

UNTREF

Maestría en Ópera Experimental

Historia de la Ópera Experimental II
Profesora Guadalupe Lucero

EL ESPACIO COMO MITO EN LA GESAMTKUNSTWERK DE WAGNER

Gonzalo Cordova

EL ESPACIO COMO MITO EN LA GESAMTKUNSTWERK DE WAGNER

"(...) Por -naturaleza- entendemos la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y desvanecerse de formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal. Cuando designamos como naturaleza una realidad, nos estamos refiriendo a una cualidad interna que la diferencia del arte y de lo artificial, así como de lo ideal e histórico y también damos a entender que esa realidad puede representar o simbolizar la totalidad de la naturaleza cuyo fluir oímos susurrar en ella" .¹

"El arte griego público era justamente arte, el nuestro un oficio artístico." ²

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la relación entre el concepto de "Gesamtkunstwerk" desarrollado por Wagner y su práctica escénica. El trabajo abordará ejemplos de escenografía del siglo XIX y sus derivaciones, así como también las ideas y las estéticas que rodean al romanticismo con respecto a la pintura histórica y la pintura de paisajes.

Analizaremos textos de Wagner que fueron escritos durante su exilio en Suiza y su referencia a la representación del Mito de la Naturaleza como uno de los componentes esenciales de su proyecto escénico, cotejándolo con la mirada de Jean Luc Nancy sobre la construcción de una comunidad artificial. Se señalarán entonces las influencias de su época en sus sistemas de producción y como éstas condicionaron la teoría escenográfica del Siglo XX.

DEFINICIÓN DE ESPACIO VISUAL COMO MITO

Para definir la función de la escenografía y la arquitectura dentro del concepto de Gesamtkunstwerk³ debemos ante todo marcar la relación entre naturaleza y cuerpo escénico para Wagner, y cómo ésta deviene cuerpo mitificante y verticalidad trascendente, correspondiendo a un programa organizado entorno a la música y el texto.

" (...)La gran obra de arte total, la que deberá abarcar todos los géneros del arte, a los que en cierta medida, en tanto medios, utilizará, aniquilará, en favor de alcanzar la meta común a todos ellos, esto es, la representación incondicionada e inmediata de la completa naturaleza humana, esta gran obra de arte total, no la reconoce (el público) como la posible acción de un individuo, sino pensable necesariamente como la obra conjunta de los hombres del futuro." ⁴

Esta representación incondicionada e inmediata de la completa naturaleza, obedecerá al espacio griego como forma escénica primordial, en el cual la arquitectura rodea y posibilita la raíz del drama. El teatro griego simbolizará el espacio del mito para el mito. Wagner se sitúa en este ejemplo escénico para señalar la forma de su propuesta, el programa que pretende desarrollar en sus trabajos escénicos y así redacta algunos de sus textos más importantes.

Organizar el espacio escénico a mitad del siglo XIX es el relato de la historia del teatro según Wagner, en donde el teatro del renacimiento representa la última etapa del teatro griego.

1 Georg Simmel, Filosofía del Paisaje Ed Casimiro. Madrid 2013 Pag 8

2 Richard Wagner, Arte y revolución, pos 310 kindle

3 "Gesamtkunstwerk" en los tratados de Wagner, representa la idea de una obra de arte total donde todos los campos de la creación se fusionan en pos de lograr un objeto artístico total.

4 "La obra de arte del futuro" en " el arte del futuro" Richard Wagner, traducción Jorge Goldszmidt y M.G Burello, ed Prometeo, año 2011. pag 36

Para poder analizar los aspectos visuales del escenario renacentista desde la perspectiva del mito hay que practicar un corte, y obligará, como señala Georg Simmel, a transformar lo infinito en finito, en dejar de ser naturaleza, esto es, para la obra conjunta de los hombres del futuro, ser primero un paisaje. Y este paisaje tendrá como característica relevante que estará situado entre los márgenes de la embocadura de un teatro barroco. El marco definirá entonces el límite fundante de una epistemología del lugar como soporte y materialización de la ficción.

El escenario como forma y el público como participante, sería la realización fáctica de un mito. Lugar de encuentro y desarrollo del mito en relato y forma. Un lugar mítico que mitifica, que construye la eterna escena para revelar lo eterno.

En la definición de mito, Furio Jesi⁵ analiza el mito en el término mitología, en el cual se organiza no solo el relato como sucesión de procesos ancestrales, sino también la estructuración en un logos, logos constituido como conciencia del mito, y señala la dificultad de referir al mito como un objeto inmediatamente dado por la representación y problematiza la función del logos, en el concepto de mitología, para que, en la convivencia de conceptos aparentemente opuestos se pueda definir esa objetualidad esquiiva.

Hablar del espacio mítico del escenario griego entonces, operaría en simultáneo en una doble referencia. Por un lado, lugar de reunión tipificado en la escucha y en la oralidad, y por otro, el relato posible dentro de esa configuración, lo que hace que ese lugar se active. Jesi, refiriéndose a Platón, señala

“que los poetas practican la *mythologia* en formas métricas, diríase que, para él, la *mythologia* no es otra cosa que aquel género de la *poiesis* que modela la particular materia consistente en «relatos en torno a dioses, seres divinos, etc.». Nos hallamos, pues, ante la presumible definición de un arte particular, que se diferencia de las demás artes por el hecho de modelar un determinado material...Tipos y hazañas de dioses, de deidades y de héroes, pueden ser evocados por pinturas, estatuas, relieves, o por mimos y danzas en que los actores y danzantes modelen el material mitológico: representando a los personajes mitológicos y repitiendo sus acciones.

La acción y el resultado de modelar estos materiales por parte de los mitólogos, sean éstos narradores, pintores, esculturas, etc., es el objeto *inmediatamente dado por la representación* al que envía la palabra mitología⁶

El escenario y el poema, el espacio del mito y el canto con referencia a lo mítico, organizan la unión que destaca Wagner como originaria.

Es importante, en este sentido, la posición de la imagen como logos, del arquitecto/escenógrafo como mitólogo, de la amalgama de materias rodeando lo inabarcable.

El teatro griego es el lugar del mito, objeto y símbolo para Wagner. Campo dual que aproxima contenido con forma, mito y logos, es el origen en la historia del teatro y la historia del mito.

El mito artificializa el encuentro con el fondo, no pretendiendo la verdad, ni tampoco trabajando simbólicamente, sino produciendo el eterno camino hacia el abismo. El mito encuentra su forma mas efectiva en el siglo XIX, donde el sujeto pelea entre el idealismo religioso y el romanticismo materialista.

Ejes verticales y horizontales. Origen griego y Origen del teatro, van juntos, tanto en la conformación de los conceptos esenciales como también en las prácticas derivadas. En la era en la que el mito y el logos podían convivir, la representación de los géneros se señalaba con un periakte.

5 Furio Jesi, Mito, Editorial Labor, Barcelona 1976 pag 12

6 Ibid pag 14, 15

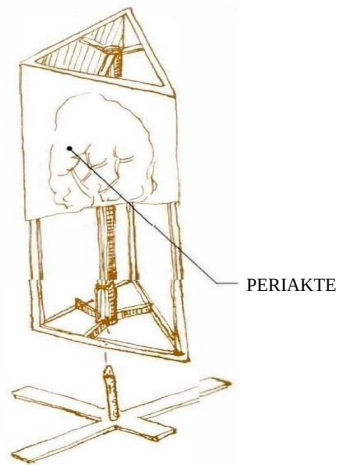


Figura 1: Periakte⁷

El dispositivo es un prisma de tres caras giratorio, que en cada cara representará el espacio de la escena. Podría ser esta la tragedia, la comedia y el drama satírico. La enunciación de espacio no precisa de una convalidación mimética, y ni siquiera simbólica. El espacio del drama y el lugar de enunciación del mismo funcionan juntos. El objetivo de mostrar el origen es destacar la unión primigenia entre estructura y forma, entre edificio y escenografía, unión que reclamará Wagner en el futuro como fusión. Cuando se separa la pintura de la estructura que la contiene, comienza el desarrollo de la pintura por un lado como un arte plástica y la arquitectura como la condición material de lugar de encuentro. Esta escisión se desarrolla a través de los siglos en varias etapas. En Roma encontramos los tres escenarios pintados.

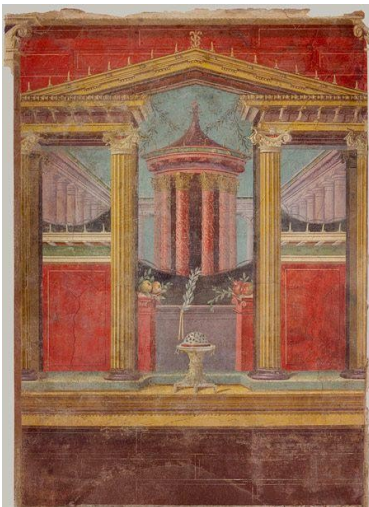


Figura 2: tragedia



Figura 3: Comedia



Figura 4: escena satírica.

Estas tres imágenes (fig 2, fig 3, fig 4)⁸ representan tres imágenes genéricas, en la tragedia se observa un santuario corintio, escenario de tragedia; en la fig 3 se ve una ciudad, y en el último se observan grutas y manantiales sagrados. La tipificación icónica de cada de las imágenes seguirán determinando hasta el siglo de Wagner, "espacios de representación" generales y no particulares a la obra o texto específico.

⁷ Imagen del libro de "Historia Visual del Escenario" José Antonio Gómez, Ed La avispa. Madrid 1997 pag 19

⁸ Una pared pintada del cubiculo M en la villa de Publius Fannius Synistor en Boscoreale cerca de Pompeya circa 45 AC Fig 307,308,309. Vitruvius on Architecture, The Monacelli Press. Italia 2003 Pag 168

El desarrollo de tres formas posibles de espacios lo veremos también en Serlio quien en 1548 demuestra como se realiza el espacio teatral como una idea de totalidad. Diseñar el fondo del escenario, es diseñar el escenario y la posición de la platea. El espacio es una idea homogénea.

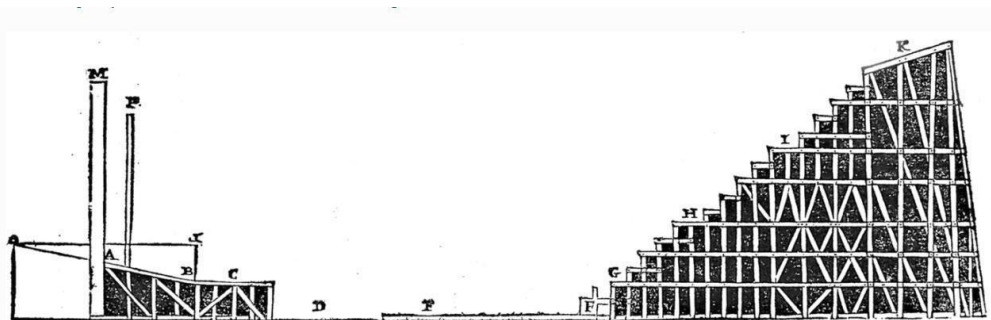


Figura 5: Corte escenario propuesto por Serlio⁹

En su manual desarrolla los pasos constructivos para construir el escenario y despliega la relación entre arquitectura y escena como un continuo. Este esquema reproduce la idea de espacio mítico al que refiere Nancy y del cual refiere al comienzo de su capítulo sobre mito.



Figura 6: Hipótesis sobre origen de teatro griego¹⁰

Conocemos la escena: hay hombres reunidos, y alguien que les narra un relato. No se sabe aún si estos hombres reunidos forman una asamblea, si son una horda o una tribu. Pero nosotros les llamamos "hermanos" , porque están reunidos, y porque escuchan el mismo relato. Ellos no estaban reunidos antes del relato, es la narración del relato la que los reúne¹¹

El escenario entonces sostiene su idea de espacio y la forma de representación en concordancia con un texto y además, agrega que ese texto sea un relato originario. El escenario Barroco es el escenario del despliegue de la máquina y la evolución de la perspectiva, o sea el desarrollo de la plástica y además la construcción de teatro cerrado. Es el comienzo de la separación "egoísta" de las artes para Wagner y el fin de la primera etapa del mito.

9 Imagen extraída de SEBASTIANO SERLIO ON ARCHITECTURE Volume 1 de los libros I-V "TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA ET PROPETIVA" de Sebastiano Serlio translated from the italian with an Introduction and Comentario by Vaughan Hart and Peter Hicks, Yale University Press 1996 Great Britain, pag 82

10 Imagen extraída del libro Das bühnenbild, Geschichte, Gestalt Technik Ottmar Schuberth. Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher Wilhelmachen, 2005. pag 17

11 Jean Luc Nancy, La comunidad Desobrada, Arena Libros 1999 Madrid, El mito interrumpido, pag 77

La forma "egoísta" de las artes se desarrolla en la escenografía barroca, no como la copia de una imagen real, ni utilizando la perspectiva como un método para hacerlo, sino como una mirada sobre la representación de la naturaleza. La máquina barroca es a la vez transformación y muestra del cambio, y además herramienta de entretenimiento. La perspectiva y la representación de lo natural es un estilo lleno de convenciones y procedimientos plásticos en el teatro del siglo XVIII.

A partir del comienzo del romanticismo cesa la máquina barroca en función de una representación más realista con más detalle para el pueblo burgués.

Pero el arte real y verdadero todavía no ha resucitado desde el Renacimiento; pues la obra de arte perfecta, la expresión magnífica y única de un pueblo libre y hermoso, es el drama, la tragedia.¹²

EL LUGAR Y EL ESPACIO

En este apartado desarrollaremos reflexiones acerca de los conceptos de lugar y espacio en la historia del teatro de representación, y como se define el lugar en el que va a acontecer.

En la antigüedad, teatro y escenografía compartían el mismo universo sintáctico, ambas realidades organizadas por un arquitecto, combinaban sus saberes para producir el ámbito para la tragedia, el ámbito del mito.

Esta falta de discriminación entre arquitectura y escenografía se descubre, a modo de ausencia notable, en la falta de precisión, en Vitruvio, para explicar la escenografía en la antigüedad; solo hallamos en su quinto libro sobre arquitectura, una breve descripción de un periaktoi. Aristóteles tampoco desplegará esta problemática en su poética, y hará su entrada en el universo conceptual recién después de las lecturas de Lodovico Castelvetro en 1571 y más tarde en Francia a través del abate de D'Aubignac en 1657¹³.

La idea de un lugar para la acción indica la necesidad de una escenografía que se separe de la arquitectura y que asuma su propia "individualidad" connotando una despedida del modelo integrador comunista del escenario/arquitectura en pos de un desarrollo (no total) de una obra que dejará de ser universal (y mítica) para transformarse en histórica.

Wagner propondrá como solución, que este gesto escenográfico retorne fundido en una arquitectura comunista en donde se celebre la naturaleza, subrayando que el máximo desarrollo de la arquitectura y la escenografía será la fusión de ambas o sea la desaparición de sus particularidades.

El espacio visual, auditorio y escenario, en este sentido, no debe ser interpretado como fondo y cuadrícula (idea renacentista de la ubicación del hombre) sino como ámbitos de una contemplación, de una imaginación contempladora.

Esta doble contemplación es el modo del amor Wagneriano¹⁴. El paisaje no es la representación realista, ni tampoco simbólica, es el enclave natural inacabado de una inconsciencia subjetiva que nos devuelve a nuestra mismidad (Labarthe tomando a Baudelaire) como un mito. (Nancy)

Definir el espacio de representación como un símil al lugar de representación es un procedimiento contemporáneo el cual tiene su raíz, como ya lo señalamos, en la organización de las estructuras de los de la producción del siglo XVI y XVII. La in-diferenciación de los conceptos, espacio y lugar, se produce cuando tanto la arquitectura y el diseño se organizan alrededor de la idea de función estética, y más precisamente función dramática.

12 Richard Wagner, "Arte y revolución" pos 407 Kindle

13 Ambos autores son reconocidos por su interpretación de la poética de Aristóteles y su influencia en el problema de la unidad de lugar en el discurso escenográfico en el Siglo XVII

14 Me refiero al amor según Wagner al lazo que organiza, en el rescate de la individualidad, las partes que se enamoran. Justamente las partes integrantes, cuando se aman, por un lado se funden en la relación, y por otro rescatan su especificidad transformándose en Individuos para la comunidad. Wagner contrapone este gesto amoroso al gesto egoísta contra el cual vitupera en múltiples partes de su libro "La obra de arte del futuro"

La funcionalidad dramática organiza la práctica en categorías y objetivos característicos. Sus especificidades empero no son universales. Tanto el auditorio griego como la pintura de paisajes son las formas particulares de un siglo romántico al cual adhiere Wagner.

En el Capítulo 3 titulado “ El ser humano como modelador artístico a partir de materiales naturales”¹⁵ Wagner desarrolla el programa visual de su propuesta. La arquitectura, la pintura de paisajes y la escultura serán los objetos visuales a desarrollar. La arquitectura sobresaliente es la de los templos.

Pero el más extenso templo de los dioses, escenario para la comunidad del pueblo del más elevado arte humano era el teatro.¹⁶

La arquitectura pierde su lugar cuando se deja seducir por las formas y “lo bello retrocedió ante lo absolutamente utilitario”¹⁷ despojando lo natural de las formas y subordinándolas a la utilidad. Hay en esto también una crítica a la máquina barroca en contraposición a la configuración artística. Wagner considera al barroco una época visualmente *bárbara*, época del hombre utilitario y espera su redención en el hombre artístico. Toda arquitectura pensada solamente en su utilidad deriva en artesanía. La figura humana, representada en la escultura, será aquella forma de los dioses en figuras...” precisamente sólo como figuras humanas”¹⁸. La representación inmovilizada del cuerpo vivo en piedra y cuadro, un actor con máscara y con coturnos.

Recién cuando el ímpetu del escultor artístico haya pasado al alma del bailarín, del mimo, del cantante y recitante, ese impulso podrá pensarse como apaciguado. Recién cuando no exista más el arte escultórico, o siguiendo otra dirección que la del cuerpo humano, se haya fusionado con la arquitectura, cuando la inmóvil soledad ese único ser humano esculpido en piedra se haya disuelto en la infinita pluralidad que fluye de los seres humanos reales y vivos..... recién entonces existirá la verdadera plástica .¹⁹

La construcción de la forma helénica como crisol de vida, el traspaso a la vida de la forma, será la idea de naturaleza material que reivindique Wagner, haciendo referencia al pasado, señala que el anhelo por la ya perdida obra de arte derivó en una mimesis vacía que intentó retener una imagen del pasado, con esto, asegura que las artes se convirtieron en objetos artísticos que devinieron, aisladas, en objetos sin vida.

La pintura tuvo que traer, no solo los cuerpos figurados, sino el entorno a modo de pintura paisajística, de la manera mas ilusionista posible inaugurando la relación entre “comprensión y reproducción de la naturaleza” . Y tanto la arquitectura como el cuerpo se sumaron para fundirse en ese fondo para reencontrarse en ella.

La pintura paisajística es la prueba del retorno a la naturaleza y la pintura histórica el retorno a los recuerdos mas alejados de la poesía y el ser humano. Ambos temas, el paisaje y la historia, representan los dos tipos de entornos más comunes que podemos apreciar en las escenografías del siglo XIX y concluye el capítulo

Sin embargo, la pintura paisajística puede ser, como la última y mas acabada conclusión de todas las artes figurativas, la verdadera, la dadora de vida al alma de la arquitectura; así nos enseñará como erigir el escenario para la obra dramática del futuro, en el que ella misma, viva, representará el cálido trasfondo de la naturaleza para el ser humano, ya no representado, sino vivo.²⁰

15 Richard Wagner “La obra de arte del Futuro”. Ed Prometeo Libros, buenos Aires, 2011 pag 99

16 Ibid pag 101

17 Ibid pag 102

18 Ibid pag 106

19 Ibid pag 115

20 Ibid pag 122

Arquitectura, cuerpo y escenografía, en la lectura de Wagner para producir la Gesamtkunstwerk añorada.

La arquitectura no puede tener un propósito más elevado que el de crear el ambiente que le es necesario a la obra de arte humana para manifestarse cuando un colectivo se está expresando artísticamente por sí mismo.²¹

FEUERBACH

Siendo un poco conscientes, nosotros no podemos dar ningún paso en nuestro arte sin darnos cuenta de la relación del mismo con el arte de los griegos. A decir verdad nuestro arte moderno no es más que un eslabón en la cadena del desarrollo de todo el arte europeo, que toma su punto de partida de los griegos.²²

1

La idea de esta parte del ensayo es desarrollar el primero de los tres momentos visuales que representan el desarrollo de la idea de obra de arte Total: el período más cercano a Feuerbach, las influencias de Schopenhauer en la nueva organización de la unidad y finalmente la reinstauración de un Nietzsche de un idealismo superador del conflicto pureza/programático, ensalzando al espíritu sin forma griego.

Una primera parte visual, bajo la influencia de Feuerbach la hallamos en la preparación de Lohengrin, de Wagner en el exilio en Suiza con Liszt, una posterior en Tristan e Isolde y la arquitectura de Bayreuth, y por último veremos que Nietzsche favoreciendo a Bizet, luego de Parsifal, cierra el círculo del idealismo, preconizando la entrada a los movimientos más radicales del siglo XX

En el comienzo de la constitución de su idea estaba Feuerbach. Wagner lee Feuerbach y le dedica, la obra del arte del futuro.²³ La obra de Feuerbach²⁴ y la de Wagner se acercan en la medida de que ambos apuestan al materialismo, estando más cerca, en el caso de la música de Wagner, de la música programática que del idealismo representado en la música pura²⁵

La música programática es aquella que organiza junto a la poesía el relato de la obra, en una cadencia de preponderancias en donde cada parte acompaña a la otra de acuerdo al desarrollo del drama. Para producir esto, es necesario que bajo la figura de drama la obra encuentre la unidad en la fusión, en lo que sería, primero, el programa de una obra constituida por el re-encuentro de las materias que forman parte de la naturaleza representativa. Y esto se realiza mediante la "aniquilación" de la obra absoluta identificada en la Sinfonía y la necesidad de acercarla a los hombres dado que cualquier filosofía del absoluto, al situar la perspectiva en las ideas y, según la descripción de Wagner, en el mundo de las partes, perderá conexión sensible con la realidad.

La realidad del escenario materialista, es para Wagner, un escenario histórico, que represente su parte del drama y no esté relacionado con el concepto. Un espacio, y no un lugar, que surja desde los cuerpos ligados por fusión en el amor. Este amor es aquel que señala siempre las diferencias de manera dialéctica. Esta fusión entonces es la desaparición del sí mismo de las partes en función de un amor que las nombra para el otro, una forma de identidad amorosa.

La escena amorosa dejaría el marco del cuadro para transformarse en la forma del drama, la obra ya no sería la desaparición de los límites entre las artes, sino la representación amorosa que las une.

21 Ibid pag 124

22 Richard Wagner "El arte y la revolución" traducción Miguel Angel Alvarez Madrid pos 38 Kindle

23 Das Kunstwerk der Zukunft, la obra del arte del futuro escrita en 1849 por Wagner, con una dedicatoria a Feuerbach

24 El libro al que hace referencia es "Grundsätze der Philosophie der Zukunft" escrito en 1843

25 Filosofía de la música del Futuro, la influencia de Feuerbach en Wagner, Magda Polo Pujadas, prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2017. Como música pura (o absoluta), en esta etapa de reflexión estética, identifica principalmente a Beethoven.

La representación sensible de la naturaleza se construye rechazando la mimesis como programa plástico desplegando las formas que requiere el drama. El hombre encontrará allí, a través del amor al otro, y por ende, en la formulación de una idea de comunidad, la posibilidad de desarrollar al máximo sus particularidades objetivas.

Fundamentalmente en la obra de arte del futuro²⁶, Wagner comienza a desplegar el programa visual de su propuesta y señala que la construcción de un teatro, exige un artista que tenga la consideración debida a la obra de arte, y al contrario de la construcción de un edificio para usos ordinarios en el cual se debe seguir los parámetros del uso, en el que la belleza es un lujo innecesario y antinatural. La construcción requiere un juego de correspondencias en dos pasos, primero un escenario que tendría que cumplir con las necesidades tecnológicas (Wagner habla de necesidades ambientales) y en segundo lugar tiene que posibilitar que ese objeto transmita fácilmente, sus aspectos sonoros y visuales. Este ordenamiento de la arquitectura de la sala está relacionado con el deseo de la obra de arte de ser compartida, para lo cual evita todo tipo de ornamentación innecesaria y estratificación social no revolucionaria.

La referencia a un objeto audiovisual que requiere una distribución homogénea y sin obstáculos y la relación directa entre el actor y el espectador, es la base formal de esta arquitectura de sala que no encontrará otro modelo mejor que el del teatro griego.²⁷

Y continua Wagner desarrollando lo que vendría a ser su idea de la escenografía:

Las paredes de ese escenario, que frías e indiferentes miran fijamente a los artistas y hacia el público, deben engalanarse con los frescos colores de la naturaleza, con la cálida luz del éter, para ser dignos de tomar parte en la obra de arte humana. La arquitectura plástica percibe aquí sus límites, su falta de libertad, y necesitada de afecto, se echa en brazos del arte pictórico para que éste la libere en la más bella fusión con la naturaleza..... hace aquí su entrada la pintura paisajística.²⁸

La pintura de caballete con la cual se representaba la naturaleza y que servía sólo para el goce egoísta o para ser colgada en un galería, adquiere en el escenario la dimensión proporcionada de su grandeza, amplificada por la interacción con las otras artes del teatro²⁹. La obra pasará del marco hacia el escenario ganando en impresión y comprensión. Rafael Argullol³⁰ en el análisis de la pintura de paisaje establece una escena pintor/cuadro, caracterizada por la representación inconsciente del sujeto, en un objeto que será la contemplación de la contemplación, algo que posteriormente criticará Nietzsche de Wagner citando la apariencia de la apariencia. El proceso romántico implica primero la mirada de sí y a continuación la expresión de esa mirada ensimismada. Esta doble distancia con el paisaje se expresa con elocuencia en los cuadros de Turner y en los de Friederich, en donde el espectador de la obra observa al espectador de espaldas en la pintura de un horizonte ilimitado, o en la construcción de una posición " a través " de una ventana, un segundo marco. La mirada romántica en la que abreva Wagner verá la naturaleza en lo que el mito despliega a través de esta mirada interior, de adentro hacia afuera, para producir una imagen que no será por lo tanto naturalista.

La escenografía comunitaria será aquella arquitectura de la relación amorosa con el público, que podrá comprender así la relación del cuerpo del actor con el entorno conocido, atravesado por *la luz del*

26 La obra del arte del futuro, pag 123

27 La opera de Garnier abre el 5 de enero de 1875 con una capacidad de 1979 espectadores, Y Bayreuth Festspiele, el 13 de Agosto de 1876. Garnier es la expresión máxima de la tradición arquitectónica del barroco, la disposición en herradura de la platea, la decoración voluptosa, la distribución del público por nivel económico. Contra todo esto Wagner opone su idea del teatro comunitario.

28 La obra del arte del futuro, pag 127

29 Hay en este punto una referencia a la iluminación escénica como colaboradora de la pintura. Hay que hacer notar que Wagner fue testigo de los primeros escenario iluminados con gas que se destacan por la alta luminosidad, la capacidad del uso de lentes y de una primitiva idea de control, que comienza desarrollarse.

30 Rafael Argullol, la atracción del abismo. Ediciones Destino, Barcelona 1991

drama. Cuerpo que se liberará del proscenio y podrá apropiarse del escenario a través de la danza y el mimo.

El ser humano artístico pone ahora su pie sobre el escenario de los pintores, tal como el ser humano natural lo hace en el teatro de la naturaleza . Eso que los escultores y pintores de temas históricos se esforzaron por moldear en la piedra y el lienzo, ahora, para llevarlos a una vida consciente, artística, le daban forma a partir de sí mismos, de su figura, de los miembros de su cuerpo, de los rasgos de su semblante. El mismo sentido que guió al escultor en la comprensión y reproducción de la figura humana ahora guía al actor en la manera de proceder y mover su cuerpo real . El mismo ojo que en dibujos y colores permitió al pintor de motivos históricos encontrar lo bello, lo gracioso y lo significativo por medio de la composición de las vestimentas y a disposición de los grupos, ordena ahora la plena manifestación de lo humano³¹.

La pintura histórica representa un género que servirá de base para reproducir escenas sociales en el teatro. Tendrá su apogeo en la mitad del siglo XIX, y se destaca la escuela de Munich dirigida en esos años por Karl Theodor von Piloty (1826-1886) del cual saldrá por ejemplo Hans Makart (1840-1884) que será sondeado por Wagner para la escenografía del Anillo, en donde la representación de una disposición de cuerpos en un lugar se percibe como una escena de teatro en donde sucede una acción dramática, Se observa la teatralidad de las imágenes y la iluminación de las escenas.



Figura 7: Karl Theodor von Piloty: Die Ermordung Cäsars, 1865³²

31 La obra de arte del futuro, pag 129

32 1865 Oil on canvas 149 x 238 cms | 58 1/2 x 93 1/2 ins. Niedersächsisches Landesmuseum | Hannover | Germany



Figura 8: Lohengrin Akt 1³³

Las imágenes 7 y 8 reflejan la similitud de ordenamientos de los cuerpos en escena. El equilibrio plástico de los cuerpos, se transformará en una constante de la producción escénica. El cuerpo como un objeto dentro de un cuadro, expresando la naturaleza del drama, sigue las reglas que organizan las formas en un cuadro plástico. Esta idea de que el cuerpo debe estar ubicado plásticamente en el escenario, constituirá el procedimiento ilusionista hasta entrado el siglo XX. Wagner pugna por un cuerpo vivo "enmarcado" en un escenario pintado.

2

Es importante notar aquí, que la restauración propuesta por Wagner de un escenario natural, es al final, una reproducción pictórica de una escena general. Definitivamente, se separan el espacio del lugar, y aquel mundo griego se transforma en pintura y caballete, forma y contenido, escenografía y arquitectura. Justamente en este punto se "separan" las artes.

La pintura histórica en este sentido, es lo que hace de paisaje humano, relata una imagen del pasado, una idea de foto, de cuerpo representado, un acercamiento alegórico a la práctica del mito. El cuerpo se asemeja a su representado de manera alegórica, en la medida que, constituido en imagen, desbordará de sentido la acción detenida, resultando en cuerpos ideales, detenidos, bocetos de puestas, naturalezas inconscientes, y ambiguamente cercanas.

Hablar de verticalidad de los cuerpos es hallar en la forma de la sala, la pintura y el cuerpo, el aspecto esencial de una topología del drama visual. Sin devenir imagen (la imagen siempre es idea de un frente), el cuerpo será forma, en la medida que esquite su fondo. Su sombra (la aparición del inconsciente), aparecerá cuando el fondo(paisaje) se retraiga y aparezca el egoísmo (el contenido). La obra "ungesamte" aparecerá cuando esos contenidos pretendan tener vida.

Así como la música pura es aquella que llega a su mayor grado con Beethoven, el espacio puro y su fondo, la escenografía pura, se verá representado en la Opera Garnier que abre sus puertas el mismo año que Bayreuth y la escenografía es la de Ciceri.

Wagner comparte con su época formas puras, pero en su intención de alcanzar formas programáticas lo conducen al mito romántico de la naturaleza, señalando allí, que el reflejo del paisaje, no es la realidad, sino el interior del sujeto creador, que constituye una impureza que remite a lo "invisible" del espíritu. Y explica que la pintura de paisaje será programática, o sea impura, cuando entrando la mimesis, exponga la construcción del sujeto invisible. La pintura histórica será el programa del cuerpo,

³³ Court Theatre, Weimar, 28 August 1850 Lohengrin's arrival in Act I in the first production, taken from the Leipziger Illustrierte Zeitung. Richard Wagner, the stage designs and Productions from the Premieres to the Present. Oswald Georg Bauer, Ed Rizzoli, 1982 pag 103

la verticalidad de los movimientos que constituye, no una hipótesis de contenidos, sino una apertura hacia un fondo invisible.

El terreno de la historia es la naturaleza social del ser humano : de la necesidad del individuo de unirse con la esencia de su género , para llevar sus capacidades a su máximo valor en la sociedad , resulta el entero movimiento de la historia . Los fenómenos históricos son las exteriorizaciones del movimiento interior , cuyo núcleo es la naturaleza social del hombre . Pero la fuerza nutritiva de esta naturaleza es el individuo , que puede calmar su instinto de felicidad sólo en la satisfacción de su anhelo de amor .³⁴

LOHENGRIN

Por lo tanto tenemos que hacer algo completamente distinto a simplemente crear lo griego ahora; sin duda en las artes se ha intentado una estúpida restauración de una apariencia de lo griego, pero ¿qué no han hecho hasta ahora los artistas por encargo?.....No, nosotros no queremos ser griegos de nuevo; pues lo que los griegos no sabían, y por lo cual debieron perecer, nosotros lo sabemos.³⁵

Lohengrin es estrenada por Liszt en Agosto de 1850, en el medio de los escritos de Wagner sobre el arte del futuro³⁶. Wagner diseña la escenografía y explica a Liszt lo que esta necesitando³⁷

The accompanying sketches, which I have drawn for this purpose, will asume you greatly: I number them among the most succesful creations of my genius; where my technique has let me down, yo will be able to deduce muy intentions from the accompanyung literary explanation, The foliage caused me insuperable difficulaties, and if every artist sweats as much bollod as I did trying to achieve a sense of perspective, no one could ever call painting an easy profesion.

Lohengrin demuestra el despliegue de un paisaje. Por un lado, la profundidad y la altura del fondo, y por otro, el juego de las proporciones. La representación del infinito, de la caja sin fondo, es la segunda consecuencia de una organización en tamaños. El fondo natural es el *fondo/mundo* a través de la ventana de la embocadura. La naturaleza atrás y en todo el cuadro, formas estáticas detrás de formas dinámicas, la acción en el cuadro.

La aparición de Lohengrin debe suceder en dos etapas, una en el fondo, que utilizará un Lohengrin niño y otra en adelante con el verdadero Lohengrin. Es interesante notar como Wagner reclama en el epitome de su obra de arte total, una escena ligada a los convencionalismos de la ilusión y nos hace preguntar sobre cómo es la función del espacio en la escenografía de mitad de siglo XIX.

34 Opera y Drama pos 4839

35 Arte y revolución pos 420 Kindle

36 Los tres textos claves de Wagner escritos en Suiza se encuentran datados entre 1849 y 1851. Arte y Revolución está datado en 1849, La obra de arte del futuro esta datado en el mismo año, y Opera y Drama es de 1851.

37 Wagner to Franz Liszt July 2, 1850, en " Selected Letters of Richard Wagner, de. Stewart Spencer and Barry Millington, New York, 1987, pag 208

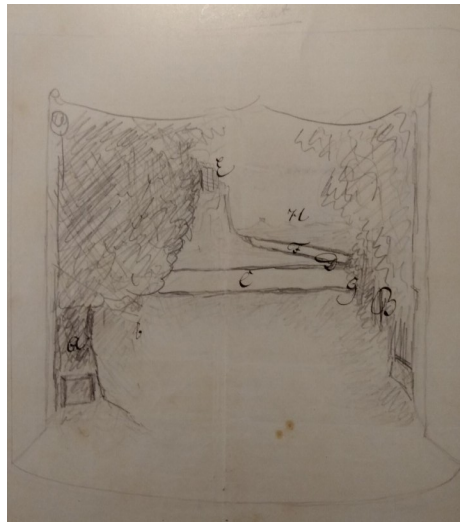


Figura 9: Boceto de Wagner para la puesta de Lohengrin³⁸

La ilusión y la materialidad de la naturaleza son conceptos opuestos si se analizan desde la perspectiva de la escenografía como representación de un estilo, esto es, de un concepto espacial. Pero si la enmarcamos en la construcción de un lugar sobre el escenario, siguiendo las demandas de la comprensión y la sensibilidad, la ilusión pasará a ser la única forma posible de describir la escena. Los componentes que conforman la ilusión, además de un grado de mimetismo, conforman la imagen de un interior del paisaje, una representación de la atmósfera y el significado simbólico del mismo. Este detalle marca una diferencia radical en la forma de concebir la naturaleza como idea o como recorte paisajístico.

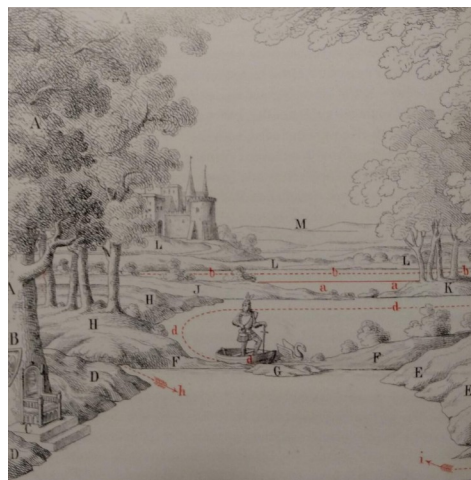


Figura 10: Boceto de Wagner para la puesta de Lohengrin³⁹

38 a Un viejo árbol una de las de las rutas las raíces del árbol se encuentra rodeado de pasto ,B grupo de árboles b pasto, C el río corriendo de derecha a izquierda del espectador, D una lengua de tierra que conduce al castillo, E el castillo de Albert en la distancia, F el lado lejano del río corriendo de la izquierda aquí uno tiene la primera vista en el fondo del escenario de lohengrin en el bote para que veas esa ilusión un niño pequeño debe hacer de lohengrin después que el niño desaparece detrás de los árboles a la derecha y después de una pequeña pausa lohengrin el mismo aparece en el río Sheldon desde proscenio desde la derecha. Con un barco grande, G en el punto g el coro percibe la llegada de los negros, H en el punto más distante del escenario un área plana con algunas colinas con castillos. Richard Wagner, besondere bemerkungen für die Scene, Stage drawing for Lohengrin FROM THE SCORE TO THE STAGE, an illustrated History of Continental Opera production and Staging, Evan Baker, the university of Chicago Press, Chicago an London 2013, Printed in China. pag 204

39 Ibid pag 208.



Figura 11: Boceto de Wagner para la puesta de Lohengrin⁴⁰



Figura 12: Transcripción de Ferdinand Heine, incluido en la partitura

Es interesante ver en estos dos dibujos, el traspaso de el boceto al plano constructivo. Ferdinand Heine, el encargado de montaje, deduce los elementos necesarios de los aspectos formales para la escena: listado de accesos, idea de simetría, configuración de telones, transcripción en capas de términos del escenario escénico. Es dable a destacar también los accesos ortogonales y el proscenio para la acción. Recordemos que los actores actuaban en proscenio que todavía se movían en líneas paralelas al proscenio.

Resumiendo, en el período más significativo del pensamiento de la escena para Wagner, podemos destacar, la necesidad de descartar la idea de espacio escénico (espacio griego) en función de localizar (lugar) el espectáculo en la escena real del drama, utilizando la mimesis, no como búsqueda de la verdad, sino, como forma reveladora del sentimiento y la comprensión.

La fusión se puede dar en aquello que se denomina drama y que en el presente denominamos acción dramática.

Es importante destacar aquí que el estreno de Lohengrin ha de desarrollarse en el Dresden Hofoper, diseñado por Gotfried Semper, quién luego será el arquitecto original de Bayreuth.

La referencia visual de Lohengrin en la construcción de este periodo histórico, se constituye en la escena testigo, que reúne las ideas con las prácticas visuales y permite destacar su diferencia, en la profundidad y forma de análisis, y sirve para comparar la realización visual de la idea de obra de arte total, con las propuestas musicales y textuales de este primer período

⁴⁰ A su edición de Lohengrin pertenece además de la partitura con apéndice y el informe crítico, un documento (fig3 y 4). En él, hay fuentes para el trabajo relacionado con el autor, y se encuentra el escenario de Lohengrin, que el pintor de teatro de Dresden, Ferdinand Heine, a petición de Wagner, usando un boceto escrito a mano por el compositor, había hecho.

DRAMA Y OPERA

Mas esta gente no ve en el drama otra cosa que una rama de la Literatura, un género de la poesía como la novela o la poesía didáctica, con la única diferencia de que aquél, en lugar de ser meramente leído, debe llegar a ser aprendido de memoria, declamado y acompañado con gestos por distintas personas, e iluminado por las lámparas del teatro. Frente a un drama literario representado en el escenario, una música se comportaría justamente casi como si fuera tocada para un cuadro expuesto, y de aquí que el llamado melodrama haya sido rechazado como un género de la más insoportable mezcolanza. Pero este drama, que es el único que se proponen nuestros literatos, es un verdadero drama en tan poca medida como un piano es una orquesta o un elenco de cantantes.⁴¹

Invierto el título del libro donde expone su teoría de la Ópera y el Drama para destacar en primer lugar el esfuerzo que realiza Wagner en la re-definición de todo el aparato conceptual que rodea lo escénico.

Comienza la disputa refiriendo al Laoconte de Lessing, y subraya el esfuerzo que éste realiza por caracterizar las artes plásticas y las poéticas y como se relacionan entre si. Está separación teórica es la consecuencia de un arte que ha perdido su carácter originario y ritual y debe encontrar la forma de reunir las partes que lo componen. Es notable la forma en la que intenta separar el arte funcional, o sea, un arte constituido por la sumatoria de las partes de aquel regido por la línea fundamental de un arte comunista, ligado a una forma de arte nueva, el drama.

Wagner en opera y drama reconoce en su tradición, la potencia interior del drama shakeperiano, la opera visual y la formalización francesa, como las influencias a partir de las cuales elabora su concepto de drama...alemán. La potencia del escenario para los ojos, si bien, educó a la imaginación del publico, se dotó de excesos visuales que hicieron perder la conexión con el verdadero drama por, dice Wagner, el amor a la novela.

Todo el dispositivo de la primera Gesamtkunstwerk, aquella materialista, depende básicamente de una re-definición de conceptos matrices que separen, por ejemplo, el drama histórico de Schiller del drama griego, y la idea de unidad de lugar francesa del escenario griego según Aristóteles. Wagner debe redefinir los objetos canónicos, en una nueva organización, en la cual sea posible distinguir el drama histórico del drama mítico, y proponer una definición nueva de espacio en la cual los lugares, escenografía y sala, no muestren el corte que los individualiza.



Figura 13: 1855 PILOTY, Karl Theodor von. Seni at the Dead Body of Wallenstein

41 Wagner, Richard. Ópera y drama (Música) (Spanish Edition) . Akal. Edición de Kindle. Pos 4038

La generación de la obra visual será la fusión de las partes que la componen, su destrucción. La obra debe surgir de adentro hacia afuera, desde el mito mismo hacia su forma. Y aquí, en Ópera y Drama, la historia de la ópera será analizada desde la perspectiva de la unión perdida en la consolidación de sus partes "modernas," en este sentido, habla de la aparición del aria, como forma autónoma y de la música en general, al creer que "expresan" lo que no pueden expresar por medios de números. Y en esta sumisión también cayó el poeta que entendió que su voz aparecería a continuación de la música.

Con Rossini ha terminado la historia de la Ópera propiamente dicha . Terminó cuando el germen inconsciente de su naturaleza se había desarrollado hasta la plenitud más desnuda , más consciente , cuando el músico era reconocido como el factor absoluto de esta obra de arte con plenos poderes ilimitados , y el gusto del público teatral como la única pauta para su conducta . Terminó cuando toda pretensión de drama fue descartada sistemáticamente , cuando fue reconocida como única tarea suya a los actores cantantes el ejercicio del virtuosismo canoro grato al oído y , como su derecho más inalienable , sus exigencias al compositor fundadas en ese ejercicio .⁴²

La escenografía como forma autónoma exagera su característica plástica. Las máquinas barrocas que desplegaron sobre la escena efectos magníficos y representaciones naturales acompañaron la iconicidad y autosuficiencia de todas las partes del espectáculo. Las máquinas se usaban indistintamente en cualquier obra, sin necesidad de mostrar una particularidad. La obra en términos visuales, estaba dotada de telones y máquinas utilizados en *toda* obra. Esto incluso lo vivió Wagner para el estreno *Tanhauser*, que terminó usando los telones pintados que tenía el teatro en stock. Los teatros poseían atardeceres, palacios, mares, grutas, prisiones y plazas que se usaban indistintamente según quien la solicitara.

Pero el ropaje histórico de la ópera – el más productivo , porque era capaz de cambiar de pies a cabeza según clima y época – es propiamente la sola obra del escenógrafo y del sastre teatral , tal como ambos factores han llegado a ser en realidad los más importantes aliados del moderno compositor de óperas . Sin embargo , el músico tampoco prescindió de disponer su paleta de timbres para el vestuario histórico ; ¿ cómo no hubiera debido sobrepujar él , el creador de la ópera , que había hecho del poeta su servidor , también al pintor y al sastre ? Si él había resuelto el entero drama , con acción y caracteres , en música , ¿ cómo debía serle imposible realizar musicalmente también los dibujos y colores del pintor y del sastre ? ; Él podía derribar todas las barreras , abrir todas las esclusas que separan el mar de la tierra , y ahogar así , en el diluvio universal de su música, el drama con toda la tripulación , con pinceles y tijeras !⁴³

El teatro luego de perder el espacio, debía encontrar el lugar, a través de la decisión simbólica de la representación, otrora lujosa y funcional para el ojo del drama musical y para el oído del teatro. Como decíamos anteriormente, el ojo educado en el renacimiento, termina con el escenario inglés, olvidando su construcción desde el centro y se entrega al francés, organizado alrededor de las reglas de la poética de Aristóteles y Castelvetro.

Allí, el contenido y la forma del drama se organizó, de la misma forma que lo hizo la escenografía, cuando sucedió la separación del mito del espacio, dejando aislados el lugar escenográfico y el auditorio. El lugar del escenario, se fundamentará desde entonces, en un actor que organice su entorno apelando a la fantasía del espectador. El lazo de comunidad ahora era un acuerdo.

Aquel teatro que quisiera volver a la unidad debía volver al contenido del mito griego, olvidando los intentos de reproducción histórica a la manera del *Wallenstein* de Schiller (fig 13). Y el punto es que ya no es posible tener un texto dramático. El cristianismo, en este período del pensamiento de Wagner, es

42 Opera y Drama Primera Parte pos 2541 Kindle

43 Opera y Drama posición 2857

la causa de la disolución del mito griego y el origen del Estado como muerte del individuo celebrando la aparición del ciudadano

En el mito , la capacidad poética común del pueblo comprende los fenómenos justamente sólo como pueden verlos los ojos físicos.⁴⁴

APUNTES SOBRE EL FIN DEL MITO

Pero todo mito visual tiene en si su desenlace. El escenario renacentista, modelo y espacio de las maravillas despliega sus máquinas, y el mito termina.

Es aquí donde ello se interrumpe. La tradición es suspendida en el momento mismo en que se realiza. Se interrumpe en este punto preciso: allí donde conocemos bien la escena, allí donde sabemos que se trata de un mito⁴⁵

La perspectiva que antiguamente configuraba el espacio de la obra, se transforma en técnica cuando pasa a ser el desarrollo de las escenografías de la familia Galli Bibiena. De la perspectiva de un solo punto de vista pasamos a la "scena per angolo" . Ésta forma de la representación, quizás como sugiere Nancy, esta figuración del espacio de la naturaleza, será entonces en simultáneo, la naturaleza y la naturaleza pintada, interrumpiendo el lazo de la primera representación.



Figura 14: Escena trágica de Serlio . Perspectiva de un solo punto de fuga⁴⁶

44 Opera y drama pos 4511

45 La comunidad desobrada pag 91

46 Ver Nota 9



Figura 15: Giuseppe Bibiena . Plaza de Pueblo . Scena per angolo⁴⁷

Cuando Wagner denuncia la separación entre naturaleza y representación, intenta sostener el procedimiento activo en dos formas. En la primera sosteniendo la ficción como fondo de la representación y por otro, tanto con la pintura histórica y en su contenido mítico, reiterando su destino final, este es, la implosión en la fusión. O sea que pone en funcionamiento la operación del mito para que, junto con el mito de la naturaleza, y el relato histórico del mito, el paisaje, ahora devenido escenografía, continúe mitificando en la comunidad. En este sentido, el carácter de la escenografía y el del edificio, será el del individuo en la comunidad, el espacio para los demás.

Aún en el período de mayor sofisticación técnica, quizás aquí, diría Nancy, en el extremo de la desgracia ontológica, la verificación y la eterna invocación de la naturaleza escénica buscarán su cauce. El espacio devenido en lugar por las leyes del Estado, diría Wagner, reclamaría el límite que lo organice en la desaparición de la singularidad, por consumición y comunión en una inmanencia reencontrada, diría Nancy, en un individuo colectivo. La escenografía como la figura del drama, mantendría entonces, la tensión entre el lugar como símbolo de la acción y el espacio como hábitat natural de la voluntad. Esta tensión desarrollará sus atributos en características como la proporción y transformación plástica del cuadro paisajístico por medios escénicos de acción y tecnología.

Esta primera etapa de la Gesamtkunstwerk concluye cuando la música vuelve a exigir su posición directiva dentro de la obra escénica. A partir de acá se ordenan las piezas de otro modo, conservando de la idea original los aspectos formales y figurales que dieron origen a la idea pero modificando sus resultados y jerarquías.

SCHOPENHAUER

El ocaso de la tragedia está directamente relacionado con la disolución del estado ateniense. Tal y como el espíritu público se desmembró en miles de direcciones egoístas, también así se disolvió la gran obra de arte total que era la tragedia en las partes individuales que la constituían⁴⁸

1

Hasta aquí la separación de la música absoluta de la pura, para transformarla en programática, es el presupuesto original de un Wagner, que quiere garantizar una idea de unidad de obra basada en objetos materiales concretos. La idea de obra total sería aquella que estuviera ligada por el amor de los

47 Baroque and Romantic stage design. E. P Dutton & CO. U:S:A 1962 fig 29

48 Arte y revolución pos 84 Kindle

individuos de la producción a modo de sacrificio y fusión de las particularidades. Y se opone a la homogeneidad, la coherencia, y el concepto, que representan el mensaje romántico de unidad escénica a modo de práctica idealista de movimiento sintético y acotado. Entiende que la fusión, es posibilitar la demostración del amor contra el egoísmo de las partes como garantía de la excelencia de las partes. Opone fusión a homogeneidad,

En 1854 Wagner lee a Schopenhauer,⁴⁹ quién organiza el arte bajo la idea de música absoluta e influye profundamente en la mirada de Wagner sobre la música, reorganizando los presupuestos desarrollados en Opera y Drama. Esta lectura reorganizará la distribución de partes y jerarquías en la producción del Drama inaugurando una segunda gesamtkunstwerk.

Recordemos que la propuesta de Wagner presupone superar las instancias puras, aquellas que se expresan en la novela y la sinfonía, para adentrarse en un género que no es ópera, el drama al que alude, no es el que refiere Aristóteles, como no es el realismo, ni el naturalismo de la época, la necesidad figural de un obra total. El director, imagen de unión romántica, idea del amor, sujeto enlazador, surge mas por la idea de coherencia, por la necesidad de que la obra exprese la mayor posibilidad de cada una de las artes convocadas. La percepción de un fin de la autosuficiencia, la necesidad de copiar, de acercarse a un público, son los modos que los primeros directores entendieron las obras.⁵⁰

2

El realismo del objeto escénico puede leerse desde una clave histórica, clave que muestra una morfología particular basada en una cesura entre imagen y estructura.

El fondo, como concepto escenográfico, es parte de una tradición pictórica del renacimiento, que sitúa, junto a la perspectiva, un objeto constituido. Separar la perspectiva como estructura del paisaje, nos va a servir para comprender como en realidad el paisaje figura como una estructura de un lugar para el cuerpo. La figura que organiza un cuerpo cuyo sostén o esqueleto es una pared se organiza según leyes matemáticas.

El momento de fusión (pasión) dura hasta que la estructura se separa de la forma (como en el caso de Galli Bibiena⁵¹), esto sucede cuando la estructura organiza de manera "egoísta" (Piranessi ⁵²es el colmo). La matemática, la geometría como estructura del arte, pasa al plano de la figura, o sea se termina el amor; el espacio se transforma en lugar/escenografía.

Una de las formas en que esto acontece entonces es por la ruptura de la relación entre naturaleza y representación, la falta de amor, en el contexto de la influencia de Feuerbach produce la disputa de las partes. La separación entre escenografía y edificio obliga a tomar posiciones: Anfiteatro y pintura de paisajes. Lo plástico que era antes la forma, ahora es una herramienta, lo que desplazó la muerte del mito de unidad, deber ser ahora, la obra de arte total en la fusión.

La escenografía debe morir, Bayreuth debe morir para volver a fusionar en la religión el alma de la obra. El círculo del drama entonces no es la escena del árbol que propone Nancy, sino un entorno romántico, que opera con el motor del mito, la fundación del origen, y la potencia de la idea de comunidad reunida.

Si la arquitectura de la sala es la mas alta arquitectura (obra de arte del porvenir), el anfiteatro griego es prácticamente una morfología divina. Las características que señala Vitrubio anticipan algunos enclaves menos divinos a esta construcción (la posición de los basurales y los baños) pero suponen una idea de edificio en donde la escucha y la visión no estén interrumpidas.

La arquitectura comunitaria del teatro separa aquellos componentes sensibles del individuo en partes y sitúa la plataforma del encuentro, no para la experiencia personal, sino para la revelación comunitaria

49 Die Welt als Wille und Vorstellung escrito en 1819.

50 Es el caso del duque de Meininguen (1826, 1914) un pionero de la dirección escénica teatral, reconocido por la organización de la compañía y por la organización de los grupos de actores dentro de un rigurosísimo estilo realista. Sus puestas influenciaron la práctica visual de entonces. Realizó un Julio Cesar en 1876 que tuvo inmensa repercusión con el mismo realizador con el que trabajó Wagner y su mujer Cósima.

51 Los Galli Bibiena, familia de escenógrafos italianos cuya influencia modificó la forma de construir el espacio escénico en el Siglo XVIII.

52 Piranessi pintor e ilustrador, Son famosas sus carceles.

de la esencia del grupo en el mito. Por eso el drama no es acción individual sino mostración de partes amorosas en el amor de la fusión.

La arquitectura no es la base en donde se desarrolla el drama, es la relación entre los hombres que van a ser comunidad a través de la experiencia del actor, y la escenografía, es lo que continúa la arquitectura de esa comunidad del mito. El paisaje se fusiona siendo arquitectura de la naturaleza y el auditorio se fusiona siendo la naturaleza del mito. El actor/drama situado por esta fusión de materialidades será pura acción.

Recordemos al teatro griego, aquel recuerdo de unidad primigenia; todo era teatro, la escenografía ocupaba la mínima proyección, la escenografía *no funcionaba*. La fusión no es solamente la desaparición de capas de sentido, es una topología en donde el centro olvidado no remite a un entorno. la obra " ungesamte" es aquella que hipotetiza el centro en relación al entorno, produciendo el equilibrio del concepto y la necesidad de una teoría del hombre, y en este fusionarse de manera vertical, el cuerpo puede ser una arquitectura y danza.

La fusión horizontal, aquella que une al cuerpo con el piso (la música) está garantizada. El cuerpo en la obra " ungesamte" solo será sombra sobre el fondo, inversión de formas, supuesto de espíritu, revelación de entorno, luz disminuida, sueño del inconsciente, nunca una cosa, nunca un paisaje. Y en la caverna de platón nunca habrá cuerpo....

El teatro griego no tiene cuerpos, nuevamente los objetos...cantan y ésta pérdida de cuerpo es lo que garantiza su posibilidad de paisaje. El sujeto romántico separado del fondo objeto por el amor, será el elemento vivo del drama. El drama existirá en la medida que los elementos se encuentren desplegados en su diferencia.

La sombra en el discurso contemporáneo opera como forma del inconsciente, borde de un cuerpo (volumen), y como plano metafórico. El paisaje, (aquello que no es cuerpo) puede transformar su imagen de naturaleza (otro cuerpo) si se ofrece al drama. Este movimiento del fondo hacia el cuerpo es lo que produce que la pintura (el plano) se acerque al cuerpo y no al revés. Cuando el cuerpo va hacia el fondo, es lo que comúnmente hallamos en el universo del sentido. El cuerpo dará sentido a aquello que no lo tiene.

3

En términos de tiempo, la escenografía ofrecida al drama se produce mediante un gesto, un recuerdo y un presentimiento, modos⁵³ que despliega Wagner para la música en Opera y Drama. El gesto resume aquello que solo puede ser expresado por medios visuales⁵⁴, el recuerdo remite al objeto en el pasado de nuestra sensibilidad⁵⁵ y el presentimiento es la manifestación de una sensación emotiva inexpresada,⁵⁶ subraya la fuerza de lo sugerido y requiere de un espectador para completar la imagen. El espacio pensado desde el tiempo nos ofrece una forma de concebir el paisaje concebido como un organismo que invocará cualquiera de las tres temporalidades. O sea, en ningún caso la pintura representa la circunstancia de la acción sino que además prescinde de lo real para vislumbrar lo invisible. Lo invisible es la unión mítica espacial, lo que produce que el acto sensible del espectador sea la forma de la confirmación del tiempo, catarsis contemporánea, espíritu de las cosas.

Estas definiciones temporales del espacio son particularidades del mismo que nos separan de la pintura para las obras de Meiningen, o de la arquitectura para la construcción neo-barroca. La delgada línea que separa la estructura romántica del proto-naturalismo nos obliga a pensar las partes constitutivas de la escenografía a través de otros campos. Wagner no hace este esfuerzo. Resolver la relación entre el texto y la música es la principal costura que trata de suturar.

53 Esta síntesis surge de una nota que realiza Polo Pujadas en su libro y es una referencia de Wagner a la música que estamos extrapolando acá a los aspectos visuales

54 Opera y Drama pos Kindle 7258

55 Ibid pos Kindle 7364

56 ibid pos Kindle 7428

4

La escenografía del siglo XIX, no encuentra la síntesis programática que corresponde al universo de su historia, ni sienta las bases de la escenografía vanguardista del futuro.

Con Schopenhauer, Wagner realiza una operación sorprendente, desplaza la idea de la música programática, aquella que tenía como objetivo "actuar" dentro del drama en conjunto con todos los "individuos" que la expresen, para pasar a la música pura, una vuelta a la idea originaria, que en alguna analogía escenográfica, se podría considerar como espacio musical, pero esta vez como origen.

Como cita Polo Pujadas, pasar de la historia al mito, lo libera del hombre concreto y lo acerca a lo que se denomina música absoluta, una manifestación de lo indecible por parte de la música y el fin de una nueva unificación de las artes en el drama. Esta segunda parte del Gesamtkunstwerk abandona la escenografía como individuo para situar las partes en funciones organizadas con el fin musical.

Esta gesamtkunstwerk "idealista" muestra sus partes y demanda especialistas. La dirección técnica, los efectos, tecnología, también los modos productores de la forma. La forma del origen solo puede surgir de la música.

La Construcción de una obra pura, organiza las formas en relación al drama dirigido por la música; desplazando lo que sucedía bajo la esfera de Feuerbach, en donde la obra se dirigía al sostenimiento de la comunidad. Esta deriva de comunidad a música, no sucede en todos los campos. El mito sostiene la escenografía comunista en la música pura, el teatro griego en el drama musical, la naturaleza como espacio en el gesto como leitmotiv. Este despliegue asincrónico muestra que el campo de la ficción escénica está constituido por relaciones asimétricas entre las partes formales que componen la idea de unidad. Partes que no necesariamente confluirán teleológicamente en un nuevo paradigma de obra. La escenografía permanecerá naturalista, el teatro permanecerá griego, mientras que la música seguirá por nuevos horizontes espaciales.



Figura 16: Aufzug der Uraufführung von Richard Wagners "Tristan und Isolde" am 10. Juni 1865 in München. Bühnenmodell von Angelo Quaglio.

No hay diferencias topológicas, entre Lohengrin creado bajo el influjo de Feuerbach, mostrado anteriormente, y este Tristan producido luego de la influencia de Schopenhauer. La escena se observa en sus partes, el árbol pintado, el trasto simulando una pared.

¿Puede la obra musical, a pesar de modificar sus procedimientos esenciales, mantener su misma relación con el entorno visual? ¿Es posible pensar en una detención crítica de los modos de producción visual?

El objeto escenográfico demorado permanecerá en las materias, ya no como garantía de comunidad, sino hito, marca de una acción anclada en el pasado del mito, y el mito del espacio devendrá industria

y desarrollo de los oficios de la producción. El período de latencia se mantendrá de alguna forma hasta que Wieland Wagner, nieto de Wagner realice una producción de esta ópera en 1962.⁵⁷ El objeto escenográfico se independizará de la obra. Abriendo el camino a nuevas formas de desarrollo de los diseños, en un mundo que empezaba a desarrollar una necesidad por los objetos funcionales.

LOS HERMANOS BRÜCKNER

Aquí toda reflexión es estéril: Las manifestaciones históricas reflejan claramente el éxito de estas dos direcciones opuestas. Donde el griego para su edificación se reunía en el anfiteatro durante varias horas llenas del contenido más profundo, el cristiano se encerraba toda su vida en un convento⁵⁸

Situados en esta segunda etapa de la obra de arte total, podemos observar como produce, veinticinco años después, el sueño esbozado en "La obra de arte del futuro" de un teatro y de un drama musical. Wagner demandará para el anillo, un pintor de escenas que sea un arquitecto, un escenógrafo y un director técnico.

Wagner comparte su opinión visual sobre el escenario con el primer director naturalista, el duque de Meiningen.⁵⁹ Ambos revolucionaron el quehacer escénico de la segunda mitad del siglo XIX, uno en la ópera y otro en el teatro, imponiendo en la práctica los ensayos y la subordinación a un director con la mirada total de la obra. El mismo año del estreno del anillo, Meiningen estrena una producción de Julio Cesar que revolucionará todo el teatro europeo.



Figura 17: Placa recordatoria de la familia Brückner en su casa en Ketschengasse 14 en Coburgo

Gotthold (1844-92) y Max Brückner(1836-1919) tenían un taller de pintura en Coburgo y desde allí trabajaron en las producciones de Meiningen y las de Wagner al mismo tiempo. Para Wagner, Max Brückner diseñó y pintó todas las escenografías en todas las producciones de Cosima. Las obras de ópera eran objetos sonoros y visuales que se vendían como totalidad. Las escenografías originales de los estrenos se repitieron hasta casi los años 30. Brückner por pedido de Cosima, reprodujo las pinturas

57 Alain Badiou en el libro Cinco lecciones sobre Wagner establece la relación precisa entre la estética y el mito. Asume Wieland, dice Badiou que la única forma posible de rescatar a su abuelo es borrando todo rastro mítico de la imagen visual transformando el escenario en una imagen abstracta, suprimiendo toda referencia que pudiese acercarlos al nazismo. La idea política del mito como operación estética y su devenir en estética facista será tratado por Nancy y por Luc labarthe de la misma manera. Badiou en su escrito trata de separar la ópera de la política.

58 Arte y Revolución pos 154 Kindle

59 Ver nota 50

de los montajes realizados anteriormente en Dresden, o en Paris, o en Munich; en su estilo naturalista, no difieren de lo que eran entonces los standares tradicionales⁶⁰ para ser reproducidos con exactitud.⁶¹ La obra de Meiningen, del mismo modo, se caracteriza por el uso de utilería y una actuación realista, y en el manejo de los coros y las posiciones de la puesta en escena.

Esto subraya la falta de adecuación y complejidad, a la hora de relacionar la idea de la obra de arte total con la escenografía. La diferencia de esta etapa entre Meiningen y Wagner, remiten a que la construcción de la ficción y el paisaje mítico, en el caso de Wagner, rechaza la historia, subrayando el carácter universal e idealista del drama, y se diferencia de la mirada de Meiningen, que organiza el cuadro de acuerdo a lo real.



Figura 18: "Hohle Gasse", Friedrich Schiller: Wilhelm Tell ⁶²



Figura 19: Josef Hoffmann "Götterdämmerung" 3,Akt 1⁶³

60 Richard Wagner the stage designs page 53

61 Ibid pag 85

62 Atelier Brückner: "Hohle Gasse", Friedrich Schiller: Wilhelm Tell - Inszenierung des Meininger Hoftheaters von 1876 - Meisterwerk der Werkstatt Brückner. Foto: Meininger Museen, Manfred Koch

63 Bild, Wildes Wald – und Felsental am Rhein. Die Rheintöchter verkünden Siegfried den Tod, grossformatiger Entwurf mi Besitz des Königs Ludwig II. Von Bayern, Richard Wagner-Museum Bayreuth.

Ambas imágenes comparten características morfológicas que dan cuenta del carácter descriptivo de la escena y la intención de los directores.

Esta imagen de la segunda obra de arte total, es la que más caracterizará la influencia de Wagner en el futuro: una impronta naturalista, un ordenamiento en relación a la función y una subordinación a la música como texto.

EL ESPACIO PARA EL MITO

Habiendo expuesto las diferencias que existen entre el programa musical y su relación con los aspectos visuales de la puesta, podríamos concluir que la falta de concordancia se debe más a una cultura de la práctica que de un síntoma de la dificultad de producir la obra de arte total como meta.

La infraestructura de los teatros construida según los parámetros del siglo XVIII con sus escenografías de bastidores y su pintura de telón, detuvo cualquier desarrollo fundamental de la práctica.

Se suma a esto la obstinación de Cosima, la esposa de Wagner, por reproducir las puestas originales de los estrenos. Como decíamos anteriormente, la ópera estaba constituida, en esa época, no solo por la partitura, sino también por despliegue de imágenes de la puesta y de los vestuarios. Esta práctica de la época, las siguió también Verdi y Bizet por ejemplo, en demanda de una autoría integral y de valor de la obra escénica como un objeto artístico completo.

Se podría decir, que es solamente en la arquitectura, en donde ha plasmado su legado más importante en términos visuales. Bayreuth es la concreción material del proyecto de obra de arte total, es el programa por excelencia de una propuesta comunista orientada hacia la religión y al mito. Es una propuesta totalmente separada de la poética de Aristóteles y es el epítome arquitectónico que celebrará su herencia.

Este objeto/obra tendrá muchas características particulares: una platea en forma de anfiteatro, un foso de orquesta escondido, el rechazo a la araña central, y la máxima visibilidad y distribución sonora.

Una arquitectura que representa la fusión como parte del "lugar del mito" en un organismo propiciador de visión y escucha, y además, debe ser percibido como una función invisible y no como arquitectura.⁶⁴

la arquitectura como lugar de la mirada, no representa una estructura organizada solamente en formas, es un pensamiento sobre el acto creador, una distancia con la forma de los actores, una relación con la ficción, es una respuesta a el antecedente histórico inmediato, que es el teatro barroco con su distribución característica el público en "importancia social" .

Gottfried Semper 1803-1879 fue el primer arquitecto con el que se bocetó Bayreuth, que contiene ya la disposición a la manera de anfiteatro. Semper escribe en el "Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten" de 1934 una defensa del arte griego, en sus colores y en su calidad y distribución, encontrando allí las fuentes de las que se inspiraron los romanos y el Renacimiento. Wagner coincide fundamentalmente con su mirada.

64 En 1882 el edificio original se parece a un crematorio, diría Stravinsky, la maquina acústica expuesta, la búsqueda de una arquitectura absolutamente funcional.

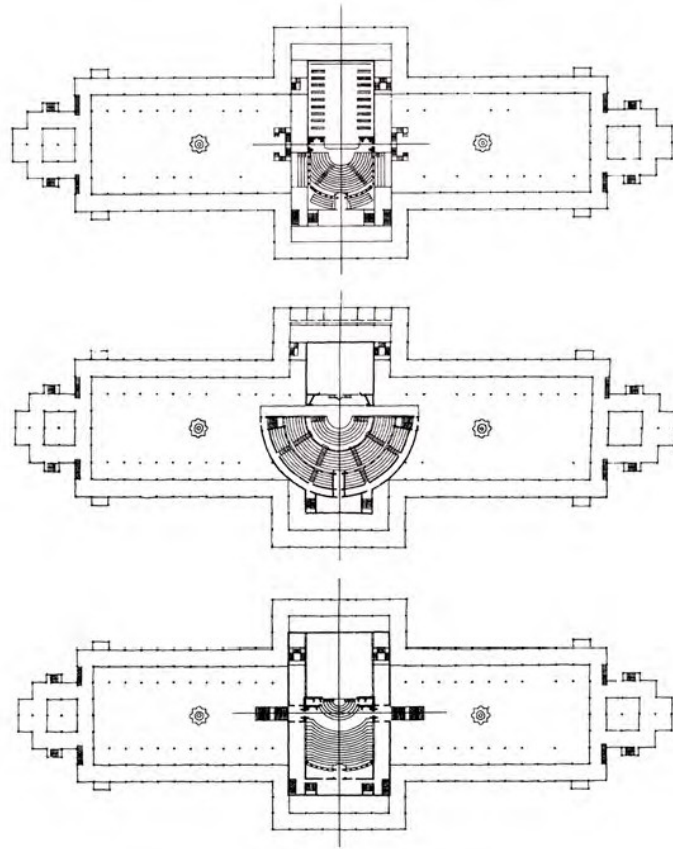


Figura 20: Bocetos de Bayreuth 1864-1866 el layout del teatro de Epidauro

Podemos observar el “esfuerzo” de Semper de organizar la platea griega en un escenario frontal con toda la maquinaria de la época. Una platea organizada como al comienzo de la historia y un escenario completamente contemporáneo.

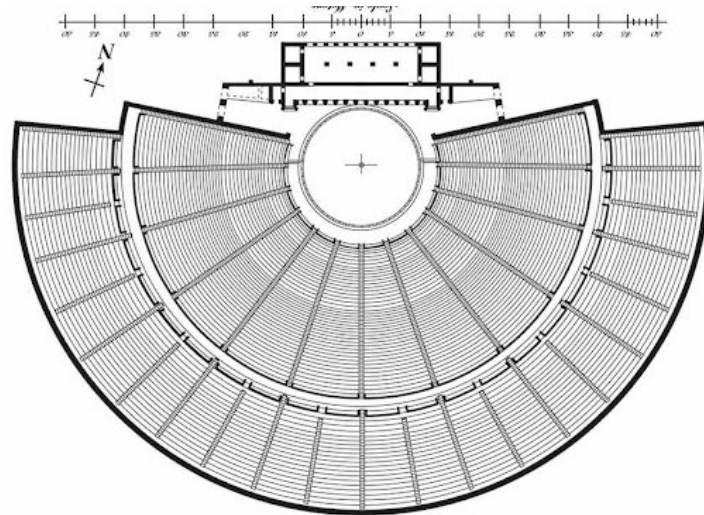


Figura 21: layout del teatro de Epidauro invertido

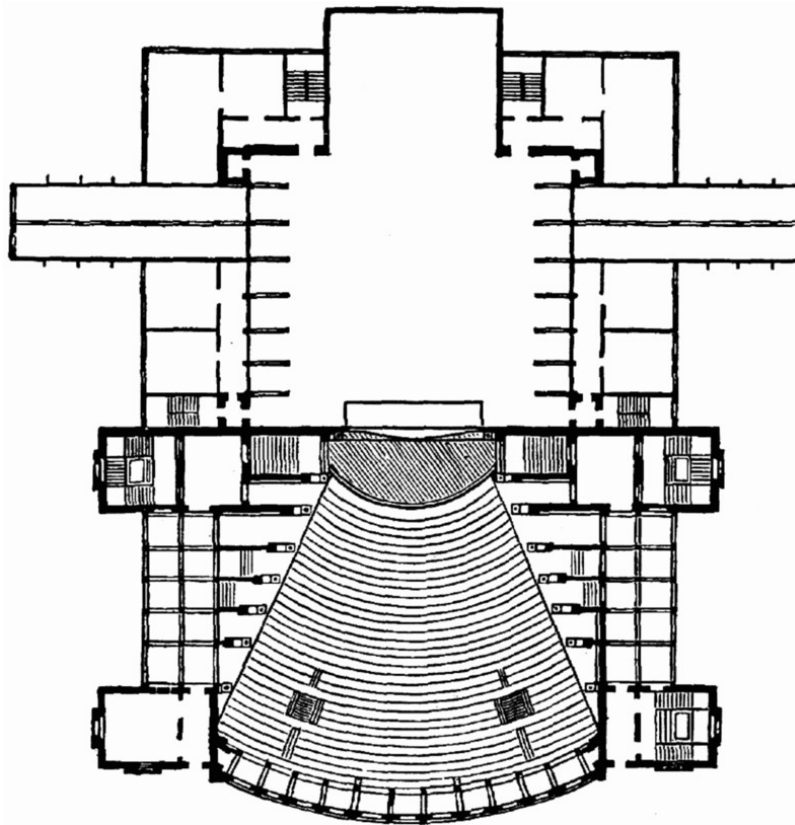


Figura 22: layout Bayreuth de Otto brückwald 1841 1917

El programa arquitectónico del mito se manifiesta en el teatro griego cerrado, en el despliegue centrífugo del actor, en el centro radial, facilitador del diálogo y la comunicación. Un teatro preparado para la escucha.

En términos visuales, el teatro preparado para los ojos, contaba con la mejor tecnología del momento. La manera de unir las partes se va a producir por el ocultamiento del corte. El objeto visual, entonces se produce en el ocultamiento de los límites de los bordes, Adorno cita una cuestión importante en este punto; para que la obra de arte total sea posible, las partes constituyentes debían fusionarse, y esto, para él, significa el ocultamiento de la división del trabajo y finalmente el dominio de la burguesía (el Músico-regisseur) en la obra de arte total (en el alto capitalismo).⁶⁵No es casual entonces, la importancia que otorga Wagner a su equipo de trabajo, el cual "cose" el corte de manera oculta. La oculta división del trabajo, organizado en este presupuesto de la obra idealista, concluirá en este conflicto entre el romanticismo y el positivismo industrial, en la apropiación de toda la tecnología del momento, en la aparición de un jefe técnico. El ocultamiento en la unidad de la división del trabajo produce una hipertelia técnica. Dice Adorno: la obra de arte mágica sueña su reverso perfecto, la

65 La división del trabajo de Wagner es la del trabajo del individuo. Éste le impone los límites y quizá por eso aquella debe esforzarse tanto en negarse a sí misma . No se puede reprochar al drama musical que atente contra el presuntamente absoluto derecho propio de las artes particulares. Este derecho propio es de hecho un fetiche de las disciplinas de la división del trabajo. Al atacarlo en nombre del hombre "real" esto es, entero y libre, y exigir la cooperación y asociación de las artes, tal como en el hombre liberado los órganos sensibles, no estando ya mutilados, alguna vez quizás concurren, Wagner planteaba una exigencia de humanismo real. Esta exigencia se transformó en él en delirio y enceguimiento, en lugar de apoyar a la libertad con la conducción racional del proceso de trabajo. Lo cual, sin embargo, se explica por el hecho de que la obra de arte total es sostenida por precisamente el "individuo" burgués y su alma, que deben su origen y sustancia mismos a esa alineación con la que la obra de arte total protesta. No se constituye en la totalidad en nombre de la cual brama, sino que por condición y contenido pertenece a lo individual. Adorno, Ensayo sobre Wagner pos Kindle 1799

mecánica. Carl Brandt, uno de los primeros directores técnicos de la historia, diseña el escenario de Bayreuth y lo prepara para realizar efectos especiales, El que lo continúa luego de su muerte, en 1881, es Friedrich Kranich que transforma toda la infraestructura del teatro para ser utilizada con electricidad. Hugo Bähr era el encargado de la iluminación y fue uno de los primeros de esta técnica. Uno de los pasantes que tuvo fue Adolphe Appia. La fusión organiza la infraestructura como la contra imagen de la forma. El ocultamiento va ser la operación que reemplace a la escenografía total, el traspaso de la imagen/naturaleza, a la cámara negra como velo. A partir de aquí, el teatro será el sueño de la tecnología.

MITO

La obra de arte total se encuentra dentro de los parámetros del mito en términos espaciales por: espacio de congregación⁶⁶, fundación de la arquitectura de un encuadre comunitario, y propuesta de una arquitectura de origen. Arquitectura por excelencia para escuchar al rapsoda, este mito es un mito de origen natural y al mismo tiempo un mito griego. Ambos relatos son la base de encuentro vertical entre el cuerpo del actor/drama y el espectador. El estudio del mito y sus condiciones espaciales para su formulación nos encuentran con categorías que se pueden abordar desde la mirada romántica y en el caso de Wagner, con el desarrollo de los presupuestos ampliamente desplegados para la música, el texto y la danza.

Wagner, como hemos señalado, de-construye constantemente los conceptos que organizan la obra escénica para poder señalar su mirada particular. Separa el drama de la escritura dramática. Drama para Wagner, es el objeto en el que va a devenir la ópera (eine handlung), una organización de objetos/parte para una idea de unidad, y la acción es el movimiento del drama, y no el conflicto entre opuestos. Finalmente expone que la arquitectura, no es el edificio donde sucede la representación y la pintura de paisajes no es la escenografía.⁶⁷ El problema es que el mito de la naturaleza ha sido diluido.....

La concepción popular de la naturaleza ha sido absorbida en la Física y la Química ; su Religión, en la Teología y la Filosofía ; su Estado - comunidad , en la Política y la Diplomacia ; y su mito , en la crónica histórica .⁶⁸

El mito , devenido impotente para la generación , se descompuso en sus partes componentes aisladas y acabadas ; su unidad se descompuso en una multiplicidad de mil maneras diferentes , y el núcleo de su acción , en una infinitud de acciones .⁶⁹

El espectador va al teatro donde ve con sus ojos lo que lo une a la comunidad, en donde el hombre asume su lugar de representante religioso (actor) y poeta. Allí, la unidad no es la unión de todos los campos, la unidad es la repetición (ritornello) del gesto devenido expresión y temporalidad. Adorno, en su ensayo sobre Wagner, problematiza en la composición, la idea de unidad, como un fundamento inauténtico, fingido, y agrega en su "Actualidad sobre Wagner" , escritos 30 años después de su

66 En la obra del arte del futuro Wagner relata ese mito originario del pueblo que se reúne entorno a una religión y a la aparición del arte a través del mito.

67 «Merece reflexión su relación con las diversas artes con las que creó su "obra de arte total"; comporta un elemento singular de diletantismo, pues, como en su fervorosamente wagneriana Cuarta consideración intempestiva dice Nietzsche de la infancia y juventud de Wagner: "Su juventud es la de un diletante polifacético que no llega a hacer nada bien. Ninguna disciplina artística estricta, heredada o familiar, le ponía límites. La pintura, la poesía, el teatro, la música le eran tan próximos como la educación y el futuro como hombre docto; quien lo mirara superficialmente podía pensar que había nacido para el diletantismo"[1]" (from "Ensayo sobre Wagner (Monografías musicales). Obra completa 13/1 (Básica de Bolsillo nº 75) (Spanish Edition)" by Theodor W. Adorno, Alfredo Brotons Muñoz, Joaquín Chamorro Mielke, Antonio Gómez Schneekloth)

68 Opera y Drama Posición 4572

69 Opera y Drama Posición 4653

“ensayo sobre Wagner” , que de ese mito, el cual esconde una formulación romántica convencional, sobrevive en un “gesto mítico” .

Si un espejo se rompe, la solución parece ser unir los pedazos. Esto se sostiene en una episteme de la idea de objeto, que supone que el objeto está compuesto por partes. La forma es esa idea de unidad, no es el objeto y menos la naturaleza. Por eso la unidad es un programa, no un objeto, un proceso del cual se percibe su teologización. La operación de homogeneizar objetos de diferentes orígenes y características, es lo que se denomina el objeto coherente, una unidad. Y el drama será la forma de la representación de la idea de unidad y no una representación escénica en si; la naturaleza será la hipótesis originaria que sostiene la idea de verdad de esa unión, o siendo más preciso en este caso, el mito se sostiene sólo por las partes que lo componen en su constante ritornello, otra vez, la forma del gesto mítico redimida en la figura del Leitmotiv.

El mito entonces opera cociendo eternamente la idea de unidad con la idea de naturaleza, en un encuentro comunitario sostenido en la estética romántica del objeto, que posiciona la operación en el infinito del concepto, en el ir siempre hacia idea de forma.

La idea de la unidad como forma arquitectónica supone el encuentro de dos universos: el universo del relato mítico y el universo de la pintura histórica, la arquitectura para la obra y la arquitectura de la obra MITO.

Arquitectura por excelencia para escuchar al rapsoda, este mito es un mito de origen natural y un mito griego. Ambos relatos son la base de encuentro vertical entre el cuerpo del actor/drama y el espectador, desarrollados en una secuencia conceptual, primero, un " momento" para la apariencia, una ideología de lo invisible, un mito de origen y LUEGO una representación del mismo, Apolo en el espacio. Organizar esta danza de formas será el juego frente a lo cual el siglo XX organizará la sumisión de la forma en el diseño y al mismo tiempo el desplazamiento del origen al concepto.

El triunfo de lo invisible como origen frente a la forma como mundo/materia, habla de un idealismo exacerbado por una historia, que no requiere un lugar para su formulación, no requiere de un universo trascendente, dice Adorno, que une al positivista y al metafísico, al drama secular y al mágico.

Todo el pensamiento romántico organizó un individuo postergado en su cuerpo y en su hábitat,⁷⁰ con extremada facilidad. El arte constituyó en su pedagogía proyectual, su propio antídoto anti-totalidad, pero buscando constantemente rastros de la idea para revitalizarla, produciendo que el escenario se llene de apariencias.

La conciencia del mito, lo auto destruye, lo separa en lugares, lo limita y deja irresuelto el problema. Los lugares, las especializaciones (productos de la división del trabajo) organizarán las nuevas ideas. Justamente al establecerse esta separación podemos observar dos caminos aparentemente contradictorios, la liberación de la idea de la totalidad en una destrucción masiva del origen y, al mismo tiempo, el resurgimiento de las partes autónomas como formas que pueden empezar a “formar” .

El fin del romanticismo, en su transición a través del impresionismo, es el comienzo de la historia del diseño en el mundo occidental. ⁷¹La analogía visual con el método impresionista, por parte de Adorno, coloca a la percepción, en el lugar de la construcción de la idea de totalidad dejando en la mirada del espectador la construcción del mito. Y es justamente, el desacople entre música y espacio visual, lo que

70 “En Wagner lo individual henchido niega la nulidad que sin embargo posee como gesto prelingüístico. Como castigo, es desmentido por la progresión que es incapaz de establecer a partir de sí mismo mientras constantemente pretende ser su portador en cuanto modelo. La totalidad aparentemente tan desprovista de resistencia, debida a la abolición de lo cualitativamente individual, se revela como mera apariencia, como la contradicción elevada a lo absoluto”. Adorno, Theodor W.. Ensayo sobre Wagner (Monografías musicales). Obra completa 13/1 (Básica de Bolsillo) (Spanish Edition) (Posición en Kindle800-803). Ediciones Akal. Edición de Kindle.

71 “Él tiende a, partiendo del sonido una vez desmenuzado en unidades mínimas, crear luego grandes superficies sonoras, campos por así decir continuos , y volver a aglomerar en grandes unidades homogéneas las virtudes en que se ha deshecho la espada, como dice Sigfrido en las canciones con sentido oculto de la espada. Sólo lo infinitesimalmente pequeño puede ensamblarse sin ningún salto en tales totalidades. Quién está versado en los problemas formales de la pintura se percatará sin más de la afinidad electiva de esta dualidad musical de técnica diferencial e integral con el impresionismo. Actualidad sobre Wagner. Adorno. pors Kindle 10310

mantiene la recurrencia al destino y la destrucción del origen, como una rueda, un anillo, que constantemente sostiene su ciclo cerrándose.⁷²

Badiou en sus "Cinco lecciones sobre Wagner" relata la importancia de la decisión de Wieland Wagner, nieto del músico, de modificar completamente los aspectos visuales de la puesta del anillo en el verano de 1952. En el intento de "desnazificar" Bayreuth, realiza la transposición espacial del Anillo, desde un naturalismo mítico, a un simbolismo abstracto, de una escenografía mitológica, a una escenografía teatral, transformación que se consuma, según Badiou, en el montaje "francés" de Chéreau-Boulez-Regnault de 1976. Badiou señala, quizás mirado desde el presente, que no es necesario el fondo mítico esencialmente para montar la obra, concluyendo que el presupuesto de la obra de arte total no es mas que un lema.

NIETZCHE



Figura 23: Carmen, ópera de Georges Bizet, au théâtre de l' Opéra (1875)

El pasaje entre Feuerbach, Schopenhauer y Nietzsche, son las formas en las que el camino hacia la separación de las partes de la obra se termina de consumir.

Nietzsche se separa del programa de un Wagner, que por religión elige al cristianismo, celebrando una metafísica del hombre y olvidando el poder engendrador de Dionisios. El punto de ruptura es Parsifal.



Figura 24: Parsifal escenografía de Paul Joukowsky realizada por los hermanos Brückner

Dos opciones se presentan, el primero es el valor de la naturaleza como verdad y la verdad alcanzada a través de la mimesis, o, el segundo, a través de la interpretación simbólica, la abstracción figurativa. En

72 Si la obra de Wagner es en sí verdaderamente ambivalente y frágil, sólo le hace justicia una praxis interpretativa que dé cuenta de ello y realice las fracturas en lugar de maquillarlas Actualidad sobre Wagner. Adorno. pors Kindle 10439

ambas líneas, señala Nietzsche, se pierde la voluntad originaria en donde la forma solo es música y no es ni imagen/concepto ni programa/interpretación. Nietzsche clasifica lo visual en estéticas realistas y simbolistas, acotando a la escenografía, atrapándola en las ideas de gesto conceptual y plástico. El encuentro con Bizet y su escenografía burguesa, señalan la pauta de ese acuerdo con la música pura y con un programa no mítico. Apolo es el único formalizador del gesto posible, entre una idea de Dionisios siempre presente, no solo como mito, y a continuación, su formalización en programa.

El programa apolíneo pasaría a ser en términos visuales, un programa de escenografía trágica, con un gesto descriptivo y una función histórica, como una escenografía ligada al período materialista de Wagner pero sin referencia mítica, esto es, funcionando dentro de un esquema idealista que toma la historia como una forma.

La escenografía perderá así la armonía, la desmesura (lo espacial), la verdad. La naturaleza se irá con Dionisios y dejará la representación de la naturaleza, esa apariencia de la apariencia, y esa gestualidad escenográfica, será engendrada por la música, con la única dirección posible, de la música hacia la escenografía.

En la primera obra de arte total, la construcción escenográfica está ligada al mundo material de la comunidad mitificante. En la segunda, se dirige desde la música para la reconstrucción del mito. En esta tercera, liberada de la comunidad del mito se pregunta por la historia. La catarsis, forma del encuentro entre Dionisios y Apolo, ya no existe más, todo será expresión de la música y la forma del mito trágico anhelada por Wagner se transformará en un relato concreto.

Esta tercera etapa de alguna forma cierra el procedimiento romántico de la figuración en el ocaso del mito y del ciclo naturalista/simbolista. La escenografía de la cultura será diferente a la escenografía de la naturaleza.

CONCLUSIÓN

la ópera se convirtió en un caos a través de unos elementos sensuales y tumultuosos carentes de energía y conexión, del cual cualquiera podía quedarse a voluntad con lo que mejor satisfacía su capacidad de disfrute, aquí el delicado salto de una bailarina, allí el osado fragmento de un cantante, aquí el brillante efecto de una pintura decorativa, allí el desconcertante estallido de una orquesta volcánica⁷³

El espectador va al teatro donde ve con sus ojos lo que lo une a la comunidad, lo que en este caso se pone en juego, es si Wagner con su propuesta, pudo realizar su programa o si realmente fue una utopía.

Los tres períodos analizados, acompañan el ascenso, desarrollo y culminación del espíritu romántico y señalan los tópicos y los conflictos que se desatarán en el siglo XX, Estas etapas configuran un presentimiento de unidad, de falsa identidad por medio de la unidad, diría Adorno, una idea de totalidad como deseo, que acompañará el pensamiento visual.

Las tres etapas son tres paradigmas visuales en la historia formal de la escenografía. Cada una de las etapas conlleva una ideología de la producción escénica y de una forma de escenario.

La pintura escenográfica atraviesa esos tres períodos, sin grandes variaciones temáticas, ni desarrollo de técnicas. El Futurismo escenográfico, es el que mejor comprende la constitución de un escenario como espacio de representación, según lo desarrollamos anteriormente. Tanto el período Feuerbach, en cuanto al lugar como espacio comunitario de la religión, y el espacio idealista de Nietzsche en su extremo opuesto, desplegarán los vectores de la forma en referencia a esencialidades míticas (en el sentido idealista) e históricas.

El resto de la práctica escenográfica, se dividió en el problema de la representación naturalista y el desarrollo simbólico. O sea, ambos planteos visuales, serán nuevamente los dispositivos de fondo del relato, y la idea de unidad será desplazada a la música y hacia el director. Este impulso tuvo la

73 Arte y Revolución psos 230 Kindle

importancia de dar nacimiento a la historia del teatro como forma particular y es el último teatro que recibe como influencia, la Argentina.

El futurismo y el teatro de Frederich Kiessler, las formulaciones de Schiwtters, el teatro Dada, representan las líneas de fuerza del teatro del " primer gesamte" . Artaud no tiene que ver con este periodo. Y su propuesta idealista de un cuerpo glorificado reconstituye la idea del entorno por la negación del mismo. Tomar a Artaud es callar sobre los espacios escénicos, es desplazar el espacio del escenario hacia el espacio de la conciencia.

Por eso, los tres estadios de Wagner, proponen sintácticas diferentes que conforman matrices que se repetirán por adhesión o reacción en los planteos escénicos del siglo XX. La negación del lugar escénico, derivará en una reflexión espacial conceptual, ligada al lenguaje y sus prácticas y ya no como lugar originario y universal. La reflexión sobre el lugar escénico será absorbida por el site specific y las prácticas musicales a la manera de Stockhausen y Ligeti. O sea reflexiones sobre el arte y sobre la música.

La reflexión sobre el lugar será la deuda pendiente de los procedimientos y pedagogías, en las que volver a unir el lazo del espacio escénico con la filosofía como una forma, y ligar la estructura organizada de materias será uno de los desafíos fundamentales.

Adorno, según Badiou propone abandonar el modelo de la unidad y reemplazarlo por un sistema de constelación.⁷⁴, en donde la constelación ocupe el lugar de la configuración. Que la escenografía informal se despegue de la acción proyectuada, en una constante transformación errática. Si la forma es sinónimo de identidad, concluye Adorno, la operación sería desvincular la forma de la idea de unidad y trabajarla desde su negatividad. ¿Cuál sería el resultado desintegrado? O solo esperar en vano.....

El teatro argentino está extraído de la matriz idealista de Schopenhauer y la re formulación de esta segunda idea de obra de arte total, en donde la unificación conceptual y la dirección constituyen la apoteosis del lugar escenográfico.

El realismo socialista provee el contenido temático a esta singularidad

Pero para hacer a este completamente libre e independiente en relación al arte, hay que dar todavía otro paso más en el camino emprendido: El público debería tener acceso ilimitado a las representaciones teatrales. En la medida en que el dinero es necesario para cubrir las necesidades vitales, en la medida en que el hombre sin dinero no tiene más que aire y apenas agua, la medida adecuada debería tener por objeto no permitir que las verdaderas representaciones teatrales, que el público se reúne para ver, parezcan servicios a cambio de dinero, una consideración que como es sabido conduce a la más vergonzosa mal-interpretación del carácter de las representaciones artísticas: La tarea del estado, y todavía más de la comunidad en cuestión, debería ser compensar con los recursos comunes a los artistas por sus prestaciones conjuntas, no individuales.⁷⁵

El siglo XX transformó al sujeto en contenido y a la pared en escenografía. En la disputa por la creación de una obra unitaria y coherente elegirá el modelo materialista o el modelo idealista. Entre ambos se disputará el futuro del arte escénico.

La producción escénica toma de la obra de arte total solo sus principios formales, cada órgano, como escribió Adorno, en el capítulo de drama y ópera, en su escrito sobre Wagner, de alguna manera

74 "una especie de fragmentación dispersiva en que la dominancia identitaria de la forma nunca determina el modo en el que la música se compone o se escucha. Cinco Lecciones sobre Wagner, Badiou pag39

75 Arte y revolución pos 594 Kindle

denuncia la intromisión del individuo en la producción de la totalidad y el falso estilo resultante. A partir de esto puede pensarse los motivos a partir de los cuales se desarrolló la idea de unidad y de obra, quizás como dice, tomar nota del momento en el que se unió unidad y totalidad, y a partir de eso descubrir en esta segunda etapa de la obra de arte total, las consecuencias pedagógicas y formales que observaremos en las producciones de estilos, y en lo que tiene que ver con el desarrollo escénico y arquitectónico.

Finalmente, este trabajo fundamentalmente intenta abrir la discusión sobre el problema de los campos generados en la segunda mitad del siglo 19 y su influencia en la producción escénica del siglo 20. Para concluir unas reflexiones de Baidou pueden ser útiles

Wagner es el nombre para todo lo que no es lo que acabamos de decir, y que esto explica que siga ocupando un lugar negativo en el debate estético. Él sustenta el proyecto del gran arte, de la totalización, de la idea del poema como algo diferente de la prosa; de ningún modo renuncia a la forma inmediata de lo sublime y el efecto sublime; no busca el efecto sin efecto, sino que permanece dentro del ámbito de la estética. Llegados a este punto, afrontamos ahora dos cuestiones distintas:

1 Este conjunto de reglas normativo para el arte contemporáneo ¿está justificado? Y si es así, ¿ Con qué objeto?

2¿ Es legítimo hacer de Wagner el adversario de este proyecto?⁷⁶

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO Th " Ensayo sobre Wagner" Ed de Rolf Tiederman, Ed AKAL, Madrid 2008
- ADORNO Th "Escritos musicales I-III Obra completa, Ed de Rolf Tiederman, Ed AKAL, Madrid 2006
- ARGULLOL Rafael "la atracción del abismo" Ediciones Destino, Barcelona 1983
- BAKER Evan, " From the Score to the stage" an illustrated History of Continental Opera production and Staging, Evan Baker, the university of Chicago Press, Chicago an London 2013
- BADIOU Alain "Cinco lecciones sobre Wagner" Traducción: Franciso López Martín y Juan Goristidi Munguía, Madrid 2013
- CARNEGIE Patrick "Wagner and the art of theatre" Yale University Press, London , 2006
- D'ANGELO Paolo "la estética del romanticismo" Trad Juan Diaz de Atauri, Ed La balsa de la Medusa, Madrid 1999
- JESI Furio, Mito, Editorial Labor, Barcelona 1976
- GOMEZ José Antonio " Historia Visual del Escenario" , Ed La avispa. Madrid 1997
- Vitruvius on Architecture, The Monacelli Press. Italia 2003
- LACOUÉ -LABARTHE, Phillipe "musica ficta" traducción FeliciaMcCarren, Stanford University Press, USA 1994
- LESSING Gotthold Ephraim "laocoonte" traducción Eustaquio Barjau, Ed Tecnos Madrid 1990
- SIMMEL Georg , Filosofía del Paisaje Ed Casimiro. Madrid 2013
- SCHUBERTH Ottmar, Das Bühnenbild, Geschichte, Gestalt Technik. Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher Wilhelmachen, 2005
- SEBASTIANO SERLIO ON ARCHITECTURE Volume 1 de los libros I-V "Tutte l'opere d'architettura et propetiva " de Sebastiano Serlio translated from the italian with an Introduction and Comentary by Vaughan Hart and Peter Hicks, Yale University Press 1996 Great Britain,
- NANCY Jean Luc, La comunidad Desobrada, Arena Libros 1999 Madrid
- POLO PUJADAS Magda , Filosofía de la música del Futuro, la influencia de Feuerbach en Wagner, prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2017
- PRIETO LOPEZ Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras.
- SURGERS, Anne, Escenografías del teatro occidental, traducción de Magdalena ArnouxEdiciones Arte del Sur. Buenos Aires 2004
- STEWART SPENCER and BARRY MILINGTON Wagner to Franz Liszt July 2, 1850, en " Selected Letters of Richard Wagner, New York, 1987
- WAGNER, Richard, "El arte y la revolución" traducción Miguel Angel Alvarez Madrid
- WAGNER, Richard, "Ópera y drama" (Música) (Spanish Edition) . Akal.
- WAGNER, Richard, "La obra de arte del Futuro." Ed Prometeo Libros, buenos Aires, 2011