



**Recepción de Richard Wagner
y Vanguardia en las Artes Españolas**
Mitos y Materialidades

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA - TOMAS MACSOTAY
Editores



**Recepción de
Richard Wagner y Vanguardia
en las Artes Españolas**
Mitos y Materialidades

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO

TOMAS MACSOTAY

Editores

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA

TOMAS MACSOTAY

Editores

Recepción de
Richard Wagner y Vanguardia
en las Artes Españolas
Mitos y Materialidades

DANIEL BARBA

JUAN C. BEJARANO

EDUARD CAIROL CARABÍ

SACUI CAO

MIREIA FREIXA SERRA

IRENE GRAS VALERO

LAURENT GUIDO

LOURDES JIMÉNEZ FERNÁNDEZ

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ

TOMAS MACSOTAY

LAURA MURIAS BERMEJO

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA

JOSÉ MIGUEL PÉREZ APARICIO

MAGDA POLO PUJADAS

PATRICIA ROJO LEMOS

TERESA-MONTSERRAT SALA GARCIA

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

JOSÉ JAVIER TORIJA

ALICIA YELO LÓPEZ

FERNANDO ZAPARAÍN

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

La publicación de este volumen ha sido posible gracias a la colaboración del Grupo de investigación de Alto rendimiento de la Universidad de Alcalá, “Estudios de recepción (RECEPTION)”, ref. CCHH2019739, así como a la financiación del Vicerrectorado de la Universidad de Alcalá y de los siguientes proyectos de investigación: “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata-I (MULICO I)”, PID 2019-104641GB-I00 y “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata II (MULICO II)”, PID2022-139688NB-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, i+D+I; “Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural (AGLAYA)” H2019/HUM-5714 (AGLAYA), Programa de I+D entre grupos de investigación de la Consejería de Ciencia, Universidades e Innovación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades; ha concurrido igualmente hacia su realización el proyecto “Prehistorias de la instalación: del barroco eclesiástico a los interiores modernos”, ref. PGC2018-098348-A-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y el grupo de investigación de Historia de la Ciencia y Cultura Moderna en la Universitat Pompeu Fabra (GRHCCM).



© Los autores
Madrid, 2024

© Imagen de cubierta: Fabio Isar

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91544 28 46 – (+34) 91544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-337-7
Depósito Legal: M-12453-2024
DOI: 10.14679/3241

ISBN electrónico: 978-84-1070-396-4

Preimpresión:
Besing Servicios Gráficos, S.L.
besingsg@gmail.com

Índice

Agradecimientos	11
Hacia un estudio multidisciplinar de la recepción wagneriana en España. Presentación	13
PALOMA ORTIZ-DE-URBINA – TOMAS MACSOTAY	

PARTE I WAGNER EN LA LITERATURA

Análisis de la huella de Richard Wagner en la literatura hispana. Hacia una metodología del estudio de la recepción musical en la literatura	31
PALOMA ORTIZ-DE-URBINA	

La huella de Richard Wagner en Rubén Darío: Prosas Profanas y Cantos de Vida y Esperanza	47
SACUI CAO	

PARTE II WAGNER EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Richard Wagner y su recepción por los artistas españoles (1876-1914)	65
LOURDES JIMÉNEZ	

La concepción wagneriana de la Obra de arte total en *Boires Baixes* 93

JUAN C. BEJARANO – IRENE GRAS

Wagner-Brossa-Tàpies. Una conexión catalana 111

EDUARD CAIROL

PARTE III WAGNER EN LA ARQUITECTURA

Una lectura del Palau de la Música Catalana como *Gesamtkunstwerk* .. 129

TERESA-M. SALA

Arquitectura y wagnerismo. Una construcción historiográfica 145

MIREIA FREIXA

La tesis del ‘estilo wagneriano’ de Gaudí: una compleja recepción en Francia y en Cataluña 175

TOMAS MACSOTAY

PARTE IV WAGNER EN LA ESCENOGRAFÍA

***El Anillo de La Fura*: la actualización de la ópera al espacio escenográfico digital.....** 203

DANIEL BARBA – FERNANDO ZAPARAÍN

La propuesta de teatro lírico catalán de Adrià Gual: aproximaciones y distanciamientos respecto al drama musical wagneriano..... 219

JOSÉ MIGUEL PÉREZ APARICIO

PARTE V
WAGNER EN LA MÚSICA Y EN LA DANZA

- Wagner, el Góngora de los sonidos** 241
JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA
- La recepción estética de Richard Wagner en Josep Rodoreda i Santigós** 261
MAGDA POLO
- La huella de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana en la danza española. *Le Tricorne*: un ballet de arte total** 277
LAURA MURIAS

PARTE VI
WAGNER EN EL CINE

- Entre el mito y la fantasmagoría: el empleo de la música de Richard Wagner en las primeras películas de Luis Buñuel** 291
LAURENT GUIDO
- La impronta de Wagner en el cine de habla hispana: de Luis Buñuel a Guillermo del Toro** 313
ALICIA YELO

PARTE VII
WAGNER EN LA PRENSA Y EN LA TRADUCCIÓN

- La construcción de la narrativa política de Wagner por la prensa española (1843-1874)** 331
JOSÉ JAVIER TORIJA

La recepción de los mitos wagnerianos: análisis de fuentes hermenéuticas y de las traducciones al español de los libretos de Wagner entre 1875 y 1914	347
PATRICIA ROJO LEMOS	
Traduciendo <i>El anillo</i>: precisiones y sensaciones	363
ALFONSO LOMBANA	
Breve reseña sobre los autores.....	375
Índice Onomástico	383

El Anillo de La Fura:
**la actualización de la ópera
al espacio escenográfico digital**

DANIEL BARBA

FERNANDO ZAPARAÍN

Universidad de Valladolid

La Fura: Hacia una Escenografía Virtual

La Fura dels Baus, un colectivo escénico catalán surgido a finales de los setenta¹, lanzó en los noventa su *Manifiesto Binario* en el que proponían una línea de trabajo acorde a la definición de teatro digital, donde “espectador y actores comparten el mismo espacio en tiempo real, pero la acción dramática está mediada por las nuevas tecnologías, y el software forma parte de la dramaturgia del espectáculo, produciéndose una interacción entre el espacio digital y el espacio real” (Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016).

Una vez más, La Fura demostró su carácter visionario, porque en aquel momento la informática apenas posibilitaba una incipiente gestión de gráficos,

¹ “Aunque no podamos establecer una fecha concreta con respecto al momento en que se fundó La Fura dels Baus, 1979 es el año que con más frecuencia se asocia con la constitución del grupo” (La Fura dels Baus. Disponible en: <https://lafura.com/obras/prehistoria/> [consulta: 29-01-2023]).

luces o imágenes. En realidad, la apuesta por las nuevas tecnologías era una prolongación lógica del conocido concepto vanguardista de *espacio compartido*, que el grupo había adoptado desde el principio, acorde con su teatro basado en la performance “estrafalaria y desaliñada” (Antúnez Roca, 2006, p. 64). El *teatro de la crueldad* de Artaud o el *teatro autónomo* de Reinhardt podrían ser referencias válidas (Sánchez, 2007, p. 41), y si miramos más atrás, serían las representaciones callejeras medievales su modelo, un espacio escénico basado en la vía pública o el carronato, donde es obligado interactuar con el espectador y provocarle.

Su estilo inicial también era deudor de antiguas aspiraciones vanguardistas como “reteatralizar el teatro” (Georg Fuch, 1909) para que fuera *post-dramatúrgico*, o *sin texto*, y pudiera basarse en la luz, la imagen o el ritmo, e incluso no tener narrativa ni actor (Sánchez, 2002 p. 15).

Por otro lado, un teatro urbano como el suyo incluía, por esencia, efectos propios de los espectáculos populares, como fuego, sonido, o artefactos en movimiento. Estos tenían más bien un papel discursivo, expresivo o disruptivo, sin llegar del todo a ser protagonistas del drama o de la espacialidad. Lo que interesa aquí, es ver cómo aquellos recursos estaban destinados a transformarse en virtuales cuando la tecnología lo permitiese, y cómo, al aumentar su potencia, acabaría aumentando su predominio.

Una de las primeras oportunidades para aplicar el *Manifiesto Binario* llegó con la obra *Noun* (1990), donde incorporaron un componente audiovisual y digital que ya sí fue decisivo para conformar el espacio. Continuaron con la supresión de la *cuarta pared* para disolver la barrera entre la realidad y la ficción, entre el actor y los espectadores (Pawlowska y Wendorff, 2018, p. 225). La ceremonia de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 abundó en esta misma línea de espectáculo de masas magnificado por la tecnología.

Continuaron afianzando su lenguaje virtual en una trilogía cuya primera obra fue *Fausto 3.0* (1997), que se interesó por las relaciones *intermedia* (León, 2004, p. 679). En ella comenzó a vislumbrarse una paradójica superación de la metodología *furera* (Antúnez Roca, 2006, p. 66), porque se devolvió el poder a la palabra, y el peso de la tecnología hizo necesario recuperar la separación entre escenario y espectadores. Después vendría *Fausto 5.0* (1998), una película que actualizaba el mito de Goethe al tomar la innovadora decisión de deshumanizar por completo el personaje arquetípico, y convertirlo en “prisionero de la técnica, de la ciencia y del lenguaje informático” (Suárez, 2010, p. 30). El ciclo se cerró con la ópera *La Condenació de Faust* (1999), un diseño multimedia colaborativo,

realizado junto al reconocido artista catalán Jaume Plensa². Aquí fue clave la utilización de artefactos y efectos especiales, implícitos en su identidad callejera inicial, pero que, al contar con la tecnología avanzada de un escenario moderno, pudieron adquirir otra escala. Este ciclo sirvió, por un lado, para la progresiva recuperación de la inmersión ilusoria propia la sala convencional a la italiana y, por otra parte, su culminación en una ópera confirmó que esta seguía siendo un formato privilegiado para responder a la complejidad mediática contemporánea (Saumell, 2019).

Con estos precedentes, La Fura tuvo la oportunidad de montar el ciclo wagneriano completo de *El anillo del nibelungo* (2007-2009), de amplia repercusión en la crítica (Massot, 2009, p. 32). Tanto por el simbolismo del tema, y la ambición del proyecto, como por el formato operístico, este encargo supuso una verdadera consolidación de su lenguaje virtual, gracias al ambicioso e interesante empleo de la imagen y lo digital para actualizar el mito de Wagner, según las lógicas de la cultura visual contemporánea. Pensaron las cuatro óperas, *El oro del Rin* (*Das Rheingold*), *La valquiria* (*Die Walküre*), *Sigfrido* (*Siegfried*) y *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*), como un conjunto que fuera representado en jornadas consecutivas.

Magda Polo reconoce en este proyecto un salto de escala respecto a lo que el grupo venía haciendo hasta el momento, y sintetiza así su génesis: “*This project came up in 1999 when Helga Schmidt met La Fura in Salzburg to talk about a project that did not work out but the good relationship they established led them to start talking about. The Ring of Nibelung project, co-produced by El Palau de les Arts de València and the Maggio Musicale Fiorentino Theatre. Importantly, when they developed the Schmidt Ring they suggested reflecting on light as an important element of the opera and so they did*” (Polo, 2020, p. 42).

El colectivo escénico realizó una actualización a la época contemporánea de la Obra de arte total wagneriana, gracias a las nuevas posibilidades que venía experimentando en lo visual, la imagen o la luz. Según sus propias palabras, “el vídeo es un elemento importante, es luz, pero una luz controlada [...]. Es la unión

² La Fura y Jaume Plensa trabajan de manera conjunta en la elaboración escénica en hasta cuatro óperas entre los años 1996 y 2002: *L’Atlántida* (1996), *El martiri de Sant Sebastià* (1996), *La condemniació de Faust* (1999) y *La flauta mágica* (2002). Siendo igual de reseñable que en estos años otra de las óperas que realizan DO Don Quijote a Barcelona (1999) también es en colaboración con el estudio del arquitecto Enric Miralles, y el escenógrafo Roland Olbeter (con quien seguirán colaborando en numerosas ocasiones, como es el caso de *El anillo del nibelungo*).

también con el cine, algo que Wagner no había considerado en el siglo XIX [en su Obra de arte total]. Es muy curioso que el abandono de la ópera comenzase con la emergencia del cine. Y que ahora ambos géneros se unan con un sentido común” (Padrissa, 2009, p. 77).

Con estas premisas, se propone a partir de aquí un análisis de las características espaciales más significativas del montaje de la tetralogía de Wagner, siempre en comparación con su concepción escénica original, que dejó plasmada en el dispositivo de Bayreuth.

El Lugar del Espectador

El lenguaje de La Fura incluía en sus orígenes una provocación al público. No contemplaba su pasividad como opción. Esto tenía claras implicaciones espaciales, porque privilegiaba una manera concreta de situar a los asistentes en la representación: 1) compartiendo protagonismo con los actores, 2) dentro de un marco preferentemente urbano y 3) desplazándose dinámicamente por él. Este espacio era claramente *immersivo* y, por supuesto, simbólico y sugerente; pero no tanto *ilusorio*, porque los mecanismos y los actores estaban a la vista de todos y mezclados con ellos. Si usaban fuego, era de verdad, si accionaban un animal gigante, todos veían los armazones, si corrían o luchaban, lo hacían por la calle.

Frente a esos principios, ya se ha sugerido que la evolución digital de La Fura llevaba aparejada una cierta involución espacial, porque requería recuperar de nuevo la cesura escena-platea, y porque necesitaba la caja oscura de un escenario para ser más efectiva. Son dos opciones que suponen una mayor inclinación hacia lo efectista, frente a lo participativo. Por eso, algunos de sus fundadores las consideran un aburguesamiento o una pérdida de ideales (Antúnez Roca, 2006). Carlus Padrissa, sin embargo, lo justifica de la siguiente: “La vida tiene estaciones y no siempre se puede querer ser joven, es inevitable; llega un momento que la provocación también puede ser el silencio” (Padrissa, 2017).

La renuncia a un espacio compartido resultó también evidente en el montaje de la tetralogía wagneriana, entre otras cosas, por la sofisticación escenográfica que permitían nuevas salas como la de Calatrava. Además, es preciso reconocer que la conciencia de participación contemporánea ha ido cambiando debido al predominio de lo virtual. El frenesí de la inmersión en los espectáculos de masas, los parques

de atracciones o los eventos urbanos, se va sustituyendo cada vez más por el acceso compartido en tiempo real, propio de la cultura visual digital (Darley, 2002).

Ese nuevo tipo de espacio dramático mantiene en parte la identidad popular *furera*, con el añadido de lograr un trabajo más culto. El *espacio virtual* es menos agresivo y se muestra más accesible al público de masas que el *espacio compartido*, donde se exigía involucrarse físicamente. Por lo demás, ambas modalidades confirmarían la superación posmoderna de las diferencias entre alta y baja cultura (Huyssen, 2002).

También sería oportuno comparar el lugar del espectador en la escenografía de Wagner, con el papel que se le asignó en la versión de La Fura. Como es conocido, el compositor alemán materializó en el dispositivo de Bayreuth su idea de *abismo místico*, separando la platea del escenario mediante el foso sonoro e invisible de la orquesta y el doble arco del proscenio. Además, el formato griego de graderío y la sucesión telescópica de columnas que escoltaban los asientos, contribuían a una mayor profundidad óptica y al alejamiento de la escena. Se manipulaba el tiempo-espacio con elementos escénicos, igual que el *leitmotiv* reforzaba la magia del mito. También con lo escénico, Wagner descartaba una secuencia lineal de temas y prefería el fortalecimiento espiral del centro. Su tiempo es ahistórico: no avanza, como en el progreso ilustrado, sino que gira (Quesada, 2005, p. 28).

La escenografía que propuso La Fura para *El Anillo* se basaba principalmente en seis pantallas verticales que se analizarán más adelante. Ahora interesa destacar su papel para conseguir un alejamiento heredero del wagneriano, pero basado no tanto en la segregación lumínica y sonora del escenario respecto a la sala, sino en la singularidad geométrica de cada pantalla, y más de su conjunto. Por tamaño y predominio, estas pantallas monopolizan la atención y hacen que se desvanezca cualquier otra dimensión que no sea la profundidad perpendicular a su plano. Son ventanas infinitas que mitigan la horizontal del suelo. El espectador se siente sumergido en ellas, y a la vez infinitamente separado. Suponen una paradójica combinación posmoderna del *espacio compartido* de La Fura, y del *abismo* wagneriano.

El Espacio Escénico de la Pantalla

El Anillo de La Fura usa como base un mosaico de pantallas sin marcos que habitualmente se diluyen en la luminosidad del escenario, y dejan de ser

imagen plana para convertirse en atmósfera. Son una buena muestra del predominio de lo visual en una sociedad que se rige por la complejidad y la inmediatez (Bauman, 2013, pp. 9-26), posibilitadas por la tecnología y lo virtual (Jameson, 1991, pp. 75-86). Nos situamos en una época cultural en la que el *espacio* parece haberse impuesto a otros parámetros tradicionales como el *tiempo*. Una línea de pensamiento comenzada por Debord y su *sociedad del espectáculo* (2002, pp. 133-141); continuada por Baudrillard, con sus postulados sobre la *simulación* (*hiperrealidad*) y el *espacio implosivo* (2005, pp. 9, 165); o por Jameson, quien confirma la abolición del tiempo histórico y de todo espacio comprensible por el individuo (*hiperespacio*) (1991, p. 97).

La idea de espacio ya no responde a motivos sobre todo estéticos, como ocurría en la vanguardia histórica. Tampoco ha vuelto a su condición tradicional de sujeto metafísico, omnipresente, pero sin influencia directa en la labor artística –en función del momento histórico el estudio del espacio era un campo reservado a la filosofía, la cosmología o la ciencia (Van de Ven, 1981). En la actualidad, todo tiende a ser producto de la cultura, de la *praxis humana* (Bauman, 2002), y esto lleva al predominio de un *espacio cultural*: de creación o producción de lo social³.

En esta coyuntura se ha situado por convicción propia La Fura, y se ha unido a la corriente de directores interdisciplinarios, “que ya no reconocen separación ninguna entre la función del dramaturgo y director escénico” (Delgado, 2012, p. 449) y que coinciden en recuperar la ópera como el formato apropiado para la escena contemporánea. Algunos, como Peter Sellars, consideran este género como el mejor, por su condición *intermedia*: “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” (Sellars, 1989, pp. 23-24).

Esta tesis permite comprender hasta qué punto la maduración de La Fura no es una simple *mercantilización* de la compañía –una traición a sus intereses artísticos– sino una respuesta a su permanente inquietud de contemporaneidad. Carlus Padrissa (2017), durante una entrevista radiofónica, describía de esa manera *tan suya* su relación con la ópera:

La ópera estaba casposa y nos han querido vampirizar [...] Es un género cargado de futuro [...] Son todos los sentidos a la vez –incluso el

³ Es esta dinámica social lo que Baudrillard (2005) considera *hiperrealidad* o simulación. Es decir, la creación de la realidad misma por parte de la sociedad. Un proceso de permanente densificación y autorreferencialidad (o intertextualidad) que da como resultado un *espacio implosivo*. Una espacialidad abstracta que retrata las dinámicas sociales actuales.

olor (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. [La Fura propone] la revolución desde dentro de la ópera. Lo primero es levantar las sillas –de manera literal. Llevar la ópera a lo que hacía La Fura [...]. Hemos entrado a la ópera para hacer ruido –por ejemplo, con el empleo de máquinas.

El papel de lo *intermedia* y la imagen en el espacio dramático de *El Anillo de la Fura*, se traduce en el empleo de un conjunto de recursos, de formato libre, que ante todo proyectan un mensaje visual. Se crea una sucesión constante de imágenes, indiferente a la naturaleza material de sus componentes: pantallas, proyecciones, personas *fureras* (acróbatas y bailarines), vestuario, iluminación, vídeo o sonido (música, canto y ruido). El resultado es una imagen que unifica todo y emite un mensaje claro que el espectador sabe descifrar.

Mito y Espacio

El colectivo catalán se apropia del mito, siguiendo el ejemplo de lo que el propio Wagner había hecho con las sagas germánicas, y lo pone al servicio de sus inquietudes artísticas. “*It is in the audiovisual projections, more than in music, that the message of the myth will be reinforced [...]. Thus, the image, for the Fura, is a great provocation for that great metaphor that represents the tetralogy*” (Polo, 2020, p. 44).

Desde una atenta lectura de Wagner, intentan su actualización a un lenguaje contemporáneo visual. Por ejemplo, este utiliza el *leitmotiv* musical para identificar a cada personaje y para anunciar su aparición en escena. La Fura emplea el mismo recurso pero reforzado con imágenes recurrentes (Radigales y Bermúdez, 2017, p. 144).

Añaden a la idea de Obra de arte total wagneriana el poder de la imagen y la luz (del Mediterráneo). Frente a la inmersión física del *público*, se propone una inmersión visual del *espectador*. Se prioriza el poder de la imagen: su capacidad simbólica y espectacular. Esto lleva a recuperar la acción dramática basada en un texto previo y la separación espacial de escena y platea. Sin embargo, no supone la mera vuelta a los esquemas dramáticos tradicionales frente a otras formas alternativas de teatro (Saumell, 2019). Significa que, una vez aceptado el dominio de la cultura visual, la simulación y el espectáculo se aceptan de nuevo como punto de partida plástico, pero conforme a sus características actuales.

El espacio del drama ahora debe, por ello, reflexionar sobre la estética visual contemporánea.

La condición simbólica de la imagen, en la sociedad del espectáculo, se basa en su capacidad autorreferencial. Estamos en una cultura que privilegia la reflexión sobre sí misma para asumirse como fuente de autoridad y, así, seguir trabajando de nuevo sobre la producción que genera (Darley, 2002, pp. 123-127). Una dinámica que Baudrillard caracterizó como el *espacio implosivo*. Un proceso de permanente densificación, donde la expansión ya no es posible (Baudrillard, 2005). Por esto, el *mito* se muestra el recurso perfecto para profundizar en la intertextualidad contemporánea.

Además, está la condición espectacular de la imagen, que necesita ser vista. Esto implica un distanciamiento similar al que ya estamos acostumbrados con cualquier otra pantalla (desde el cine hasta el móvil). Puede que en la sociedad del espectáculo las distancias geográficas hayan desaparecido, pero su modelo de comunicación se basa en la separación. Ahora, lo importante es que un espectáculo sea visto, y no tanto vivido. Sin embargo, La Fura desea mantener la experiencia inmersiva (Saumell, 2019). Este es uno de los motivos por los que la ópera, considerada Obra de arte total desde la época wagneriana, parece posicionarse de nuevo como el formato ideal para el efectismo del drama.

Recursos Escénicos Espaciales en *El Anillo de La Fura*

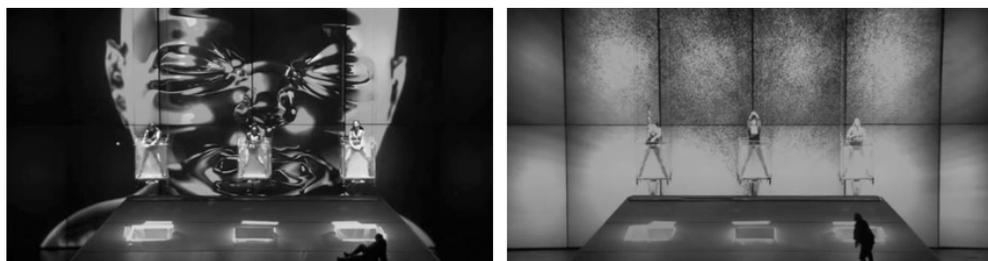
Dentro de esta escenografía concreta se podrían destacar algunos sistemas proyectuales con una espacialidad más expresiva.

Pantallas Digitales

El fondo espacial de cada escena se configura fundamentalmente con seis paneles-pantalla verticales de gran formato. Por su presencia y dimensiones, este “pantallismo escénico” (Radigales y Bermúdez, 2017, p. 138) adquiere mucho protagonismo físico, pero además, incorpora a la ópera las posibilidades del software audiovisual. El avance tecnológico de mayor calado conceptual es que ya no hay unos meros planos sobre los que proyectar imágenes, como en el cine, sino que ellos mismos la emiten, al activarse digitalmente, como en un gigantesco televisor.

Frente a la bambalina textil colgada, aquí se propone un biombo apoyado, que integra mediante un bastidor los monitores, y puede variar de posición. De todas formas, no se oculta su condición de mecanismo y el armazón necesario para manejarlo, según la característica predilección de La Fura por los artefactos escénicos.

Pero a la vez, sus dimensiones son más las de un telón que las de una televisión, gracias a lo cual pueden ocupar eficazmente todo el fondo de la escena. Este salto de escala, frente a la imagen convencional, induce en el espectador una experiencia inmersiva paralela a la cinematográfica. Como en toda pantalla, puede conseguirse una eficaz sensación dinámica y de profundidad, hasta el punto de competir, incluso, con la propia dramaturgia y con el canto. En definitiva, se apuesta por el predominio de la luz, tanto propia como arrojada (Figura 28).



**Fig. 28: *Das Rheingold*, acto I.
(La Fura dels Baus. Palau de les Arts, Valencia. 2007)**

Paneles Móviles

Las nuevas tecnologías propician otra característica espacial significativa, y es que estas pantallas no solo incluyen el habitual dinamismo de una filmación, sino que pueden moverse ellas mismas. Hasta tiempos recientes, el desplazamiento ubicuo solo era posible para el ojo o la cámara, pero con los dispositivos portátiles, la propia pantalla ha salido a recorrer el mundo (Márquez, 2015). Ahora lo disruptivo es que, en escenografías como esta, el interfaz supera la escala de un accesorio doméstico para ocupar todo el espacio escénico disponible.

Los paneles no solo pueden moverse sino combinarse, lo que permite una geometría escénica variable, en este sentido, heredera de la tramoya convencional. Se puede abrir o cerrar el fondo; se puede pasar entre las pantallas; se pueden generar seis imágenes distintas o crear solo una gigante.

Además, cada ópera del ciclo se caracteriza por una disposición particular de estos elementos. En *El oro del Rin* (*Das Rheingold*) (Figura 29.1), solo se utiliza

una configuración plana, como telón o fondo, con una apertura básica lateral. En *La valquiria* (*Die Walküre*) (Figura 29.2), el movimiento también puede ser rotatorio. En *Sigfrido* (*Siegfried*) los seis paneles dejan de funcionar como una superficie única y cada uno puede separarse como un elemento autónomo (Figura 29.3). Finalmente, en *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*) dos de los paneles se ponen horizontales (Fig. 29.4), lo que supone un desconcertante abatimiento de la proyección habitual, perpendicular a la *cuarta pared*. Ahora la profundidad fuga en vertical, hacia el mundo inferior, porque el suelo se descompone y dinamiza visualmente. Se completa así la manipulación de todas las caras de la caja escénica, excepto del techo, todavía oculto por requerimientos de la exigente tramoya que requiere el trabajo *aéreo* característico de La Fura.



Fig. 29.1: *El oro del Rin*, acto II;

Fig. 29.2: *La valquiria*, acto I;

Fig. 29.3: *Sigfrido*, acto III;

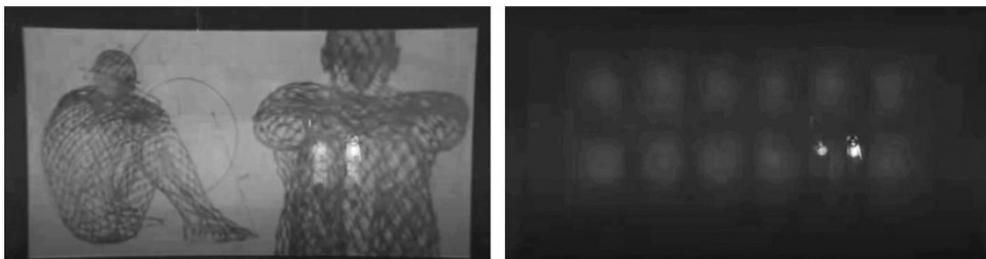
Fig. 29.4: *El ocaso de los dioses*, acto III.

(La Fura dels Baus. Palau de les Arts, Valencia. 2007-09)

Proyección Superpuesta

Como las emisiones de las pantallas se destinan a crear los fondos, las proyecciones convencionales que también hay, pueden reservarse para activar el típico telón-pantalla delantero. Al ser casi transparente, en función de la intensi-

dad de luz puede desmaterializarse y hacer más o menos visibles las imágenes arrojadas sobre él. Tiene especial interés el efecto *niebla*, sensual y misterioso, tan importante en la creación del *abismo* wagneriano, que La Fura actualiza aquí con recursos digitales. (Figura 30).



**Fig. 30: *Das Rheingold*, acto II.
(La Fura dels Baus. Palau de les Arts, Valencia. 2007)**

La Masa Actoral Objeto/Decorado

La tridimensionalidad no solo se consigue con imágenes digitales. También es muy característico el uso espacial que La Fura viene haciendo de los figurantes entendidos como organismo coral, con el que conformar verdaderos elementos de *attrezzo*. A menudo, el anonimato se refuerza unificando a todos con un vestido monocromo y unisex, que solo deja vista la cara y las extremidades.

Esta opción por el conjunto frente a lo singular responde bien a la filosofía wagneriana de Obra de arte total, opuesta a las arias de coloratura y lucimiento, propias de la espectacularidad operística del *bel canto*. Se puede superar así la anécdota y el protagonismo de los divos, con un resultado compositivo mucho más plástico. Los extras de La Fura funcionan como una sola criatura objetualizada: son más escenario que cuerpo actoral. Estas personas, o mejor dicho las figuras que forman, sirven para representar ámbitos y objetos, que, en decorados tradicionales, e incluso en el cine clásico, se resolverían con sustitutos ilusorios de la realidad. En cambio, aquí se forman figuras geométricas con luz y cuerpos amontonados o colgados, que representan eficazmente, el Valhalla (Figura 31.1), la roca de Brünhilde, el círculo de fuego (que siempre es un grupo que porta antorchas) (Figura 31.2), la fragua de Siegmund (Figura 31.3), la vegetación del bosque (Figura 31.4) o el agua del mar.

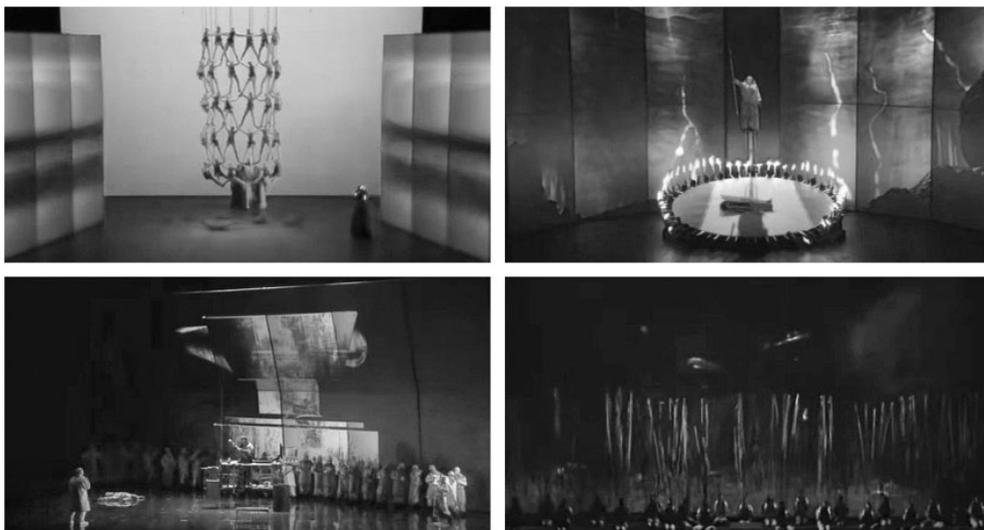


Fig. 31.1: *El oro del Rin*, acto IV;
Fig. 31.2: *La valquiria*, acto III;
Fig. 31.3: *Sigfrido*, acto I;
Fig. 31.4: *El ocaso de los dioses*, acto III.
(La Fura dels Baus. Palau de les Arts, Valencia. 2007-09)

Dispositivos Tecnológicos de Extrañamiento

El original universo artístico y mitológico propugnado por Wagner quedó plasmado en su música y en la novedosa configuración escénica de Bayreuth, pero, durante la vida del autor, la escenografía siguió anclada en el efectismo pictórico convencional y no se encontraron soluciones a la altura de su estética vanguardista. Solo a comienzos del siglo XX, con Appia y la sala de Hellerau, comenzaron a plantearse dispositivos acordes con aquella sonoridad en espiral y la idea de *Gesamtkunstwerk*. La propuesta de La Fura, a principios del siglo XXI, abunda en esta búsqueda de un espacio fiel a la estética wagneriana y, en fecha temprana, explora las posibilidades de las nuevas tecnologías digitales. Sin ir más lejos, se adelanta cinco años a los ensayos de Lepage con *stagebots* para el Met.

Uno de los presupuestos wagnerianos que puede conseguirse mejor gracias a los dispositivos digitales es el ya mencionado *extrañamiento* o *abismo místico*. Un buen ejemplo se encuentra en *El ocaso de los dioses* de La Fura, cuando Brünhilde está sola en escena y, sin previo aviso, se voltean las pantallas, dejando visto su bastidor metálico. De repente, el espectador, inmerso en lo ilusorio, cae en

la cuenta de que estaba dentro de un universo artificial, un decorado. Pero el extrañamiento no acaba aquí. La escena continúa y las pantallas vuelven a su posición original. Sin embargo, la imagen que emiten es una filmación de su parte trasera, como un cuadro dentro del cuadro. Para rematar esta desconcertante puesta en abismo, la simulación del artefacto progresivamente se irá deformando y diluyendo. La imagen sirve así para enfrentar al espectador con un meta-lenguaje sobre la escenografía, su carácter de representación y su vida efímera. Todo ello puede leerse también como metáfora de la actual sociedad de la comunicación, que renuncia a una significación profunda de la imagen y la entiende como superficie (Figura 32).

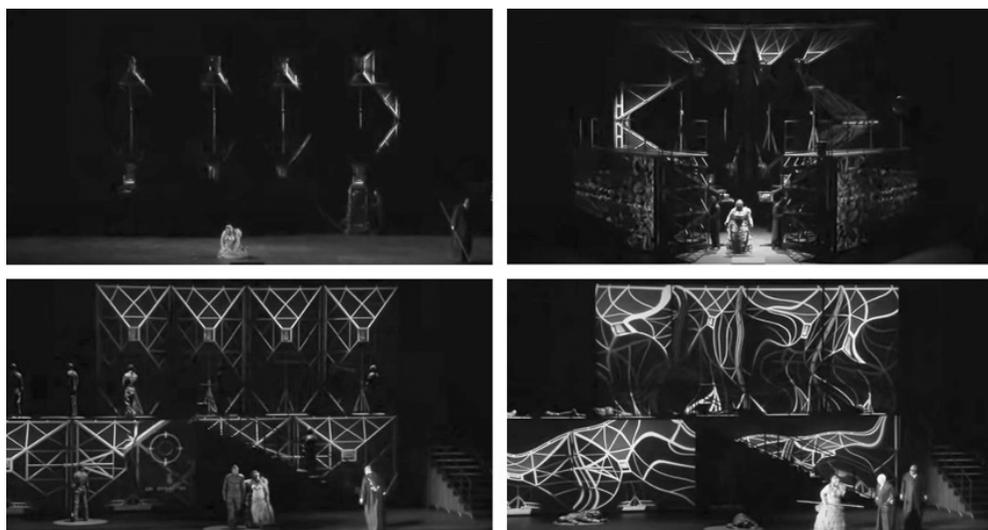
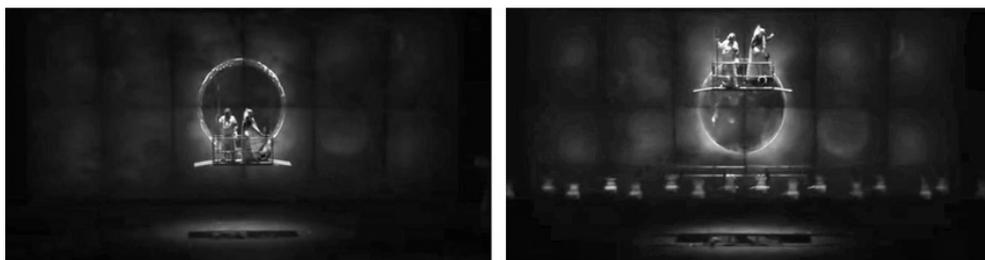


Fig. 32: *El ocaso de los dioses*, acto II.
(La Fura dels Baus. Palau de les Arts, Valencia. 2009)

Espacio Cinético y Cinematográfico

En *El Anillo de La Fura* no podía faltar, por último, el empleo de recursos propios del cine. Además, se trasladan de una manera tan directa que el espectador hace esta conexión de forma inmediata. Por ejemplo, se emplea el vídeo para acompañar al sonido en las transiciones y viajes interplanetarios. Tienen gran intensidad espacial los efectos cinéticos que buscan exceder con el movimiento los límites del espacio dramático. Un ejemplo de esto se da cuando, en *El oro del Rin*, Wotan y Loge viajan a Nibelheim. Los actores se montan en una

cesta que les eleva y, para no sacarlos del escenario, su ascensión se detiene a mitad de la altura. A partir de ahí, el efecto de movimiento continúa gracias a unas estructuras que descienden desde el techo hasta el suelo. Esto produce en el público la impresión de estar viendo cómo los personajes se alejan más allá de los límites de la caja escénica. Un desplazamiento que, además, se extiende en el tiempo mediante un vídeo –dirigido por la productora *Urano*, del videoartista Franc Aleu (Radigales y Bermúdez, 2017, p. 144)–, emitido en las pantallas del fondo donde, a modo de plano secuencia, un zoom traslada al público desde un ámbito cósmico, hasta el interior de la cueva de Nibelheim (Figura 33).



**Fig. 33: *Das Rheingold*, acto II.
(La Fura dels Baus. Palau de les Arts, Valencia. 2007)**

Conclusiones Espaciales

El estudio de algunas características espaciales de la tetralogía de *El Anillo*, que La Fura dels Baus produjo en 2007-2009, permite apreciar cómo han llevado a la práctica el concepto escenográfico plasmado en su *Manifiesto Binario* de los años noventa, según contaban con nuevas posibilidades técnicas y aumentaba la escala de sus producciones.

Desde un principio, La Fura estaba interesada por posicionar su dramaturgia en el marco urbano próximo para reflejar las inquietudes de la sociedad e interpelarla. Esto suponía apostar por un espacio escénico *compartido*, propio de la calle y los espectáculos de masas. Lo han hecho a través de distintos modelos de dramaturgia (con o sin texto), en marcos diversos (ciudad o sala), y con diferentes formatos (pasacalles o producción espectacular).

Con la llegada del siglo XXI, sus aspiraciones y posibilidades aumentaron, gracias a encargos de mayor envergadura, y porque se apoyaron más en lo digi-

tal. Esto permitió a La Fura ampliar su inicial preocupación comunitaria y adentrarse en el ámbito de la sociedad de la cultura. Después de varias producciones digitales sobre Fausto, pudieron dar un salto de escala con un ciclo wagneriano planteado en relación con lo visual, el espectáculo, la virtualidad y la comunicación. Para ello desarrollaron nuevos recursos formales, especialmente a través de un conjunto dinámico de pantallas, varios artefactos escénicos y la utilización plástica de masas actorales. Con ellos, intentaron ir más allá de la proyección convencional o la mera gestión de luces.

A lo largo de sus más de cuarenta años de existencia, La Fura ha cambiado, con las dudas y riesgos que esto conlleva, pero siempre ha buscado sinceramente configuraciones espaciales novedosas, que involucrasen al espectador y despertasen su conciencia. Actualizar a la estética visual contemporánea *El Anillo* de Wagner resultó, sin duda, uno de sus mayores riesgos y, a la vez, la confirmación de su exitosa carrera.

Referencias

- Antúnez Roca, M. (2006). De la creación colectiva de La Fura dels Baus a la sistematización de Protomembrana. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31(1), 63-81. <https://www.jstor.org/stable/27764099>
- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós [Ed. original: 1978].
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2013) *Vida líquida*. Barcelona: Austral.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos [Edición de José Luis Pardo].
- Delgado, M. M. (2012). Directors and the Spanish stage, 1823-2010. En *A History of Theatre in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 426-452. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511978623.021>
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Grande Rosales, M. A., Sánchez Montes, M. J. (2016). Posibilidades de un teatro transmedia. En *Artnodes*, (18), 64-72. <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3047>
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*.
- Jameson, F. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

- León Roldán, M. A. (2004). F@austo 3.0: El teatro digital de La Fura dels Baus. En M. A. Muro Munilla (coord.), *Arte y nuevas tecnologías. X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Logroño: Universidad de La Rioja, 668-680. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940460.pdf>
- López Antuñano, J. G. (2016). La escena del siglo XXI. Asociación directores escena.
- Massot, J. (19 de diciembre de 2009). La Vanguardia elige los 50 espectáculos de la década. En *La Vanguardia*. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20091229/53857480082/la-vanguardia-elige-los-50-espectaculos-de-la-decada.html>
- Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*. Madrid: Anagrama.
- Padrissa, C. (2009). “Dejad que exista solo en amor”. *Das Rheingold. Richard Wagner (1813-1883)*. Palau de las Arts.
- Padrissa, C. (2017). Entrevista radiofónica en *RFI (Radio Francia Internacional)*. https://www.youtube.com/watch?v=f5g2n_kGu0c
- Padrissa, C. (2020). Entrevista radiofónica en *RFI (Radio Francia Internacional)*. <https://www.youtube.com/watch?v=e4FHNYIXM-Q>
- Pawlowska, A. y Wendorff, A. (2018). Participatory art, new media and convergence. Art based on the example of La Fura dels Baus group. *Art inquiry*, (20), 217-233. <https://doi.org/10.26485/AI/2018/20/14>
- Pinheiro Villar de Queiroz, F. A. (1999). Will All the World Be a Stage? The *Big Opera Mundi* of La Fura dels Baus. *Romance Quaterly*, 46(4), 248-254.
- Pizarro, E. (2001). *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*. [Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid].
- Polo Pujadas, M. (2020). The Ring of the Nibelung: Philosophy, Wagner and La Fura dels Baus. En P. Ortiz-de-Urbina (Ed.), *Germanic Myths in the Audiovisual Culture* (pp. 33-45). Narr Francke Attempto.
- Radigales, J. y Bermúdez Cubas, Y. (2017). Ópera, texto y audiovisualización. Estudio de un caso: El anillo del nibelungo. *Tropelias*, (27), 136-146. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271545
- Sánchez, A. (2006). La Fura dels Baus and the legacy of Antonin Artaud. *Contemporary Theatre Review*, 16(4), 406-418. <https://doi.org/10.1080/10486800600923937>
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgia de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez Martínez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- Saumell Vergés, M. (2019). *La Fura dels Baus en cuarentena*. Barcelona: Planeta.
- Sellars, P. (1989). Exits and Entrances: On Opera. *Artforum*, (28), 23-24.
- Suárez Lafuente, M. S. (2010). Versiones cinematográficas del tema fáustico. *Arbor*, (186), 25-32. <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1002>
- Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid: Cátedra.

El presente volumen ofrece al lector una novedosa mirada sobre el legado multidisciplinar de un revolucionario compositor alemán que, a pesar de no haber visitado nunca la Península ibérica, dejó una profunda huella en las artes y en la sociedad españolas: Richard Wagner (1813-1883).

Partiendo de la investigación ya realizada sobre la recepción de Wagner en la cultura y en el arte español, esta colección de estudios realiza un recorrido por los pilares más importantes de su acogida en España, ofreciendo novedosos y originales avances sobre la huella wagneriana multidisciplinar que se manifiesta no solo en la literatura en lengua española, en la prensa o en la traducción, sino también en las artes plásticas, en la arquitectura, en la escenografía, en la música, en la danza o en el cine.

El volumen presta especial atención a tres pilares básicos inherentes al estudio de la obra wagneriana y su recepción: la definición del concepto de vanguardia (como expresión de radicalidad literaria y pictórica, de cosmopolitismo y propuestas ambiciosas de reestructuración en el espectáculo, la arquitectura y la obra de arte total); la noción de la materialidad (la influencia de Wagner se entendería en parte como un reclamo de la sensorialidad y el efecto anímico o sugerente de la obra de arte) y la repercusión en las artes españolas del peculiar tratamiento del mito (fundamental para Wagner que lo consideraba único por ser “siempre verdadero”, y provisto de un contenido “inagotable” para todos los tiempos).

Se demuestra aquí no solo el fuerte impacto que causó la obra wagneriana en España en vida del autor y tras su muerte, sino también la vigencia de su huella, que sigue muy presente en la cultura el arte de hoy en día.

