguiendo la creencia de que una obra de arte musical -pongamos por caso *Die Meistersinger von Nürnberg*- está perfectamente fijada y documentada en la partitura. El problema ha surgido cuando hemos podido escuchar esta obra más o menos completa en los últimos noventa años por medio de grabaciones sonoras y hemos podido comprobar que no son lo mismo *Los Maestros Cantores* de Albert Coates o Leo Blech en los años veinte que en la actualidad con Franz Welser-Möst o Zubin Mehta en el foso. Sin embargo, hasta comienzos de la década de 1990 los estudios históricos y estéticos sobre interpretación musical no han invadido las agendas de los musicólogos -

hasta ese momento tan sólo atraídas por el estudio de la práctica interpretativa pretérita pero no de su evolución hasta nuestros días- y ha sido entonces cuando han empezado a considerarse las grabaciones sonoras como documentos válidos para la musicología.

En cierto modo, hoy tampoco resulta plenamente satisfactorio pensar que la obra musical está perfectamente fijada dentro de un soporte sonoro como un CD, un DVD o un iPod. Esta paradoja ha sido discutida recientemente por Carolyn Abbate en un influyente artículo publicado en 2004 dentro de *Critical Inquiry* con el título “Music –Drastic or Gnostic?”. En él la autora desarrolla lo que Vladimir Jankélévitch llamaba “la operación poética” dentro de su *La musique et l’ineffable* (1983); concretamente, parte de las teorías del filósofo francés sobre el acto poético que conlleva la interpretación musical, donde plantea tres grados de acción que representan al creador, al intérprete (recreador activo) y al oyente (recreador pasivo), a la hora de defender que la interpretación en vivo es la condición previa para un encuentro con lo sensual, lo material y lo inefable de la obra de arte musical. Claramente, la eventualidad de una interpretación en directo hace inservible cualquier aplicación de una hermenéutica tradicional para su estudio crítico, por lo que Abbate propone una alternativa radical que invita al musicólogo (y al estudioso en general) a estudiar la obra de arte musical a través de su interpretación en directo (y no a través de grabaciones, aunque éstas hayan sido realizadas en vivo) con el fin de ahondar en lo fundamental, que no es la obra en sí misma, sino más bien su materialización sonora como evento único, efímero e irrepetible.



Die Meistersinger von Nürnberg en el Liceu

Fotografía © 2009 by Liceu

Este planteamiento ha impulsado seriamente el estudio musicológico de las producciones operísticas actuales, algo que puede verificarse en el interesante libro de David J. Levin, publicado en 2007 y titulado *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*, pero también en el último congreso pentanual de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Zúrich en 2007 que incluyó una estimulante sesión organizada por Gundula Kreuzer y Clemens Risi bajo el título “Opera’s Multiple Transitions. Multimediality, Production and Performance”. Precisamente, Risi fue otro de los ponentes del referido congreso wagneriano oxomiense del pasado noviembre y en su intervención recordó cómo la propuesta de Abbate está en perfecta consonancia con los estudios teatrales actuales relacionados con interpretación y también con las teorías performativas, que atienden tanto al nivel simbólico como al puramente sensual de una representación. Risi ahonda además en los problemas de percepción de un espectáculo operístico y se

remota a la fenomenología husserliana para analizar su problemática; me refiero a la protensión, es decir, a las expectativas escénicas o musicales que tiene un espectador que asiste a una representación de una ópera que ya conoce. En nuestros días lo normal es que esas expectativas escénicas se vean frustradas no sólo a nivel de la ambientación temporal o espacial de una ópera, sino incluso en otros muchos aspectos que afectan directamente a la caracterización de los personajes o al argumento de la obra (como en la referida transformación vanguardista de 'Beckmesser'), lo que genera al final el rechazo de un sector público que se niega a que la repetición de un título operístico canónico evolucione (o que lo haga de una forma que les desagrade); lo curioso es que los abucheos a los responsables escénicos se entremezclan al final con los aplausos a los cantantes, el coro y el director musical. Sin embargo, todo esto es fundamental no sólo para la ópera de nuestros días como institución cultural sino también para su pervivencia futura. ¿Cuántas veces hemos experimentado una visión completamente nueva de una ópera que conocíamos bien, a pesar de haber leído malas críticas en la prensa o incluso después de haber visto la misma producción en DVD? Y eso tan sólo es posible experimentarlo en directo dentro de un teatro y especialmente cuando se produce un equilibrio ideal entre lo que conocemos, lo que esperamos y lo que experimentamos en el momento mismo de la función.



Die Meistersinger von Nürnberg en el Liceu

Fotografía © 2009 by Liccu

Me gustaría concluir este artículo con algunas reflexiones relacionadas con la última producción vista aquí de *Die Meistersinger von Nürnberg* que tuvo lugar esta temporada en el Gran Teatre del Liceu, dirigida musicalmente por Sebastian Weigle y escénicamente por Claus Guth. Como suele ser habitual, la crítica periodística (me refiero a lo publicado los días siguientes al estreno en *ABC*, *Actualidad Económica*, *Avui*, *El Mundo*, *El País*, *El Periodico de Catalunya*, *El Punt*, *La Razón* o *La Vanguardia*) arremetió con dureza contra la producción a nivel escénico, hizo algún comentario negativo acerca de la dirección musical y de forma aislada sacaron algún defecto a los cantantes. La impresión general fue la de un desastre escénico, amortiguado en parte por la dirección musical y salvado por los cantantes. Entre los últimos, uno de los más elogiados -con razón- fue el 'Hans Sachs' de Albert Dohmen junto al sensacional 'David' de Norbert Ernst; de la 'Eva' de Véronique Gens se destacó su esfuerzo por adaptarse a un repertorio extraño para ella y hubo elogios tanto para el 'Beckmesser' de Bo Skovhus (un papel que ha empezado a cantar recientemente y donde fue muy superior al 'Amfortas' de hace cuatro años en el mismo teatro) como para el 'Walther' de Robert Dean Smith (siempre razonablemente convincente en ese papel). De Reinhard Hagen como 'Pogner' y Stella Grigorian como

‘Magdalene’ apenas hubo opiniones, aunque destacó más el primero, y del coro la impresión general fue positiva.

La dirección musical fue objeto de comentarios encontrados entre aquellos que la consideraron pobre y desganada, y los que la elevaron a uno de los grandes logros de la velada. Hubo quien criticó la falta de densidad orquestal, pues al parecer era habitual en el Wagner del Liceu reforzar la orquesta con algunos músicos alemanes; lo cierto es que desconozco si así fue en esta ocasión, aunque al menos como concertino se contó para esta producción con Lothar Strauss, que ocupa ese puesto en la Staatsoper berlínesa. Y hubo algunos que destacaron el acercamiento camerístico de Weigle a esta partitura, donde busca la claridad en el fraseo y la nitidez de planos sonoros, unida a la elegancia y a un cuidado acompañamiento de la voces. No hay duda de que este acercamiento preciso, ligero y camerístico es una seña de identidad de la joven interpretación wagneriana contemporánea donde se han fusionado las demandas de precisión de la música contemporánea con elementos de tradición historicista. Weigle ya ha mostrado sus coqueteos camerísticos e historicistas en el Liceu en varias producciones y, en especial, en dos de las peores que ha dirigido: *Idomeneo* y *La clemenza di Tito*. Sin embargo, este acercamiento le ha funcionado mucho mejor en otros títulos posteriores como en estos *Maestros cantores*, que le sonaron en el Liceu mucho más equilibrados y convincentes que en Bayreuth (al menos en la función que le escuché en 2007).



Die Meistersinger von Nürnberg en el Liceu

Fotografía © 2009 by Liceu

Y precisamente este acercamiento musical ligero y camerístico resulta ideal cuando se combina con una lectura escénica tan ambigua y llena de detalles simbólicos como la propuesta por Claus Guth. Obviamente, la mayor parte de los comentarios publicados en prensa no se plantearon esta relación y las expectativas conservadoras impiden todavía en el siglo XXI a muchos críticos superar las limitaciones de unas acotaciones escénicas escritas por Wagner para un público del siglo XIX; unas acotaciones que -como ya recordó Carl Dahlhaus en su fundamental estudio sobre los dramas musicales wagnerianos- no forman parte de la obra musical y precisan de una puesta al día (más o menos profunda) en cada nueva producción de la ópera. Como en todo hay excepciones, y entre las múltiples descalificaciones al trabajo de Guth (por supuesto, muy discutible) tan sólo Xavier Casanoves Danés en *Avui* ahondó con acierto en el juego de ambigüedades de la propuesta de Guth, un *regisseur* siempre obsesionado por las simetrías (o las asimetrías), los paralelismos (junto a los contrastes) y los juegos psicológicos (y hasta oníricos) que le

llevaron a dirigir en Bayreuth una de las más interesantes producciones recientes de *Der fliegende Holländer*. Esperemos que algún día se haga realidad la propuesta de Sollich y los “Beckmesser” de nuestro tiempo tengan ojos y oídos para una recreación de los maestros.

© 2009 Pablo-L. Rodríguez / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados