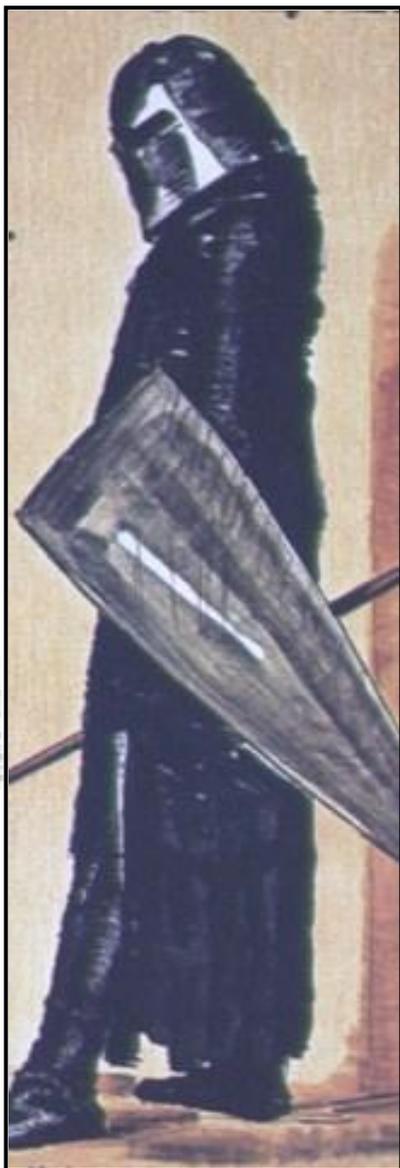


HOJAS WAGNERIANAS

**PUBLICACIÓN
CUATRIMESTRAL**

Nº 15



Asociación Wagneriana de Madrid

www.awmadrid.es

aw@awmadrid.es

AWM

ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

M^a ESTHER LOBATO

SECRETARIO

LUIS BORDÁS

TESORERO

ALEJANDRO ARRÁEZ GARCÍA

VOCALES

ENRIQUE B. ARRETXE

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

JOSÉ M^a SANTO TOMÁS

ASIER VALLEJO UGARTE

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EWA WAGNER-PASQUIER

NÚMERO 15

CARTA ABIERTA	2
ACTUALIDAD	4
RETRATO POLÉMICO DE UN GENIO: RICHARD WAGNER, ¿PSICÓPATA O GENIO?	5
PARSIFAL EN EL JARDÍN MÁGICO DE KLINGSOR	17
MÚSICA Y LETRAS: ALLEGRO	31
PERFIL DE KATHARINA WAGNER	36
LOS IMPRESCINDIBLES [III]: PARSIFAL (KNAPPERTSBUSCH, 1962)	46
FRANZ LISZT: MUERTE EN BAYREUTH	50
ENTREBASTIDORES	55

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Clara Bañeros de la Fuente, Antonio de Diego,
Javier García-Lomas Gago, Francisco Hidalgo,
Arnoldo Liberman, Alexis Ortega y Asier
Vallejo Ugarte

CARTA ABIERTA

Después del exitoso y entusiasmante desembarco de la Wagneriana de Madrid en Bayreuth, como todos sabéis, de la mano de nuestro amigo Arturo Reverter, a quien tuve el honor de presentar ante la concurrida audiencia (daremos amplia información sobre este y el resto de actuaciones que hemos ido celebrando durante todo el 2011, en el “Especial Centenario”, y que corresponderá al próximo número de Hojas Wagnerianas), nos disponemos a cerrar el número 15 de H.W.

En esta ocasión, comenzamos con la transcripción de la conferencia que Arnoldo Liberman nos ofreció en “Las tertulias del Moderno”, y que tanto interés despertó entre los asistentes. Con esta transcripción cumplimos la petición de los que fueron y de los que oyeron comentarios y se pusieron en contacto conmigo para que les enviara alguna nota.

Arnoldo Liberman es psicoanalista y reconocido escritor, entre sus obras destacan: “El pentagrama secreto”, “Gustav Mahler o el corazón abrumado” y “Wagner, el visitante del crepúsculo”, entre otros. Es también profesor invitado de la Universidad Complutense de Madrid.

Alexis Ortega, componente de AWM desde sus comienzos en la nueva etapa, además de prestigioso economista, nos introduce con su relato “Parsifal en el jardín de Klingsor” en la complicada sociedad económica actual.

A propuesta de Francisco Hidalgo iniciamos una nueva sección, “MUSICA Y LETRAS”, sin compromiso de periodicidad, pero con ánimo de que no caiga en el olvido: “Una sección abierta a los socios para hacernos a todos un poco más cercanos, contando experiencias de una función, de un viaje musical, o de simples anécdotas relacionadas con la música y lo que puede llegar a representar en algunos de nuestros mundos privados...”. Así define Francisco esta nueva sección que él mismo inicia.

Antonio de Diego nos traza un perfil de Katharina Wagner, actual co-directora del Festival de Bayreuth, y Javier García-Lomas Gago continúa la serie de Grabaciones Imprescindibles con el Parsifal de Hans Knappertsbusch de 1962. Un breve artículo sobre la muerte de Liszt en Bayreuth y la habitual sección Entrebastidores ponen fin a este nuevo número a la espera de iniciar el “Especial Centenario”.

Clara Bañeros de la Fuente

FE DE ERRATAS

Debido a un involuntario error de transcripción, el primer párrafo de las Hojas Wagnerianas nº 14, “CARTA ABIERTA: 100 AÑOS DESPUÉS” no recoge el mensaje inicial.

Transcribimos este primer párrafo tal como debería haberse publicado:

“La Asociación Wagneriana de Madrid inició su nueva andadura durante el año 2005, de la mano de seis entusiastas wagnerianos amigos que, apenas constituida legalmente la asociación (diciembre de ese mismo año), no superaron los desacuerdos que surgieron frente a los distintos puntos de vista sobre el “cómo” y en “qué” conceptos debería apoyarse la Wagneriana de Madrid”.

ACTUALIDAD

TRISTÁN E ISOLDA, AMANTES EN BILBAO



El Palacio Euskalduna de Bilbao acoge entre el 22 de octubre y el 3 de noviembre, dentro de la temporada de la ABAO, cuatro representaciones de *Tristan und Isolde*. Con puesta en escena de Pierluigi Pier'Alli, procedente de la Ópera de Roma, el reparto está integrado por Torsten Kerl (Tristán), Jennifer Wilson (Isolda), Elena Zhidkova (Brangania), Matthew Best (Marke) y Alan Held (Kurwenal). En el foso, el granadino Mguel Ángel Gómez Martínez dirige a la Orquesta Sinfónica de Bilbao. La capital vasca no veía una ópera de Wagner desde que se hizo *Tannhäuser* en noviembre de 2006.

WALKYRIA FURERA EN LA MAESTRANZA DE SEVILLA



Por su parte, el Teatro de la Maestranza de Sevilla continúa entre el 11 y el 20 de noviembre su ciclo completo de *El anillo del Nibelungo* con la espectacular producción de La Fura dels Baus. En esta ocasión, *La Walyria* se presenta con Pedro Halffter al frente de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y con un elenco que cuenta, entre otros, con José Ferrero, Petra Lang, Evelyn Herlitzius, Michael Volle, Iris Vermillion y Dmitry Ulyanov.

RETRATO POLÉMICO DE UN GENIO: RICHARD WAGNER, ¿PSICÓPATA O GENIO?

ARNOLDO LIBERMAN



Epígrafe: "Es la lección que debemos sacar de la historia de la humanidad: se debe querer y cumplir en uno mismo aquello inevitable que realmente uno es".

Richard Wagner

Reitero. Intento a través de estas líneas señalar algunos aspectos del perfil psicológico de Wagner que nos ayuden a comprender, más tarde, secuencias parciales y altamente

significativas de su mundo interno, aquellas que el músico distribuye y proyecta entre varios de los personajes principales de sus óperas. Estos fragmentos de su personalidad, diseminados en Wotan, en Alberich, en Tristán, en Elsa, en Brünnhilde, en Loge, en Parsifal, en tantos otros, son como pequeñas radiografías de sus sentimientos más hondos y nos colocan ante el compositor excepcional que alguna vez escribió, en *Visita de peregrino a Beethoven*, 1840, estas líneas que dan una explicación transparente de su capacidad de identificación: "Yo no conocía ningún otro placer que no fuera el de sumergirme totalmente en la profundidad del genio de Beethoven, hasta que, por último, llegué a imaginar que me había convertido en parte de él y como, con esta mínima porción de genio, empecé a sentir respeto por mí mismo, a alumbrar conceptos y opiniones superiores. En una palabra, me convertí en eso que los cuerdos llaman un loco". Y agrega algo sustancial: "No sé cuáles serían las miras de mis padres sobre mi porvenir, pero recuerdo que habiendo oído ejecutar una tarde una sinfonía de

Beethoven, por la noche tuve un acceso de fiebre, caí enfermo y, después de mi restablecimiento, ya fui músico". Su veneración por Beethoven lo llevó a ir más allá de Beethoven, a crear nuevas estructuras armónicas y dramáticas que barrieron con muchas de las convenciones musicales de su tiempo.

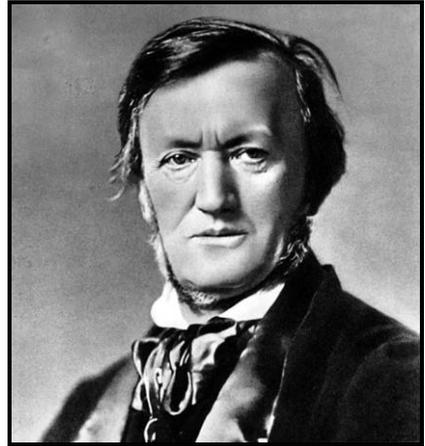
Esta identificación de Wagner con Beethoven es el primer bosquejo de una identidad montada en la admiración y, como fantasía inconsciente, en la emulación y la igualación. Con su mínima porción de genio (como dice él) Wagner construirá una personalidad avasallante y autosatisfecha pero devota de los valores tradicionales de la música. Se convertirá en un loco al que los demás deberán llamar genio porque su locura será el emergente de esa devoción tan proclamada. Lo notable de este montaje es que consiguió ser un genio musical como los ha habido pocos. Escribirá Wagner a August Röckel el 25 de enero de 1854: "Debemos aprender a morir y a morir en el sentido más absoluto. Es el temor a la muerte quien ahoga el amor y aquél sólo aparece donde éste

flaquea, Wotan, que riendo su propia pérdida, se transforma en un gran trágico. Es la lección que debemos sacar de la historia de la humanidad: se debe querer y cumplir en uno mismo aquello inevitable que realmente uno es". Es cierto: Wagner va a ser lo que realmente es,

Wagner es lo opuesto a un depositario de la soledad. No sabe de repliegues sobre sí mismo, salvo en el acto de crear. No es un hombre afligido por la timidez y no usa máscaras frente a las obligaciones sociales para disimular su orfandad y sus obstinadas convicciones respecto de su obra. No tiene proclividad a ocultar su vida íntima ni finge tener un corazón de hierro que diluya sus particulares caprichos, su exquisita sensibilidad o sus pasiones secretas. Lejos de él el uso de la teatralidad para ocultar: por el contrario, es un hombre del teatro de la vida que dice y muestra lo que realmente siente. No rechaza el énfasis ni el exhibicionismo ni los movimientos del corazón humano. Sus proyectos de gloria son casi napoleónicos y su desprecio por la mediocridad rayana en la obsesión, como son rayanos en la obsesión su

extraña pulcritud, sus batas acolchadas de sedas vaporosas, sus edredones de satén y sus diseños ambientales. Es, esencialmente, un monumento al individualismo y un cultor del yo en la batalla contra una sociedad que no quiere fácilmente comprender su talento. A diferencia de otros artistas que señalan la necesidad de que la más honda de las pasiones, el deseo de gloria, no se manifieste, no hablando de ella a nadie y satisfaciéndola en silencio, Wagner ha decidido ser lo que es y mostrarse al mundo en su enfática presencia y su tumultuosa autoestima. Su concepto de la gloria es que el público reciba sus pentagramas geniales con la misma aprobación con la que él se trata a sí mismo. Es cierto que para Wagner el fin justifica los medios y es difícil aceptar con espontaneidad tal manipulación, pero lo verosímil es que si hubo alguien en la historia de la humanidad que acertó con este desagradable axioma fué justamente él. Sabía que sabía. Como el Wilhelm Meister de Goethe, podría decir : "Yo no recuerdo ningún orden; nada se me aparece bajo la forma de la ley; es un impulso siempre justo quien me guía; yo sigo libremente mis

disposiciones y sé tan poco de constricciones como de arrepentimientos".



Wagner no siente goce en librar la batalla sino en ganarla. Ejercitar su poder es proclamarlo. Su descaro muchas veces es manifiesto y otras muchas veces autoritario. Para citar a uno de los artistas contemporáneos cuya expresión más auténtica era "¡Mi orgullo antes que nada!", Wagner podría decir lo mismo pero con el narcisismo autoinflacionado: "¡Mi orgullo por sobre todos!", incluyendo en ello la devaluación de los demás y su promocionada grandiosidad mesiánica. Su deseo narcisista no es sentirse único sino saberse único, pero necesitando siempre la mirada que lo confirme, aunque esa mirada

sirva solamente como reflejo especular y no como un Otro que realmente importe.

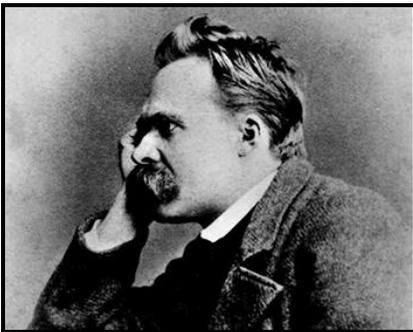
Naturalmente que, psicoanalista al fin, podría deducir de este perfil psicológico un falso self, un yo ficticio, montado en un control omnipotente de la realidad y en el que subyacen sentimientos de inferioridad, fragilidad, inutilidad e inseguridad, así como además la tendencia a la acción que supedita el principio de realidad al principio de placer, pero es difícil deducir en Wagner que ese mecanismo de defensa que intenta afianzar su identidad ante sí mismo (la omnipotencia) sea sólo un requebro defensivo frente a la envidia y las pulsiones de muerte de su problemático inconsciente. Es mucho más lo que surge de su rico mundo subyacente. Esta frase ("Debemos conocer lo auténtico y respirar por encima de la confusión que amenaza con oprimirnos, quitarnos de encima una buena porción de afectado contrapunto, no tener visiones de hostiles quintas e inaccesibles novenas y devenir, de una vez para siempre, seres humanos"), esta frase, decimos, escrita en La ópera alemana

(1834), lo define en otra de sus batallas esenciales: ponerse al servicio de la auténtica música.

Su autocomplacencia y su impunidad son el vehículo de un temperamento absorbido por su misión. Y su misión - estemos o no de acuerdo con su conducta - es hacer del pentagrama un espacio sagrado, verdadero, quizá inédito. Podrá ser desagradable un hombre que se siente superior al resto de los mortales pero ¿qué importan hoy las excentricidades, las intolerancias y las torpezas de Wagner? Exhibicionista del deseo, era en el pentagrama que ese deseo se hacía evidente y autojustificado.

Leopardi, ese enorme poeta italiano, señalaba justamente que el deseo, cuando no es satisfecho ni mitigado, se convierte en una pena, en una especie de tormento constante del alma. Más aún, podríamos decir que se transforma en alma en pena, en un fluir errático y sin objeto. Esta especie de nihilismo no es hijo, claro, de una eclosión puntual sino de un proceso que nace ya en comienzos del siglo XIX. Es a través de esa consciencia del deterioro progresivo de las ilusiones, que los poetas y filósofos de

aquel siglo vieron en la creación la única salida posible, la puerta válida para un mundo agobiado. "Nuestra salvación se encuentra no en el conocimiento sino en la creación", escribirá Nietzsche. Esa transvaloración que este reclamo incita es la propuesta de un mundo coherente, habitable, deseable, donde el pesimismo sería derrotado por corcheas rebeldes, por pinceles indómitos, por palabras musicales. Wagner ha hecho de esta inquietud el trampolín de sus sueños y no debemos olvidar que el sueño de Wagner - siempre enfático - tenía el mundo por decorado.



Friedrich Nietzsche

Hemos hablado de las ínfulas napoleónicas de Wagner, hijo de un romanticismo decimonónico que hace de sí mismo el centro del universo. De

ese subjetivismo recalcitrante nacen sus estremecimientos creadores y su devaluación de lo racional. Es fácil aplicar una fórmula diagnóstica y hablar de personalidad psicopática, pero queremos ir más allá de los rótulos que vedan toda respuesta. Sí, es posible en su altiva sinceridad no reprimida, que Wagner sea realmente, y por contrario imperio, un hipócrita maravilloso. Poseedor de cortocircuitos impulsivos que le cuesta refrenar, es, por antonomasia, el actor, el intérprete de sí mismo, egosintónico y absolutista. Todo cuanto desprecia está en los demás, todo cuanto admira se origina en sus propias entrañas. Todo aquello que sobrevalora nace de su mundo interno y todo aquello que niega o descalifica brota del mundo de sus contemporáneos. Esta disociación le es funcional porque incluso cuando se enamora (con harta frecuencia) lo hace de sí mismo, de ese Otro (otra) que lleva en sí aquello que sólo él es capaz de descubrir y amar. Wagner no podría decir, como Werther: "Trato a mi corazón como a un niño enfermo. Se lo consiento todo". Por el contrario, el corazón enfermo no pertenece a su bagaje de emociones y si se consiente

todo es porque él ha nacido para una aventura única. Su inconsciente ("esa palabrita ello", como dice Tristán) es abismal, apenas vislumbrado pero no comprendido, poderoso e imperioso, que debe ser acatado como algo suprasensorial y que -como escribió Goethe- " es algo a lo que el hombre se entrega mientras cree que obra por su propio impulso". Nuestro músico es del linaje de los tocados por la varita de Dios y nadie como él lo sabe realmente. Cautivado por su propia poderosa personalidad, Wagner entrelaza grandeza y exquisitez, sensualidad y sofisticación, perversidad y lucidez respecto de su valer incanjeable. Dice en carta a Mathilde Wesendonk desde Venecia: "Que alguien no pueda considerar la vida como un fin en sí misma sino como el medio indispensable para un objetivo superior: ¿quien comprende esto con suficiente claridad?". Wagner, consagrado a la noche (en el sentido del romanticismo alemán) no hace más que buscar la luz, esa búsqueda que en la Tetralogía tendrá tan significativa presencia. Quizá en ese sentido y conscientes de lo polémico de nuestra definición, podríamos llamar a Wagner un santo. La esencia

de la santidad no significa solamente lo que es habitual de escuchar en el mundo tradicional (dedicarse de forma absoluta y entregada a satisfacer las imperiosas y hondas necesidades de los demás), sino en creer imperiosa y hondamente en la omnipotencia de un bien supremo y arrojarse de cuerpo entero a servir a ese ideal.



Mathilde Wesendonk

De ahí que el santo pueda ser esencialmente el entusiasmo hecho acción, la corporización del bien supremo como objetivo inalienable. En ese sentido la religiosidad de Wagner es su consciencia de ese anhelo y escapa a los criterios tradicionales de una ética al uso.

Es reiterado el asombro que produce este retrato del músico. Quizá la suma secular de prejuicios con que algunos recorren la literatura sobre Wagner sea difícilmente superable pero queremos intentar la batalla. En todo caso, nuestra actitud es solidaria con el enorme músico que es uno de sus grandes intérpretes: Daniel Barenboim. En Totem y Tabú señala Freud que Tabú es una palabra polinesia de muy compleja traducción porque no poseemos ahora la noción correspondiente. "Esta noción fué aún familiar a los romanos, cuyo sacer equivalía al Tabú de los polinesios (...) El kadesh de los hebreos debió poseer el mismo sentido. Para nosotros, presenta el tabú dos significaciones opuestas: la de lo sagrado o consagrado y la de lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro". En El doble sentido antitético de las palabras primitivas (1910) y asimismo en Lo siniestro o Lo ominoso (1919) el creador del psicoanálisis transita largamente estos conceptos a través de diversos lenguajes.

En Moisés y la religión monoteísta (1939) dice expresamente: "(...) y que en su origen lo sagrado no sea otra

cosa que la voluntad prolongada del padre primordial. Así se echará luz también sobre la ambivalencia, no entendida hasta ahora, de las palabras que expresan el concepto de lo sagrado. Es la ambivalencia que gobierna toda la relación con el padre. Sacer (en latín) no sólo significa "sagrado", "santificado", sino algo que podríamos traducir por "impío, aborrecible". Si ustedes quieren, es ésta nuestra visión de la santidad de Wagner (su definitiva entrega a un ideal mesiánico), pero, insistimos en ella: la religiosidad de su obsesivo empeño por entregar y hacer conocer su obra ciclópea y única a los hombres es la contraparte (la vertiente de su santidad) de sus manipulaciones siempre orientadas al mismo objetivo. De ahí su ambivalencia. Wagner es también santo —en nuestra consideración— porque supera el trauma de la orfandad, aquello impío, para poner su genio incondicionalmente al servicio de la música, es decir, de los hombres.

Respecto de la mujer (Wagner muere hablando de lo eterno femenino) hace una elección narcisista de objeto de amor a fin de confirmarse como el

mejor de los amantes. También con ellas ejerce el poder de su genio como medio para conseguir la mirada autoconfirmante. Sus mismas triangulaciones son formas de triunfo donde hace " uso " del marido (recibe dinero de ellos) mientras goza de sus mujeres, enamorándolas. Quizá todo sea - se trata de una hipótesis - el hondo miedo al rechazo nacido de aquella paternidad no resuelta (muerte de sus dos padres, el funcionario policial y el pintor, entre su nacimiento y sus siete años).

Recuerden, por favor, el diálogo entre Gurnemanz y Parsifal en el primer acto de la ópera:

G. ¿De dónde vienes?

P: No lo sé.

G. ¿Quién es tu padre?

P. No lo sé

G. ¿Quién te ha hecho tomar este camino?

P. No lo sé.

G. ¡Al menos tu nombre!

P. He tenido más de uno pero no recuerdo ninguno.



Esta ausencia temprana de modelo de identificación hace que Wagner no vea otro camino para ser alguien que la admiración de los demás, que él reconvierte en la obsesiva actitud de mostrar que es más que nadie, en los dos sentidos: sobresaliendo por su genio y venciendo aquellas ausencias paternas que lo arrojaron desarmado al mundo. Sus palabras sobre Beethoven transmiten, justamente, esa lucha y esa fantasía de triunfo. Sabe que tuvo padre (dos por falta de uno) pero no retiene su presencia. Inaccesible a su memoria, el padre es una remota referencia de identidad y si se posee la fuerza necesaria para no claudicar: la única salida posible es el éxito, ese territorio invisible y soñado al que él accede orgulloso. Dicho orgullo, dicha convicción en la

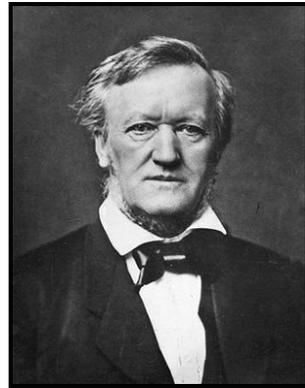
necesidad que tenemos los hombres de su obra, lo empujará inexorablemente hacia adelante, porque algo ha sido infinitamente superado y a la vez inevitablemente censurado: la ausencia paterna. Wagner no vive amenazado por su pasado porque ha hecho de aquella carencia el espacio de un infinito prometido. Entre fuga y origen consigue, no lo que Julia Kristeva llama una homeostasis provisional, sino una garantía de plenitud. Su vehemencia intransigente es su pasaporte para ingresar en ese territorio donde uno es padre de sí mismo. Por eso Wagner no es un fanático de la ausencia sino de su propia presencia. Embriagado por su altanero talento, ha hecho de él su única justificación. No es sólo una piel anestesiada ante su propia orfandad sino un exaltado y soberano ejército de un solo hombre. No tiene la sensación de haber escapado o de estar bajo los beneficios de una prórroga sino, por el contrario, arraigado en un arrebato creador que no le da tregua.

Más que el enamorado melancólico de un tiempo y espacio perdidos es consciente que el único espejismo viable es su propio pentagrama, esa tierra prometida donde todo se hará absoluto. Wagner no hace el amor con lo que nos falta sino con lo que a él le sobra. No aspira a la lucidez del instante fugaz sino al vértigo de la eternidad, porque no admite ninguna prótesis que no sea el aplauso incondicional del mundo. Wagner es, pues, su propia pasión, su propia gramática y su propia revolución.

En una sociedad que ignora el talento, piensa, es el talento el que debe ignorar las reglas de dicha sociedad. El artista debe ser un héroe, el legislador no consagrado de la humanidad y de sí mismo, el dotado de poderes divinos, el representante del malestar en la cultura. Wagner es el nigromante de dicha actitud. Para él se crearon las instancias celestes, los dioses olímpicos y las walkyrias de la muerte, y sólo él podrá nuevamente darles vida y presencia, él, que no se turba ante nadie y que - como escribe uno de sus amigos - se advierte a sí mismo como el Único. Wagner asalta el cielo sólo para poseerlo porque sólo

en la posesión del cielo - es decir, del Otro (otra) - está su última redención, la definitiva. Por eso Tristán e Isolda es la obra de arte musical más notable de todos los tiempos. Es justamente ese sentimiento de superioridad lo que le permite poner el mundo del revés y afrontar sus signos adversos. La gente rehúye las pasiones extremas porque es consciente de su nimiedad; Wagner no forma parte de la gente sino del Walhalla. Es un elegido del cielo y denuncia a aquellos que por vivir en la tierra tienen alma de esclavos. Rafael Argullol, en su estupendo ensayo sobre el Héroe, cita aquellas palabras que Hyperion dirige a Alabanda y que Wagner hubiera podido dirigir a sus contemporáneos: "¿Debe depender el dios del gusano?". No es nada curioso que Nietzsche lo haya admirado tan profundamente y, más tarde, lo haya execrado cuando sintió o interpretó que se arrojaba ante los poderes terrenos. Wagner hubiera podido decir que el contenido de su vida era su forma de vivir. No se trata sólo de la afirmación de su voluntad sino del privilegio de saberse incuestionablemente protagonista de la eternidad. Y esto no es énfasis

literario: es sustrato wagneriano químicamente puro.



Ninguno de los modelos psicológicos al uso ni ninguna psicopatología de la conducta da cuenta suficientemente - ¿cómo podría hacerlo? - de algunos rasgos relacionados con este músico genial. Su sueño es siempre magnético y sólo a través de él puede confundir su ser personal en el ser de la comunidad. Por eso reclama la comprensión del futuro, como lo hizo Gustav Mahler, porque el presente, para ellos, es la agitación de los mediocres. Wagner no se deja extorsionar por la trascendencia pero usa de la trascendencia para extorsionarnos.

Sólo tiene una fantasía morbosa: caminar sobre todos los cadáveres

necesarios para lograr sus fines y con ese triunfo redimir aquellos cadáveres. Sabe que para ser un santo del devenir debe explotar, con cualquier equívoco, todos los sentimientos del pasado y el presente. Bayreuth será su santuario y su confirmación, su gesto de mármol, su hornacina grandilocuente. Desde allí regirá, como Wotan, el destino de la música y de los hombres y, como Wotan, llegará un día, ante las aguas de un canal veneciano, que deberá bajar la cabeza y someterse al definitivo y común destino del género humano.



Gustav Mahler

Algunos podrán pensar que ésta es una imagen muy generosa de Wagner, que quizá haya una cierta idealización de su imagen. No lo creemos. Sí podemos afirmar que el autor de este

bosquejo ha pasado largas horas escuchando su música, pensando sobre él y evitando los estereotipos y los lugares comunes. En esos largos años he vivido, junto al asombro por su genio, los vaivenes de una casi desesperada búsqueda de expresión. Medir una personalidad como la suya exige salirse de los códigos cotidianos y de las enunciaciones universales. Es mucho más fácil, claro, dibujarlo de acuerdo a los perfiles psicológicos habituales, pero no se ajustaría a la verdad. A hombres excepcionales, metros excepcionales. Cuando Flemming, el descubridor de la penicilina, confiesa que sólo le importó su éxito personal, no lo valoramos por esta pequeña debilidad humana sino por el sentido que su descubrimiento ha tenido para la humanidad. Wagner es mucho más Lohengrin que su utilitarismo calculado; es mucho más Parsifal que sus mentiras estratégicas; es mucho más El anillo del Nibelungo que toda la visión ensimismada de sus privilegios. Por eso esta mirada y esta interpretación. Wagner tenía una poderosa convicción de su identidad y se rebelaba contra el hombre incapaz de soñar. Esa conciencia de ser un elegido del Destino para la más alta

pasión, hacía que su titanismo se alimentara muchas veces del desprecio por la vulgaridad. Jean Paul hablaba, refiriéndose al genio, de la relación dinámica entre una reflexión consciente y un impulso del inconsciente, éste siempre hegemónico porque es la más intensa virtualidad del poeta. Wagner es un hijo paradigmático de su inconsciente pero su identidad poderosa se hace cotidiana en esa auto-reflexión diaria que lo autoriza a su propia gloria. El inconsciente le arroja a la genialidad; el consciente a dibujar los más útiles senderos para darla a conocer, aunque, repetimos, esos senderos tengan poco que ver con la tolerancia, la comprensión o el respeto del otro. No nos engañemos: cuando suenan los compases de la Tetralogía a nadie se le ocurre pensar que el autor era un ególatra irredimible. Por el contrario, nos sumergimos en un clima de indesmentible fascinación donde no sólo las corcheas sino las palabras nos reconducen a un mundo de plenitud, maravilla y hondura. Esto es Wagner de los pies a la cabeza. ¿Que nos lleva de la mano un egoísta o un manipulador? ¡Qué más da ! Sólo la fiebre de un gran soñador puede

contagiarnos tan altas temperaturas: aquéllas en las que se producen las combustiones más creadoras. El fuego que rodea y protege a Brünnhilde no es sólo el que diagrama Loge por orden de Wotan sino el que nace, volcánico e impar, del corazón de Wagner.

Una reflexión final: quizá el amor a la música de Wagner sea esencialmente esto: lograr inclinarse ante sus pentagramas como se abraza a una mujer querida, donde en cada caricia se va silenciando aquello que nos separa para asumir exclusiva y apasionadamente aquello que nos une. Y hablando de amor, quiero finalizar con unas palabras sobre Tristán que seguramente les interesará, sobre todo porque hay un interés sobreañadido: en el mes de marzo de 1911, tras el estreno de Tristán e Isolda, se constituyó la Sociedad Wagneriana de Madrid. Por eso quiero finalizar con aquella secuencia imperecedera de Wagner que rubrica el absoluto: “Tú eres Tristán, yo soy Isolda, nunca jamás Tristán”, a lo que él responde: “Tú eres Isolda, yo soy Tristán, nunca jamás Isolda”.

PARSIFAL EN EL JARDÍN MÁGICO DE KLINGSOR

ALEXIS ORTEGA



“La búsqueda demencial de ganancias empresariales nos está amenazando a todos. Sin duda, deberíamos respaldar el crecimiento económico y el desarrollo, pero solo en un contexto más amplio que promueva la sostenibilidad ambiental y **los valores de la compasión y la honestidad** que se necesitan para **generar confianza social.**”

“La economía de la felicidad”

Jeffrey D. Sachs [*]

EL PAIS - 4 de septiembre de 2011

Wagner describió su última obra, Parsifal como *Ein Bühnenweihfestspiel*. Término de difícil traducción al castellano, la palabra “*Bühnenweihfestspiel*” reúne los conceptos de Bühne (escenario), Weihe (consagración), Fest (festival) y Spiel (representación). El término así

explicado apenas nos aclara nada sobre a lo que vamos a asistir.

Parece más útil acercarnos a la obra desde otro punto de vista y quizás por ello, y dada la utilización simbólica de elementos, personajes, situaciones, la obra se comprende mejor si se la asemeja a la forma clásica, del auto sacramental que consistía en una representación alegórica en la que abstractas virtudes humanas, entablan una lucha contra los vicios (ambas representadas por personajes). Conocemos la profunda admiración que Wagner sentía por Calderón y ello nos ayuda a entender mejor la obra.

En Parsifal, como en un auto sacramental, las situaciones que se producen encarnan conceptos abstractos o sentimientos humanos en medio de un lujoso aparato escenográfico, donde se desarrolla una idea alegórica de carácter teológico o filosófico. El auto sacramental carece de la noción de tiempo. En Parsifal, “el tiempo se transforma en espacio”.

Al igual que todas las grandes obras de Wagner, Parsifal admite muchas interpretaciones, pero es quizás ésta

última la más abierta y simbólica de todas ellas. Se puede perder mucho tiempo si se la pretende circunscribir únicamente al ámbito religioso cristiano. Los elementos cristianos de la historia juegan más un papel sustitutivo, de fácil comprensión para un oyente occidental, de conceptos más cercanos a la religión budista. Aunque, evidentemente, varios de ellos de estos conceptos claves son compartidos por ambas religiones, la adscripción de los más importantes al budismo es evidente [“].

El concepto central de la obra: la compasión, no solo es clave en la comprensión de obra sino de la propia religión budista. La compasión, más intensa que la empatía, describe el entendimiento del estado emocional de otro, y es con frecuencia combinada con un deseo de aliviar o reducir su sufrimiento. Aristóteles indicaba que los humanos sienten compasión por "los que sufren sin merecerlo". El budismo ha hecho de este concepto su actitud espiritual clave. Todo ser vivo merece esta piedad.

La ética budista se fundamenta en los principios de “no ocasionar daño” y en

la “moderación (no reprimir ni tampoco aferrarse a nada). Según las enseñanzas budistas, los principios éticos están en función de si la acción puede tener una consecuencia dañina o perjudicial para uno mismo o para otros. En el budismo la expresión “mente hábil” e interpreta como aquella mentalidad que posee el que evita todas las acciones propensas a causar sufrimiento o remordimiento.

El camino de purificación, a través de la compasión (sabio por compasión), de un hombre noble y sencillo (loco-inocente) (es decir todo lo que sucede entre el segundo y tercer acto) es, desde mi punto de vista, lo más atractivo de la obra y es donde posiblemente nos encontramos actualmente. Es a partir de ahí donde el equilibrio roto en la sociedad podrá ser restablecido de manera duradera, pero para ello será necesario volver a los principios abandonados y que la dieron cohesión.

El santo grial

La vida en el primer mundo durante buena parte del siglo pasado ha estado asentada en un principio básico que permitía a cada generación

vivir mejor que la anterior. La manera en la que el progreso es repartido entre los integrantes de una sociedad, determina la salud y estabilidad de la misma. Así como el objetivo de todo individuo es la felicidad, el de una sociedad es la justicia y ello incluye no solo la jurídica sino también la económica y la social ^[1].



Titurel recibe el Santo Grial y construye el castillo de Monsalvat.

Tras la segunda guerra mundial y hasta los años 70/80 existía un “contrato social” que garantizaba al individuo un trabajo y un salario digno que, mientras la economía crecía, éste también lo hacía. Los frutos de éste crecimiento en buena medida iba también a las clases más altas pero los impuestos sobre las rentas/beneficios se reciclaban en unas mejores escuelas, una buena

atención sanitaria y unas pensiones dignas. A cambio, los individuos menos favorecidos, a la vez que se les garantizaba seguridad económica, obedecían la ley y animaban a sus hijos a hacer lo mismo.

Hasta esa fecha el sistema financiero creado tras la segunda guerra mundial, se basaba en un anclaje al dólar y de éste al oro a una cotización fija de 35 dólares la onza de oro. Es lo que se llamó el sistema de Bretton Woods.

Anfortas pierde la lanza.

El creciente déficit comercial de los Estados Unidos en los años 60 y el aumento de los costes de la guerra de Vietnam, hicieron que el sistema se desestabilizara. Los principales herederos y garantes del modelo (Anfortas, hijo de Titurel) que se había instaurado tras la segunda guerra mundial, habían abusado de los beneficios que su posición dominante les había producido. La presión fue tan fuerte que se solucionó de la manera más simple: la convertibilidad del dólar en oro se rompió de manera unilateral por parte de los Estados Unidos. El sistema perdía su “anclaje” real.

Ello precipitó dos crisis del petróleo y la transformación a peor del mundo que conocíamos tras la segunda guerra mundial. Por muy imperfecto que fuera el sistema de Bretton Woods, actuó como un ancla para la economía mundial durante más de un cuarto de siglo, y permitió a los distintos países aplicar políticas de pleno empleo y además fue un período sin crisis financieras sistémicas.



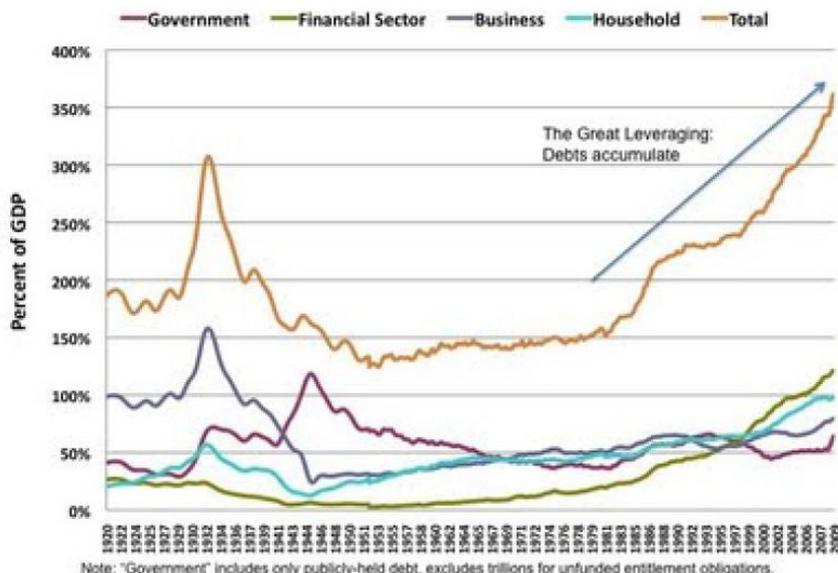
El castillo de Klingsor y la lanza en sus manos.

Ha habido grandes cambios estructurales en la manera como se ha gestionado la economía mundial desde la ruptura del sistema y ninguno de ellos especialmente beneficioso. El sistema de tipo de cambio fijo ha sido reemplazado por un sistema híbrido en el que algunas monedas están vinculadas al dólar y otras flotan libremente ^[2]. Pero quizás lo más

importante es que la ruptura del sistema de Bretton Woods allanó el camino para la liberalización de los mercados financieros, que se aceleró exponencialmente en cada década desde los 80. Los controles de cambio se levantaron, se abandonaron las restricciones formales de crédito, se amplió la gama de productos financieros, se rompió la barrera que separaba la banca de inversión (sin respaldo) de la comercial (garantizada por el estado pero fuertemente intervenida). Todo esto se produjo además en un entorno en el que el desarrollo de la ciencia económica hizo pensar (aquí los economistas debemos entonar nuestro “*mea culpa*”) que podríamos vivir sin los controles creados tras la Gran Depresión, pues aseguramos a la sociedad que habíamos aprendido la lección y sabríamos que hacer cuando volviera a ocurrir. Nada más lejos de la realidad.

Deuda pública y privada americana

(como % del PIB)



Note: "Government" includes only publicly-held debt, excludes trillions for unfunded entitlement obligations.

blogs.reuters.com/rolfe-winkler

Source: Federal Reserve Flow of Funds, U.S. Census, Steve Keen

NOTA: La deuda pública solo incluye "la deuda en manos del público" (que es un 65% del total de la deuda pública)

La fácil disponibilidad de dinero (la lanza en manos de Klingsor) sustentó la ilusión de una riqueza creciente y sin fin. En ese momento los mercados financieros no solo perdieron el ancla del sistema (el dólar ligado al oro) sino que también perdió su ancla moral dado que alentó una conducta imprudente y fraudulenta ^[3]. La cantidad de dinero del sistema

costaba lo que valía comprar papel y tinta para crearlo o ni siquiera eso, en una época donde la informática crea dinero a ritmo de meros apuntes contables ^[4]. La lanza arrebatada a Anfortas por Klingsor lanzaba ahora dinero a mansalva.

Pero lo peor de todo es que la manera en la que el progreso era repartido

entre los miembros de la sociedad cambió. Las ganancias de la sociedad han ido de manera desproporcionada a las empresas y a los muy ricos. Las rebajas impositivas redujeron la calidad de la enseñanza, imposibilitaron una sanidad pública acorde a las necesidades crecientes de la sociedad y las pensiones, con una esperanza de vida cada vez mayor, eran inviables. Aumentó la disparidad de rentas entre los ricos y las clases medias, entre los que tenían acceso a una educación y los que no. En definitiva, empujaron a buena parte de la sociedad hacia la parte baja de la pirámide.

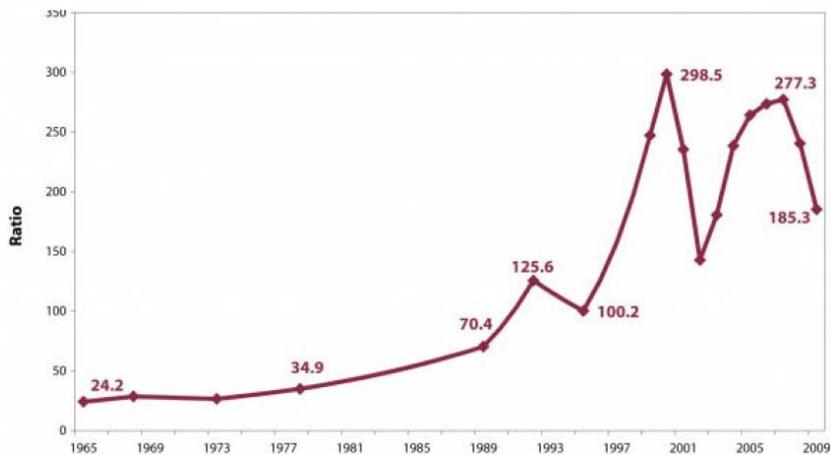
El nuevo modelo financiero (la lanza en manos de Klingsor) disparaba créditos por todos lados y “las niñas-flor” (los medios de comunicación, los académicos,...) atontaban a la sociedad. La pérdida de poder adquisitivo de la clase media se suplantó con deuda. La deuda se pervirtió y se convirtió en un modo de vida. La deuda era el único punto de conexión entre la sociedad/clase media (Anfortas), la clase política (Kundry) y el nuevo sector financiero (la lanza en manos de Klingsor). A

todos parecía convenir, aunque solo beneficiaba a éste último. La lanza en manos de Klingsor se veía como una solución óptima. Pero algo no funcionaba.

La herida abierta a la sociedad y en especial a sus clases medias, desde la traición de Anfortas, sangra sin parar. Buscamos una solución con mágicos ungüentos venidos de todas las partes del mundo. Pero todos los ungüentos están basados en más deuda y en la creación de dinero (muy fácil desde que no estaba ligada a nada real como el oro). Cada vez que nos enfrentamos a una crisis económica (y ponía al descubierto la herida) el aumento de la masa monetaria y el aumento de la deuda pública/privada, parecía cerrar la hemorragia, pero solo lo hacían por un tiempo. Cada cierto tiempo, la deuda estallaba con toda su virulencia y desarbolaba la sociedad.

Disparidad salarial

Diferencia salarial entre el salario de un Consejero Delegado y el de un trabajador medio.



Source: Authors' analysis of *Wall Street Journal*/Mercer, Hay Group (2010).
Note: Point markers denote where ratio is known.

Hace tres o cuatro generaciones era posible para una familia de clase media vivir con una sola fuente de ingresos. Ahora se precisan dos ingresos para tratar de obtener la misma calidad de vida. Los salarios no han seguido el ritmo de los precios, ajustados con la inflación, los salarios han perdido terreno durante los últimos años. El coste de la vivienda, la educación y la asistencia sanitaria ha crecido a una tasa superior a los salarios ^[5].

Los EEUU tienen la mayor desigualdad entre ricos y pobres entre todas las naciones industrializadas de Occidente y ha ido empeorando desde hace 40 años. La disparidad de ingresos en los EEUU es ahora tan grande como antes de la Gran Depresión iniciada a finales de los años 20 del siglo pasado. De 1979 a 2006, el 1% más rico de la sociedad dobló su porción del total de ingresos: del 10 al 23 % ^[6]. En los últimos 25 años, más del 90 % del total del

crecimiento de los ingresos en los EEUU fue para el 10 % más rico, dejando el 9 % restante de los ingresos para repartirse entre el 90 % de la población. En 1965, el pago promedio de los presidentes de empresa en los EEUU fue de 24,2\$ por cada 1\$ pagado a un trabajador promedio. En 2007 la proporción había subido a 277,3\$ a 1\$. Con la crisis la relación cayó a 185,3\$ a 1\$ en el 2009 pero esta volviendo a recuperar. Desde 1992, el tipo impositivo medio de los 400 contribuyentes más ricos de los EEUU ha caído del 26'80% al 16'62%^[6].

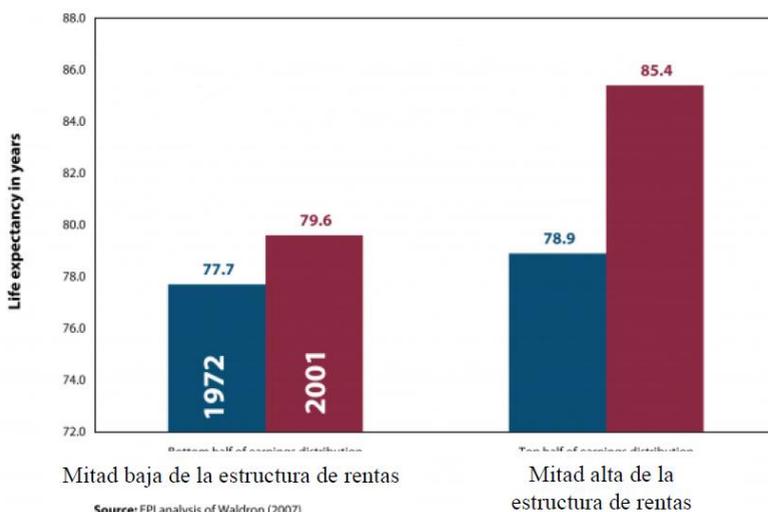
En 1967, el 60 % de los hogares (lo que queda entre el 20% de las más ricas y el 20% de las más pobres) recibieron más del 52% de todos los ingresos. En 1998, decreció al 47%. Lo peor de todo ello es que la proporción que corresponde a los menos favorecidos (el 20% más pobre) también ha caído sustancialmente, mientras que el 20% más rico ha visto aumentar su parte ^[7].

Naturalmente, las grandes desigualdades tienen consecuencias en términos de salud, exposición a

condiciones de trabajo poco saludables, nutrición y estilo de vida. A medida que la brecha de la desigualdad crece, también lo hace la brecha de la esperanza de vida. En 1980, los más pudientes en los EEUU tenían una esperanza de vida de 2'8 años más que los no tan afortunados. En 1990, la brecha era un poco menos de 4 años. En el 2000, los menos afortunados podían esperar vivir hasta los 74'7 años mientras los más pudientes tenían una esperanza de vida de 79'2 años. Los ricos en los EE.UU. viven un promedio de casi cinco años más que los pobres ^[8].

No es de extrañar que sea Kundry (la clase política) quien sea una de los que ofrecen soluciones ya que su doble condición de maridaje con el potente sector financiero (Klingsor) y depositario de la soberanía de la nación (Anfortas) le impone buscar ungüentos renovadores, pero el escaso margen del que dispone, le hace fracasar completamente.

Las mayores ganancias de expectativas de vida van a las rentas altas. (esperanza de vida a los 60 años)



La realidad es implacable. Los desequilibrios globales, el comportamiento maníaco-depresivo de los mercados, la perversión del sector financiero, la creciente brecha entre ricos y pobres, los altos niveles de desempleo, el consumismo y los disturbios en las ciudades nos está diciendo algo y no es más que la herida no esta cerrada. Anfortas no encuentra remedio a sus males y recuerda constantemente que en el momento de perder la lanza oyó una

voz que le avisaba que el «necio puro» que llega a ser «sabio por compasión» será el salvador.

Parsifal camina hacia el castillo de Klingsor.

Una crisis como la actual no se resuelve en unos días. Wall Street y la City (Klingsor) se resistirán a cualquier intento de recorte de sus privilegios. Existe una fuerte resistencia ideológica no solo en ellos sino

también en aquellos que de alguna manera viven de ellos (académicos, políticos, medios de comunicación,...) y son las verdaderas “niñas-flor” y Kundry’s.

Como prueba de ello es que las políticas monetarias ultra-expansivas de los bancos centrales no están diseñadas para ayudar a la sociedad, sino para mantener el espejismo de que el sistema financiero es solvente. Los planes de rescate de países en apuros no pretenden salvar sus sociedades de la quiebra, sino garantizar que los acreedores financieros cobrarán sus deudas a costa de sacrificios de los ciudadanos corrientes (los Anfortas) de los países que ayudan y son ayudados.

Parsifal mira los ojos a Kundry

La juventud nos esta dando una lección. Son los auténticos “locos-inocentes” que pueden llegar a “sabios por compasión”. No comprenden realmente lo que piden pero saben “lo que quieren”, o quizás “lo que no quieren”. Es posible que en algún momento hayan estado a punto de besar a Kundry pero han visto en sus ojos el futuro que sus

mayores le presentan y se han dado cuenta de es una mierda o bien, la ha besado pero al hacerlo Parsifal comienza a desenmascarar las falsedades del mundo que, hasta entonces, se le ha presentado ante sus ojos. Comienza el camino hacia la sabiduría, dado que la razón de ésta no es más que el descubrimiento de los engaños del mundo, y lo hace a través de la visión del dolor del otro o mejor dicho, de sentir el dolor del otro.



No es extraño que los primeros en ser puestos en tela de juicio sean los políticos (Kundry). En ellos han recordado la herida sangrante de Anfortas, se han puesto en su lugar y ello les lleva a rechazar definitivamente el “mundo de Klingsor”. Se aprestan a construir uno nuevo. Los intentos de Kundry de ser rescatada y solicitar también para ella la redención no tiene sentido pues ello implicaría costes que los políticos

(Kundry) no están dispuestos a realizar, pues no esta roto definitivamente el cordón umbilical que les une a Klingsor.

El 2011 será un año muy difícil sobretodo para aquellos que escogieron no darse por enterados de los que estaba ocurriendo y/o que se contentaron con cambios meramente estéticos que realmente no modificaban en nada el “mundo que muere”. Lo será también para los actores principales que creyeron todavía que la “lanza mágica”, en su función perversa de generar dinero falso, podría solucionar todos los problemas y nos permitiría volver al “mundo de Klingsor”. No me olvido de aquellos que hicieron caso omiso de la magnitud de la herida que sangraba y se negaron a cumplir el mandato ciudadano de cerrarla correctamente, pues ello era incompatible dentro del “mundo de Klingsor”. Sus ungüentos no eran útiles.

Todos asistirán al entierro pero no como invitados, ni siquiera como plañideras, sino dentro de un ataúd. La marcha fúnebre de Sigfrido sonará también para ellos. Besar a Kundry tiene sus costes. Dejarse llevar por los

instintos, abandonándose a ellos y sacrificar el objetivo de una sociedad más justa por mantener la alianza perversa con Klingsor no será gratuito.

Sólo los que emprendieron el camino, aunque sea parcialmente, hacia el “mundo del devenir” podrán sobrevivir. Solo aquellos que prefirieron, conociéndolas, apartarse de las coordenadas del castillo de Klingsor entienden que hay que cambiar la manera de pensar.

El viaje a Montsalvat

Los que ahora se indignan pueden ser el «necio puro» que llega a ser «sabio por compasión». Pero, según Wagner, no es suficiente nacer o estar destinado a ser salvador para lograrlo. Wagner exige una participación activa, aunque tal vez inconsciente, un proceso de purificación. Parsifal no llega a «sabio» a través de la enseñanza o la experiencia, **sino únicamente «por compasión»**. El Grial no se revela al que busca, al que peregrina, al que lucha, ni siquiera al que cree, sino sólo **al que siente compasión**.

Parsifal no ha hecho más que empezar a andar, puede que ya haya cogido la lanza. Siempre y cuando haga lo correcto y no solo rescate la lanza, sino que encuentre el camino hacia el Castillo de Monsalvat, será positivo. Cuando comprendan que una sociedad justa implica pensar también en el otro, no abandonarse a la autocomplacencia y al egoísmo estéril y corto-placista. Una sociedad justa debe dar a todos la oportunidad de mejorar. La cohesión social y la igualdad de oportunidades son valores que hay que preservar aunque ello implique costes que a corto plazo no parezcan rentables.



Ese Parsifal podrá encontrar el camino a Monsalvat y al Santo Grial. Podrá bendecir a Kundry en el Viernes Santo de la redención (a partir de ese momento será otra) y cerrar la herida de Anfortas. Ese día está por llevar,

pero no está lejos. Aquellos que se aferran al pasado, serán engullidos junto con el castillo de Klingsor en el sumidero de la historia cuando Parsifal transformado en “sabio por compasión” tire de la cadena. Solo los que han asumido el futuro tienen un inmenso motivo para el optimismo.

NOTAS

[*] Jeffrey Sachs [Detroit, (Michigan), 5 de noviembre de 1954) es un economista estadounidense. estudió en la Universidad de Harvard, donde obtuvo su graduación (1976) y doctorado (1980). Fue profesor de Harvard entre 1980 y 2005. A partir de ese año se trasladó a la Universidad de Columbia como director del “Earth Institute”. Sachs es también el director del Proyecto del Milenio de las Naciones Unidas, y asesor especial del Secretario General de las Naciones Unidas Ban Ki-Moon sobre los Objetivos de Desarrollo del Milenio, los acuerdos internacionales para reducir la pobreza extrema, el hambre y las enfermedades para el año 2015. Colabora con agencias internacionales (Banco Mundial, Fondo Monetario Internacional y otras) en la lucha por la reducción de la pobreza y la enfermedad. Apareció en la lista de las 100 personas más influyentes del mundo de la revista Time. En 1993 la revista New York Times lo citó como “probablemente el economista más importante del mundo”. En 1997 Le Nouvel

Observateur lo citó como "uno de los cincuenta líderes más importantes de la globalización". Sachs escribe habitualmente en *The New York Times*, *Financial Times* de Londres y en *The Economist*.

[**] Incluso el concepto de "redención" (muy querido a Wagner) siendo un término cristiano, es plenamente sustitutivo en la obra, del concepto de "liberación". En términos budistas, la liberación se logra a través del aniquilamiento radical del deseo, origen de todos los sufrimientos. La purificación de toda nuestra vida requiere el cuidado del cuerpo, no dejarse llevar por las pasiones, que pensemos las cosas y que meditemos. Debemos cuidar de todos estos ámbitos al mismo tiempo. Sólo así nos sentiremos liberados, tranquilos, contentos de verdad. La liberación nos acerca al Nirvana que es un estado de lucidez que nos permite superar las apariencias, de forma que vemos más allá de lo normal y adquirimos una claridad superior sobre todas las cosas. Descubrimos que todo lo que existe solo lo es en apariencia, todo lo que vemos es engaño, y que por ello nos inquieta y nos hace sufrir. Este descubrimiento nos libera del afecto que sentimos por las cosas. Al darnos cuenta de la banalidad de lo que nos rodea, nos desentendemos, superando de esta manera el sufrimiento.

Siddhārtha Gautama, (Buda) nace en Lumbini en el años 563 a.c. en una familia

puđiente en la república de los Shakyas, hoy en día parte de Nepal.

- (1) Aunque he hecho esta distinción entre lo jurídico y lo económico, la realidad es indivisible. Lo jurídico, lo social y lo económico están vinculados. El saqueo de los jóvenes ingleses de las tiendas de productos de tecnología, ropa deportiva y electrodomésticos de alta gama no esta desconectado con la falta de moderación, ausencia de límites y exceso de ambición que hasta no hace mucho tiempo (en la realidad todavía continua) hemos visto en el sector financiero. Culpar a unos y proteger a otros (lo que hemos venido haciendo sin pudor alguno) es una forma de injusticia que nos saldrá muy caro, pues es incompatible con la estabilidad de una sociedad madura.
- (2) El euro, el yen japonés, la libra esterlina y el franco suizo flotan libremente frente al dólar mientras que el dólar de Hong Kong está vinculado al dólar de EE.UU. y Pekín ha diseñado un sistema bajo el cual el yuan está autorizado a apreciarse hasta un límite frente al dólar (pero a un ritmo mucho más lento que los fundamentos económicos sugieren que lo haría). El sistema es un desastre total, sobre todo cada vez que hay una crisis, como ahora, porque casi todos los países del mundo están tratando de manipular a la baja su moneda para

hacer las exportaciones más baratas y crecer en un entorno de caída generalizada de la demanda agregada mundial. Esto claramente es imposible.

(3) *La “banca en la sombra”, creada para salvar las fuertes restricciones y mejorar la rentabilidad del sector financiero (había que pagar sumas millonarias a los ejecutivos), se sobredimensionó y ocupó un terreno muy superior a la banca convencional.*

(4) *Recientemente Greenspan en una entrevista en televisión indicaba que la probabilidad de impago americana es nula pues los Estados Unidos solo tienen que imprimir dinero para hacer frente a sus deudas. Al día siguiente y sin empacho alguno indicaba (curiosamente en coincidencia con un terremoto en Virginia que afectó al Capitolio, la Casa Blanca y el Pentágono) que “el euro se esta desmoronando”. En ese momento nos dimos cuenta de que el arquitecto de la estructura que se estaba desmoronando (Wall Street caía más del 10% desde que se dejó de fabricar dinero por la FED) era ciego o. lo que es peor, quiere que miremos a otro lado mientras el rey se pasea desnudo ante nuestros ojos.*

(5) *Fuente: Jared Bernstein y Heidi Shierholz, State of Working America*

(6) *Fuente: US Internal Revenue Service.*

(7) *El World Factbook, publicado por la CIA, incluye un ranquin de desigualdad entre las familias dentro de cada país, mediante el índice Gini.*

(8) *Fuente: Elise Gould, “Growing disparities in life expectancy,” Economic Policy Institute.*

MÚSICA Y LETRAS:

ALLEGRO

FRANCISCO HIDALGO

*(...Y el necio puro llegará a ser sabio
por la compasión...."Leyenda de
Parsifal y el Santo Grial")*



Estas líneas no aspiran a conformar una historia. Sólo intentan sobreponer hoy, en la casi siempre fría pantalla de un ordenador, algunas sensaciones, vividas, que abrieron un día caminos de conocimiento, por la vía de unos simples acordes, de una compartida emoción.

Junio en Madrid.

Aquél atardecer, como antes muchos, y como muchos que vendrán, estaba ya pesando.

En el centro de la semana, y en el centro del calor.

Los primeros golpes del estío hacen que hoy los relojes marquen la noche...pero ésta nace todavía con el amarillento color de los limones secos, con luz de azafrán. Y el día aún no acaba...

La dulce, tranquila anciana a la que he estado cuidando por unas horas, y que todavía es mi frágil raíz a la vida, no sabe ya de estos mundos. Ni de luces, ni del tiempo, ni nota su gélida caricia estival, que va minándola día tras día.

Ya va a dormir,...o a intentar despertar, no sé. Quién sabe qué desea realmente...y nunca nos lo dirá...

Ha comenzado el rito diario de su aseo, y todavía su casi cómico pudor ancestral, me hace salir de la habitación.

Antes de reencontrarla para el adiós, hoy, como cada día, salgo al jardín de la Residencia que ya, para siempre, es su único mundo. Aunque sigue viva, y su mente trabaja en una constante recreación de otros ámbitos, diferentes al suyo, e inaccesibles al mío.

En esos minutos de silencio rebosante de ruido interior, disfruto el aire que, tras las horas lentas de encierro junto a mi

máspreciado juguete, siempre parece nuevo, como de reencuentro con la vida... La vida que cada tarde tiembla y se detiene cuando voy alcanzando la entrada del edificio.

Y en esos minutos de tregua, camino muy despacio, como si la lentitud del paso ayudase a desprenderme sin daño de lo que han sido esas horas, y al mismo tiempo, a reincorporarme ileso a mi día. Paseo alrededor del edificio, controlo, como en un divertimento, los últimos verdes brotados, las flores recién abiertas...y también busco la ausencia de las que ya, marchitas, hoy no están.

Mientras, los restos pegajosos del largo día de sol continúan colándose entre las hojas, como una caricia de luz que ya resulta casi agobiante.

Las habitaciones, poco a poco, ya se ven invadidas de oscuridad. Los visitantes se retiran.

Y quedan los habitantes. Los habitantes eternos de mil mundos impenetrables.

Mis ojos se van deslizando involuntariamente, conforme paso junto a las ventanas, al interior de las habitaciones. No sé qué instinto hace

que no lo pueda evitar. Y paseo entre seres silenciosos, con diferentes aspectos... aunque componen el mismo paisaje. Unos duermen...o no han despertado aún,...otros leen, o miran fijamente una pantalla, o mecen sus recuerdos en la oscuridad.



Reparo, algo más de lo habitual, en una mujer, sentada muy cerca de una de las ventanas. Deduzco que intentando aprovechar aún los restos del día, aunque la iluminación interior de la habitación, quizás para una penumbra voluntaria, es más escasa de lo normal. Deslizo la mirada hacia sus manos, y concluyo que sostienen un libro, o cuaderno, con renglones espaciados, y con unos símbolos grandes, con negros muy marcados, como para facilitar su lectura.

No proceso, quizás por un subconsciente pudor, nada más.

Alcanzado el límite habitual del paseo, observo durante unos momentos los colores que se me ofrecen hoy, y pienso en los perfiles futuros que ese límite irá adoptando, cuando ya no estemos por allí, cuando ella ya no nos necesite...y en cómo algo, que durante un tiempo es el paisaje cotidiano de tu vida, un día ya no estará. Y hasta intentarás borrarlo, como un mal amor...como las pasiones que te dañaron....Vivir siempre llega a eso.

Pero hay esta tarde unas sensaciones diferentes. Las emociones están más vivas, a pesar del entorno... La sensibilidad, más despierta. Siento que podría emocionarme hasta un leve roce del aire.

Camino de vuelta. Ya más deprisa, más directo, a completar los roles asumidos... y con la meta cercana, que alivia, del regreso a casa.

Es entonces cuando vuelvo a mirar a la solitaria lectora, intentando definir más claramente su afán.

Lo que sostiene en sus manos en un cuaderno de música.

Los espaciados renglones conforman un pentagrama...Lo que había percibido

como letras, son las notas musicales que ella misma intenta seguir escribiendo, o remarcando, con el torpe deslizarse de sus dedos.

La emoción que volaba en la tarde, se aquieta para tomar cuerpo. Esa mujer, sola, a oscuras, en su tiempo final... intentando escribir música. Y lo consigue. Me llega su música, puedo sentirla, y estar en medio de ella.



Cuando entro en el edificio, desvío mis pasos habituales, y alcanzo la puerta de su reducido mundo.

En volumen mínimo, el espacio silencioso está lleno con la música que siempre reconozco, de notas que no sólo se oyen, se viven: La obertura de "Parsifal".

Y ella la sigue, o la recrea, hoy, quizás esperándome.

Ahora soy el centro en la penumbra de la habitación, inmóvil, atento a su reacción.

Me mira, levantando despacio la vista de sus papeles, casi con música en su movimiento, y tras unos segundos inexpresivos, sus labios esbozan las mil sonrisas con que su mirada me acaricia... En unos pasos, estoy junto a ella, que ya me mira, tranquila, y, al quedar en un plano inferior, intenta acercarme su cabeza. Casi asustado, inicio una leve caricia en su nuca, sus hombros, y beso ligero su sien, que huele a flores, que emana vida...

Nos seguimos mirando, ya reconocidos, serenos, y con la sonrisa que une las emociones, dándole mi mudo aplauso.

Salgo de la habitación y vuelvo a ser consciente, como otros días, como otras noches ante los grandes maestros, de cómo la música hace el milagro del instante... dándole sonido al silencio del anochecer... Dándole vida aún al triste final. Todo se vuelve cálido. Todo renace. Se siente que, a pesar de todo, siempre queda vida. Hay muchas vidas, aún en el silencio que no sabemos oír.

La mirada se me inunda con un salado oleaje de adagios. Mientras acelero los pasos al encuentro de mi madre....Y renazco, al final del día, en los recuerdos de muchos momentos, de las

gentes a las que he amado mientras compartíamos esos bocados al alma, y que, momentos y gentes, siguen ahí, con su vida, pero siempre con los acordes de nuestra particular música privada.



Esa noche beso a mi madre casi con alegría. Cuando no esté, este momento, propiciado por ella, va a quedar siempre conmigo. Y la recordaré hermosa y viva, como siempre fue. Y al fondo, todo los mares de la música que le gustaba, de las canciones que me enseñó, y del amor que por tantas cosas me transmitió.

Pero también recordaré a la solitaria "compositora" sin nombre, agarrándose a la música, para curar, como Amfortas, la eterna herida que dejan la pasión y la vida...

Y el resto, ya no será silencio. Porque cada día habrá algo para aprender que no estoy solo, sentir a los demás, con

su sobrevivir de cada día, con mi misma sangre, con el mismo dolor, y con ese mismo aliento...que podemos recoger con el invisible beso de la compasión.



Sentir el dolor ajeno en su agarrada raíz, hacer algo al respecto...al menos, entender que somos todos parte del sueño de la vida.

Y siempre, en éste y otros momentos, recuerdo a quien, en uno de esos instantes de charla e intercambio, que parecen superfluos, me compuso un día que “Cuando tu alma necesite pararse, y busque refugio en el silencio....que, al menos, suene la música”.

Y esa es una melodía maestra... para la vida.

A ellas, a vosotros, y a M. M. M.... un nombre para la pasión por la música.

KATHARINA WAGNER: UN PERFIL

ANTONIO DE DIEGO



BIOGRAFÍA

Nacida el 21 de Mayo de 1978 en Bayreuth Katharina Wagner es una de las más importantes directoras de escena de la actualidad. Esta chica con aspecto de princesita de cuentos de los Hermanos Grimm se ha convertido en el azote de muchos conservadores que acuden al “templo” de Bayreuth. Provocadora, joven y vivaz, es biznieta de Richard Wagner, sobrina de Wieland e hija de Wolfgang

y Gundrun (segunda mujer de Wolfgang). Estudió *Theaterwissenschaften* en la *Freie Universität Berlin* considerado un centro de élite en estos asuntos.

Entre sus trabajos antes de debutar como directora de escena destacan la colaboración como asistente con el regisseur Harry Kupfer en la Staatsoper “Unter den Linden” (Berlin) y en el Festival de Bayreuth en la producción de *Meistersinger* de su padre Wolfgang Wagner (1996-2002), en el *Lohengrin* de Keith Warner (1999), el *Tannhäuser* de Philippe Arlaud (2002) y el *Parsifal* (2004) de Christoph Schlingensief.

Debutó como directora de escena en Würzburg con *Der Fliegende Holländer* (2002). Posteriormente montó un polémico *Lohengrin* (2004) en Budapest y un extraordinario *Der Waffenschmied* (2005) en Munich. *Il Trittico* (2006) pucciniano fue la obra que supuso la presentación de Katharina en Berlín.

Su *Feuerstafel* (lit. bautismo de fuego como lo tituló Dagmar Krauss en el documental del mismo nombre) llegó con *Die Meistersinger von Nürnberg*

(2007). Desde 2008 se implicó en la dirección del festival con su hermanastra Eva Wagner-Pasquier, consiguiendo vencer a su prima Niké Wagner y el gestor belga Gerard Mortier por mayoría en el consejo del patronato de Bayreuth.

Como gestora se ha destacado por cambiar la imagen corporativa del festival, abrir el festival al público joven, promover retransmisiones en directo por internet y la cadena ARTE o la revisión de la memoria del Festival en temas relacionados con el nazismo.



Katharina y su padre, Wolfgang Wagner

Además de su ocupación en Bayreuth, Katharina ha dirigido distintos montajes especialmente wagnerianos. Entre los que destacan: *Rienzi* (2008), *Tannhäuser* (2009) o el futuro *Der Ring des Nibelungen* que prepara para el Teatro Colón. En obras no

wagnerianas ha dirigido en Mainz *Madama Butterfly* (2010) y *Tiefland* (2011).

2) CONCEPTUALIZACIÓN Y ESTILO DE DIRECCIÓN

Las influencias más directas de Katharina son el genial y polémico regisseur español Calixto Bieito y por supuesto el recientemente fallecido Christoph Schlingensiefel. Aunque también encontramos sin duda del teatro “clásico” de la RDA, es decir su maestro Kupfer. Se trata de *regietheater*.

En su estilo siempre se aprecia una ácida crítica social y una irónica mirada al romanticismo. Algo normal viniendo de donde viene. Katharina propone que no hay espacio para ninguna redención, salvación o propuesta romántica sino que todo está perdido en un mundo oscuro y violento. Esto es algo que se repite tanto en su *Fliegende Holländer*, su *Lohengrin* o sus *Die Meistersinger*.

Uno de los grandes artífices de este trabajo es Robert Sollich. Sollich es un teatrólogo y dramaturgo alemán formado también en la *Freie*

Universität. Él contribuyó determinante al estilo de dirección de Katharina Wagner con sus dramaturgias. Uno de los temas que les ha preocupado a ambos y han puesto de relieve es la “ruptura”. Este concepto y su impacto en *Die Meistersinger von Nürnberg* (2007-2011) fue ampliamente tratado en un libro titulado *Angst vor der Zerstörung (Miedo a la ruptura)* coeditado por el propio Sollich, Clemens Risi, Sebastian Reus y Stephan Jöris.¹

Esta “ruptura” sirve de meta-análisis y diálogo con el público. Se intenta interpelarlo y hacerlo saltar. Las readaptaciones con esa “ruptura” son la oportunidad para volver a dar vida a obras que podrían quedar como simples piezas de museo. En realidad si algo nos ha enseñado la teatrología del siglo XX es que la idea original está sujeta a dinamismo transformador, no a una estabilidad natural, aunque una gran parte del público se enfada cuando se le

¹ Cf. Sollich, Robert, Clemens Risi, Sebastian Reus y Stephan Jöris (eds.): *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, 2008.

propone algo así. El público parece exigir una literalidad y una mimesis inexistentes en otras artes. Se trata de la vieja reivindicación de la ópera como objeto de culto, como objeto consagrado por la tradición europea culta del siglo XIX.

Lo que muchas veces no se nota es que la obra es viva, y que se establece como un ente autónomo de representación. El sentido de una ópera es el acto de interpretar y no el hecho de ser fiel a algo sin vida, sin fuerza y que tiene un papel aproximativo, a pesar que la tradición occidental le ha dado un rol prioritario. Si se piensa con calma, podemos darnos cuenta del daño que ha hecho el “*melocentrismo*” (entendería esto más o menos como “*fetichizar*” la ópera², quedándonos solamente con

² *Ésta es una línea que en el futuro me gustaría desarrollar con profundidad al hilo de lo que Mladen Dolar explica en su libro Una voz y nada más: “Sin embargo, el canto, al concentrarse la voz, corre de hecho el riesgo de perder aquello mismo que intenta adorar y reverenciar. Lo vuelve objeto fetiche: es, diríase, la defensa extrema, la muralla más formidable contra la voz. El objeto voz que estamos buscando no puede ser tratado como tal si*

la música) y la cultura de los “CDs”.³ Deberíamos preguntarnos el valor que tiene un cuerpo que canta, cual es el impacto ante el público, por qué nos influyen las luces, por qué nos enfadamos si hay un desnudo, y muchísimas cosas más que se plantean con estas propuestas. Y es que nos vamos dando cuenta de los códigos que fundamentan nuestra experiencia estética (ritmo escénico, performatividad, intermedialidad, presencia, etc). Por ello, tanto Sollich como Wagner intentan constantemente dinamitar este *status* de la ópera.

Para ejemplificarlo tenemos el caso concreto del *Der Fliegende Holländer*

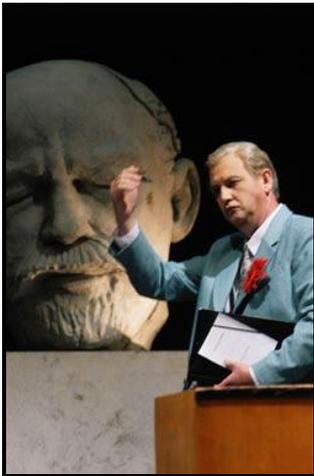
se lo vuelve un objeto de intensa atención inmediata y de placer estético” (Dolar, 2008. 43).

³ *Esta cuestión, está excepcionalmente explicada y analizada por el actual director del Teatro Real de Madrid, Gerard Mortier, en el capítulo titulado Dramaturgia de los medios de divulgación de su último libro. Ahí pone de manifiesto el papel de los medios y su influencia en el público, de forma bastante clara y concisa, advirtiendo de los problemas que también pongo de relieve en mi investigación. Para más información: Mortier, 2010. 65-73.*

de Wüzburg (2002). En el terrible final, después de una paliza de Erik al holandés. Senta intenta suicidarse pero Daland lo evita. Con lo cual no hay ninguna esperanza, está obligada a vivir en ese infierno por muchos años más... Este es un invento interesante de Wagner y Sollich. Mientras suena la “redención” y los acordes finales, un camarero recoge los restos de la batalla en bolsas de basura, siendo el Holandés introducido al final en una de ellas, y siendo eliminado como el “sin nombre” que es (según la dramaturgia). Vemos como está presente “la ruptura”. No hay salvación, no hay redención. Al espectador se le niega la posibilidad de una catarsis para darle una reflexión sobre los límites de la violencia.

Otro ejemplo lo tenemos en el *Lohengrin* (2004). Katharina presentó un fortísimo montaje político en el estilo más rabioso de *regietheater* clásico. Con influencias de Schlingensief, parodió duramente a la clase política germana. La escena se encuadraba en un parlamento de una joven democracia, la cual aun está acobardada por el poder que ejerce

Telramund. Él es quien señala públicamente a la periodista Elsa von Brabant como la causante del asesinato de su hermano Gottfried. Cuando parece que todo está perdido aparece el salvador, un candidato del partido del Cisne, que con su popularidad arrasa en las votaciones, convirtiéndose en el nuevo gobernante de Brabante.



Lohengrin (Budapest)

Durante el segundo y tercer acto, las incógnitas y el nihilismo de esta ópera se disparan, enalteciendo ese lado oscuro de este terrible “cuento de hadas”. Los hechos pierden el control (cosa que pretende la dramaturgia de Sollich) y acaba todo bastante mal. El

ambiente de felicidad democrática del primer acto se transforma en un ambiente opresivo de gobierno de Lohengrin. Esto perjudica a todos, Lohengrin impone el toque de queda y a pesar de un gobierno democrático, pesa sobre todos la amenaza de no conocer, prohíbe la libertad de expresión. Lohengrin elimina Telramund. Elsa desconcertada clama por la verdad, y esto hace que todo termine de manera inesperada. Lohengrin se revela, pues él es un mensajero de lo divino. Su política perfecta no debía de ser revelada y ahora debe de marcharse. Él ha cumplido (como cumplen determinados países que nada más generan problemas en los sitios que supuestamente van a arreglar). En su lugar aparece Gottfried, exiliado en el terrible gobierno de Ortrud y Telramund. No es quien esperaban, se ha convertido que un viejo “*yonki*”, la visión no puede ser peor. Elsa como periodista ha ganado, pero el país ha perdido mientras ven como marcha el avión de Lohengrin.

Wagner y Sollich habían vuelto a eliminar otra vez cualquier referencia al romanticismo, a la magia o al *graal*.

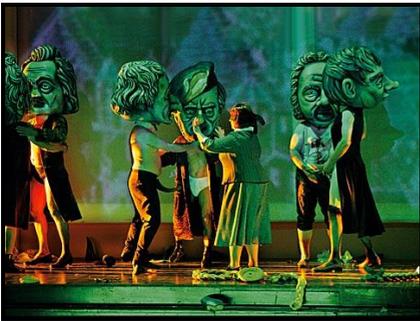
La ruptura está presente desde el momento que se cambia la redención por un elemento presente en esta ópera: los rasgos profundamente nihilistas, pero aplicado al mundo actual. La política es la misma ahora que en Brabante del siglo XII y la salvación sigue siendo igual de mito. Así explican, mediante esta ruptura, el carácter inquisitorial de Elsa y sobre todo el remanente totalitario que se encuentra presente en Lohengrin, mucho más peligroso y fanático que Telramund.

Pero quizás su mejor ejemplo para explicar el *regietheater* de Katharina Wagner se basa en su producción de *Die Meistersinger von Nürnberg*. De nuevo con la colaboración de Robert Sollich y con un nuevo escenógrafo: Tilo Steffens. A simple vista lo más normal es que la producción es un despropósito pero situándonos en las claves antes dadas vemos como la producción de Katharina Wagner es más que una producción. Se trata de un análisis sociológico de alguien que creció en un mundo cerrado, lleno de neuróticas tradiciones inexplicables y aparentemente inservibles. La producción no es lacónica, es una

producción *épica* -en todo sentido Brechtiano- y llena de claroscuros donde Katharina provee su información para ser digerida por el público, que al final por el efecto de la "ruptura" la mayoría de las veces llora y patalea.

El ambiente de esta producción es opresivo pues la sociedad artística que retrata Katharina tiene sus reglas para todo y estas reglas deben ser aprendidas desde pequeños. Un detalle muy importante es que los maestros visten pantalones que son demasiado cortos, excepto Sachs está vestido de intelectual de camisa y pantalones negros y descalzo, a lo maoísta. Beckmesser aparece de traje gris, corbata, un poco desarreglado y con sus enormes zapatos y pantalones angostos y relativamente cortos, como el resto de maestros. Antes de sentarse a la mesa, viene la ceremonia de sacar brillo a los zapatos, y todos ellos se arrodillan para hacerlo. El único que no viste la toga y sombrero es Hans Sachs, que permanece descalzo y sentado mientras el resto, de pie, el es contestatario, aunque en el futuro cambie de opinión. Katharina señala la

neurosis alemana, y por eso vemos a un portero (futuro sereno) que se ocupa solamente de limpiar los bustos, y conservar todo limpio y ordenado. Lo más interesante del segundo acto es el final en forma de *happening*. La locura y la improvisación se hacen eco en la escena, al final quedando solos Sachs, Beckmesser y Walther como en un sueño.



Die Meistersinger von Nürnberg (Bayreuth)

El Portero limpiador del primer acto, tras intentar arreglar los desperfectos, canta la canción del sereno, mientras que los cabezudos que castigaron a Beckmesser (esos cabezudos eran los bustos del primer acto) se sorprenden por el desorden, pero queda tiempo todavía para más sorpresas. Mientras Beckmesser, rejuvenecido y renacido, baila con uno de los Cabezudos Walther avergonzado por lo que ha

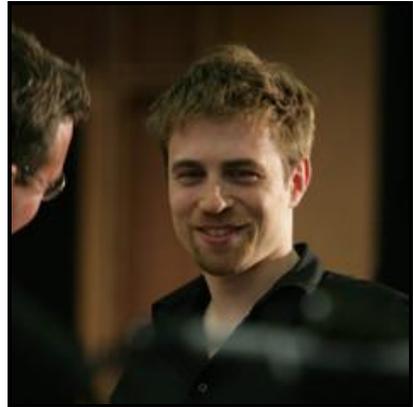
hecho procede a limpiar con un trapo la mano que había pintado. Muy poco tiempo después sabremos las transformaciones fundamentales les han ocurrido a estos personajes, he ahí uno de los aciertos de Sollich y Wagner.

Como buena hija obediente (un guiño a las propias palabras de Eva a su padre Veit Pogner), Katharina ha seguido los pasos de su padre, quien fue el primero en descubrir que Beckmesser no *era el personaje caricaturesco y ridículo* que veíamos en los montajes tradicional, sino era un personaje con corazoncito, sobre todo si lo interpretaba Herman Prey. Katharina hace de Beckmesser la figura mas importante de su montaje. Se convierte en el *konzept* central de la dramaturgia. La “ruptura” se concentra sobre Beckmesser, quien representa al arte encasillado y académico, que tras el segundo acto se transforma con un proceso jamás visto anteriormente en ningún teatro del mundo. Beckmesser se libera de sus prejuicios y es Walther quien los adquiere. La canción del premio de Beckmesser es como una *performance*, donde Beckmesser

se exhibe como un nuevo creador. Va más allá de donde ha sido siempre. No se trata de una canción que el jamás logró entender, sino su propia canción válida hasta el punto de poseer mucho mas contenido dramático (así lo disponen K. Wagner y R. Sollich en la dramaturgia) que la blandura y superficialidad de la canción de Walther posterior.

La “ruptura” es evidente para un espectador que empatiza como siempre con el “héroe” Walther. Se siente especialmente contrariado cuando en el “*Preislied*” aparecen dos personajes románticos del pasado (una gorda y un gordo vestidos del siglo XVI), estereotipos de los cantantes wagnerianos. Ambos actúan histriónicamente durante la canción del Premio, mientras Beckmesser (ahora el verdadero revolucionario) se ríe a carcajadas de la payasada. El coro se pone de pie para darle a Walther una ovación y este se les acerca para firmarles autógrafos dejando de lado, a su novia Eva. Fritz Kothner que tanto odiaba al joven, durante el primer acto, se deshace en elogios y abraza al triunfador y posiblemente se convertirá

en su agente. Para culminar las celebraciones entra un enorme cheque del Banco de Nuremberg para Walther con la poco atractiva figura de Eva caracterizada como Angela Merkel. Este será un matrimonio de conveniencia.



Robert Sollich

Como novedad, Walther, luego de rechazar su posición de Maestro (Profesor) se aleja del escenario ofuscado seguido de Pogner y de Eva y no regresa a recibir su medalla. Lo mejor esta por venir, pues Sachs, el intelectual “descalzo y maoísta” del primer acto se ha convertido en un fascista. Beckmesser se acerca a él dando vueltas a su alrededor pero Sachs ya ha pasado a un estado de fascismo artístico del cual no

regresará. Beckmesser retrocede desfavorido por las consecuencias mientras el coro se cubre los ojos. Queda en el centro de la escena la figura siniestra e inmóvil de Sachs frente al coro igualmente siniestro e iluminado desde abajo al estilo estético de las ceremonias nazis que diseñase Albert Speer.



K. Wagner y R. Sollich advierten al espectador que no se deje seducir por el mensaje superficial los *Walthers* y los *Sachs*, sino que busquen en lo nuevo en lo rupturista más allá de un objeto de culto. Como vemos las obras que trabaja Katharina siempre llevan un mensaje *meta-teatral*. Es una reflexión necesaria que da identidad a su trabajo. Lo cierto es que si no repensamos, parecen decimos,

corremos el riesgo de no hacer espectáculo vivo. De no poner en escena sino de repetir lo que han hecho otros. Lo complicado es crear ese mundo usando algunas pautas y que se sostenga con coherencia interna.

Con las virtudes que tiene Katharina estos puntos se solventan estupendamente. Estas demostraciones son necesarias aunque sea a costa del enfado o miedo de un sector del público, pero a lo largo de la historia del arte nos hemos dado cuenta que es la única manera de conseguir resultados interesantes. Y es que la ópera merece estar viva en el siglo XXI lo mismo que lo estaba en el siglo XVIII. Al final como en todo el *regietheater*, a lo que aspira Katharina es a esto mismo.

Podríamos entretenernos con ejemplos de todos sus montajes pero los ejemplos propuestos (wagnerianos y de obras de primera categoría) creo que dejan entrever el valor su trabajo. Y creo que nos da una base suficiente para resumir la obra de Katharina Wagner bajo un lema claro: "*Prima la vita, dopo la tradizione*".

TEATROGRAFIA DE KATHARINA WAGNER

2002, Der Fliegender Holländer (Wagner). Mainfranken Theater, Würzburg.

2004, Lohengrin (Wagner). Erkel Theater, Budapest.

2005, Der Waffenschmied (Lortzing). Staatstheater am Gärtnerplatz, Munich.

2006, Il Trittico (Puccini). Deutsche Oper, Berlin.

2007, Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner)., Bayreuther Festspiele.

2008, Rienzi (Wagner)., Staatstheater Bremen.

2009, Tannhäuser (Wagner). Teatro Pérez Galdos, Las Palmas de Gran Canaria.

2010, Madama Butterfly (Puccini). Staatstheater Mainz.

2011, Tiefland (D'Albert). Staatstheater Mainz.

2012, Der Ring des Nibelungen [Versión acortada] (Wagner), Teatro Colón, Buenos Aires.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUG, Manuel. *Opernregisseure heute*. Hamburg: Henschel Verlag, 2006.

DE DIEGO, Antonio. *Nuevas Estrategias Comunicativas en ópera por la inclusión de los "making of" en los DVD*. Paper presentado en la Universidad Politécnica, 2010.

<http://us.academia.edu/AntonioDeDiego/Talks/34447/_New_Communication_Strategies_at_Opera_by_the_inclusion_of_Making_of_in_DVDs_>.

DE DIEGO, Antonio. *La puesta en escena postdramática como fundamentación del modelo de la representación operística como "Ereignis"*. Trabajo final de Máster. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika (Ed.). *Metzler Lexicon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2005.

MORTIER, Gerard. *Dramaturgia de una pasión*. Madrid: Akal, 2010.

SOLLICH, Robert, Clemens Risi, Sebastian Reus y Stephan Jöris (eds.). *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, 2008.

Baptism of Fire, Katharina Wagners Feuertaufe. DVD. Dirigido por Dagmar Krauss. Producido por ARTHAUS. 2009.

Lohengrin. Retransmisión de la TV Húngara. Dirigido por Katharina Wagner. Producido por la TV Húngara. 2005.

Die Meistersinger von Nürnberg. DVD. Dirigido por Katharina Wagner. Producido por BF-MEDIEN. 2008.

LAS IMPRESCINDIBLES [III]

PARSIFAL (KNAPPERTSBUSCH, 1962): NUEVOS MaticES

JAVIER GARCÍA-LOMAS GAGO



Hans Knappertsbusch

La grabación de Parsifal que vamos a comentar es justamente célebre. En primer lugar, fue una de las primeras grabaciones que la casa Philips grabó con excelente sonido en el festival de Bayreuth, junto con los contemporáneos Tannhäuser, Lohengrin y Holandés. De esta forma, los aficionados que no tenían medios para acudir a la Colina, pudieron por primera vez disfrutar, con un sonido excelente, del ambiente del Nuevo Bayreuth. De hecho, Ángel Fernando Mayo consideraba que esta grabación

captaba como ninguna otra el ambiente de las representaciones del festival y, sobre todo, la grandeza del coro, los “Pitzianer”. Todo, esto, unido a sucesivas reediciones y restauraciones de sonido en su transferencia a CD, hacen de esta grabación de Parsifal uno de los mejores acercamientos a la obra y a la concepción que de la misma tenía Hans Knappertsbusch, “Kna”.

No podemos olvidar que no se trata esta de una función aislada. Hay que encuadrarla dentro del amplio catálogo de grabaciones que conservamos del Parsifal de Kna, que van desde 1951 hasta 1964. En ellas, como ya hemos comentado en otros números de Hojas Wagnerianas, puede comprobarse una lenta pero sólida evolución en la concepción del viejo maestro de la obra. Así, las representaciones de 1951 (“el milagro del Nuevo Bayreuth”, como las llaman los críticos) constituyen claro ejemplo de una concepción arquitectónica, casi mamórea de la obra, donde los tempi se alargan para mostrar matices insertos en la música pero que no habían sido subrayados hasta ahora. Con los años, la batuta de Kna y sus

tempi se aligeran y aclaran un poco, añadiéndose algo de luz y espontaneidad (siempre limitada) a su concepción de la obra. Pero no descansa la búsqueda de nuevos matices e inflexiones. Así, la escucha de este Parsifal de 1962 a veces revela momentos que, aunque se creían archiconocidos, aquí aparecen bajo una luz nueva. Baste recalcar la creciente línea musical que describe la orquesta en la frase del tercer acto pronunciada por Parsifal “daß heut noch als König er mich grüße!”. Quizás el único momento donde la batuta pierda algo de tensión sea en el inicio del segundo acto, hasta la entrada de Kundry. En este momento particular, la referencia del Parsifal de 1953 de Clemens Krauss viene a la mente, y resulta casi imposible de superar.

El reparto de este Parsifal, al igual que el de sus compañeros de los años 60, supone una excelente muestra de la transición entre la primera década del Nuevo Bayreuth y la segunda. Así, encontramos un grupo de cantantes (Hotter, London, Neidlinger) que llevaban una década cantando en el festival, mientras que también encontraremos cantantes recién

llegados (Thomas, Dalis, Talvela). Este cambio generacional será mucho más evidente en el Parsifal de 1964.



Hotter, Thomas y Dalis en Parsifal (1962)

En primer lugar, la función está presidida por el inmenso Gurnemanz de Hans Hotter. La voz, obviamente, ya no es la que era en otros tiempos. Se ha nasalizado mucho y la dicción pierde claridad en algunos momentos. Sin embargo, la tesitura es muy cómoda para Hotter y puede desplegar todas sus dotes de actor. Y qué actor. Cada palabra está interiorizada, cada frase tiene su intención correcta y perfectamente medida. Resulta especialmente

incisivo en el monólogo “Titurel, der fromme Held” (la descripción del descenso de Grial a media voz es impresionante) y en todo el tercer acto, donde junto con Thomas y Kna llega a cotas históricas. Quizás sea su mejor prestación del papel, pues en 1964, si bien más emotivo, la fatiga vocal se nota mucho más.

La pareja protagonista, Jess Thomas e Irene Dalis, no alcanza las cotas de excelencia de Hotter pero llevan a cabo actuaciones nada desdeñables. Thomas, en el inicio de sus años de Bayreuth, es un Parsifal que a mi juicio va de menos a más, llegando al tercer acto pletórico y con una capacidad de matiz que no era habitual en el americano. De hecho, lo que más se le puede achacar al Parsifal de Thomas es que puede pecar de monótono en algún momento. La voz, no especialmente bella, era potente y con un tono heroico muy atractivo. Sin embargo, el intérprete era poco dado a matices y medias voces. Con una voz mucho menos fonogénica, el Parsifal que Jon Vickers hiciera en 1964 se impone claramente por la variedad del acento y del matiz. La mezzo soprano americana Irene Dalis hace una

Kundry muy interesante por los matices inusuales que encontramos en el segundo acto (la escucha reiterada de la Kundry de Martha Mödl hace que uno se acostumbre a sus inflexiones y matices, y que cuando escuche una Kundry distinta se sorprenda por los nuevos acentos). Quizás algo tremolante en algún agudo, no se le puede negar que se deja la piel vocalmente hablando. No en vano, Kundry es un rol en el que no caben las medias tintas.



George London (Amfortas)

El legendario Amfortas de George London continúa en su línea de mostrarnos un Amfortas doliente y arrebatado. El poderío vocal es

indiscutible, y aunque en algunos momentos se va notando la fatiga y el ahuecamiento de la voz (en comparación con su histórica grabación de 1951; no hay que olvidar que estamos comparando niveles de excelencia). Sin embargo, el personaje es aun mayor, aun más matizado y creíble. Sus dos monólogos siguen siendo ejemplos de como cantar y narrar al mismo tiempo. Por otro lado, Gustav Neidlinger se metía en el papel del diabólico Klingsor. El legendario intérprete del enano Alberich es un hechicero diabólico y casi alucinado. Con su particular técnica y voz característica, lo único que puede reprochársele es cierta falta de química con Kundry al inicio del segundo acto. Por último, un jovencísimo Martti Talvela hace su primera aparición discográfica como Titurel, a nuestro juicio insuperado desde entonces.

Los comprimarios se hallan todos al nivel de excelencia del que hacía gala el festival por aquella época. A destacar la presencia como muchachas flor de Anja Silja y Gundula Janowitz.

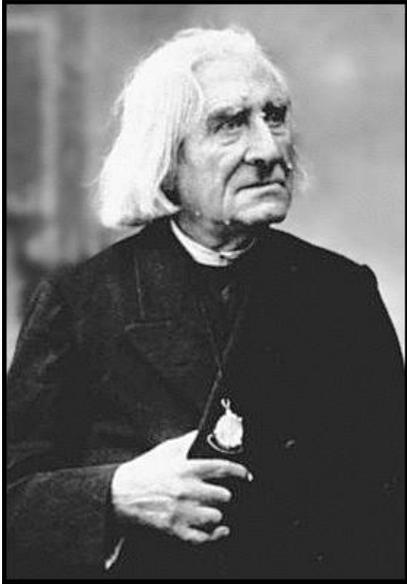
No se puede concluir un comentario de este Parsifal sin hacer una mención de honor al coro del festival, dirigido por Wilhem Pitz. Los famosos "Pitzianer" suenan como los propios ángeles en todo momento. La solidez y uniformidad del coro es un factor que en una ópera como Parsifal es muy relevante, y los coros del festival nunca decepcionan. Si que destacar un momento, nos quedaríamos con la procesión fúnebre de Titurel en el tercer acto (¡esos Zum letzten Mal!).

En resumen: si no la tienen, háganse con ella. Si la tienen, revísenla.

Referencia

Wagner, *Parsifal*. Director: Hans Knappertsbusch. George London (Amfortas), Martti Talvela (Titurel), Hans Hotter (Gurnemanz), Jess Thomas (Parsifal), Gustav Neidlinger (Klingsor), Irene Dalis (Kundry). Orquesta y coro del Bayreuther Festspiele. Grabado en directo (1962). Philips.

FRANZ LISZT: MUERTE EN BAYREUTH A.V.U.



La muerte de Wagner en mayo de 1883 dejó abiertos muchos interrogantes sobre el futuro del todavía muy joven Festival de Bayreuth: el compositor ya había proyectado doce representaciones de *Parsifal* para el verano, y evidentemente se iban a mantener, pero ¿y después? Cósima, muy afectada por el fallecimiento de su esposo, se mantuvo al margen de la

edición de 1883, pero enseguida sorprendió a todos anunciando que en 1884 habría también festival. Y así fue: silente como una sombra, distante e impasible, abstraída de este mundo, aunque de forma activa, puse en pie la edición de 1884, consagrada nuevamente a *Parsifal*. A nadie le estaba permitido dirigirle la palabra: ella asistía a los ensayos, los supervisaba y hacía llegar sus anotaciones a los artistas.

Cósima se entregó en cuerpo y alma al Festival de tal forma que su vida prácticamente desapareció para todo lo demás, incluso para su padre, Franz Liszt. No obstante, el gran músico húngaro acudió a Bayreuth en verano de 1884 pensando que su ayuda podía ser conveniente para su hija en un momento de incierto futuro para el festival, pero ni siquiera fue invitado a alojarse en Wahnfried, por lo que se acabaría hospedando en la vecina casa de los Fröhlich. Por otro lado, su presencia fue absolutamente ignorada por Cosima, aún absorta en sus pensamientos óimpenetrables.

No hubo festival en 1885. A cambio, en 1886 se estrenaría una nueva producción de *Tristán e Isolda*.

Cósima volvió a ejercer un dominio total sobre todos los elementos en juego, aunque la distancia de la muerte de Wagner y su temor a un fracaso le hicieron ver las cosas con una luz distinta. De esta forma, el 18 de mayo de 1886 Liszt recibió en Weimar la visita, por supuesto inesperada, de su hija: venía a anunciarle a la boda de su hija Daniela, nieta a su vez del compositor, pero también a invitarle al Festival. Detrás de esta propuesta subyacía la idea de que la presencia de Liszt en Bayreuth afirmaría y consolidaría el prestigio y la buena salud del Festival.

Efectivamente, Liszt había sido invitado de honor de los Wagner en Bayreuth desde 1872, y había asistido a los tres ciclos de *El anillo del Nibelungo* que inauguraron el Festival en 1876 y al estreno absoluto de *Parsifal* en 1882. De alguna forma, había llegado a asumir que para Bayreuth no era “un compositor, sino un agente de publicidad”. Así y todo, aceptó una vez más la invitación y, tras despedirse de sus alumnos en Weimar a finales de junio, partió hacia Bayreuth, donde tuvo lugar la boda el día 4 de julio. Dos días después, Liszt

viajó a Luxemburgo para reunirse con los Munkácsy.



Cósima Wagner

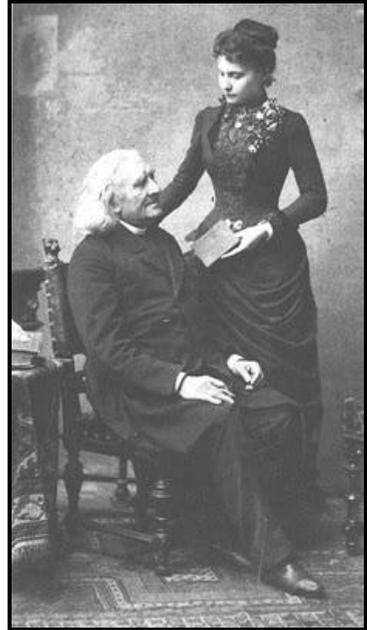
Bayreuth volvió a recibir al compositor el 21 de julio. A nadie escapó que su salud se había deteriorado notablemente desde su última visita, sólo dos semanas atrás. Una vez más, se alojó en la casa de los Fröhlich. Sabemos bien cómo transcurrieron los últimos días de Liszt gracias al diario (muy crítico con Cósima) de su pupila Lina Schmalhausen, que llegó a la ciudad ese mismo día. Los Wagner, influidos por un sinfín de rumores, no veían con buenos ojos la presencia de

Lina en Bayreuth; sin embargo, ella y Mihaly Kreiner (Miska), sirviente del músico, fueron sus mayores apoyos durante su enfermedad. También eran habituales las visitas de sus alumnos. Plenamente dedicada a los preparativos del inminente festival, Cosima sólo veía a su padre a primera hora de la mañana; en cualquier caso, dio orden en Wahnfried de que se le preparase la comida y de que se le llevase a su habitación en caso de que él no pudiese atravesar los pocos metros que separaban una casa de la otra.

Liszt asistió a la primera representación de *Parsifal* el día 23, y aún pudo ejercer la función diplomática que allí le correspondía. En el estreno de *Tristán e Isolda* el 25, en cambio, se vio con las fuerzas más justas, y apenas pudo dejarse ver en el intermedio para recibir los aplausos del público.

Los problemas persistían: los médicos habían diagnosticado neumonía y el dolor se hacía poco a poco más intenso. Lina permaneció toda la tarde del 26 con el músico, y prometió que no se separaría de él en ningún momento. Pero la mañana siguiente

las dificultades se agravaron: Liszt había pasado mala noche, con continuas alucinaciones, ante la impotencia de Miska.



El compositor con Lina Schmalhausen

Fue entonces cuando Cósima tomó conciencia de la gravedad de la situación y decidió tomar la iniciativa, de forma que hizo venir al prestigioso doctor Fleischer, de la universidad de Erlangen, y dio órdenes de que nadie en adelante pudiera visitar al músico sin que ella lo hubiese autorizado previamente. Esta decisión fue protestada por los alumnos de Liszt,

que se agolpaban a las puertas de la casa de los Fröhlich. Asimismo, el día 29 se instaló en la habitación contigua a la de su padre a fin de pasar las noches a su lado.

Por su parte, Lina esperaba a que Cósima estuviese en el teatro para visitar en secreto al músico. Sin embargo, la mañana el día 30 se encontró con las puertas de la casa totalmente cerradas, pero se las ingenió para, subida en un arbusto del jardín, tener una vista de la habitación. Vio desde allí la lenta agonía del compositor. Cósima llegó a medianoche tras asistir a una nueva representación de *Parsifal*, y después una breve charla con el doctor Landgraf se retiró a su habitación.

La escena más dramática tuvo lugar a las 2 de la madrugada del día 31, cuando se oyó la voz de Liszt pidiendo aire: "Luft! Luft!". Cósima y Miska trataron en vano de aliviar al músico, cuyo sufrimiento se prolongó durante una hora y media. La llegada del doctor Landgraf no mejoró la situación: Liszt había entrado en coma. Los cinco nietos del compositor y el doctor Fleischer se unieron a Cósima durante toda la mañana. Por la tarde, mientras

la familia presidía una recepción en Wahnfried, la vida de Liszt se apagó para siempre.



Casa en la que murió Liszt, sede actualmente del Fran-Liszt-Museum

Según cuenta Lina en su diario, pasaron unos minutos antes de que Cósima entrase en la habitación de su padre. Se arrodilló ante la cama con una gran entereza, contempló el cuerpo sin vida del músico y acarició cariñosamente su brazo izquierdo. Adoptó después, durante varios minutos, una postura penitente. Al final, tras recibir la visita de su hija Isolde, se sentó junto a la cama y durmió serenamente.

En realidad, Lina no sabía aún que Liszt había muerto, pensaba que simplemente dormía; pasó toda la noche contemplando la escena, hasta que a la hora del desayuno se enteró

de la noticia. En ese momento, irrumpió en la casa y, cumpliendo uno de los últimos deseos del compositor, rezó por él. No obstante, fue excluida de la oración posterior a cargo del párroco local. Una vez realizadas las fotografías y la máscara mortuoria, a las diez de la mañana Cósima dio permiso para visitar el cuerpo.



Tumba de Liszt en Bayreuth

Pese a todo, Liszt tardó en encontrar la paz después de su muerte: hubo una fuerte discusión entre la señora Fröhlich y Cósima, pues ninguna de las dos quería el cuerpo bajo su techo; finalmente la segunda tuvo que ceder, y el ataúd descansó la noche del día 2 en el hall de Wahnfried. El funeral tuvo lugar el día 3 y el cuerpo fue trasladado al cementerio municipal. Por la tarde, Cosima asistió a una nueva función de *Tristán e Isolda*; no quiso que la bandera del Festival ondease a media onda. El día siguiente se celebró una misa en la iglesia católica local, en la que se protestó la ausencia total de música de Liszt. Incluso Anton Bruckner improvisó al órgano sobre temas de *Parsifal*.

Pero había habido antes un debate importante: ¿dónde debía ser enterrado el compositor? Había importantes razones para trasladar el cuerpo tanto a Weimar como a Budapest, y ambas opciones tenían combativos defensores. Pero Cósima se decantó al final por Bayreuth, dado que fue allí donde había muerto. Curiosamente, esa decisión acabaría alegrando sus últimas horas: en marzo de 1930, con noventa y dos años y sólo unos días antes de morir, Cósima recordaba a su padre: “Daniela, ¿sabes dónde está el abuelo?”; la hija respondió: “Mamá, no está vivo, murió hace muchos años y ahora descansa aquí, en nuestro cementerio”. Y Cósima: “Oh, ¡qué feliz estoy de que esté aquí con nosotras!”

ENTREBASTIDORES

¡DEMASIADO TRANQUILO!

DESCANSAN EN PAZ... Y JUNTOS



A cuenta del artículo sobre la muerte de Franz Liszt, los curiosos que acudan al cementerio municipal de Bayreuth se encontrarán con una bonita sorpresa: a muy escasos metros de la tumba del gran compositor húngaro, una sobria lápida indica el lugar donde descansan las almas de Wieland Wagner, Gertrud Wagner, Gudrun Wagner, Siegfried Wagner, Winifred Wagner y Wolfgang Wagner.



Wagner quedó sorprendido por la tranquilidad de Schumann después del breve encuentro que tuvieron en Leipzig el 18 de abril de 1842: “Schumann es un músico muy dotado, pero una persona imposible. Recién llegado de París, le hablé de mis experiencias parisinas, de la situación musical en Francia, después de la alemana, le hablé de literatura y política... y permaneció mudo durante casi una hora. Por supuesto, uno no puede estar siempre hablando solo. ¡Una persona imposible!”. Un año después, Clara describiría a Wagner como “un hombre que no deja de hablar de sí mismo”.

Sombra

Sombra

HOTEL MODERNO

en la Puerta del Sol



Dibujo de la fachada del edificio

¡Disfrute de la mejor ubicación en Madrid en un ambiente familiar!

A tan sólo 5 minutos andando del Teatro Real le ofrecemos
confort, amabilidad y las mejores tarifas.

¡D. Ricardo se hubiera alojado aquí!

Consulte nuestra web www.hotel-moderno.com *

*Reservas a info@hotel-moderno.com.

10% descuento sobre nuestra mejor tarifa.

Citar referencia Hojas Wagnerianas.



SOLICITUD DE ALTA DE SOCIO

Nombre: _____

Dirección: _____

Ciudad/Provincia/Código Postal: _____

Teléfono: _____

Email: _____

Categoría de Socio: Básica (60€ anuales)

Contribuyente especial (____ € anuales)

Por favor, rellene y firme la autorización:

Autorizo a la AWM a cobrar la cuota anual de socio de ____ €

Nombre: _____

Cuenta Bancaria:

(Entidad) (Oficina) (DC) (Número de cuenta)

Firma del socio

Firma del titular de la cuenta

Nota: la información de este documento será usada por la AWM exclusivamente para cumplimentar el Registro de Socios de la Asociación. No se hará uso para otro fin sin la autorización previa de los interesados.

Enviar a: aw@awmadrid.es

O por correo a: C/ Maldonado 4, 2ºB 28006 Madrid