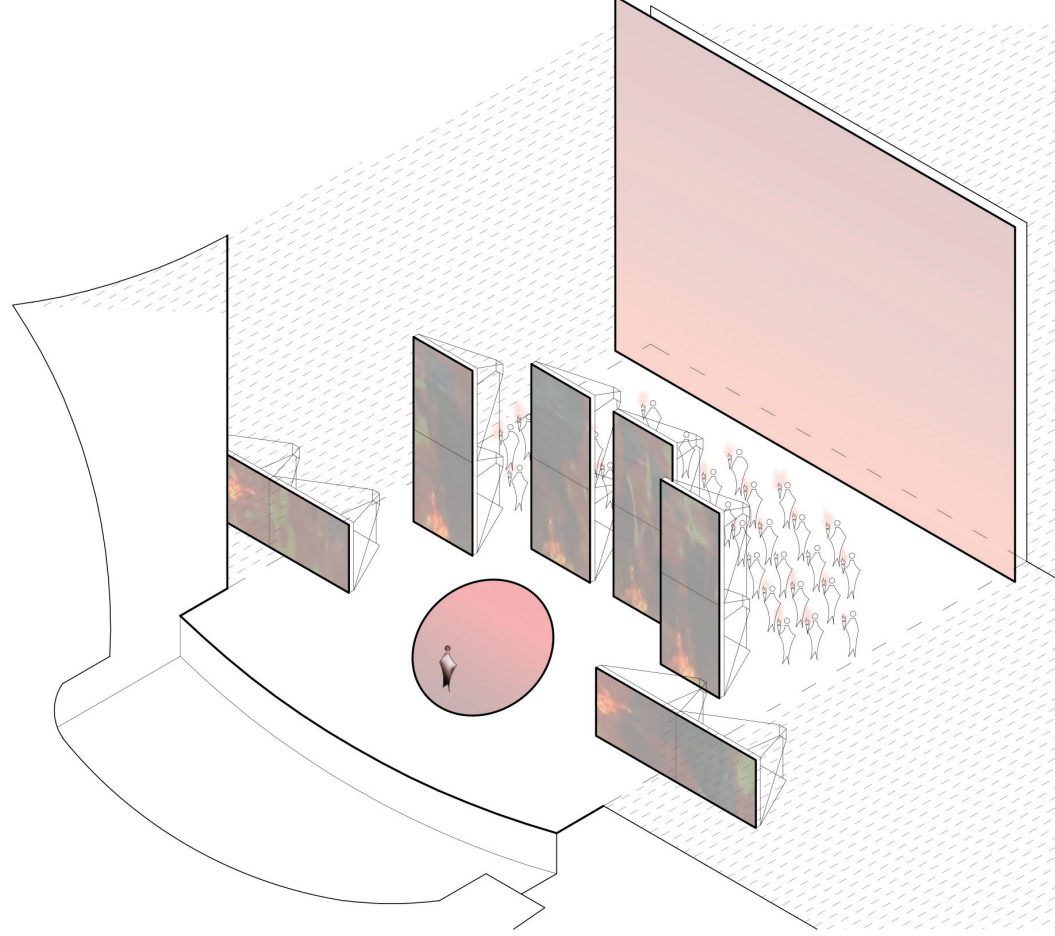




# Hojas Wagnerianas 27



Hojas Wagnerianas N.º 27 (Año 2023)

Edita: Asociación Wagneriana de Madrid

Equipo editorial: Clara Bañeros de la Fuente, Alfonso Lombana Sánchez, Daniel Barba Rodríguez, Blanca López Vega.

© de los textos: sus autores.

Ilustración de cubierta:

© Daniel Barba Rodríguez. Dibujo de la escenografía de La Fura dels Baus para *El anillo del nibelungo* en el Palau de les Arts.

ISSN 3020-206X

Depósito Legal: M-26119-2006

Imprime: Asociación Wagneriana de Madrid



# ÍNDICE

Carta abierta, <i>por C. Bañeros de la Fuente</i> .....	5
<b>Estudios</b> .....	9
Música en femenino plural, <i>por A. Arribas Bergado</i> .....	11
Heinrich von Stein filósofo wagneriano y preceptor de Siegfried Wagner, <i>por J. G. Álvarez Calderón</i> .....	31
Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal, <i>por C. Sánchez</i> .....	61
<b>Interpretaciones</b> .....	83
El no (do) metafísico, <i>por A. Lieberman</i> .....	84
El tristán de Carlos Kleiber, <i>por T. Pascual</i> .....	89
Obra de Arte Total para el Siglo XXI. Cuatro apuntes sobre el interés del <i>Anillo del Nibelungo</i> de La Fura dels Baus, <i>por D. Barba</i> ..	97
<i>Rigoletto</i> de 2023 en el Teatro Real, <i>por E. Piñel</i> .....	107
<b>Hitos de la AWM (2023)</b> .....	115
Jóvenes investigadores wagnerianos .....	117
Hermanamiento Madrid-Bayreuth .....	121
Memoria de actividades del año 2023.....	125

OBRA DE ARTE TOTAL PARA EL  
SIGLO XXI. CUATRO APUNTES  
SOBRE EL INTERÉS DEL *ANILLO*  
*DEL NIBELUNGO* DE LA FURA  
DELS BAUS

DANIEL BARBA RODRÍGUEZ

La versión de La Fura dels Baus de *El Anillo del Nibelungo* sigue atrayendo adeptos aun con el paso de los años. Fue representada entre 2007 y 2009, dirigida por Zubin Metha, en aquel momento director del Palau de les Arts de Valencia, y con la dirección artística de Carlus Padrissa. La escenografía de la tetralogía (con una duración que supera las dieciséis horas) se proyecta como un conjunto único y, en coherencia, pensado para su representación en días sucesivos. El interés que despierta surge desde variedad ámbitos. Por ejemplo, es relevante a nivel disciplinar para la escena y la ópera, también lo es para aquellos interesados en el estudio y la recepción wagneriana, así como para aquellos otros que en su lugar sienten fascinación por la revolución *furera* (y en este caso concreto, su chocante incursión en un ámbito escénico considerado como convencional). Y desde un

prisma más amplio -podría decirse que de interés general- también es de provecho desde la óptica de los estudios culturales y de la estética contemporánea. Veamos hasta qué punto esta última afirmación es o no una hipótesis.

¿Por qué Richard Wagner y El Anillo del Nibelungo se han vuelto relevantes en el contexto de una *estética contemporánea* (considérese como aquella propia de la sociedad del espectáculo de Guy Debord, la cultura visual de W.J.T. Mitchell, la posmodernidad de Frederic Jameson, la sobremodernidad de Marc Augé, la premodernidad de Bruno Latour o la modernidad líquida de Bauman por ejemplo) si se acepta que nada tiene que ver ya con el contexto cultural original de la obra?

Sin desmerecer el valor que ha tenido, tiene y tendrá la tetralogía por sí sola; la versión de La Fura del Anillo es paradigmática del funcionamiento estético actual. Para ello debemos fijarnos en las cuatro decisiones más esenciales que todo proyecto artístico debe tomar pero que, por evidentes, suelen pasarse por alto: el género (ópera), el tema (mito), el código estético (cultura visual) y la técnica (digital):

· Primero, ya el hecho de que un grupo como La Fura trabaje sobre un género como la ópera -y además de Wagner- es un registro de la *complejidad* contemporánea. Quien conozca el trabajo de La Fura sabe que se trata de un grupo reconocible en su lucha contra toda tradición disciplinar en el ámbito de la escena; con una identidad tan fuerte que se acuña el término de *lenguaje*

*furero* para describir su compleja dramaturgia (de la que destacamos el no-empleo del texto dramático y la unión del escenario y platea en un único espacio compartido). Es decir, una compañía de teatro situada en la antítesis de la ópera (al menos así fue hasta el cambio de siglo). Además, este género siempre se ha vinculado a la burguesía y la alta cultura, por lo cual también extraña su expansión en un momento que impera la cultura popular, del espectáculo y de masas. Todo parece contradecir a la lógica; la ópera no debería ser un género emergente y menos para un grupo teatral que presume de ser revolucionario y neovanguardista.

Sin embargo, sí es posible encontrar coherencia detrás del renovado éxito de la ópera. En primer lugar, se puede justificar que no hay una traición a los ideales neovanguardistas (o de la cultura *pop*) sino un intento por grupos como La Fura por democratizar aún más a la escena, esta vez desde dentro de su núcleo más conservador, *agrediendo* (o si se prefiere, reinterpretando) a su formato más ambicioso. Segundo, el motivo por el que se tiene en tan alta estima a la ópera es reflejo de un interés recurrente de la condición humana y, en ello, Wagner se ha establecido como el principal referente: el anhelo de la *Obra de arte total*. Se trata de un posicionamiento interdisciplinar que la posmodernidad ha retomado con la puesta en valor de la *artes visuales* (por deseo de los creadores es un conjunto cada vez más inclasificable, de límites más difusos y líquidos). Tercero, artistas y grupos como La Fura no se muestran indiferentes a la

era digital y el cambio de paradigma estético que conlleva esta nueva situación. Esto implica un fenómeno de dataficación de la realidad, un cambio de percepción de la dimensión física y virtual. Interesarse por el ámbito escénico y en especial la complejidad de la ópera es una manera de explorar soluciones palpables (no solo teóricas sino construidas) a la paradójica situación actual entre las espacialidades físicas y virtuales.

La Fura se une a una corriente de creadores que consideran que la ópera es el género perfecto por su condición intermedia, como por ejemplo Peter Sellars: “La ambigüedad de la oposición orden/caos, unida a la voluntad de integración de los diversos medios condujo a un renovado interés por la ópera como medio para la creación contemporánea”. La ópera, considerada *obra de arte total* desde época wagneriana, parece recuperar su posición como formato ideal para materializar la complejidad contemporánea, esta vez destinado al gran público y retomando el anhelo de crear Arte (o *arte total*). En palabras de Carlus Padrissa: “Es un género cargado de futuro... Son todos los sentidos a la vez, incluso el olor (por ejemplo, a pólvora) ... Cuando empezó el cine, los creadores se pasaron a él creyendo que allí estaba el arte total, cuando en realidad es una copia. Abandonaron la ópera que, sin embargo, sí es algo vivo”.

· Segundo, el tema escogido es fiel reflejo de la *intertextualidad* que rige la cultura contemporánea. El Anillo del Nibelungo trata sobre un mito (la mitología nórdica) a la vez que se ha convertido en uno como tal: “El Ani-

llo de Wagner”. La recuperación de textos, su mitificación y posterior reinterpretación es una dinámica circular propia de la lógica cultural vigente. Esta dinámica ha sido definida por muchos, quizás el más conocido sea Jean Baudrillard y su teoría de la “simulación” y el “espacio implosivo”. Según su tesis, nos encontramos inmersos en una cultura que solo sabe hablar sobre sí misma, trabajar sobre lo que ella misma genera, tomar como fundamento de verdad lo que ella misma ha creado y opinar al respecto. Una estética basada en la reapropiación de *textos* (ya sean citas, imágenes o ideas).

La intertextualidad no solo esta presente en el hecho de trabajar sobre la *mítica* obra de Wagner, también está en sus recursos proyectuales. Recogiendo el testigo de lo que ya hizo Wagner con la mitología nórdica, La Fura dels Baus se apropia del mito y lo pone esta vez al servicio de un espacio visual. Desde un profundo respeto por el autor, se actualiza el conjunto operístico a un lenguaje contemporáneo y digital. Por ejemplo, si el texto y la música de Wagner utiliza el *leitmotiv* como recuerdo (anuncia a un personaje antes de que aparezca en escena), la Fura replica ese recurso en formato digital con las imágenes emitidas por las pantallas.

· Tercero, los criterios de valoración estética se rigen según los parámetros de la cultura visual. El *espectáculo* y la dramaturgia visual se han instaurado como norma, con indiferencia de si se trata de baja o alta cultura (aunque, quizás, esa distinción haya dejado ya de significar algo). Nos situamos en una época cultural en la



cual la relación entre el espacio y el tiempo ha dejado de regirse según criterios de permanencia, seguridad o consolidación histórica. La contemplación deja paso a la superficialidad, es decir, pueden existir significados profundos pero llegan después del primer impacto, visual y sensual. Puede que en la sociedad del espectáculo las distancias geográficas hayan desaparecido, sin embargo su modelo de comunicación se basa en la separación visual. Por consiguiente, la condición espectacular de la imagen *exige* ser vista, como diría W.T.J. Mitchell. Esto implica un distanciamiento similar al de cualquier otro dispositivo pantalla (desde el cine hasta el móvil). A este modelo de comunicación que nos domina Israel Márquez le da el nombre de “sociedad de la pantalla” y esto, trasladado al espacio escénico, implica recuperar el “efecto telescópico” o de “caja mágica” ideado por Richard Wagner para el teatro de Bayreuth (1876).

En el caso del Anillo de La Fura, a mayores de recuperar la segregación de escenario y platea, la apuesta que Carlus Padrissa hace por las pantallas de gran formato como el principal elemento expresivo responde justamente a esta condición isual. Se trata de la actualización de un clásico operístico según los criterios actuales. Una estética de lo visual y digital. Ya que, como apunta Padrissa, esta es la estética de las “nuevas generaciones de espectadores, más receptivas a las imágenes en pantalla que a reales sobre el escenario”. A través de las pantallas y su papel protagonista en la narración dramática, se añade a la idea de obra de arte total wagneriana el

poder de la *imagen* y la luz -mediterránea-. Además, el empleo del resto de recursos escenográficos, como son la figuración actoral (por ejemplo, la “red humana” que conforma el Valhala) o los artefactos tecnológicos (como el dragón o el círculo de fuego) también responden a un lenguaje visual, de producción de imágenes de gran impacto y rápida identificación por parte del público general. Imágenes que no tienen pudor en imponerse frente al resto de recursos escénicos convencionales a pesar de que estos han sido históricamente el valor principal de la representación wagneriana.

· Cuarto y último, la tecnología digital se vuelve la protagonista técnica; por encima de la precisión de la orquesta, la interpretación actoral o los matices de los cantantes. No en vano, es lo mismo que ocurre en el conjunto de la sociedad, el digital ha supuesto una revolución en la manera de funcionar de la humanidad. Es un avance tecnológico que fácilmente se encuentra a la par del empleo de la electricidad o la invención de la imprenta, por poner algún ejemplo. Tal es el caso que, como decimos, en el Anillo del Nibelungo los elementos digitales no parecen tener miedo de opacar al resto de técnicas dramáticas convencionales, siquiera al canto operístico o la orquestación. El video-artista Franc Aleu (director de *Urano*) fue el encargado de crear las proyecciones (por métodos de producción digitales) que, a lo largo de toda la tetralogía, generaban en la escena un discurso paralelo a la acción dramática.

El digital, más allá de ser utilizado como un mero recurso técnico, implica un cambio de sensibilidad. Es, cuando menos, un nuevo *medio* (término ambiguo que conjuga dos acepciones: *Medium* y *Mass media*). De manera similar a cómo la ópera unifica en una obra diferentes lenguajes expresivos, el digital tiene la novedosa capacidad de aunar en un mismo lenguaje infinitud de formatos: visual, sonoro, informacional e incluso procesual (véase la Inteligencia artificial). Al menos esta es la línea de pensamiento de cada vez un mayor número de expertos, como por ejemplo Juan Martín Prada, Andrew Darley o Steve Dixon, que apuesta por una *cultura y estética visual digital*.

Estos son cuatro apuntes breves que buscan entender la prevalencia de la Obra de arte total en una estética propia del siglo XXI (un esfuerzo por ir más allá de la simple admiración o conservación de la idea original). Quizás, por sintentizar, todo pueda resumirse en que La Fura, en concreto Carlu Padriša -la mente creativa que lideró este proyecto-, ve la oportunidad de incorporar la *imagen* como una dimensión estética más; equiparable en importancia a los actores, la música, el canto o la escenografía.

Con la llegada del siglo XXI, La Fura se empezó a preocupar por la Cultura y la Sociedad -en mayúsculas- del momento contemporáneo. Se centran en cuestiones vinculadas a la cultura visual, el espectáculo, la virtualidad, la sociedad de masas y los nuevos códigos del len-

guaje artístico que debe tener una dramaturgia acorde a este momento. Añaden a su repertorio una nueva modalidad espacial que responde a la inquietud estética de la cultura visual digital. Y es relevante que cuando esto pasa, acuden a los textos de grandes autores, como es Richard Wagner y su *Anillo*.

El espacio visual se muestra más accesible. Se podría afirmar por ello que esta es una propuesta estética que entiende mejor nuestro tiempo actual, al menos según la tesis posmoderna de la superación de “la gran división” entre alta y baja cultura que teorizan autores como Andreas Huyssen. En este sentido, se hace más *comercial* y crea espacios digitales acordes con la “sociedad de la pantalla” pero sin por ello perder su interés artístico: requieren del espectador una mirada activa y un esfuerzo para lograr ser “con-movido”; esa condición que según Juan Martín Prada sigue siendo aún hoy la diferencia entre un espectáculo banal y una verdadera obra de arte.