

# Encarnación del mito

TEXTO ORIGINAL:

**SERGUEI EISENSTEIN**

TRADUCCIÓN

DESDE EL RUSO:

**Alejandra Gutiérrez  
George-Nascimento**

Las traducciones del latín de fragmentos de *Las Metamorfosis* de Ovidio son de ANA LÓPEZ VEGA.

El manuscrito original de Serguei Eisenstein está publicado en sus *Obras escogidas*, v. 5 (Editorial Arte, Moscú, 1968).

Este artículo no pretende ser los primeros pensamientos sobre el montaje y tampoco, posturas, post factum, fundamentadas, del espectáculo ya terminado.

Habría faltado tiempo para lo primero: entre la propuesta de montar *La Valkiria* de Wagner en el Teatro Bolshoi y el inicio del trabajo, yo tuve... diez días.

Y entrego este artículo cuando todavía no han terminado los ensayos.

El plan del montaje se boceteó inmediatamente después de haber escuchado la música por primera vez. Este artículo entrega, en forma bastante completa, sus rasgos fundamentales, e incluyen diversos pensamientos del autor, que aparecieron durante el mismo período de trabajo.

Es difícil vaticinar en qué medida estas ideas serán realizadas. Mucho se va cayendo “por el camino”. Es mucho lo que no se puede llevar a cabo debido a dificultades técnicas. A propósito, es inevitable que exista cierta distancia entre la idea y su realización. Mas, por eso, es más interesante guardar, en forma incólume, este conjunto de buenas intenciones, que pavimentan caminos quién sabe a dónde.

## I

La genialidad del pueblo alimenta el arte. El genio popular colectivo se encuentra en la base de las verdaderamente grandes creaciones. Y solamente el arte que con sus raíces penetra profundamente en el pueblo sobrevive siglos.

Es por eso que nosotros veneramos tan profundamente las creaciones épicas, especialmente las que plasman el espíritu de los pueblos que se asientan en nuestro país: *Relato sobre el regimiento de Igóriev*, *David Sasunski*, *Dyngar*, *Manats*, y los trabajos de Rustaveli, Alisher Navoi, Nizami...

Pero nuestro interés por la epopeya popular es todavía más amplio: rebalsa las fronteras de nuestro país, nos apasiona asimismo la poesía épica creada por el genio de pueblos extranjeros.

Un intento así, de acercar a nosotros la épica de los pueblos germanos y nórdicos, realiza actualmente el Teatro Bolshoi de la Unión Soviética. Esta tarea es aún más atractiva, ya que la gran epopeya encontró aquí a un exponente genial en la música.

Wagner, quien veía el mayor logro del artista en plasmar la voluntad artística del pueblo;

Wagner, quien asevera que la mayor, real y verdadera creación de arte, no puede el artista crearla solo y sólo por sí mismo;

Wagner, quien ha escrito que “las tragedias de Esquilo y de Sófocles fueron en su totalidad creaciones de Atenas”;

El mismo Wagner, quien, con su tetralogía sobre *El anillo del Nibelungo*, hizo, por dar a conocer los relatos épicos de los pueblos germanos, lo mismo que para la antigüedad hizo Homero, con su *Odisea e Ilíada*, o Dante, con *La Divina Comedia*, para el Renacimiento temprano.

Estos temas atraen a Wagner en su forma primera de relatos y mitos, por su inmaculada, casi ahistórica limpidez, y no en sus versiones posteriores, características de ciertas determinadas épocas históricas.

...Ya antes me atraía la grandiosa imagen de Sigfrido, pero, recién ahora, cuando logré liberarlo de las posteriores vestiduras, su esencia verdaderamente humana me llevó a una completa admiración. Sólo entonces vi la posibilidad de convertirlo en héroe de un drama, lo que nunca antes se me hubiera ocurrido, cuando yo tenía conocimiento de él únicamente por la canción medioeval sobre los Nibelungos... (Wagner, Discurso a los amigos, 1851).

Por eso, no como ejemplo para todos aquellos que intentaron dramatizar la historia de los Nibelungos, Wagner se basa, no en la *Canción sobre los Nibelungos*, característica del siglo XI, sino que se dirige directamente a las casi no consignadas primeras fuentes de relatos y leyendas de la “Edda”.

El deseo de Wagner tiene sólidas bases, ya que considera que el antiquísimo mito y el relato popular, al conservar esas imágenes universales, en su totalidad nacidas de la sabiduría popular (“el verdadero creador fue siempre el pueblo y solo el pueblo” anota Wagner), dan la posibilidad a cada nueva generación, a cada nueva época, a su manera, de asimilar históricamente estas grandiosas imágenes.

Es bajo este mismo signo que él rescata de las leyendas cristianas su pureza primigenia universal y humanidad:

...Lohengrin es un poema que nace, no de visiones puramente cristianas, sino idealmente de bases de antes de los tiempos de la historia humana en general. Nos equivocamos radicalmente cuando, cediendo a un pensamiento superficial, consideramos a una concepción del mundo específicamente cristiana como el primer motivo artístico de todas sus imágenes. Ni uno solo de los principales y más inquietantes mitos cristianos es una creación radical del espíritu cristiano, tal cual lo entendemos habitualmente: los ha heredado de criterios de siglos pasados, con toda su humanidad, y únicamente los ha adaptado a sus tareas específicas. Liberar estos mitos de las influencias contradictorias del pensamiento cristiano y restablecer en ellos el poema eterno de la humanidad pura, es justamente ésta la tarea que está frente al investigador de los tiempos actuales, y al poeta le ha quedado sólo finalmente realizarla... (Wagner, Discurso a los amigos, 1851).

En el artículo *Los Nibelungos*, Wagner se esfuerza por mostrar la apropiación de la esencia de las ideas de la epopeya sobre los Nibelungos a lo largo de los siglos, destacando el vínculo de este cambio con el devenir de los acontecimientos históricos.

Sin que decaiga su atención del intento de plasmar en la obra su carácter épico-nacional, Wagner, al mismo tiempo, encuentra en ella pensamientos e ideas universales que van más allá de los angostos marcos nacionales.

¿Cuáles son entonces las ideas generales que encontraron una realización poética en las creaciones de Wagner? Son las ideas de un Wagner joven, las ideas de la revolución del año 48, de la revolución en la que Wagner participara personalmente, y las ideas que él entonces en mucho compartía.

En primer lugar, está aquí, por supuesto, el tema central de todo *El anillo del Nibelungo*.

La maldición de *El oro del Rin*, arrebatado a sus guardadores; la maldición del “tesoro y el anillo”, robado uno a otro por los dioses, los gnomos, los dragones y los héroes; maldición manifiesta en la cadena de asesinatos, muertes y delitos -por más que un investigador de orientación cualquiera quisiera inventarles algún sentido - fue definida por el mismo Wagner desde su base inicial como la maldición de la propiedad privada.

“...En el mito de los Nibelungos nosotros podíamos examinar en forma extremadamente nítida, el cuadro afinado de las relaciones de todas aquellas generaciones de seres humanos que la creaban, desarrollaban y enriquecían, en relación al tema fundamental sobre la esencia de la posesión: sobre la Propiedad.

Si en las antiguas representaciones religiosas el tesoro este se presenta como riquezas de las entrañas terrenales puestas al alcance de la humanidad, después lo vemos ya como botín poetizado del héroe y como premio a un quehacer relevante.

...Si para la antigüedad más temprana era básica una situación de lo más natural y simple según la cual, a cada uno le debía ser dado de acuerdo a sus necesidades, desde el tiempo de los pueblos-conquistadores, al existir mayor acopio de productos, era natural que la repartición se transformara, según normas de capacidades de los guerreros más aclamados, de su fuerza y valentía.

En el estatuto histórico del derecho feudal en su primera y virginal forma, vemos claramente en acción este principio de ubicación del ser humano de acuerdo a sus capacidades y dignidades personales. Desde el mismo momento, en que la ley feudal se vuelve hereditaria, el ser humano, y sus cualidades personales, sus actos y acciones pierden su valor y el valor se transfiere a la propiedad: al convertirse en hereditaria, dicha propiedad y no la dignidad del ser humano se convierte desde entonces en decisiva, determinando cada vez más y más la valoración del significado del ser humano a cambio del engrandecimiento del significado de la propiedad...

... Esta propiedad hereditaria, y después, la propiedad en general...

llegó a ser la base de todo lo existente y todo lo alcanzado; actualmente la propiedad le confiere al ser humano derechos. Y etcétera.

En general este odio hacia la propiedad privada atraviesa la escritura de Wagner en todas las etapas de su vida. Por más que la reacción en el futuro lo tentara, por más que se expresaran en sus obras elementos religioso-estéticos, por más que el propio Wagner se refiriera en el futuro a sus inclinaciones revolucionarias juveniles como niñerías y confusiones, como fuera, finalmente, torpemente, de tanto en tanto, no intentaba esconder la causa inicial de este mal, el leitmotiv del odio hacia la institución de la propiedad privada que inevitable y porfiadamente atraviesa la mayoría de sus escritos, incluso los declarados como puramente estéticos.

En sus primeras alocuciones, por ejemplo, en el discurso en la reunión de la unión Patria (Vaterland - Verein) en el mismo año 1818, por primera vez, él ataca este mal y exige que fueran finalmente “descubiertos los fundamentos basales de todas las calamidades de la vida social contemporánea”. Aquí él se lanza sobre la propiedad en forma de dinero (“pálido metal, al que nosotros, cual lacayos y esclavos, obedecemos”, “nuestro dios es el dinero, nuestra religión es adquirir dinero”). Pero en un párrafo a propósito de los *Nibelungos*, escrito ese mismo año, él se abalanza sobre el enemigo, nombrándolo ya con su nombre real.

En *Obras del futuro* escribe que la preocupación por una gobernabilidad para él contemporánea, “el guardar por los siglos de los siglos la intocabilidad de la propiedad, es justamente lo que se convierte en el principal obstáculo para la creación de un futuro libre ...”.

En *Ópera y drama* continúa la idea de que es precisamente “por la propiedad, que por extraño devenir de circunstancias supone el fundamento del buen orden, son generados todos los delitos mitológicos e históricos...”.

Este odio a la propiedad no se debilita en Wagner ni en sus últimos años.

En el artículo *Conócete a ti mismo* (1881) él escribe de nuevo: “...la propiedad privada, que es la base de la organización del gobierno, es la estaca lanzada al cuerpo de la humanidad, y es la causa de la dolorosa muerte, a la que está condenada...”.

Pero, por supuesto, la expresión más fuerte de este odio se encuentra en Wagner en forma musical y poética, en el trágico destino de Wotan, de este dios esclavizado por la propiedad y condenado a llevar todas las maldiciones relacionadas con ella; de este dios que invoca desde la profundidad de su desesperación:

Con la mano toqué el anillo,  
Dominé con ansia el oro,  
Su maldición cayó sobre mí:  
Quien me era entrañable, a éstos abandono,  
A mis cercanos destruyo yo,  
A los leales por la traición, lloro.  
(*La Valquiria*, acto II, escena 2).

¿Pero quién finalmente es, este inconsolable y sufriente dios wagneriano Wotan?

Según la mitología antigua, al inicio él era uno de la tríada de las fuerzas elementales de la naturaleza. Allí donde el elemento Agua está a cargo del germano Poseidón- Xenir, y el elemento Fuego pertenece al germano Hefesto- Loki, allí donde a Wotan le estaba destinado el elemento Aire, se separó un lugar para el griego Zeus. Y más adelante, cuando se ordena el antiguo Olimpo germano, para Wotan, se fortalece, como el mayor de los dioses, el rol de Padre.

Esto mismo se reflejó también en el atributo principal y característico del vestuario que le fuera destinado: la capa celeste, cuyo color se funde con el cielo y que parece disolverse en el elemento aire.

Su elemento, aquí también, sigue siendo el Aire. Pero, así como la percepción de este elemento es sólo posible únicamente en movimiento, Wotan, al mismo tiempo que esto, encarna por sí mismo, una presencia propia en movimiento, movimiento en general. Movimiento que abarca todos sus aspectos - desde el más tierno hábito de un vientecillo hasta el huracán aniquilador de una tempestad.

Pero la conciencia que crea y da nacimiento a mitos no conoce todavía la ruptura entre la comprensión directa y la figurada. Wotan, al representar el movimiento en general y el movimiento de las fuerzas de la naturaleza en primer lugar, representa al mismo tiempo, todo el diapasón de los movimientos espirituales: la ternura de los

sentimientos de los enamorados y la inspiración lírica del cantante y del poeta, al igual que la pasión guerrera de los luchadores y el furor viril de los héroes de la antigüedad.

Al mismo tiempo, Wotan todavía es también la imagen de una búsqueda incansable y meticulosa, sedienta de sabiduría y conocimiento.

Curiosamente, gracias a este rasgo, la leyenda lo imagina...tuerto.

Con el precio de un ojo él pagó por el conocimiento del más allá, por penetrar en los secretos de allende las nubes y de las profundidades submarinas.

En su ser tuerto se reflejó el cambio de juego de los dos discos solares:

Uno –al amanecer– enceguedoramente entrando al cielo, el otro –al atardecer– devorando misteriosamente el espacio acuático del Océano...

Así es este dios antiguo, que representa la fuerza y el poderío del espíritu humano, unido inseparablemente al poderío de las fuerzas de la naturaleza.

Pero no es así el Wotan del drama wagneriano, ya que Wagner, como gran artista de su tiempo, no podía mostrar estas fuerzas detonadoras de vida del ser humano y de la naturaleza, mostrar la voluntad humana, la iniciativa y pasión de otros distintos a como ellos eran en su época wagneriana; en época de esclavización de toda la humanidad; en la época que él mismo estigmatizó hasta su más profunda vejez, llamándola mundo de “asesinato y robo, legalizado con mentiras, engaño e hipocresía” (1882).

Por esto la imagen de Wotan, según Wagner, es una imagen trágicamente esclavizada: las vívidas fuerzas de la naturaleza, la voluntad y el pensamiento de la humanidad están encadenados. Encadenados por la maldición de la inhumana construcción social. Por esa misma maldición deberá ser también encadenado en la sociedad que le es contemporánea, el ser que personifica estas fuerzas. Y sin querer recordamos a otro encadenado titán de la leyenda y del mito: Prometeo.

Pero allá hubo un hombre que se atrevió a intentar elevar a la humanidad hasta la libertad de las divinidades, quienes dirigían las fuerzas de la naturaleza, poniendo en manos de la humanidad el primer recurso para esto: el fuego divino robado desde el cielo. Y he aquí ante nosotros un dios que desciende por un instante hasta las bajezas de las pasiones terrenales y hasta la más indigna de ellas, la codicia y la sed de propiedad, con lo que se condenó a sí mismo a la maldición eterna.

Aquel trajo bienaventuranza a la humanidad: la liberación a través del fuego. Este trajo a los dioses una maldición: la esclavitud del oro. A aquél lo tortura un águila, enviada por los vengativos dioses. A éste lo tortura la discordia espiritual, unida indestructiblemente con la maldición del “anillo”, con la maldición de la propiedad. Y en esto Wagner ve la verdadera esencia del drama del espíritu humano de su tiempo, devorado por la más perversa de las maldiciones. Él imagina únicamente en el lejano futuro poder salir de ella, sobre un terreno fértil que habrá que limpiar primero con el fuego de la revolución. Lo vislumbra en una aparición de alguien esperado ansiosamente como una persona del futuro con la imagen de Sigfrido, de cuya venida al mundo tan apasionadamente se preocupa Wotan.

...Fíjate bien en esta figura -escribe Wagner a Requel en enero de 1854- Wotan es parecido a nosotros hasta en los más ínfimos detalles. Él -un conjunto de toda la intelectualidad de nuestro tiempo, en cambio Sigfrido- un hombre que hemos esperado, anhelado, al que no podemos crear, pero que renacerá de nuestra muerte...

Únicamente en la muerte del orden social que lo rodea, Wagner ve salida del maldito círculo del anillo. La imagen de Sigfrido, quien debe salvar al mundo de la maldición del anillo, adquiere un profundo sentido, no augurado anteriormente, sobre el sueño de aquel ser humano que ha sacudido de sí el yugo de la propiedad; la generosidad de Sigfrido, su amor por la vida y las gentes crecen hasta la gran idea de humanidad que todo lo permea.

Habiendo perdido la esperanza de vivir hasta la revolución liberadora, Wagner, antes de asumir una tendencia religiosa-mística (*Parsifal*) enmienda por medios artísticos el juicio y hace justicia sobre el mundo

1. Romain Rolland llega a la misma idea relativa al *Ocaso de los dioses*. Al citar de que *Anillo del Nibelungo* en su totalidad debiera ser montada “después de la Gran Revolución”, Romain Rolland escribe: “finalmente él crea *El ocaso de los dioses*; y el Valhalla, junto con la sociedad que le es contemporánea, muere en la catástrofe a fin de dejar lugar a la humanidad naciente (S.M. Eisenstein).

que lo rodea, creando como magnífica culminación del *Anillo del Nibelungo*, a través del símbolo de *El ocaso de los dioses*, una imagen devastadora de la aniquilación de todo lo que le es odiado<sup>1</sup>.

Es curioso que ya en el año 1932 me rondaba la idea de realizar en cine una epopeya... *El ocaso de los dioses*. Al cruzar Berlín, incluso ofrecí una entrevista sobre esto: la película debería mostrar el ocaso de la sociedad capitalista, y yo presuponía construirlo en base a las ruidosas historias de la desaparición del “rey del fósforo” Ivar Kreiguer, del financista de Levenshtein, quien fuera lanzado desde un avión, y de una serie de otras catástrofes sensacionalistas de representantes del gran capital.

El título *El ocaso de los dioses* me parecía entonces irónico; en general yo no me ocupaba en ese tiempo de Wagner, y no se me había pasado por la cabeza que el wagneriano *El ocaso de los dioses* anticipara los acontecimientos, testigos de los cuales fuimos nosotros en nuestro país ¡y que fueron inevitables en todo el mundo!

\* \* \*

Pero las imágenes de Wagner no son abstracciones ni megáfonos que chillan, sentencias programáticas del autor. Son asombrosos, multifacéticos organismos vivos, que tienen, además de un sentido filosófico, un cúmulo de sentimientos humanos vivos, descubiertos en la realidad incomparable de la música de Wagner. Por eso, su interpretación puede ser diversa. Pero, el camino más wagneriano será aquel, el cual, según sus propias interpretaciones, fue recorrido por el propio Wagner. Ya que la capacidad de Wagner de leer con ojos contemporáneos los extraños vericuetos de la antigua epopeya, debe servir de ejemplo también para aquel que hoy se prepara a leer sus obras. Y ante la variedad de interpretaciones posibles de las obras de Wagner, la que responda en mayor medida al espíritu de Wagner, será aquella que resuene al unísono con las ideas progresistas de la contemporaneidad.

La antigua epopeya sobre los Nibelungos, de acuerdo a la interpretación de una persona de los años cuarenta del siglo XIX, sobre todo nos resuena a nosotros, personas de los años cuarenta del siglo XX, en *La Valquiria*, sobre la cual Wagner escribe a Teodor Ulik el 31 de mayo de 1852: “mi visión de mundo encontró en ella la representación artística más acabada”.

Es justamente *La Valquiria*, sobre el fondo general de la tragedia del *Anillo*, la que encierra las escenas que Wagner, en una carta a Franz Liszt (3 de octubre 1855) determina como las más importantes para la tetralogía en su totalidad. Habla de las escenas del segundo acto, que dibujan el conflicto principal, el choque de tres sistemas ético-morales, representados en las visiones y acciones de tres de sus personajes. La razón del conflicto es la historia de amor de los gemelos Sigmund y Siglinda, padres de Sigfrido.

Al igual que en cualquier epopeya o mito, también en esta historia se refleja, en una refracción poética, cierta etapa del desarrollo de las relaciones sociales en el albor de la instalación de la sociedad humana, cuando el matrimonio entre hermano y hermana era una de las formas más naturales.

Posteriormente, a este tipo de relaciones se le impuso una prohibición. Empiezan a ser tildadas de inmorales. Este es el trasfondo sobre el cual surge, por ejemplo, la tragedia de Biblida en *Las Metamorfosis* de Ovidio:

Tras largos sufrimientos Biblida abre, en una carta, el amor a su hermano:

Empieza y duda, escribe y condena las tablillas, y anota y borra, cambia e inculpa y aprueba y en turnos cogidas las deja y dejadas las retoma. Qué cosa quiere, no sabe. Cuanto le parece que va a hacer, le desplace. En su rostro está la audacia mezclada con el pudor. Escrita “Tu hermana” estaba: le pareció borrar a la hermana, y palabras grabar en las corregidas ceras tales: “La que si tú no le dieras no ha de tener ella, salud te manda tu enamorada. Le avergüenza, ay, le avergüenza revelar su nombre y si qué deseo quieres saber, sin mi nombre quisiera que pudiera llevarse mi causa, y que no conocida antes Biblis fuera, de que la esperanza de mis votos certera hubiese sido.

~

A confesarme vencida obligada me veo, y la ayuda tuya a implorar con temerosos votos: tú puedes salvar, tú perder el único a tu amante. Elige qué de ambas cosas harás. No una enemiga tal te suplica, sino la que, aunque a ti esté unidísima, más unida estar ansía y con un lazo contigo más cercano atarse. Las leyes conozcan los viejos y, qué sea lícito y sacrílego y piadoso sea, ellos inquieran,

y de las leyes los fieles observen. Conveniente Venus es la temeraria a los años nuestros. Qué sea lícito ignoramos aún, y todo lícito creemos y seguimos de los grandes dioses el ejemplo.

~

Tengo la libertad de hablar contigo en secreto, y nos damos abrazos y unimos los labios en público. ¿Cuánto es lo que falta? Compadécete de quien confiesa su amor y no lo habría de confesar si no la obligara el último ardor, y no merezcas ser suscrito como causa en mi sepulcro”.

El hermano resultó más “progresista”, rechazó un amor así y:

Atónito, con súbita ira el joven Meandrio tiró las tablillas recibidas, leída una parte, y apenas conteniendo su mano de la cara del tembloroso sirviente: “Mientras puedes, oh criminal autor de este vedado placer, huye”, dice, “que si tus hados no se llevaran consigo mi pudor, tus castigos me habrías pagado con tu muerte.” Él huye espantado y a su dueña, las feroces palabras de Cauno refiere. Palideces, Biblis, al oír su repulsa...

~

Muda yace, y verdes hierbas retiene en sus uñas Biblis y humedece las gramas con el río de sus lágrimas. Las Naidas a ellas una vena que nunca secarse pudiera dicen que debajo le pusieron. Pues ¿qué más grande que darle habían? En seguida, como de la cortada corteza de una píceas las gotas, o como tenaz de la grávida tierra mana el betún, y como al adviento del favonio, que sopla lene, con el sol se ablanda de nuevo la onda que el frío detuvo, así de sus lágrimas consumida la Febeia Biblis se torna en manantial, el cual ahora todavía en los valles aquellos el nombre tiene de su dueña, y bajo una negra encina mana  
 (“Biblidá” - “Biblis”, *Las Metamorfosis de Ovidio*).

El trágico desenlace de *La Valquiria* no se relaciona con ese estado de desarrollo de la sociedad primitiva, cuando todavía se consideraban éticas las relaciones entre hermano y hermana, sino al estado de transición, o sea aquel cuando ya se había determinado la prohibición de este tipo de relaciones, pero “en sangre y esencia” de los miembros

de la sociedad esta nueva moral todavía no había entrado. Es justamente este el caso de la Biblida de Ovidio: su hermano Kavn ya comparte los postulados de la nueva moral, siendo que, al mismo tiempo, la propia Biblida todavía se aferra a los viejos ideales y envidia a los dioses: “¡Era mejor para los dioses! Se enamoraban de sus hermanas sin vacilar los dioses”. En síntesis, esta envidia no era tanto a sus dioses, cuanto a la moral de las antiguas (más tarde divinizadas) generaciones de antepasados, según los datos de Morgan, que presenta F. Engels en su trabajo *Origen de la familia, de la propiedad privada y del estado*:

1. **Familia por lazos de sangre**, es el primer escalón familiar. Aquí los grupos matrimoniales están separados según generaciones: todos los abuelos y abuelas dentro de los marcos de la familia son, uno a la otra, maridos y esposas, al igual que sus hijos, o sea, padres y madres; de igual forma los últimos vástagos conforman el tercer círculo de esposos comunes y sus hijos, tataranietos de los primeros, el cuarto círculo. Así, de esta forma las familias se eximen unas a otras de derechos y obligaciones mutuas (hablando en jerga actual) solamente entre antepasados y descendientes, entre padres e hijos. Los hermanos y las hermanas son parientes, de segundo, tercer grado, etc., todos se consideran hermanos y hermanas entre sí y ya en vista de esto, esposos y esposas uno con otra” (K. Marx y F. Engels, *Escritos*, t. XVI, 1, pág. 22).

En la trágica historia de amor de los gemelos Sigmund y Siglinda se reflejó ese avance histórico de un cambio hacia formas civilizadas de matrimonio y hacia la definición de las bases de una familia normal, cual yace en la base de la tragedia de Edipo. La diferencia aquí está solamente en que Edipo rompe la prohibición de relaciones maritales entre generaciones diversas, particularmente entre padres e hijos, la que ya existía, tal cual lo acabamos de ver, incluso en una familia formada en base a lazos de sangre (también se relaciona con esto el relato bíblico sobre el enjuiciamiento de Lot y sus hijas).

Siglinda, según Wagner, abandona a su esposo Hunding y se va donde su hermano Sigmund.

Ella, por partida doble, destruye la institución recién creada de un buen matrimonio: no sólo destruye el hogar familiar, sino que, además, sin

contar lo anterior, se convierte en esposa de su propio hermano, lo que en esos momentos ya se consideraba delito.

Y en la valoración de su acción chocan tres puntos de vista.

Primer punto de vista: anárquico, no se ciñe ni a leyes ni a normas. Es apoyado por Wotan.

Segundo punto de vista: es el punto de vista de Fricka, su esposa, esta lunona de una temprana epopeya germana, guardiana del hogar familiar y de rigurosas normas y reglas de conducta. Un punto de vista formal y estrecho, que niega cualquier movimiento de algún sentimiento humano vivo. Es una moral agobiante y asfixiante, tan característica de la moral oficial de la sociedad burguesa del futuro.

Pero en dicha etapa de desarrollo de la sociedad humana, tal inflexibilidad era históricamente progresista y necesaria. Y Wagner procede históricamente en forma correcta, mostrando que, en el choque con ella, es derrotada la espontaneidad de Wotan. Sometido a su esposa, Wotan se ve obligado a proclamar la victoria en el duelo entre Sygmund y el esposo injuriado Hunding, no de su querido hijo Sygmund, sino que del injuriado Hunding.

Esa es la orden que da Wotan a quien ejecuta su voluntad: a *La Valquiria* Brunhilda.

Pero Brunilda está igualmente lejos, tanto del formalismo moralizante de Fricka, como del anarquizante amor libertario de Wotan. Para ella la única ley es el sentimiento humano, la humanidad. Este es el tercer punto de vista.

Tocada por el inmenso amor de Sygmund, quien está dispuesto, por Siglinda, a renunciar a todas las delicias que rodean el antiguo paraíso germano, el Walhalla, Brunilda decide, en forma autónoma, infringir la orden de Wotan-padre y está dispuesta a declarar victorioso al quebrantador de la ley formal: a Sygmund.

Pero esta solución al problema era impensable, tanto para la situación de la antigüedad profunda, cuando surgió esta epopeya, como para mediados del siglo XIX, cuando Wagner creó su drama musical.

Para el tiempo en que se creó la epopeya, la aparición de reglas que prohibían las primeras formas de las relaciones familiares, era, tal como se ha dicho, un fenómeno progresista. El no sometimiento a dichas reglas era entonces realmente un delito, que exigía castigo, ya que dificultaba el movimiento de la humanidad hacia adelante.

Pero tampoco podía haber existido otra salida en la época cuando creaba Wagner, ya que en ese tiempo, la formal, sin alma, “moral de Fricka” era un recurso para aplastar la personalidad humana libre; la moral formal, en esta etapa, ya frena el movimiento de la humanidad hacia adelante.

Contra estas fuerzas, más activa que exitosamente, lucha el joven Wagner-Revolucionario, pero la victoria sobre ellas la alcanza únicamente el Wagner-Músico.

Como vencedora ideológica del duelo, resulta, por supuesto, la portadora de los ideales de la humanidad: *La Valquiria* Brunilda<sup>2</sup>. Sin embargo, como personaje del drama, Brunilda (y esto históricamente está dos veces condicionado) no puede no sufrir la derrota. Brunilda se convierte en víctima de la furia de Wotan, quien la priva de atributos y cualidades divinos, porque en ella pugnaban por hablar sentimientos humanos. Mas con esto Brunilda justamente se torna cercana a aquella época, la que, por primera vez a lo largo de muchos siglos, asumió como el criterio más elevado el más elevado nivel de humanidad: a nuestra época comunista.

El joven Wagner soñaba con una época así. “¿Quizá, ustedes tiendan a pensar –escribía él en 1849– que, junto con la muerte de nuestra situación actual y con la aparición de un nuevo, comunista, orden mundial, se interrumpirá la historia, la vida histórica de la humanidad?”.

“Es justamente lo opuesto: una verdadera vida, que se desarrolla históricamente en libertad, solamente entonces empezará”.

¿Podemos asegurar con cierta cuota de veracidad que, en estas frases, Wagner tiene en vista justamente aquellos ideales comunistas, que un año antes formularan los fundadores del socialismo científico en el *Manifiesto Comunista*, esta canción de canciones del marxismo?

2. No es casualidad que Wagner, queriendo al comienzo llamar a este drama “Wotan”, más adelante lo llamó justamente *La Valquiria*. (S. M. Eisenstein).

Por supuesto, no, ya que si la atención principal de Marx y Engels hubiera estado dirigida a la creación de una nueva sociedad en lugar de a los restos deshilvanados del régimen burgués, entonces a Wagner, más bien, le habría dado alas el espíritu rebelde de la destrucción anárquica de las tan por él odiadas instituciones de dicho régimen. Y, aunque posteriormente Wagner arribó donde el rey-mecenas en Bayreuth, nosotros, de todos modos, respondemos vivamente al borboteo de las emociones frente a la protesta social del Wagner de 1848, emociones que convocaron las más poderosas de sus obras, sus sueños y expresiones más apasionados sobre el futuro.

3. “la Industria” Wagner la entiende, en este caso, como estandarización y artesanía (S. M. Eisenstein).

Solamente en un lejano futuro Wagner veía el final de aquel arte sobre el que hablaba con desprecio: “su esencia verdadera es la industria<sup>3</sup>, su objetivo moral, el lucro, su propuesta estética, diversión para los aburridos”.

Con esa misma lejana época él relacionaba su sueño de ver sus obras representadas en la escena:

Imagino que es sumamente dudoso que la fama mía, que ha florecido ahora tan sorprendentemente, me diera alguna vez la posibilidad de montar *Los Nibelungos*. Este problema está unido, según creo, con un cambio radical de toda la situación actual de las cosas, tanto en el arte, como en la vida (1851).

Wagner escribía que, únicamente, una gran revolución puede regalarnos nuevamente un arte verdadero.

Esta gran revolución llegará y abrirá ante el arte perspectivas inexistentes.

Ahora, y sólo ahora, podemos acercarnos a una síntesis del arte y, por tanto, a aquel teatro sintético del drama musical, sobre el que Wagner soñaba al componer sus inspiradas creaciones.

La misma epopeya y los elementos de la música wagneriana, tan inseparablemente unidos a aquella, nos sugieren la ruta hacia la encarnación de las ideas del sintético espectáculo teatral que eran imaginadas por Wagner en sus ensoñaciones.

El relato que inspirara a Wagner tuvo lugar en tiempos cuando el ser humano todavía no se había separado de toda la naturaleza que lo rodeaba, cuando el individuo todavía no había alcanzado

independencia dentro del colectivo, cuando todavía el ser humano no se contraponía a sí mismo a la comunidad.

De acuerdo con este aspecto de la época, Wagner insiste en que la gente y la naturaleza deben existir en la escena en igual y correspondiente medida. Aquí pareciera materializarse su concepción sobre un espectáculo sintético, con el que han soñado los artistas más representativos de todas las épocas. Pero sólo en la época cuando los pueblos se liberen de la maldición secular de la propiedad privada, cuando se hayan unido en una gran unión hermana, se abrirá también para el arte el camino hacia la comunión, la síntesis.

A la resolución de estas difíciles y atractivas tareas, todo el colectivo del montaje de *La Valquiria* se sumó con gran entusiasmo.

La profunda humanidad de la epopeya popular y la grandiosidad del elemento musical de Wagner embargaron de alegría creadora tanto a la dirección del teatro, al director de la puesta, al diseñador, a los maravillosos artistas del mayor teatro soviético de ópera, a la orquesta, a los tramoyistas...

En esta alegría de liberación de las fuerzas creadoras, como que nuevamente nos sintonizamos con Wagner, quien incluso en años de derrota sabe lanzar a los siglos un grandioso llamamiento de alegría vital:

“¡Si te encuentras a alguien que no sabe alegrarse, líquídalo! No merece la vida aquel para el cual ésta no tiene belleza”.

## II

He aquí cómo se nos dibuja la comprensión que tenemos de *La Valquiria*. Sin una interpretación semejante del asunto, e incluso una investigación, el director, por supuesto, no puede continuar. Sin embargo, el alfa y omega de cada quien intente realizar las obras de Wagner en la escena, deberán ser sus ejemplares palabras sobre la música:

“Ella suena, y el que ella suene, que se nos aparezca ahí, ante nosotros, en la escena...”.

Al escuchar *La Valquiria*, al sumergirnos en el elemento de su música, nos esforzábamos por apresar, no sólo la construcción dramática de ésta, “la más trágica de las obras”, como la nombraba Wagner, sino que percibir también, bajo qué signo esto debía ser descubierto en escena.

Y la sensación de la música dictaba bajo qué aspecto debía aparecer ella ante nuestros espectadores.

Una aguda visibilidad, mas no una ostentosa espectacularidad, para la cual no existen razones en la severa parquedad del libreto, la visibilidad, que llega hasta a volver palpable lo que sucede en escena, esto es lo que inmediatamente nos pareció indispensable para encarnar en escena la música de *La Valquiria*.

Esta música quiere ser visible, evidente. Y su visibilidad debe ser expresamente subrayada, palpada, cambiante a menudo, material.

Es Tristán e Isolda, y no eslabones del *Anillo*, tan inmersos en los recovecos de las propias vivencias interiores, que, junto al mundo externo que se aleja de la esfera de su percepción y al diseño decorativo, debe parecer eclipsándose, sin importancia, inexistente.

La realidad del entorno para Tristán e Isolda se disuelve en una ilusión. Y por esto Appia tiene razón cuando previene acerca de convocar a la escena, por medios de la ilusión teatral, la impresión de realidad.

Por eso en el montaje de *Tristán* del antiguo Teatro Marinski en Petersburgo (1909), cualquier acción externa era llevada al mínimo. Siguiendo las palabras de Wagner sobre que en *Tristán* no sucede casi nada, salvo la música, los realizadores concedieron al espectáculo una atmósfera de ciertas imperceptibles, vagas generalizaciones.

En la creación de la sensación de este entorno de inexistencia e inactividad, jugaba un gran rol en la inactividad del medio lo plano en lugar de la profundidad, el bajorrelieve en lugar de una tridimensionalidad y la solución horizontal de la escena, transformándose esta casi en una pantalla plana.

Se realizaba así el sueño del romántico Tik, que denunciaba que “los teatros son profundos y altos, en lugar de ser anchos y poco profundos, parecidos al bajorrelieve”.

Pero eso no es necesario para recrear el primer día del *Anillo* de *La Valquiria*. Aquí todo es actividad, pasión, quizá contenida, mas no impulsada hacia adentro; una pasión irrumpiendo y saliendo a la superficie, una pasión transformándose en acción, en independencia, en choque de voluntades, en duelos y estruendosa intromisión de

fuerzas superiores, en orgía de elementos y pasiones (*Einfurtchbarer Sturm der Elemente und der Herzen*<sup>4</sup>), como Wagner le escribe a Liszt desde Zurich el 30 de marzo de 1856).

4. "Un huracán hirviente de fuerzas y pasiones de la naturaleza".

Al introducir el torbellino del vuelo de las valquirias en su culminación, este primer día del *Anillo* dicta a la solución escénica la visibilidad, el asunto, la sensación material, la actividad. Actividad, escénicamente resuelta verticalmente hacia arriba; el espacio, que tiende hacia la real profundidad de la escena.

Actividad que, en la acción escénica, está resuelta con la movilidad del ser humano y de los decorados, con la elocuencia de la plasticidad de la puesta en escena, del juego de la luz y del fuego.

Así, de inmediato, se presentía *La Valquiria* desde la primera escucha de su música.

Y posteriormente fue grato encontrar la corroboración por medios investigativos de esta sensación justamente al contraponer el *Anillo* a *Tristán*, contraposición que hace un conocedor de Wagner como Houston Stuart Chamberlain:

Conviene evitar la fórmula, pero en general pienso que esta fórmula, que de alguna manera esboqué para mí, es en mucho correcta.

El anillo del Nibelungo: visualidad - acción, acto, gesto.

Tristán: inteligencia - pensamiento.

De acuerdo a sus tendencias, *La Valquiria* exige un teatro no convencional, sino realista.

Así nos acercamos a la idea de realizar un espectáculo realista por su esencia, mitológico en su estructura, épico en sus formas generalizadas, emocional en la variedad cambiante del dibujo musical y plástico.

Por este mismo camino es posible un acercamiento escénico a aquello que, tan correctamente según la sensación de la música del *Anillo*, transmite John F. Renciment, uno de los biógrafos de Wagner:

Fuera del pintoresquismo mágico de la música, esta está llena de un dramatismo que no decae, mas, al mismo tiempo, posee

todavía una sorprendente cualidad: está impregnada de la sensación de cierto pasado antiguo, pasado, el cual, parece que nunca ha existido. No hay arcaísmos, ninguna estilización, y, con esto, a la par de milagrosos matices, es convocada esta atmósfera del profundísimo pasado de la humanidad, que de improviso se despliega ante nosotros.

\*\*\*

Pero, hablando del realismo del montaje wagneriano, no debemos proceder tal cual proceden algunos (e incluso muchos) que suponen que el realismo está unido por el signo de la igualdad con la cotidianidad. La visión realista de las obras de Wagner no se puede comprender en el sentido de que en la escena del teatro de ópera debieran ser reproducidas con precisión histórica-etnográfica cuadros de la vida común nórdica, francófona o germano-antigua. ¿Hay que demostrar que cualquiera insinuación a lo cotidiano debe estar en escandalosa contradicción con la naturaleza de fantásticos habitantes de los cielos, que son traídos a la escena por Wagner?

Es verdad, por supuesto, que los dioses son creados por el hombre a su imagen y semejanza<sup>5</sup>, y esto deberá proyectarse en su apariencia y en sus acciones más simples. Sin embargo, mucho de la conducta de estos seres sobrenaturales, en su entorno escénico, exige realidad completamente de otro tipo.

5. El mismo Wagner escribe esto en *Comunicaciones a los amigos*: "No fue dios quien creó la historia de Zeus y Semelé, sino el ser humano, en un claro arrebató humano. ¿Quién -inculcó al ser humano que el dios desfallece de sufrimiento amoroso por una mujer terrenal? Por supuesto, sólo el propio ser humano" (S.M. Eisenstein).

La sensación de realidad que queremos transmitir en la escena, surge no de un conocimiento exacto de la realidad y de la naturaleza, sino de aquel complejo emocional, que une al hombre primitivo con toda la variedad de las manifestaciones de la naturaleza.

La naturaleza se le presenta como un ser independiente y vivo: a veces, afable, severo a veces, ya sea secundando sus sentimientos, o contradiciéndolos; amistoso o como su enemigo.

Todo esto se plasmó, primeramente, en creencias mitológicas. En seguida, en la medida en que el hombre primitivo alcanzaba peldaños más altos del desarrollo cultural, estas creencias se transformaron en poesía y épica mitológicas.

Justamente este sistema de imágenes produjo la revelación poética-

musical de las obras wagnerianas. La mitología y el folklor, de esta combinación deben nacer la imagen, la apariencia y la acción del acontecer escénico representado.

La ruta para lograrlo: la penetración, no sólo en los caracteres de los personajes en cuestión, sino también en el carácter de aquella conciencia que generó estas creencias, estas imágenes y representaciones; habiendo sido creadas las formas en las que el creador de mitos imaginó la realidad, es posible representar a través de ellas el contenido que él porta.

Así se logra la adecuación de la forma a este totalmente real contenido de la conciencia.

Así encontraremos la apariencia escénica, que responde al contenido interno de *La Valquiria*.

Al ir por este camino podremos, junto con la música y con la trama, más con los medios de la representación espectacular, remecer en la profundidad de nuestra conciencia aquellas capas en las cuales es fuerte todavía el pensamiento imaginativo y poético, sensible y mitológico; y habiéndolos remecido, los obligaremos también a ellos a vibrar en armonía con el poderío de la música de Wagner.

Extraeremos de este fondo el sistema de nuestros medios expresivos, a él los vamos a someter.

### III

El primer acto se contrapone a los dos actos restantes, los que hemos desarrollado en cuatro cuadros independientes.

Es incluso no un primer acto, sino un prólogo.

Aquí se amarran todos los hilos, aquí están instalados todos los inicios.

Inconscientemente se lo quisiera igualar (con signo inverso) al primer prólogo de *Fausto*: Prólogo en el cielo.

Subrayo estas palabras “con signo inverso”, porque la acción, y no la discusión sobre la moral sirve de contenido aquí al prólogo: a una discusión activa sobre el tema del prólogo está dedicada la parte restante del drama.

“Con signo inverso”, también, porque este prólogo es un prólogo en la tierra, y la acción de la gente terrenal provoca agitación entre los habitantes del cielo, a diferencia totalmente del mismo *Fausto*, donde el habitante celestial y los de satán se ponen de acuerdo en un experimento sobre los habitantes de la tierra.

La revolución en marcha de los años cuarenta convirtió al ser humano en líder, lo consideró lo fundamental; y es a él, al ser humano, al que Wagner destina el prólogo del primer día, después de que en *El Oro del Rin* les quitó a los dioses el principio cósmico de la intriga de toda la tetralogía en su totalidad.

De cualquier manera, el primer acto es la tierra, y el primer acto es una especie conocida de Vorspiel (obertura) de todo el drama.

Por eso, su apariencia, incluso estilísticamente, pareciera contradecir todo lo que en el devenir de los actos y las escenas tendrá lugar en límites terrenales y en los accesos hacia los cielos y hacia el Valhalla.

El primer acto es el mundo, visto por el ser humano desde la tierra, un mundo limitado por el horizonte de sus creencias, suposiciones y sensaciones.

Por eso, según acotación de Wagner, “el tronco del enorme fresno” llamado únicamente a sostener “el techo de la choza de Hunding”, crece como poderoso árbol que devora todo el espacio de la escena. Entre las raíces se acomoda la vivienda de Hunding, lastimoso hogar de la familia, construido sobre la violencia del esposo con la esposa. El mismo corazón del árbol está preparado para aquellos quienes en la fiesta del amor y de la primavera han conocido el verdadero y libre amor.

Este árbol ya no es una columna solitaria, llamada a apoyar la pendiente del tejado, sino que el poderoso Árbol de la vida, el antiguo Iggdrasil de los relatos de la *Edda*, que apoya con su tronco a sus mundos, albergados en su creciente follaje.

He así como aparece este Fresno del mundo (Welt-Esche) según la descripción de la Edda (cito a Karl Zimrock):

Su nombre significa “Portador del Terror Sagrado”. Y el mismo Wotan en una de las antiguas sentencias se nombra a sí mismo fruto de este árbol. Este árbol es el más grandioso y poderoso

de todos los árboles: sus ramas se desparraman sobre toda la tierra y se elevan lejos sobre las nubes. En general este Fresno representa la imagen del mundo entero. Y su copa se eleva más alto que la vivienda de los dioses: el Valhalla. Mas a sus pies viven tres damas. Ellas entrelazan los destinos de las personas, y las llaman Nornas. Profundo, bajo una de las tres poderosas raíces, dirigidas hacia la gente, se alberga la espantosa serpiente Nidhug, que roe la base del Fresno. El mismo follaje del Fresno está lleno de vida independiente. Aquí, entre sus ramas, vive la cabra Heidrun, de cuya leche se alimentan los héroes inmortales que han sido trasladados por las valquirias a los aposentos de Wotan. Aquí mismo, entre el follaje, corretea un ciervo, y otros cuatro devoran jóvenes brotes y botones del Fresno. Un águila está sentada en las ramas, el águila que sabe mucho, y entre sus ojos se asienta un gavián. Por esas mismas ramas brinca una ardilla y lleva palabras de odio y furia del águila, que está arriba, a la serpiente, que está abajo, y al revés.

Hay distintas interpretaciones del significado de estos habitantes del Fresno del mundo: hay quien ve en ellos la idea de autodestrucción del mundo; quien, la encarnación de las fuerzas de la naturaleza: las fuerzas volcánicas subterráneas encarnadas en la serpiente Nidhug, las cuatro direcciones fundamentales del viento encarnadas en los cuatro ciervos, el águila es el aire y etc.

En una de las primeras redacciones escénicas de la escena del dueto amoroso de Sigmund y Siglinda, el árbol realmente se transformaba en algo semejante a la imagen del Árbol de la vida, Iggdrazil. Con el crecimiento de a poco de la música y de la tensión lírica del dueto, el árbol crecía, se cubría de un follaje joven y revivía lleno de flores; las fieras y los pájaros resbalaban por su jugoso verdor; hacia el final el árbol debió ceñirse con un anillo de cuerpos trenzados de los innumerables Sigmundos y Siglindas, que junto a ellos vivían el sufrimiento amoroso, el temblor amoroso, la victoria del amor.

Había algo dantesco en esta concepción del gigantesco Árbol, que revivía en racimos de cuerpos humanos: algunos sólo masculinos, envueltos en pieles de fieras, otros sólo femeninos, de rizos de oro; aquellos, finalmente, unos y otros, trenzados entre sí.

6. El primer conocimiento de Wagner con Dante y el interés por él sucede justamente en este tiempo. Él está entusiasmado porque Liszt trabaja sobre este tema, y la *Sinfonía Dante* de Liszt quedó para siempre como la obra preferida de Wagner, en ella él veía la “representación musical del alma de la poesía de Dante en su más límpida serenidad” (S.M. Eisenstein).

Y este dantesco motivo fue sugerido por la misma música: trabajando sobre *La Valquiria*, Wagner le escribe a Matilde Vesendonk (el 30 de agosto de 1855), que él “ahora cada mañana, antes de ocuparse del trabajo”, lee “una canción de Dante”<sup>6</sup>.

“Los horrores del Infierno” lo acompañan en “el trabajo sobre el segundo acto y la horrible desesperación de Wotan”. Brillantes suenan los motivos del “Purgatorio”, que van desde “los círculos del Infierno” y crecen hasta los “círculos del Paraíso”, cuando el árbol mitológico da refugio a los enamorados. Los estrechos abrazos de florecimiento del árbol composicionalmente parecieran cerrar el prólogo.

Ha tenido lugar el acontecimiento que llevará a temblar a la familia de los habitantes celestes. De las nubes que han descendido sobre la tierra crecerá como una especie de trono dorado la cúspide dorada de la montaña. En ella están Wotan y Brunilda; con la aparición de Fricka entra de hecho en acción el drama.

Resulta interesante el desarrollo posterior de esta antigua imagen del Árbol.

El Renacimiento temprano también nos entrega imágenes del Árbol de la vida. Pero es interesante que en la misma comprensión de “vida” se haya producido un curioso desplazamiento.

La *Edda* representaba al árbol como un sistema del mundo, el principio de la vida en general, la imagen del proceso vital.

Aquí el árbol estaba llamado a ser la cáscara exterior no de la vida en general, sino que de cierta vida “privada”, se pudiera decir, de la biografía personal. Como en todas partes, asimismo aquí, en la época del Renacimiento se sitúa a la individualidad en primer plano.

Incluso cuando esta misma individualidad e, hipotéticamente, cuando las fases de su biografía tienen, antes que nada, un cierto “sentido” y una significación abstracta mística, a pesar de esto, son, de todas formas, etapas de la “dramatización” de la historia de la vida de determinado personaje.

Tengo en vista los árboles en la pintura del Renacimiento italiano temprano, según las ramas y brotes de ellos se distribuyen las escenas en secuencia de la vida del personaje central del Nuevo Testamento.

La “humanización” posterior conduce a que los árboles se conviertan... en genealógicos, o sea de modo que la influencia a través de la imagen del mismo árbol, se sustituye por el uso de brotes y ramas del árbol en calidad de esquema de “extensiones” y “enlaces” familiares.

Absolutamente, tal como estos mismos significados, que alguna vez fueron metafóricos y significativos (al igual que todas las palabras figuradas), ahora suenan ya, no como giros poéticos del habla, sino como claros significados utilitarios, incluso en la práctica comercial y burocrática.

Un árbol familiar por el estilo reúne él mismo toda la serie de novelas de Zola de “Rougon-Mackart”. Pero en una de estas novelas –en *La culpa del abate Mouret*–, al abate Mouret se le aparece en sueños un árbol de ese tipo con toda su fuerza cósmica primaria y con sólo el poderío mitológico revienta las cadenas de los códigos de la iglesia, lanzándolo panteísticamente a la libertad. Está lejos del pesimismo de una palma que rompe las cadenas de vidrio de la cúpula sólo para fallecer por la helada envolvente; más bien repite el motivo de la imagen feliz del árbol de Whitman, que crece hacia el cielo.

Pero no estoy tomando en cuenta estos árboles. Los árboles que me interesan son parecidos a los que cuidadosamente describe Tode en el libro *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissances*<sup>7</sup> (von Henry Tode, Berlin, 1904) . El modelo más viejo de un árbol semejante él lo encuentra en un antiguo cuadro, que se guarda en la Academia Florentina, realizado bajo la obvia influencia del Giotto. El pintor reprodujo detalladamente aquella misma descripción del árbol que en *Lignum vitae* entrega Bonaventura de esta antigua imagen restaurada en Italia (el mismo Bonaventura se ve a los pies de otro árbol, semejante a aquel, que imaginara Tadeo Gaddi en el Refektorium de Santa Croce en Florencia).

(Es) interesante que, en esta antiquísima estampa, descrita especialmente con todo detalle por Henry Tode, están parados a los pies del árbol “los tatarabuelos” Adán y Eva, como si cerraran el círculo de imágenes, de los parientes Sigmund y Siglinda.

Adán y Eva –un eco del primer Andrógino platónico, dividido en mitades, que tienden una hacia la otra; Sigmund y Siglinda–, dos gemelos separados que se echan de menos uno al otro hasta cuando el destino no los une en la cabaña de Nunding.

7. Francisco de Assis en el movimiento del Renacimiento.

Una variación de las variantes poéticas del nuevo tiempo sobre este mismo tema lo da Maurice Maeterlinck en *El pájaro azul*. Se alude a ella en aquella escena del *Reinado del Futuro*, que no se representa en las tablas, en la imagen de los dos “inseparables” –esas dos todavía “almas no nacidas”–, quienes estaban sentenciados a entrar al mundo separados y buscar en él uno al otro.

Péladan (*Les idées et les formes*), considera que la más antigua concepción de esta imagen es china, la que está desplegada en el diccionario *El-Ia* y que pudo ser conocida en la traducción griega por Platón y, a través de Egipto, por Moisés. No se podría nombrar, sin embargo, a este círculo de imágenes familiares obligatoriamente un eslabón de “apropiación”. Está mucho más cerca de la verdad suponer que, igual nivel de desarrollo de las formas sociales al chocar con estos o aquellos mismos fenómenos naturales y de la realidad, genera concepciones e imaginaciones análogas. Esto está demostrado brillantemente por el profesor Marr en el campo del idioma.

\*\*\*

Solamente a finales del primer acto la imagen del Árbol crece como emblema panteístico del universo, tal como lo imaginaba el hombre primitivo. Pero a lo largo de todo el primer acto, él encarna, no todo el cuadro del universo, sino que solamente el espíritu de la naturaleza que lo permea entero.

Mas este espíritu, como nosotros ya lo sabemos, es Wotan.

O sea, a lo largo del primer acto, el Árbol es Wotan.

En una pantomima, que plásticamente encarna el relato de Siglinda sobre su padre, Wotan sale del tronco del árbol y se esconde en su copa. Sin embargo, mucho antes de esto el árbol está unido al tema de Wotan. Lo sentimos ya en el cuento de Sigmund (“mi padre ha desaparecido”), que mágicamente atrae a todos los personajes al misterioso follaje de la copa del árbol; este follaje produce la inquietud de Hunding y el apasionado arrebató de Sigmund y Siglinda, que todavía no es de uno hacia el otro, pero sí hacia esa secreta fuerza de la naturaleza, que los lleva al abrazo de uno con el otro.

Este tema suena especialmente fuerte en la escena, cuando Sigmund se queda solo. Sigmund reprende a su padre por no cumplir la promesa

de ayudar a su hijo, y el árbol parece querer hablar: corre un susurro como una luz difusa por la copa, se agita el follaje, misteriosamente relumbra el tronco, con una luz prodigiosa se ilumina la copa del Árbol, del mismo corazón del tronco surge como una flecha ardiente una espada milagrosa, invencible: Notung. El apogeo del juego del árbol-Wotan, lo alcanza este cuando, al disolverse en el tema de la primavera conjuntamente con el árbol-imagen del universo, este devela su entraña para éxtasis amoroso de Sigmund y Siglinda.

Una imagen semejante al árbol-deidad es una de las imágenes más frecuentes de la mitología de cualquier país y pueblo, encontramos numerosos ejemplos en el folklor chino y griego, en el siberiano o el australiano, en el mexicano o en el germano antiguo. Sobre esto se pueden leer tomos y tomos de descripciones e investigaciones. Recordemos siquiera a una de ellas, relacionada con una de las más antiguas mitologías del mundo -la de Osiris, quien ocupa, similar a Wotan, lugar entre las creencias antiguas de Egipto. Sobre ella escribe Frazer en *La rama dorada* (cuarta parte, tomo II de la edición inglesa):

Pero Osiris no fue solamente el dios de los cereales; él fue además el dios de los árboles, y esto, por lo visto, marcó mucho más temprano su carácter, ya que la adoración a los árboles antecede naturalmente, en la historia de la religión, al culto a las gramíneas... el carácter de Osiris como deidad de los árboles se presenta más claramente en la ceremonia descrita por Firmicus Maternus: se talaba el fresno y se hacía brotar su corazón. A este corazón se le daba el aspecto de Osiris, y a la figura obtenida de ese modo nuevamente se la sumergía en el tronco del árbol. Es difícil imaginarse más concretamente la encarnación artística de una idea acerca de que el árbol es morada de un ser vivo.

Todas las mitologías están llenas de personas que se convierten en árboles, y de árboles que se convierten en personas.

El solitario Kiparis, o la historia de Filemón y Baucis: (Ovidio, *Las Metamorfosis*).

A sus deseos la confirmación sigue: del templo tutela fueron mientras vida dada les fue; de sus años y edad cansados, ante los peldaños sagrados cuando estaban un día y del lugar narraban los casos, retoñar a Filemon vio Baucis, a Baucis contempló, más viejo,

retoñar a Filemon. Y ya sobre sus gemelos rostros creciendo una copa, mutuas palabras mientras pudieron se devolvían y: “Adiós, mi cónyuge”, dijeron a la vez, a la vez, a escondidas, cubrió sus bocas arbusto...

*La Tempestad* de Shakespeare o la interpretación irónica de esta idea por Charles Sorel en su *The Berger extravagant* (Siglo XVII) hasta la novela del año 1938 de Robert Eire Mister Sicomoro donde se cuenta sobre la transformación en árbol del... ¡cartero!

Aquí, puede ser, viene al caso recordar el precepto del Michurin americano, Lutero Berbank, que ordenaba ser enterrado bajo un poderoso abeto, con el fin de que el árbol sorbiera todos sus restos y él continuara viviendo en forma de esta planta eternamente verde.

8. Véase Philpot, J. H. (1897). *The Sacred Tree or the Tree in Religion and Myth* (El árbol sagrado, o el árbol en la religión y en los mitos), S.e.

Podríamos terminar esta incursión sobre árboles recordando que las “Eddas” son especialmente cercanas. De acuerdo a sus relatos, las primeras personas en la tierra, Ask y Embla y sus hermanos, fueron creados por Wotan de dos árboles. Wotan dio a Ask y a Embla alma y vida, y a sus hermanos, donaire y deseo de moverse, rostro, habla, vista y oído<sup>8</sup>.

El juego del árbol, que acompaña todas las peripecias del primer acto, continúa también en el siguiente, a este juego se suman las montañas y las peñas. Así, durante el duelo de Sigmund y Hunding en el segundo acto, las peñas levantan a los enemigos, se arrojan bajo ellos y, finalmente, descienden el cadáver del asesinado Sigmund a la tierra. En seguida, tras las peñas, el cielo entra en el juego, por el que se desplaza Wotan en forma de terrible nube. En el tercer acto los árboles también se entusiasman con el juego, desplomándose a los pies de Wotan y creciendo nuevamente.

Vemos la más completa manifestación de la participación de la naturaleza en el destino del ser humano en la última escena del drama musical. Aquí, la emoción de los personajes, vertida en el elemento de la música, se encarna en una llama que abraza todo el firmamento.

Las lenguas de las llamas, el tránsito de los acentos del fuego, el hirviente volcán y los reflejos del incendio en el cobre de los portales, todo repite el movimiento de la música, se funde con ella, formando un cuadro lumínico-sonoro del embrujo final del fuego (Feuer Zauber). La

idea que atraviesa todo el espectáculo acerca de la unión sintética de la emoción, la música, la acción, la luz y el color, aquí corona aquella imagen de una “naturaleza no indiferente”, tal cual aparece en la imaginación del ser humano que crea las leyendas y el mito.

El intento de entrar en la estructura de pensamiento y sensaciones de este ser, convoca en el montaje a una serie de otros elementos, insólitos, quizá, para aquellos que están acostumbrados a los montajes tradicionales y ortodoxos de las obras wagnerianas.

En primer lugar, está la visibilidad de todo acerca de lo que se habla o, incluso, se menciona a lo largo de la obra.

Para el pensamiento mitológico, el cuento tiene completamente la misma materialidad palpable que el propio hecho. Y esto, porque para el estado de la conciencia en cuestión, lo decisivo es, no el hecho mismo, sino que, en primer término, el complejo emocional en respuesta provocado por el mismo hecho. Bajo la influencia de la hipnosis, también nosotros experimentamos un estado de conciencia semejante, y respondemos con una completa vivencia emocional, no al hecho real, sino que, incluso, a su descripción que en dos-tres palabras nos hace el hipnotizador.

Y en el arte, donde casualmente una palabra al azar provoca toda una serie palpable de imágenes, acciones, sucesos, ¿acaso no hemos guardado rasgos de dicha conciencia?

Así surgen en el primer acto (y justamente en este, el más terrenal y humano de los actos) visiones-pantomimas, cuyo objetivo es encarnar en forma visible los cuentos de Sigmund, tan importantes para la comprensión de la acción, sobre la muchacha que intentaba salvar, sobre la aparición de Wotan y sobre la espada que él clavara en “el viejo tronco del fresno”.

A aquel esta espada está destinada,  
Quien tenga fuerzas de arrancarla.

Es curioso que, a este respecto, nosotros seguimos el camino por el cual fue el propio Wagner: ya que la historia de la misma *Valquiria*, en la primera concepción del *Anillo*, no era más que un cuento, inserto en *Sigfrido*.

Acerca de cómo estos relatos, concebidos al inicio sobre aquellos sucesos, crecieron después en obras dramáticas independientes, escribe el propio Wagner en forma elocuente a Liszt en la carta del 20 de noviembre de 1851.

Según sus palabras, llegó a esta “necesidad”, no solamente desde las “mayores profundidades de sus convicciones artísticas”, sino que, sobre todo, “como artista, admirado de la eficacia de los argumentos de los mismos cuentos”.

\*\*\*

Y así surge un nuevo elemento del espectáculo: la particularidad de los coros mímicos. Su propósito es materializar aquellos diversos recuerdos-ideas, dispersos por toda la obra.

Entonces, se transforma en espectáculo el vuelo en masa de las valquirias; temblorosas y aladas muchachas guerreras rodean a ocho valquirias wagnerianas en la escena de la furia de Wotan, forman ellas un cortejo fúnebre después de la despedida de él de Brunilda.

Fricka aparece rodeada por carneros que conducen su carroza. Y delante de Hunding galopa el enorme cuerpo peludo de muchas patas de su manada, que produce miedo y horror en la perseguida Siglinda.

Y se quisiera también transmitir esto a la interpretación de las colisiones internas de los personajes, transformar estas vivencias internas en acciones, en comportamientos.

Y yo pienso que la “inmovilidad”, por la que criticaran a Wagner en *La Valquiria*, en mucho responde a que en las decisiones escénicas anteriores nunca se hicieron intentos de traducir el juego de pasiones de los personajes, no solamente en canto, sino que realmente en juego, comportamientos, movimientos y desplazamientos. En este caso nos esforzamos por traducir en evidencia plásticamente palpable y visible todo aquel cúmulo de sentimientos interiores y de interrelaciones, que alimentan a los héroes de Wagner. Así son las interrelaciones dentro del “trío” del primer acto. El diálogo de Wotan y Fricka. La escena de la persecución del segundo acto. Si esto aumentó el dinamismo dramático a la acción –no es de juzgarlo nosotros–, el espectador dirá si tuvimos razón...

\*\*\*

Con la entrada de los coros mímicos se quiso agregar una sensación más, característica del ser humano de la época del nacimiento de la epopeya. Consiste en la sensación de que el ser humano no se concibe a sí mismo todavía como una unidad independiente, separada de la naturaleza, como un individuo que ya ha adquirido independencia dentro del colectivo.

Por esto, una serie de personajes en ciertos momentos pareciera estar arrojada por estos correspondientes coros, de los cuales parecen ser inseparables, no distinguirse todavía de estos, que vibran al unísono con una misma emoción, con una y misma vivencia.

Así a Hunding se le define como el representante más basto, como el estado atávico de la especie, el más cercano a la jauría, al rebaño, a la manada. Por eso él aparece rodeado por el cuerpo peludo de muchas patas de su manada; cuerpo que, echado en tierra, asemeja a jauría de caza, y, parado en sus patas, al círculo de Hunding: familiares, a quienes llevan sus armas, a servidores.

Fricka, su protectora y defensora, aparece rodeada de su coro de pieles doradas, medio carneros, medio humanos, ya sea semi-animales domesticados, semi-personas, traidores de sus pasiones y que, voluntariamente, en su lugar, se han colocado el yugo de los domados.

Ablandados por la lírica relación de Wotan hacia los juegos amorosos entre su hijo y su hija (“¿Son ellos acaso culpables de que ahora en el mundo sea primavera?”) tienden tímidamente los brazos hacia Fricka, rogando no juzgar a Sigmund, por aquello que ha devenido en blanco de su furia. Pero en su lugar, hacia ellos mismos, hacia estos confidentes dorados, se dirigen, demasiado lacrimosas para ser sinceras, las quejas de Fricka por la inconstancia de Wotan, entre estallidos de rabiosos celos, mucho más característicos para esta poderosa diosa que consiguiera la muerte de Sigmund. Ellos se petrificaron de pavor frente a las recriminaciones demoledoras de Fricka. Entonces, finalmente apretujándose cual esclavos, inclinándose hacia la tierra, huyen de escena bajo el silbido del azote de la furiosa y triunfal carroza de ella.

Tanto a la banda de Hunding y al séquito de Fricka se contraponen la tercera imagen –la imagen de Wotan–, cuyo espíritu guerrero, inquebrantable voluntad y poderío de sus fuerzas espirituales buscan también su amplia representación en un coro no menos especial. Este coro mímico conoce ya, e individualmente, a cantantes solistas.

Y si el cuerpo de los dos primeros coros mímicos, habiendo caído en tierra, se tiende en su superficie, el violento espíritu de Wotan, encarnado en las imágenes guerreras de las valquirias, propulsa a estas hacia arriba, hacia lejanías más allá de las nubes.

Invencibles, impetuosas, cual su padre, así son las valquirias, encarnación de la voluntad de Wotan (“Qué eres, sino un instrumento como no sea de mi voluntad”, dice él), y sobre todo así es su amada Brunilda, quien se rebela contra él mismo.

La idea, llamada a una vida escénica de estos tres coros mímicos, dictaba al mismo tiempo también el carácter de su comportamiento.

Encarnando en sí mismo, pareciera que la vida, los sentimientos y la voluntad de solo un personaje principal, que se vuelca al grupo, ellos le hablan con la acción, en forma no individualizada, sin personificar. Colectivamente lo secundan, pero no actúan; y únicamente con oleadas y retiradas de los sentimientos en curso enlazan a distintos representantes del grupo en plásticas rondas, rompiendo nuevamente y nuevamente juntando grupos diversos, pero sin caer nunca en un colorido “folklórico” de “escenas” independientes, con la finalidad de tener siempre conciencia de sí como un único cuerpo, un único coro, y no perder la sensación más importante: la fluyente unidad con los pensamientos y emociones del personaje central, cuya inquietud se desborda por ellos en oleadas.

Esto deberá ser especialmente entregado en forma precisa en la actuación de las valquirias durante el tercer acto.

#### IV

Pero, claramente en lo plástico, estos coros tienen todavía una tarea especial: ellos funcionan como eslabón grupal que une al ser humano individual con el medio, o sea entre el solista y el diseño material del espacio escénico.

Al actuar como una masa móvil indiferenciada entre la masa inmóvil de decorados tridimensionales y el ya individualizado solista en movimiento, ellos vienen siendo como un indispensable eslabón intermedio para la creación de la unidad plástica del espectáculo.

Es difícil decir a fin de cuentas cuál de los motivos enunciados resultó decisivo para la puesta en acción de los coros mímicos: seguramente la interacción de todos ellos tomados en conjunto.

En todo caso, el último motivo jugó un gran rol. Al mirar fotografías, al estudiar descripciones de anteriores montajes escénicos de Wagner, ineludiblemente sientes lo mismo: la gente que sale a escena, gente del siglo XIX, ¡cuán inconmensurablemente lejanos están ellos de las gentes del mito, de las leyendas de antiguos tiempos, en cuyo enigma supo penetrar Wagner!

El hombre burgués del capitalista siglo XIX es siempre uno, aislado, en una ruptura hostil con su cercano y el medio, en discordia con la armonía del mundo, en invencible desacuerdo con la sociedad humana. Así también se ven estos personajes vestidos con yelmos emplumados. Con la piel real de sus vestiduras, con el brillo de “samovar” de sus armas, subrayan aún más su separación definitiva del medio escénico.

Vencer esta separación, contraponer a él la unión de la armonía primaria entre el ser humano y el medio ambiente, eso es lo que se quisiera lograr en la solución plástica de este espectáculo.

Pero esta acción general envolvente debe, sin limitarse a la escena, ampliarse al mismo teatro. Mas no con el recurso de entradas y salidas “a través del público” o mezclando lugares de espectadores con plataformas de actuación, sino recurriendo a la unión sonora-plástica de ambos colectivos, participantes en el espectáculo: los actores y el público.

Espacialmente esta tarea se resolvía con el árbol, que con sus ramas sale del arco de la sala, elevándose tras el tradicional bambalín.

La solución sonora de esta tarea la pensábamos así: la música del “vuelo de las valquirias” debía, a través de un sistema de proyección sonora, envolver toda la sala, enviándola “como si fuera el vuelo” desde el fondo de la escena hasta el fondo de la sala y, de vuelta,

desparramarse alrededor de la sala por las escaleras, pasadizos y corredores. Sin embargo, superar en este caso la tradición del teatro de ópera ¡no resultó!

El tercer camino para la unidad –el lumínico– utilizado al final del primer acto: inundan la sala luces doradas de la naciente fiesta de amor de Sigmund y Siglinda.

\*\*\*

Pero estos coros y vuelos no sólo debían crear una unión unificadora del elemento musical-escénico. Y no solo los decorados móviles, que toman directamente participación en el juego: las montañas peleando conjuntamente con los héroes; el árbol, intentando hablar con el susurro de sus ramas; el fuego, encerrando en sus abrazos a Brunilda.

Todavía mucho más profunda y más penetrantemente debían amarrar el destino escénico del ser humano y los ambientes cambiantes de la “runa” trazados por el actor de los tránsitos y desplazamientos escénicos.

No porque sí y casualmente los he llamado “runas” -con esta significación de los signos de la escritura germano antigua-, ya que, semejante a estos signos, simples por su dibujo, más plenos de profundo significado y contenido, las *mise en scene* de un espectáculo como este deberán ser simples exteriormente e interiormente complejas.

Es por esto que el contenido y el propio dibujo plástico de las acciones espaciales deben salir lejos de los límites de una “marcación” operística habitual de los actores y deben dentro de la misma forma plástica encarnar el contenido y la unidad del drama, en igual medida, abrazando el juego de la luz y el juego de la orquesta, el juego del ser humano y el juego de sus alborotadas pasiones.

Aquí, tal como, puede ser, en ningún otro lado, la puesta en escena deberá elevarse de su simple y utilitaria necesidad, “de algún modo” distribuir a la gente en la escena, hasta el nivel de un verdaderamente emocionado discurso plástico, hasta el discurso plástico de los intérpretes, distribuidos según la relación de uno con otro; en relación con el medio espacial; en relación a la desarticulación de las acciones según el flujo del elemento musical.

Por esto la puesta en escena aquí es especialmente poética; en todo caso, debiera ser así. Y como poética, antes que nada, deberá ser imaginativa y musical, nacida sobre la misma base común que la música, y el drama hablado, y la palabra dicha y la elocuencia del diseño decorativo.

De aquí la exigente estructura de los “motivos plásticos”, que se entremezclan con los motivos orquestales.

De aquí la exigente orquestación de la acción plástica y de los desplazamientos, tal como en la música.

De aquí sus regulaciones armónicas: las repeticiones plásticas, los “retornos”, las separaciones temáticas, los motivos trabajados plásticamente, las concordancias en contrapunto.

De aquí los conjuntos espacio-imaginativos, dictados por los diversos temas de acción. Conjuntos que llegan casi a la completa sensación táctil, pero que al mismo tiempo permanecen en estado de imagen, lo que se capta sobre todo con el sentimiento, y no con la razón.

De aquí el subtexto plástico de la simetría, que canta el tema de los gemelos en el primero y segundo acto.

De aquí también el tema del sometimiento paulatino de Wotan a la voluntad de Fricka y el de la tragedia del destronado Wotan.

\*\*\*

Un abordaje semejante de la puesta en escena y del dibujo plástico de la acción, generado por la música, con las condiciones escénicas del Teatro Bolshoi, adquiere un significado especialmente importante: aquí la orquesta no está oculta del espectador, como en el Teatro de Bayreuth. Aquí la orquesta está ubicada como “boca” abierta del desfiladero entre el espectador y el actor; y si, con la magia de la música, esta une a uno y otro, el espacio los separa a gran distancia. Sin querer se recuerda el clásico número del famoso clown musical Grok, que consistía en que este, desde el fondo de la escena se acerca peligrosamente al borde, se asoma a mirar a la orquesta y, después de repetir esta maniobra veinte veces, y aterrado incorporarse cada vez de manera diferente y con las entonaciones más apanicadas, con insuperable comicidad, emite veinte veces, una y otra vez, la misma frase: “Yo me asomé al precipicio...”.

Pero de una u otra manera, a través de este “precipicio” hay que hacer llegar el sentido de los sentimientos y las acciones del actor: y aquí una puesta en escena expresiva resuelve plásticamente lo que no pueden en estas condiciones hacer hasta el final los temblorosos matices de la mímica y el gesto.

Así, sin caer en lo estático, en la inmovilidad y en el jeroglífico significativo de la máscara antigua, una puesta en escena expresiva ayuda a resolver parte de las tareas planteadas a esta.

Sin embargo, la misma rigurosidad de estilo de una puesta en escena así entendida tiene todavía una importante tarea.

Al desmembrar hasta el final, con el sistema de la acción plástica, el flujo de la música, una puesta en escena así logra además en relieve resaltar, con el sistema de los “primeros planos” (¡como diríamos en cine!), distintas fases expresivas del transcurrir general del torrente sonoro.

En dicha entrega al público de eslabones sucesivos separados de la música, la misma música empieza a adquirir aquella sensibilidad del público, la que viene a ser el principio fundamental del montaje de *La Valquiria*.

Por ahora aquí se han hecho en dicha dirección las primeras experiencias, pero pienso que, en general, esto debiera entrar en los métodos de montaje de los dramas musicales, y no solamente de los de Wagner.

\*\*\*

La decoración no debe servir de adorno o de arreglo de la escena, ni como indicador del lugar de la acción, sino como síntesis de todo ese juego poético futuro de las transiciones plásticas, a cuyos pies ella sirve.

Y al estar tan innatamente unida a ellas, debe la decoración nacer no solamente exteriormente ingeniosa, sino que, antes que nada, metafóricamente significativa; que crece desde de la profundidad del contenido interior, de modo de ser un medio tal que sean llamados a la superficie también ellas.

La propia acción plástica debe aquí encontrar el mismo apoyo que, como apoyo sonoro le sirve a ella aquella música irrepetible, que convoca a la vida a todas las manifestaciones del espectáculo en su totalidad.

Tal base del juego, unida a ella por miles de hilos, por cientos de motivos plásticos y movimientos (ya sean los movimientos que atrapan y como que prolongan los decorados, o los movimientos que, por el contrario, los crean, o aquellos que fusionan a gentes y decorados en uno solo), tal decoración no podría no ser voluminosa y tridimensional. Y junto a esto, no podría ser perenne e inmodificable, lo que sería tan profundamente contradictoria con lo abigarrado del cambiante elemento musical de Wagner, del Wagner que consideraba que “la verdadera esencia del mundo está en su variedad sin límites” (carta a A. Requel del 25 de enero de 1854.).

El concepto de decoración como manifestación basal de un portador dinámico de la idea y sentimiento del ser humano en acción, que plásticamente representa el contenido dramático de la música, determinó la forma de la decoración.

Los decorados resultaron como si fuera aquella parte del torbellino dinámico único, que la música convocara a la vida; esa parte, a la que le tocó rigidizarse en el espacio escénico por medio de corpóreos y pinturas, escaleras y precipicios, superficies y planos, de modo de servir de apoyo a la acción y a actividades de los artistas.

Exactamente igual que como el torbellino dramático del tema, que existe ante la mirada espiritual de Wagner, se transformó en metal, árbol y cuerdas de la orquesta, creando aquel apoyo general, sobre el cual se desenvuelve toda la acción del drama musical como totalidad.

Es así como en nuestros decorados tendimos a acercarnos lo más posible a la arquitectura, en el sentido como la entendía Goethe, quien veía en ella “música inmóvil”.

Una exigencia tal hacia la escenografía: que orgánicamente fluyera de la misma naturaleza de la música de Wagner, ubica al director y al escenógrafo del espectáculo en una interrelación absolutamente especial.

Pareciera que aquí ellos repitieran esas mismas relaciones de absoluta fusión que exige Wagner del músico y el poeta, libretista y compositor, al crear un drama musical.

Idealmente debiera ser una sola persona, Como lo era el propio Wagner.

En nuestro trabajo conjunto con tan excelente artista y *master* del teatro, como P.V.Williams, alcanzamos una comprensión mutua tan profunda, que pareciera haber logrado una total unión plástica-expresiva de la sonoridad de la dinámica del espectáculo en su totalidad.

Cuánto logramos de consonancia de esto con la música de Wagner, nosotros no juzgamos: juzga el espectador.

Pero... detengámonos en esto. No habremos de todos los detalles, intenciones e ideas arrancar los últimos envoltorios del secreto, arrebatando "la última capa de Izida". No vamos con una "interpretación" a traducir a la esfera de la razón aquello que fue generado directamente por el sentimiento, directamente a los sentimientos debe llamar y sobre los sentimientos ser llamado a influir.

Vamos también en esto a seguir el precepto de Wagner:

..Yo supongo que un completo fiel instinto me salvó de una tendencia desmedida a ser claro. Con el sentimiento yo veo nítidamente, que una desnudez demasiado franca de la concepción del autor sólo molesta la comprensión. ...

\*\*\*

Queda por anotar todavía un asunto. Involuntaria y pareciera que independientemente se entrelazó en la comprensión de aspectos y en el estilo de la escenografía. Ha sido esta la persistente nota de la sonoridad helenística. En la concepción de Fricka, en los yelmos de las valquirias, que trocaron las plumas de gallina por el severo dibujo del bronce, en el juego de los escudos, en la configuración de los grupos, en la rigurosa línea de los abrigos, en todos lados sonaba, a través de la primera imagen germana mitológica, este "subtexto" del mito antiguo.

Pienso que estuvimos en lo correcto al no ahogar esta sonoridad. No sólo porque como que ampliaba todavía más la sensación del mito, más allá de los límites de un nacionalismo obtuso.

No sólo porque en cada uno de nosotros la sensación de la comprensión del mito como tal está obligadamente unida, inseparablemente en cierta forma, con asociaciones de la antigüedad.

Pero, particularmente porque el mismo Wagner vio la especificidad épica de estos mitos con ojos de una persona profundamente embebida del espíritu de la antigüedad, del espíritu helenístico.

A través de los más variados mitos y relatos, que yacen en la base de sus obras, Wagner veía invariablemente modelos griegos.

En *Discurso a los amigos* él escribe:

...Nosotros ya vimos que los principales rasgos del mito de *El holandés errante* es admirado por la precisa imagen del heleno Odiseo, que este Odiseo en su impulso de escapar del abrazo de Calipso, en su huida de los encantos de Circe, en su atracción hacia una mujer cercana a su patria, expresaba el verdadero espíritu helénico del mismo orden, que, en un interminablemente intensificado y enriquecido nuevo contenido, descubrimos en *Tannhauser*.

Asimismo, encontramos en uno de los mitos griegos, de origen no especialmente antiguo, los principales rasgos del relato sobre Lohengrin. ¿Quién no conoce “Zeus y Sémele”? El dios se enamora de una mujer terrenal y en provecho de este amor él se le aparece en forma humana. Pero Sémele descubre que su enamorado se presentó no bajo su verdadero aspecto, y, llevada por un impulso de verdadero amor, exige a su esposo que se le muestre en todo el esplendor sensible de su personalidad divina. Zeus sabe que debe alejarse de ella, que esto será su muerte. Él sufre de saber a conciencia de la necesidad de cumplir la fatal exigencia de Sémele. En seguida la realiza, y el mortal para los humanos esplendor de su aparición divina fulmina a su enamorada...”

En *Ópera y drama* él dedica varias páginas a analizar las figuras de Edipo y Antígona.

Él concibe la orquesta como continuadora del rol del antiguo coro.

Sí, finalmente, y toda su concepción de un espectáculo orgánico único, que reúne en síntesis todo el conjunto de las artes, le parece que es una reconstitución algo más elevada que aquella primaria armonía, que había en la unión de las artes de la Antigua Grecia.

La profunda unión entre la visión de mundo y las posturas estéticas de Wagner con los ideales de la Antigüedad atraviesa todos sus trabajos. Aquellos interesados en este problema pueden encontrar no poco de atractivo sobre este tema en las investigaciones de Gueorg Brashovanov (*Richard Wagner y la antigüedad*).

Para un director teatral sería ya suficiente esta sensación, que permea antes que nada las propias creaciones de Wagner, e incluso aquellas pocas líneas que Wagner escribiera a Augusto Requel a propósito del *Anillo del Nibelungo*:

...La concepción de este asunto se me formó en la época cuando mis conceptos cristalizaban sobre la base heleno-optimista hacia el mundo en su totalidad... ( 23 de agosto de 1856).

\*\*\*

Y para cerrar, queda quizá por disipar solo un aparente malentendido.

¿Por qué un montaje de Wagner lo realiza justamente un director... de cine?

El asunto no está, por supuesto, en que a un director de cine le saldría más fácil superar el famoso “estatismo” de la ópera wagneriana.

En el mejor de los casos esto se podría fundamentar... en la invitación a un director de cine en función de este asunto.

¿Pero qué lo obliga a él mismo a ocuparse de Wagner?

Es una cuestión mucho más profunda y de principios.

Está vinculada profundamente con aquel problema de la síntesis de las artes, al que aludimos algunas veces a lo largo del desarrollo de nuestro artículo, y, parcialmente, con el problema de la creación de una unión interior sonora-visual en el espectáculo.

La cinematografía sonora-visual ha reflexionado sobre estos problemas, experimenta y ha copiado en este campo una conocida experiencia (diversos fragmentos de Alexander Nevsky, como, por ejemplo *El galope de los caballeros*, o escenas varias de los films animados, como por ejemplo, *Blancanieves* de Disney).

No es mucho lo creado por este camino.

Y el encuentro artístico con Wagner tiene aquí un interés doble. Por una parte, la experiencia del cine sonoro-visual ayuda a la realización de especiales tareas que le plantea al director la realización escénica del drama musical wagneriano.

Por otra parte, estas mismas tareas, gracias a la naturaleza de la música wagneriana, deben generar una serie de problemas sonoro-visuales, cuyas soluciones tienen un enorme interés y, a su tiempo, pueden enriquecer el cine sonoro, especialmente en este momento, cuando este cine empieza a ser, no sólo sonoro-visual sino que también en color y estereoscópico.

Por la enorme riqueza de imágenes de su música, Wagner plantea en forma aguda y profunda el problema de la búsqueda y el encuentro de lo adecuado para la imagen visual.

Y la excepcional saturación emocional de esta música hace esta tarea especialmente atractiva, inquietante, artística.

Aquí, en el encuentro del drama musical de Wagner con el elemento sonoro-visual de la cinematografía, sucede un virtuoso enriquecimiento mutuo.

Generada por la tradición del teatro, la estética temprana del cinematógrafo está, en sus primeras etapas, de manera amorfa unida al teatro.

En la etapa siguiente, abruptamente se contrapone al teatro, botando sin misericordia todo lo que posibilite recordarlo, incluso su unión con el drama argumental y el actuante persona-actor.

Y he aquí que, después del período de una fuerte “reteatralización” del cinematógrafo, tan monstruosa como la mecánica “cinematográfica” del teatro, en la intersección del cinematógrafo sonoro-visual con el drama musical de Wagner, nuevamente surge una noble y artística fecundación mutua del cinematógrafo y del teatro, sin aplastar la identidad de cada uno por separado, pero que conduce a ambos a la solución de nuevas y nuevas tareas.

En qué medida, al montar un drama musical en el teatro, lo logró en la práctica un director de cine, no debemos juzgar nosotros: sobre esto dirá su decisiva palabra nuestro espectador soviético.

**Cómo citar esta**

**traducción:** Eisenstein, S. (2022). Encarnación del mito (A. Gutiérrez Trad.). *Teatro*, (7), 159-199. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.68014>