

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 16 • MAYO DE 2013

ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID
AWM



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

M^o ESTER LOBATO

SECRETARIO

LUIS BORDÁS

TESORERO

ALEJANDRO ARRÁEZ GARCÍA

VOCALES

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

VIRGINA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

JOSÉ M^o SANTO TOMÁS

ASIER VALLEJO UGARTE

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EVA WAGNER-PASQUIER

NÚMERO 16

CARTA ABIERTA 2

PRESENTACIÓN DE ARTURO REVERTER 3

LA VOZ EN WAGNER: SU TRATAMIENTO
MUSICAL Y DRAMÁTICO 4

PRESENTACIÓN DE ARNOLDO LIBERMAN 28

TRISTÁN E ISOLDA O EL GRITO
DE LOS CUERPOS 29

UNAS JORNADAS DE DESCANSO
EN EL FESTIVAL DE BAYREUTH 2011 59

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Clara Bañeros de la Fuente
Arturo Reverter
Arnoldo Liberman
María Cristina Espejel Díez

ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID
AWM

aw@awmadrid.es
www.awmadrid.es

Carta abierta

Ha transcurrido demasiado tiempo sin cerrar un nuevo número de las *Hojas Wagnerianas*. Si tuviéramos que recoger ahora lo que ha supuesto la andadura de la Asociación Wagneriana de Madrid desde aquel casi histórico número 15, entre viajes, tertulias, convocatorias de becas para jóvenes cantantes e instrumentistas, celebraciones, etc., etc., el actual número 16 deberíamos editarlo como un libro y, por su volumen, se parecería más a cualquier ejemplar de los muchos que proliferan en torno a Richard Wagner —y que se pueden encontrar en cualquier librería con motivo del bicentenario— que a nuestro humilde y nada pretencioso cuadernillo wagneriano. Sin embargo, no debe entenderse que estos calificativos signifiquen menosprecio alguno al contenido de nuestro actual número.

Nuestra intención es contribuir, al menos mínimamente, a cuantas celebraciones escritas se vienen publicando en torno al bicentenario, y por ello dedicamos este nuevo número íntegramente a la transcripción de las dos únicas conferencias en español que, hasta la fecha y de la mano de la Asociación Wagneriana de Madrid, se han escuchado en Bayreuth.

Estas dos conferencias merecen toda nuestra atención por su contenido y todo nuestro agradecimiento a sus autores.

No debemos olvidar el exclusivo marco donde han tenido lugar: el Salón Rococó, junto al magnífico piano que la fábrica de pianos Steingraeber regaló al gran maestro Liszt para sus tardes de concierto. Era este un marco inigualable para escuchar, y en español, a dos prestigiosos conferenciantes: Arturo Reverter y Arnoldo Liberman.

Son dos conferenciantes por todos conocidos, no ya por su prestigio y reconocimiento a nivel profesional, sino porque, al

formar parte de la Wagneriana madrileña, hemos compartido con ellos momentos muy importantes en las diferentes actividades. ¿Quién no recuerda sus enriquecedoras intervenciones en las «Tertulias del Moderno»? Arturo Reverter y Arnoldo Liberman son dos grandes profesionales y dos grandes personas, son dos amigos.

Junto a la transcripción de sus conferencias, incluimos una pequeña crónica de Cristina Espejel. Esta crónica, real y muy vívida, nos transporta en un abrir y cerrar de ojos a un día cualquiera del mundo mágico y, a veces místico, del emblemático Festival de Bayreuth, donde los momentos de ocio también cobran un protagonismo muy especial.

Proclamamos nuestro orgullo y satisfacción por haber conseguido que la Asociación Wagneriana de Madrid forme parte de la historia del Festival de Bayreuth al ser los primeros que, en pleno corazón del espíritu wagneriano, han ofrecido una conferencia en español. Este solo hecho merece que dediquemos el actual número a dar a conocer y perpetuar el contenido de las mismas.

Arturo Reverter, Arnoldo Liberman y próximamente Antonio Moral (Ex Director Artístico del Teatro Real y actual Director del Centro Nacional de Difusión Musical), junto a la Asociación Wagneriana de Madrid, forman ya parte de la historia del Festival.

Pero este gran reto no hubiera sido posible sin la incondicional ayuda y amistad de «Amigos de Bayreuth». Igualmente merece especial agradecimiento la histórica fábrica de pianos Steingraeber: el marco que nos brindó de forma altruista contribuyó y contribuirá de forma decisiva al éxito y la notoriedad de la Wagneriana de Madrid en Bayreuth.

Gracias a todos.

Clara Bañeros de la Fuente

ARTURO REVERTER

Nacido en Santiago de Compostela en 1941, Arturo Reverter, licenciado en Derecho, es uno de los más cualificados estudiosos y expertos de nuestro país en materia de arte vocal.

Tras una extensa etapa de ejercicio profesional en el mundo de las patentes y marcas, se dedicó con carácter exclusivo al análisis y a la divulgación musical en numerosos medios, tanto escritos —diarios de información general: *ABC*, *La Razón*, *El Cultural* de *El Mundo*, y revistas especializadas: *Ritmo*, *Scherzo* (de la que es socio fundador), *Ópera Actual*, *Canarias 7*— como audiovisuales: TVE, Tele 5, Radio Clásica, Radio 2 de RNE (emisora de la que fue director en dos etapas).

En la actualidad presenta el programa *Ars canendi* en Radio Clásica. A lo largo de las emisiones de este programa, de ya larga andadura, Arturo Reverter aclara, enseña y

comenta algunas de las cuestiones que han hecho del canto una disciplina y una fuente de disfrute y que han servido para proyectar de la mejor manera el instrumento

musical más noble, natural y efusivo: la voz humana.

Conferenciante en prácticamente todos los teatros y entidades culturales y musicales españolas, entre sus pu-

blicaciones destacan cuatro volúmenes de las Guías Península-Scherzo dedicadas respectivamente a Mozart, Beethoven, Schubert (Lieder) y Brahms, así como dos títulos en Alianza Editorial: *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado* y *Alfredo Kraus: una concepción del canto*, este último de reciente publicación.

Para la Asociación Wagneriana de Madrid de la que es Socio de Honor, ha pronunciado conferencias y publicado artículos exclusivos en las *Hojas Wagnerianas*.



LA VOZ EN WAGNER: SU TRATAMIENTO MUSICAL Y DRAMÁTICO

Conferencia de Arturo Reverter en el Festival de Bayreuth de 2011, pronunciada en el Salón Rococó de la fábrica de pianos Steingraeber el 15 de agosto de 2011.



Vaya por delante mi agradecimiento a la Asociación, a su presidenta, tan laboriosa ella, tan tenaz, y a los demás miembros de la directiva, algunos aquí presentes, que han contribuido con su trabajo a que la entidad esté creciendo y que haya instalado sus reales nada menos que en una plaza como la de Bayreuth, que es de primer orden. Por supuesto, también hay que agradecer a los «Amigos de Bayreuth» que se hayan abierto a esta iniciativa y a la fábrica de pianos Steingraeber, que es un nombre histórico. Todo ello hace que esté realmente feliz de encontrarme aquí para platicar sobre un tema como el de «La voz en Wagner». Hay una circunstancia que me une mucho en este momento a Ricardo Wagner,

no solamente la conferencia, sino el hecho de que estoy con una conjuntivitis que me hace ver las cosas un poco borrosas y Wagner entre otras patologías —pues era un hombre lleno de ellas— tenía una conjuntivitis crónica. También sufría de diarrea permanente y tenía problemas en la piel, dermatológicos, continuos eccemas. Son las miserias de los grandes.

Total que me encuentro en posición muy wagneriana para empezar a hablar de un fenómeno como el de la voz en Wagner, el tratamiento que daba a la voz Wagner, cómo escribía para la voz y para qué tipo de voz. Ello nos va a dar lugar a escuchar, en breves pinceladas sonoras, algunas de las voces wagnerianas

más importantes de la historia, la mayoría de ellas protagonistas en Bayreuth. Habréis oído hablar todos, imagino, de la llamada *Gesamtkunstwerk*, «obra de arte total», que algunos traducen hoy, me parece que inadecuadamente, como «obra de arte conjunta». Esa utopía que Wagner tuvo desde el principio, que luego no lo fue tanto porque la fue perfilando a lo largo de los 49 años que duró su carrera, de 1833, cuando estrena su primera ópera, *Las hadas*, a 1882, cuando estrena *Parsifal*. Suma de elementos, ese *continuum* musical permanente, heredado de Gluck, autor de una famosa revolución en la que intentó prescindir de los números aislados, de las arias, para que todo tuviera una continuidad permanente y que el arioso, el recitativo acompañado y el aria formaran una sola cosa. Y esta última sin los tradicionales *da capo*. Aunque Gluck tampoco lo consiguió del todo porque en todas sus óperas podemos encontrar también, de un manera o de otra, números aislados y arias, más o menos disimuladas. Wagner consiguió llevar ese planteamiento a su máxima expresión y perfección, yendo más allá que otros autores anteriores tan geniales como Mozart; porque Mozart, hay que decirlo, fue en ciertos aspectos más reaccionario que Gluck. En rea-

lidad, volvió a la forma tradicional de la ópera seria y bufa, de la que había huido Gluck a partir de *Orfeo* y *Eurídice*, pero Mozart era, como digo, genial. Afirmaba Paul Henry Lang que «en las óperas de Gluck se refleja la vida», pero «en las de Mozart lo que late es la vida misma». Ese humanismo, ese tratamiento psicológico en profundidad de todos los personajes de las óperas de Mozart queda en evidencia a través de una música asombrosa, pero que utilizaba moldes más antiguos que los de Gluck.

En definitiva, Wagner bebe en Gluck para buscar ese *continuum* musical, pero evidentemente no puede prescindir de las influencias de su entorno; por supuesto, en él, incluso en las óperas más maduras, localizamos influencias de Weber, de Lortzing, de Nicolai o de Marschner. Es decir, autores hijos de la tradición alemana y que se instalan en lo que podríamos llamar el romanticismo operístico germano. Pero en Wagner también hay influencias francesas, por supuesto de Cherubini, que tanto influyó también en Beethoven, de Spontini, aunque ninguno de los dos fuera francés, pero vivían en Francia. Hay que citar asimismo a Boieldieu o a Meyerbeer, que fue prácticamente coetáneo, Wagner lo admiraba mucho,

por cierto. Y también naturalmente, rastreamos influencias italianas, las de Rossini y Bellini sobre todo. Se conocen escritos de Wagner en donde reconoce el débito que tiene para todos estos músicos, lo que desdice la afirmación de que estos músicos no contaban para nuestro autor. Wagner siempre los defendió y llegó a decir que él era un hijo de ellos. Al principio de su carrera, claro, cuando Wagner estaba empezando, no tenía todavía las ideas claras, aunque hay en él ya un fruto que va creciendo poco a poco hasta desembocar en las grandes óperas. Por ello, sus iniciales productos son hijos de la tradición, forman parte de la tradición anterior, donde las formas, las estructuras, los diseños, las relaciones armónicas, establecen ese esquema en el que se encuentran números perfectamente cerrados y líneas expositivas convencionales.

Vamos a escuchar un breve ejemplo de un dúo de *La prohibición de amar*, la segunda ópera del Wagner, entre los personajes de Brigella e Isabella, que es la pareja cómica de la función. Lo que percibimos aquí es un tufillo de ópera, opereta más bien, de obra bufa italianizante y, por tanto, también una conexión con el llamado *singspiel*, que es la ópera popular alemana, con diálogos hablados.

Cantan el bajo Ludwig Welter y la soprano Hilde Zadek, que fue una famosa cantante que cantó mucho a Wagner.

[Ilustración musical]



Hilde Zadek (1917)

Las originalidades, las originalidades que marcan, las empezamos a ver realmente a partir de las dos primeras óperas de la *Tetralogía*, *El oro del Rin* y *La walkiria*, que son anteriores a *Tristán*, pero se estrenan después, porque siempre quiso Wagner que las cuatro óperas del *Anillo* se estrenaran juntas, a la vez, cosa que se hizo aquí en 1876. Lenguaje armónico ya más depurado, muy trabajado, relación entre la voz y la orquesta, que huía de los antiguos planteamientos, uso ya por supuesto del *leitmotiv*, también de la llamada melodía infinita, caudal continuo pro-

gresivo, dominio técnico que parte del manejo de las estructuras sinfónicas beethovenianas, recitativo evolucionado, precedente de lo que luego, pasado mucho tiempo, fue el llamado *Sprechgesang*, especie de *parlato*, de declamado, que se basa en el empleo permanente del *glisando*, básico en la escritura de Schoenberg.

Propiedades y características de las voces wagnerianas

Pasamos a estudiar las propiedades y características de las voces wagnerianas teniendo en cuenta qué es lo que exige el compositor. Hay dos requisitos fundamentales para el cantante wagneriano: potencia y resistencia. La primera, para hacer frente con éxito, sin necesidad de sobreesfuerzos humanos, sin desgañitarse, al caudal sonoro que llega desde el foso en el que se sitúa una orquesta monumental, ampliada en varias de sus familias. Pensemos en la orquesta de *El crepúsculo de los dioses*, que requiere seis arpas; es un índice. El relieve tímbrico, el poder de ese conjunto, de esa masa, es enorme; de ahí que se exijan voces hercúleas, muy bien timbradas, voluminosas, aunque lo más importante, como sabemos, para una voz, más que el volumen o potencia, es el timbre. Aunque, claro, una voz muy timbrada, como podía ser la de

Alfredo Kraus, no podría enfrentarse a ningún papel wagneriano, a no ser el del timonel, por ejemplo o rizando mucho el rizo a Erik, si queréis. Pero en todo caso no estaría en su sano juicio, y por eso nunca lo hizo; ni Kraus ni otros cantantes como él. Una soprano que pueda, por ejemplo, superar la marea sinfónica en la *Inmolación de Brünnhilde*, ha de ser una voz grande, aparte de timbrada; aunque Wagner escribía muy conscientemente y conocía las voces, nunca echaba realmente a la orquesta encima del cantante. No siempre la orquesta de Wagner suena fuerte, lo mismo que pasa en Richard Strauss, porque eran buenos compositores y si estudiamos una partitura de Wagner, *Parsifal* por mencionar una, hay mucho *piano*, mucho *mezzoforte*. Wagner hay que cantarlo matizadamente. Vamos a escuchar un ejemplo de voz hercúlea, femenina, una soprano dramática con toda la barba, que todos conocéis y que cantó aquí numerosas veces: Birgit Nilsson, en un fragmento de la *Inmolación*, la parte final de *El crepúsculo de los dioses*.

[Ilustración musical]

Evidentemente se trata de una voz voluminosa pero muy timbrada, de ese metal de mil reflejos, riquísimo, que tenía Nilsson.

Pasamos al lado masculino, a un bajo barítono, a un barítono dramático que, evidentemente había que tener también esos reañs, esa intensidad vocal enorme, esa materia sonora para enfrentarse a esa orquesta extraordinaria en la parte final de *La walkiria*. He elegido a un gran cantante, que murió en torno a los 50 años, Ferdinand Frantz, un magnífico Wotan, un estupendo Sachs, que curiosamente nunca cantó en Bayreuth, grabó la *Tetralogía*, cantó Wotan muchas veces, pero no llegó a cantar en Bayreuth. Quizá lo habría hecho de vivir cuatro o cinco años más. Despedida de Wotan, cierre de la ópera.

[Ilustración musical]



Ferdinand Franz (1906-1959)
en el papel de Wotan.

Es una pena tener que cortar, pero no hay más remedio. Es mejor escuchar 27 ejemplos cortos, que son los que voy a poner, que 5 o 6 largos, porque de lo contrario no llegaríamos a conocer todos los matices, todos los puntos clave de la cuestión.

Al hablar de tenores, claro, piensa siempre uno en esas barbaridades que son Siegfried o Tristán, donde el cantante ha de luchar en algunos momentos denodadamente con la marea orquestal a vida o muerte. Y en el caso de Tristán más bien a muerte. Vamos a escuchar precisamente un fragmento del tercer acto, cuando el personaje está moribundo, agonizando, esperando todavía la llegada de Isolda. En cuanto ella aparece, se muere. Y lo vamos a escuchar en la voz de un tenor que fue famoso durante unos años, que cantó mucho con Kirsten Flagstad, el sueco Set Svanholm. Hoy está algo olvidado, creo que injustamente.

[Ilustración musical]

Se necesita una voz caudalosa, potente, también extensa. Muchos tenores se amparan en el tercer acto en el hecho de que el personaje se está muriendo. Cuando uno se está muriendo en escena, parece que se ha de disculpar que no se llegue al agudo, que se cale, incluso que dé uno

un gallo. Se perdonan así muchas incorrecciones. Hay tenores que no se quedan sin resuello y en el último acto llegan a agonizar de verdad. Se trata de una muerte y se dice, hombre si se está muriendo, cómo puede dar un la natural perfecto. Por eso muchos trampen. Y con esa excusa los grandes monólogos de Tristán se han cortado. Hoy en día esos cortes se suelen abrir en su mayor parte.



**Set Svanholm (1904-1964)
en el papel de Siegfried.**

La otra condición de la voz wagneriana es la resistencia, mantener durante muchos minutos esas constantes a lo largo de frases muy extensas y demoledoras, que necesitan permanentemente tensión sin desfallecimientos que puedan hacer perder el hilo conductor, la línea melódica funda-

mental, lo que traería como consecuencia la destrucción de un edificio musical cuidadosamente construido. Un ejemplo de esta precisión y resistencia es, ya se ha dicho, la escritura de tenor de Tristán, como lo es la de Siegfried y la de Tannhäuser, que es otro papel que necesita un tenor heroico. La *Narración de Roma* nos describe el regreso del caballero desde la ciudad eterna después de que el Papa lo haya mandado a freír espárragos, por lo que viene hundido absolutamente. La narración es por tanto dolorosa, la viva imagen de la desolación. Ese estado de ánimo provocado por la falta de perdón a veces da ocasión a los tenores a practicar un lloriqueo permanente. No era el caso de Wolfgang Windgassen, que no era poseedor de una voz realmente heroica, pero sí tenía el temperamento y la técnica para saber emitir y atacar las notas de la manera más inteligente con el fin de que siempre se le oyera. Escuchemos ahora un fragmento de esta *Narración de Roma*, en la voz de Windgassen.

[Ilustración musical]

Estas condiciones presuponen la existencia de una cualificación fisiológica especial, natural, aunque el estudio y ejercicio la puedan ampliar. En todo caso para que la potencia, el

volumen, la resistencia, la vibración del instrumento sean permanentes, para que la voz se escuche en todo momento y ocasión, es preciso contar con una organización fonadora adecuada, con un manejo correcto del *fiato* y con una habilidad articuladora de primer orden. Características que podríamos aplicar a cualquier cantante operístico, pero aquí en mayor medida.



Wolfgang Windgassen (1914-1974) y Birgit Nilsson (1918-2005) en *Tristán e Isolda*.

No se pueden acometer pasajes, como algunos de los mencionados, sin una rápida capacidad de recuperación y aunque a veces la orquesta es la absoluta protagonista, y hay posibilidad para el descanso, la tensión del discurso no decae, no hay sitio para relajarse. Todo se complica un poco mas, en particular para los

que no gozan de una preparación técnica idónea, por el hecho de que en numerosos momentos Wagner escribe en el paso o pasaje de la voz, y en la *Narración* lo veíamos, Windgassen emitía notas en el paso y por encima del paso. Lo tenía solucionado muy bien, tenía muy buena técnica, no una técnica totalmente italiana, porque no cubría los sonidos como a veces hacen los italianos, los expandía, clareándolos, pero no los daba abiertos, que eso es lo importante.

Busquemos otras condiciones. Sin duda, la de poseer una suficiente densidad vocal, un espesor. El instrumento de los grandes papeles ha de ser compacto, sólido, aun en cometidos líricos, homogéneo, flexible. Hay que tener en cuenta que usualmente la voz ha de unirse al conjunto orquestal, no ya como línea principal o conductora —estamos hablando de Wagner—, sino combinándose con aquel, subsumiéndose en un complejo sonoro unitario, algo muy distinto de lo que se plantea en las óperas de los italianos. Wagner deja, a partir de un momento determinado, de escribir con una armonía más o menos fácil y tradicional —incluso facilona en algunos casos— propia de la ópera italiana, en la que la voz es la principal protagonista y lleva la melodía,

y la orquesta apoya; se juega con la tónica y dominante y poco más. La armonía es simple. Wagner va dando complejidad, enriqueciendo cada vez más su discurso y al final en muchos momentos lo que escuchamos es un precipitado formado por todas las voces de la orquesta y la voz del cantante. Por tanto no se está cantando una melodía con un acompañamiento orquestal tradicional. Pero en todo caso Wagner era un gran melodista y sabía dar un tratamiento adecuado a ese elemento, fundamental en el *continuum*, esa melodía infinita que se va enroscando sobre sí misma permanentemente. Que muchas veces es alargada, estirada de manera increíble, como digo, enroscándose en sí misma y desarrollándose progresivamente en meandros interminables, lo que supone una circunstancia muy específica. Aquí, naturalmente, nos viene a la memoria, de nuevo *Tristán e Isolda*. Siempre que se habla de melodía infinita nos acordamos del dúo de amor del segundo acto, intensísimo. Y concretamente este fragmento que vamos a escuchar ahora en las voces de Kirsten Flagstad y Lauritz Melchior. Una grabación del Metropolitan de 1941 dirigida por Erich Leinsdorf.

[Ilustración musical]



Lauritz Melchior (1890-1973) y Kirsten Flagstad (1895-1962) en *Tristán e Isolda*.

Frente a estos instantes de alto melodismo se sitúan los pasajes en los que prima lo declamado, largos fragmentos *parlato* en los que la voz puede aproximarse incluso, como se ha dicho, a la técnica del *Sprechgesang*. Recordemos los eternos *parlato*s de Gurnemanz en *Parsifal* o el muy expresivo del segundo acto de *La wálkiria* a cargo de Wotan. Voz sorda, íntima, confidencial, que nos cuenta la historia que se va desarrollando y prácticamente repitiendo, de una manera o de otra, a lo largo de toda la *Tetralogía*. Wotan, efectivamente, nos detalla aspectos de la saga en algún caso ya conocidos. En el fragmento que vamos a poner se escucha el tema del Walhall, entre otras células que van pululando por ahí. Para

cantar, para expresar, para declamar este fragmento, como otros, de otro significado, nadie mejor que Hans Hotter, que fue el gran Wotan del siglo xx, sin duda ninguna. Hasta él no hubo ninguno tan bueno, quitando tal vez a Friedrich Schorr, porque Van Roy, que también fue un gran Wotan aquí en Bayreuth, tenía un estilo de canto demasiado pobre y plano, por lo menos por lo que se puede adivinar escuchando las antiquísimas grabaciones. Shorr era mucho mejor, tenía una voz más rica, pero también un talón de Aquiles: los agudos. Hotter yo creo que lo reunía todo, el Hotter de los años 40–50 y principios de los 60 como mucho. Vamos a escuchar este momento, realmente íntimo e introvertido.

[Ilustración musical]



Hans Hotter (1909-2003) en el papel de Wotan.

Claro, para cantar esto así, decir esto así, hay que tener una voz realmente espesa, porque está escrito en una tesitura muy grave. Un barítono simplemente no puede cantar esto, aunque la orquesta esté «pianito», pero para que se escuche todo, porque no todo está dicho con la misma dinámica, hay mucho contraste, hay que tener este tipo de voz. Son pasajes que exigen una perfecta afinación, porque no siempre la armonía se ajusta a los patrones tradicionales, como he dicho, y porque son frecuentes los grandes intervalos. No existen las habituales referencias de estructuras simétricas.

Algo importante también en Wagner, como en cualquier compositor romántico, es lo que se ha dado en denominar línea de canto. El mismo concepto de melodía continua establece ya ese pie forzado, pese a que en ocasiones se presenten numerosos fragmentos en los que el canto se puede hacer mas crispado. Más dramáticamente declamatorio. Podemos por tanto colocar, como exigencia también, la de la naturalidad, la soltura en el ligado, para que no haya violentas rupturas y para que el sonido sea igual, homogéneo y continuo. Máxime cuando Wagner hace permanentes anotaciones referentes a la dinámica que buscan la obten-

ción del resultado expresivo, lo que supone, sin duda, la necesidad de aplicar unos presupuestos de canto básicos y de dibujar una línea fundamental expositiva. Porque cuando profundizamos un poquito en la escritura de Wagner, nos damos cuenta de que existen todos esos momentos *cantabile*, porque después de todo Wagner se basaba en el canto tradicional, y porque evidentemente tiene que buscar siempre ese dibujo y esa línea que nunca se pierden del todo, incluso en momentos más declamados. Porque para cantar Wagner partiendo de las especiales y comentadas exigencias de volumen, de resistencia o densidad, hay que cantar bien, por eso no valen solamente las voces grandes pero estentóreas, que no digan y no maten. O las voces que son agradables y que tienen un atractivo, incluso que cantan bien, pero que no contrastan, que mantienen una línea plana, que nunca en Wagner debe ser tal porque, como digo, hay permanentes acotaciones expresivas y dinámicas.

Por supuesto, hay que partir de la utilización de unos presupuestos técnicos esenciales, que en el fondo vienen a ser los mismos, con las salvedades propias de las fonéticas de los idiomas, que los que rigen en la ópera de otras latitudes. Por lo tanto, para can-

tar Wagner —hay que insistir— no es necesario cantar de manera estentórea, ni gritar, por supuesto tampoco hay que gritar en Mascagni, que se grita muchas veces. Es preciso, por el contrario, matizar y ordenar dinámicamente el discurso porque tampoco la orquesta toca siempre —ya lo he dicho—, ni siquiera habitualmente, en fortísimo. Un ejemplo muy claro lo tenemos en la famosa canción de la primavera. Volvemos a *La walkiria* y a Melchior, que canta esto maravillosamente. Escuchamos un fragmento de la canción de la primavera del primer acto.

[Ilustración musical]

He ahí una auténtica demostración de cómo se debe cantar una página como esta.

El ideal sonoro wagneriano quedó plasmado en la práctica de su teatro de Bayreuth, construido de acuerdo con sus indicaciones. La especial disposición del foso y la forma de la sala, la madera que la reviste, procuran una singular acústica en la que parecen estar mezclados los colores como en una pintura al óleo, una imagen compacta, ajena a lo agresivo, equilibrada y plena, de sutil proporción. Y los que habéis estado en esa sala lo habéis podido comprobar. Se oye todo, se percibe todo,

las voces, todos los timbres, pero nunca de forma cruda y agresiva. Entre otras cosas porque el foso está casi todo él cerrado, pero también por la disposición de la sala. Cuando escuchamos los fosos abiertos de los teatros normales, después de escuchar el foso místico, parece que se nos da un latigazo. Pero es curioso, es una auténtica experiencia. Vale la pena venir a Bayreuth, aunque las voces cada vez sean peores, para escuchar esa maravilla de sonido.

Hablando de voces, hay que referirse a la tan comentada crisis de voces wagnerianas, consignada desde hace 30 o 40 años. Yo creo que es cierta, aunque quizás no se extienda solo a la música de Wagner. Pero en especial a la música de Wagner, porque la música de Wagner necesita voces grandes, bien timbradas, potentes, voluminosas y timbradas, que se puedan enfrentar a esa orquesta y que además representan unos personajes que tienen carácter heroico muchas veces. Y las voces a lo largo del tiempo han ido perdiendo oscuridad, cada vez son más claras. En vista de esto, Karajan, que era muy listo, empezó a utilizar voces líricas. Tiene grabada una *Tetralogía* con voces líricas, donde Fischer-Dieskau es el Wotan de *El oro*, por ejemplo. Y Janowitz es *Sieglinde*. Son voces líri-

cas, cuya estatura, no cuya calidad, no las hacía idóneas, pero Karajan se adelantó al tiempo. Hoy en día estamos escuchando voces muy líricas en papeles heroicos wagnerianos, con las consecuencias correspondientes. O voces dramáticas, sobre todo las de las señoras, que tienen un *vibrato* espantoso, que hace que tengamos que taparnos los oídos, que es lo está pasando habitualmente con las señoras que cantan Brünnhilde.

Wagner fue un revolucionario en muchas cosas y también aunque menos, en el capítulo vocal. Utilizó los tipos conocidos pero dándoles una inusitada proyección. Vamos a hacer ahora un pequeño recorrido por las distintas voces wagnerianas, aunque ya sobre la marcha hemos podido escuchar algunos de ellos, pero no de forma sistemática.

Soprano

En este apartado encontramos una de las grandes innovaciones de Wagner, la soprano dramática, consecuencia de potenciar al máximo la voz de soprano lírica, o *lírico-spinto*, descendiente directa de la Leonora de Beethoven, una de cuyas máximas servidoras fue Wilhelmine Schroeder-Devrient, que enamoró a Wagner vocalmente. De hecho escribió para ella

más tarde tres papeles: el de Adriano de *Rienzi*, el de Senta de *El holandés errante* y el de Venus de *Tannhäuser*. Un carácter vocal por tanto en la línea del de Rezia de *Oberon* y de Euryanthe, de la ópera del mismo título, de Weber. Síntesis de las líricas amplias y de las voces intermedias, representadas por la soprano llamada *falcon*, en memoria de Marie-Cornelie Falcon, cantante francesa que estrenó *La judía* de Halévy, y que aparecen en las primeras óperas del músico. Definitiva encarnadura en dos partes fundamentales, Isolde y Brünnhilde. Wagner prevé con exigencias que asustaron a la primera Isolde, la danesa Malvina Schnorr, una voz potente, capaz de frasear de manera delicada, a través de una muelle emisión y al tiempo de atacar contundentemente las notas agudas hasta el do 5, dotada de densidad en graves, amplio centro e irisaciones metálicas en la zona superior. Por cierto que Schnorr tenía ascendencia española. Tomó el apellido de su marido, el tenor que participó con ella en aquel acontecimiento. Recordemos algunos nombres históricos: Lilli Lehman, Frida Leider, Kirsten Flagstad, Birgird Nilsson o Astrid Varnay.

Vamos a poner un ejemplo de Isolde, el momento de la maldición, en el primer acto de *Tristán*, en la voz de esta

última. Aquí en esta grabación —no sé por qué— se han escapado un par de compases al final. Hay un ataque al si natural que Varnay se lo ventila con suma facilidad, pero notemos la agresividad, el metal agresivo, que no llegaba a ser estridente, de la voz. Varnay era además una cantante que decía muy bien, que matizaba.

[Ilustración musical]



Astrid Varnay (1918-2006)
en el papel de Isolde.

Isolda, de todas maneras, parece admitir unas voces no tan impresionantes, no tan dramáticas. De hecho hoy en día una de las mejores Isoldas, puede que, incluso, la mejor, es Nina Stemme, que cantó aquí la parte hace unos años, que no es una voz dramática de libro, no tiene

nada que ver con Varnay o Nilsson, pero es una cantante inteligente, que tiene timbre y que lleva a su terreno el papel. Parece más discutible que Stemme pueda cantar bien una Brünhilde, aunque ya lo está haciendo.

La cuerda de lírica, la que sirve para describir la pureza de la mujer, está en Eva de *Maestros* y en Freia de *El oro*. Exigen una importante línea de canto. Son partes herederas, por ejemplo, de las de Pamina de *La flauta mágica* de Mozart o Agathe de *Der Freischütz* de Weber. Vecinas son Elisabeth de *Tannhäuser* o Elsa de *Lohengrin*. Y Guttrune de *El ocaso*. Más fornidas, más *spinto*, podríamos decir, son Senta de *El holandés* y Sieglinde de *Walkiria*. Recordemos a Lemnitz, a Grümmer sobre todo, a Maria Müller y a la joven Leonie Rysanek. Escuchamos un ejemplo de Eva de *Los maestros cantores* en la voz de Lisa Della Casa. Con ascenso al si bemol agudo.

[Ilustración musical]

Dulces frases que encandilan, dichas con enorme suavidad y dedicadas por Eva a su admirado, y en ciertos aspectos amado, Hans Sachs, que está un poquito mosca por aquello de que Eva solo tiene ojos para el joven y musculado Walther.



Lisa Della Casa (1919-2012) en el papel de Eva.

Hay un tipo de voces intermedias, podríamos decir, las que llamamos voces *falcon*, antes mencionadas, recordando a aquella soprano francesa, que es una especie de soprano dramática o mezzosoprano dramática y que en Wagner se ubican en personajes como Ortrud, Venus o Kundry. Son tres personajes que hemos visto y oído interpretados por cantantes que habitualmente son mezzosopranos o que cantan de mezzosopranos y por cantantes que son sopranos, sopranos dramáticas. Porque el personaje de Kundry tiene mucha tela, que no canta prácticamente nada en el primer acto, solamente gruñe en el tercero, pero en el segundo se explica porque ahí hace otro papel, tiene que encarnar a una mujer seductora,

en ciertos aspectos malvada, intentando llevarse al catre con engaños al ingenuo Parsifal, cosa que no consigue. No sé si afortunadamente o desafortunadamente. Para la ópera, afortunadamente. Bien, vamos a escuchar a una Kundry que era una soprano dramática, Marta Mödl. Un fragmento del segundo acto de *Parsifal*. Voz un poco gutural pero de gran fuerza expresiva.

[Ilustración musical]

Mezzo y contralto

En cuanto a la mezzo propiamente dicha, hay tres partes fundamentales, la primera es Fricka, que es la más lucida, la esposa de Wotan, a quien logra llevarse al huerto, lo convence para que luego, por una carambola inesperada de la historia de la *Tetralogía*, acabe como acaba. La segunda es Waltraute, de *El ocaso*. Un papel fundamental. Y la tercera, Brangania, la centinela y el ama fiel de Isolda. Voces caudalosas, extensas, capaces de lirismo y de ensoñación y también de ira. Vamos a escuchar aquí a Christa Ludwig, que era una de las cantantes más asombrosas de la segunda mitad del siglo xx, una mezzo que cantó mucho de soprano y algo de contralto, tales eran sus facultades. La escuchamos en un fragmento de *El ocaso*.

[Ilustración musical]

Aquí tiene a veces sonoridades de contralto.



Christa Ludwig (1928) en el papel de Waltraute.

Como contraltos propiamente dichas señalamos dos. Una es Marie, el ama de Senta, personaje secundario de *El holandés errante*; otra es Erda, la madre tierra de *El oro* y de *Siegfried*, que debe ser una voz sombría, densa, que cante lenta y sostenida, de un sol grave hasta un la bemol; tendría que ser una voz rocosa, monumental, oscura. No lo era del todo, pero nos puede servir como ejemplo, Maria von Ilosvay, que cantó este papel aquí. Escuchamos un fragmento de *Siegfried*.

[Ilustración musical]

Tenor

En la cuerda de tenor, Wagner creó —y esto es una innovación importante—, sobre bases ya existentes, porque como he dicho se apoya en la tradición, para reformarla, para llegar a cosas nuevas, que después de todo es lo que hacen los genios, el llamado *Heldentenor* o tenor heroico. Directo heredero de Florestan de *Fidelio*, de Max de *Der Freischütz*, de Huon de *Oberon*. En la *grand opéra* ya se daba, pensemos en el Jasón de *Medea* de Cherubini o el Licinio de *La vestale* de Spontini o Roberto el diablo, o Jan de Leyden de *El profeta* o el mismo Raoul, aunque este en menor medida, de *Los hugonotes*, todas ellas de Meyerbeer. O Pollione de *Norma* de Bellini. A las exigencias usuales, Wagner añade una suerte de misticismo, de sentida expresividad a Tannhäuser, un sentido patetismo a Tristán, que hace compleja la interpretación. Sin duda central, a veces casi baritonal, de extensos fragmentos, cruentas batallas con orquesta, como se ha comentado, en pasajes agotadores, que incluso incorporan escritura floreada como en el canto de la fragua de Siegfried. Maleabilidad y delicados acentos líricos, ascenso muy rápido y episódico al do sobreagudo, brillo, luminosidad tímbricos, *squillo*, mordiente, vibración,

intensidad, todo eso que poseían Lauritz Melchior, aunque la voz de Melchior, como hemos comprobado, era oscura, lo cual no impide que los agudos refuljan, Max Lorenz, Windgassen a su modo, Franz Völker, Ernst Krauss y tantos otros. Aquí vamos a escuchar un fragmento de ese canto de la fragua, de la forja de la espada, del primer acto de *Siegfried*, en la voz de un tenor poco conocido hoy, Willy Störring, que tenía una voz bien apreciable, como podremos comprobar, y canta con gracia estos pasajes un poco aflamencados de la canción de la fragua.

[Ilustración musical]

Otra innovación de Wagner es el tenor que podríamos llamar cómico, si no se considera que la palabra cómico sea demasiado peyorativa. Es el caso de Mime, que es un personaje muy importante en la *Tetralogía* y que necesita una voz ligera o lírico-ligera, con un canto un poco histriónico, hábil en el *parlato*, sinuoso y sugerente. Que, y es curioso, va del la grave, que es la nota más baja escrita por Wagner para un tenor, al si bemol agudo, con una extensión de más de dos octavas. Uno de los Mimes más importantes que ha habido en la segunda mitad del xx fue Gerhard Stolze, con esta voz de diablillo un poco

metálica que tenía. Escuchamos el comienzo de *Siegfried*. Aquí hay, de nuevo, un antecedente del *Sprechgesang* schoenbergiano.

[Ilustración musical]

Escuchemos ahora el comienzo de *Wozzeck* de Alban Berg en estos compases que canta el capitán, que está siendo afeitado por el protagonista de la historia. Después de la entrada del oboe, que dibuja un diseño muy parecido al del comienzo de la *Pastoral* de Beethoven, el canto que desarrolla el personaje, cantado aquí por Heinz Zednik, otro Mime importante, sigue similares pautas.

[Ilustración musical]



Hans Zednik (1940) en el papel de Mime.

Un tenor de este tipo, lírico-ligero, es David de *Los maestros cantores*, pero es un papel que no tiene esta escritura un tanto alterada, *semiparlato*, de Mime, ya que la suya es una escritura más *cantabile*, más elegante. Es

el jefe de los aprendices y tiene una extensísima intervención en el primer acto de la ópera. Uno de los David más conocidos y que ha grabado muchas veces el papel, es Gerhard Unger, que era un tenor en mi opinión demasiado ligero, porque hay otros David que le daban más carne, más presencia al personaje, como Anton Dermota, por ejemplo. Lo que pasa es que teniendo en cuenta que hoy los tenores que cantan Walther son muy líricos, hasta lírico-ligeros, si pones a un David que tenga una voz un poco más hecha no hay una diferenciación clara entre el elegante poeta renovador y el aprendiz de poca sesera. Unger era de los lírico ligeros tradicionales y lo escuchamos ya en este fragmento.

[Ilustración musical]

Dentro de *Los maestros* está, efectivamente, el tenor lírico por excelencia de Wagner, un tenor noble, que podemos comparar, cada uno con sus características, a Erik, el esforzado y desgraciado amante que está permanentemente llamando a Senta en *El holandés*, a Lohengrin, que tiene quizás algunos quilates más en cuanto a consistencia vocal, a Siegmund, al que podemos añadir más quilates, sin llegar al tenor heroico propiamente dicho, y a Parsifal, que es un tenor

lírico, a ser posible con voz clara, para dar esa imagen de la inocencia, de la pureza, de la ingenuidad. Por esto creo que las voces oscuras no tienen nada que hacer o no deberían tener nada que hacer en *Parsifal*. Sin embargo, uno de los grandes Parsifales de Bayreuth fue Ramón Vinay, que era un tenor baritonal. Pero, en fin, eso va en gustos y en preferencias. Uno de los más importantes tenores que han cantado Wagner ha sido, sin duda, el húngaro Sandor Konya, que tenía una voz de las más bellas que se ha dado escuchar, voz con una pasta y una sensualidad, también con un cierto engolamiento, pero la verdad es que no molestaba demasiado, como tampoco a veces molesta demasiado el engolamiento de Jonas Kaufmann, aunque a mí me gusta más la voz de Sandor Konya.



Sandor Konya (1923-2002) en el papel de Walthar.

En el personaje de Walthar, los otros líricos que hemos escuchado o a los que me he referido, son herederos, evidentemente, de Tamino, de *La flauta mágica* o de los tenores mozartianos de carácter como Ferrando de *Così fan tutte*, Idomeneo o Tito. Recordemos entre estos líricos wagnerianos a Windgassen, que le daba también a lo heroico, a Walter Slezak, al joven Max Lorenz y, por supuesto, a Sandor Konya. Entre los históricos, sin duda Richard Tauber y Peter Anders.

Bien, escuchemos a Konya en la famosa canción del premio del tercer acto de *Los Maestros Cantores*.

[Ilustración musical]

Barítono

Pasamos al campo baritonal. Aquí las principales innovaciones se centran en dos personajes esenciales, Beckmesser y Alberich. El primero es una especie de Mime con voz de barítono semi-bufo, lírico, con sentido teatral, con capacidad de matización. El problema es que a veces se hace demasiado bufo. Evidentemente, el personaje es un pobre hombre, un poco el tonto de la función, pero es que tampoco es tan tonto, lo que pasa es que es un presumido y se agarra a la tradición como si fuera

auto de fe y además no es consciente de sus pobres medios. Un poco petimetre, pero tampoco hay que hacerlo en plan demasiado bufo porque no se trata de hacer una caricatura total, aunque sí tiene partes de caricatura. Siempre se ha dicho que Wagner quería, a través de esta figura, caricaturizar al crítico Eduard Hanslick que, por cierto, en una sesión privada en la que Wagner tocaba al piano la ópera, se sintió aludido, se levantó airado y se marchó.

Escuchamos un fragmento de la última intervención de Beckmesser intentando conquistar la mano de Eva, con esta pobre y tan mal hecha caricaturizada canción, en la voz del famoso Karl Schmitt-Walter.

[Ilustración musical]

Otra gran innovación en el campo baritonal es el personaje de Alberich, que aparece en todas las óperas de la *Tetralogía*, y que es en cierto modo hilo conductor porque es el que roba el oro y ahí se arma la marimorena. Tiene que ser una voz de barítono oscuro, contundente, para subrayar los matices siniestros, con amplias zonas descarnadas. Uno de los más importantes de la segunda mitad del siglo xx ha sido Gustav Neidlinger, que lo grabó y cantó muchas veces. Escuchamos un fragmento de la maldición

que lanza al resto de los dioses en *El oro del Rin*.

[Ilustración musical]



Gustav Neidlinger (1910-1991)
en el papel de Alberich.

Ejemplo de barítono lírico, de barítono noble, de *Kavalierbariton*, es Wolfram de *Tannhäuser*, inmortalizado por la famosa *Canción de la estrella* del comienzo del tercer acto. Y aquí tenemos a uno de los más conspicuos Wolfram, un gran *liederista*, Heinrich Rehkemper. Grabación de los años veinte. Es precisamente un *liederista* quien tiene que cantar esta página.

[Ilustración musical]

Son barítonos de carácter, podríamos decir, un poquito de mayor entidad dramática, *Kurwenal* de *Tristán*, o Gunther de *El ocaso*, en todo caso Amfortas de *Parsifal* o Telramund de

Lohengrin, que es mas siniestro, o Klingsor de *Parsifal*. Vamos a escuchar un fragmento de Amfortas en la voz de George London, que es oscura y dramática. De hecho hizo *El holandés*. Aquí proporciona un dramatismo, una intensidad inusitados al personaje, que admite voces de menor consistencia.

[Ilustración musical]



George London (1920-1985)
en el papel de Amfortas.

Todas estas voces son intercambiables. Hoy sobre todo todos los barítonos, como todos los tenores, intentan cantar todo o casi todo y generalmente mal, porque las voces tienen que centrarse en lo que les corresponde.

Bajo barítono

Vamos a terminar con el bajo barítono, dejamos los bajos propiamente dichos porque verdaderamente Wagner descubrió poco en la cuerda de bajos, él realmente no escribió para bajos que tuvieran que dar notas abisales. La voz de bajo pierde en Wagner ese sabor característico del siglo XVIII y principios del XIX donde se daban notas por debajo del fa grave, del fa 1. En Wagner prácticamente no existe esa nota más que en contadas ocasiones y los bajos a veces se confunden con los barítonos dramáticos. Dentro de esta cuerda hay tres personajes fundamentales que han de poseer este tipo vocal, que podríamos calificar de intermedio. Poseen la solidez, el empaque, la oscuridad de un bajo cantante, por una parte, y la flexibilidad, la soltura en una zona aguda de un barítono puro. Por tanto, es una voz ambigua de difícil definición. Wagner la creó para personajes de fuerte carácter, heroicos y monumentales. El primer ejemplo es el Holandés, definido en su gran monólogo inicial, en el que ha de ascender desde las profundidades del fa sostenido grave al fa sostenido agudo, escritura aún en gran medida italianizante. Vamos a escuchar un fragmento en la voz de Hotter, que no solo era un gran Wo-

tan sino también un gran Holandés. Personaje descendiente del Pizarro beethoveniano de *Fidelio* o del Lysart de *Euryanthe* o del Kaspar de *Der Freischütz* de Weber.

[Ilustración musical]

Vamos a terminar, porque ya no podemos seguir más tiempo en este santo lugar, con el personaje poético de Hans Sachs, que necesita un tipo vocal similar al del Holandés y al de Wotan, lo que sucede es que su cometido es más tierno, más lírico y necesita este tipo de voz; y, por lo tanto, vamos a escuchar otra vez a Hotter en el monólogo del comienzo del tercer acto, *Wahn!, Wahn!*, de *Los maestros cantores*. Sentido del drama, amplitud vocal, pero también capacidad de recogimiento.

[Ilustración musical]

Yo termino aquí, lo que no sé es si habrá alguna pregunta.

COLOQUIO

—Arturo, ¿nos podrías decir algo del reparto de esta tarde, sabes algo de lo que vamos a oír del *Parsifal*?

—El tenor es neozelandés y se llama Simon O'Neill y yo creo que no canta mal y vive muy intensamente el personaje, pero tiene la voz bastante

fea, lo cual echa un poco para atrás. Le iría mejor a Klaus Florian Vogt, mejor que el de Lohengrin. Gurnemanz, el cronista, es el coreano Kwangchul Youn, que canta de todo, pero que canta con suficiencia; es una voz bien puesta, coloreada, no monumental, pero se desenvuelve con discreción. En ese sentido no vamos a pasar sustos. Detlef Roth tiene una voz muy fea, con mucho vibrato; no me gusta demasiado, pero Amfortas es un personaje relativamente fácil porque tiene que estar sufriendo todo el tiempo. En el teatro, en la ópera, en el cine, los personajes más fáciles son los que se salen de la normalidad, es decir, los ciegos, los paralíticos, los locos, los tontos y los sufrientes. Esos personajes son mucho más fáciles que los que no tienen ninguna tara. La tara de Amfortas es que sufre hasta el infinito, de su herida no para de manar sangre, evidentemente tiene que tener una línea de canto y una facilidad para transmitir ese sentimiento de sufrimiento, tampoco lo puede hacer cualquiera. Pero Roth es que creo que tiene una voz desagradable. Lo que pasa es que no se va a notar tanto como en otro tipo de personajes. A la americana Susan McLean, la que hace Kundry, no la conozco. Yo creo que lo mejor que podemos escuchar esta tarde, aparte de que los que no ha-

yan oído nunca la acústica se van a quedar turulatos y embebidos, incluso pueden dormirse, pero de una manera celestial, aunque es difícil dormirse con unos asientos tan incómodos, es el coro, evidentemente, y la orquesta, siempre suenan bien y además Daniele Gatti le ha cogido el tranquilo a *Parsifal*. Es un director que hace un *Parsifal* que canta muy a la italiana, con mucha energía y mucha carnalidad, lo cual no elimina la sutileza y la delicadeza que sabe dar también. Pero no tiene, probablemente, ese aire ceremonial de otras direcciones, lo cual quiere decir que tampoco nos va a aburrir demasiado, porque los *tempi* excesivamente dilatados en una ópera como *Parsifal* pueden aburrir a las ovejas, a pesar de lo celestial y lo mágico de la música.

—Seguimos con lo vocal. ¿Plácido Domingo, cantante wagneriano?

—No, vamos a ver, ¿qué es un cantante wagneriano? En primer lugar, alguien que suele cantar Wagner habitualmente, que tiene el color wagneriano, pero no solo de timbre sino del idioma, y Plácido yo creo que, aunque yo no sé alemán, pero he oído cantar y hablar mucho en alemán, me da la impresión de que su pronunciación es aproximativa. Pero quitando eso, el Plácido Domingo, no el de ahora, sino el de hace 10,

15, 20, 25 o 30 años —antes me parece que no cantaba Wagner—, sí creo que podía hacer un buen papel y de hecho lo hizo, en un *Walther*, por ejemplo, en un *Parsifal*, *Lohengrin* hasta cierto punto, *Tannhäuser* no, *Siegmund* lo ha cantado mucho, creo que es lo último que ha cantado y como es una tesitura bastante central y él hasta hace poco, no ahora, pero durante bastante tiempo tuvo un centro muy aprovechable, muy timbrado, en su sitio, aunque no le pidamos que suba más arriba del sol natural, pero en el centro es una voz con sustancia y hasta cierto punto belleza. Con eso pudo desempeñarse con cierta dignidad. Pero yo no lo colocaría en la estela de los grandes cantantes wagnerianos.



Plácido Domingo (1941) en el papel de Siegmund.

Aunque hay y ha habido otros que cantan mucho más Wagner que él y lo hacen peor. Por ejemplo Manfred Jung o Wolfgang Schmidt, que eran impresentables. Además tenían las voces muy feas. No quiero decir que una voz fea no pueda cantar bien Wagner; hombre, Ramón Vinay tenía la voz bastante fea y cantaba muy bien Wagner. No todos van a tener la voz que a mí me parece maravillosa de Sandor Konya, pero se puede cantar muy bien Wagner sin tener la voz bonita. Muchos cantantes wagnerianos no tenían la voz bonita.

— ¿Hermann Prey ha sido el mejor Beckmesser?

Uno de los mejores, porque tenía buena voz. Muchas veces se tiende a dar los papeles cómicos o secundarios o bufos o desagradables a voces o a cantantes que tienen la voz fea o que no son grandes cantantes. Pero claro, un gran cantante o una gran voz pueden enriquecer, ampliar y mejorar un papel de segunda fila, un papel sin importancia. Lo decía Chaliapin: no hay papeles pequeños, lo que hay son grandes cantantes. Y a Chaliapin le gustaba mucho hacer el papel de Don Basilio de *El barbero de Sevilla*, y es un papel bufo, de segundo orden, si quieres, pero claro, cuando te lo hace un buen cantante, el mismo Hermann Prey ha hecho,

aparte de Beckmesser, el Sereno, que tiene cuatro frases, ¿no? Lástima que se muriera joven, con 69 años, de un ataque al corazón.



**Hermann Prey (1929-1998)
en el papel de Beckmesser.**

— Gracias a Dios que no soy experto, porque las voces normalmente que escucho aquí siempre me parecieron muy buenas, pero respeto su opinión. La música, lógicamente, todo el mundo está enamorado de eso, lo que yo no puedo todavía aceptar son las escenografías.

Esa es otra historia. Podría suceder que, a lo mejor, dentro de dos o tres años se pueda conseguir una entrada en Bayreuth el mismo año y no esperar ocho. Pero en cuanto a lo que usted decía, aquí vienen, en principio, no siempre, las mejores voces que hay, sin embargo ha habido ocasiones que han venido voces de segundo orden, pero efectivamente aquí ha

estado cantando Wolfgang Schmidt muchos años, que era muy malo y había tenores mejores que cantaban en el Met o cantaban en La Scala, pero no acudían a Bayreuth. Eso es una cuestión que desconozco, puede ser de dinero porque aquí no se paga mucho, pero, claro, cantar en Bayreuth es un título de gloria, ¿no?, por eso mucha gente cobra menos por cantar aquí, evidentemente. Pero el problema fundamental es que hoy hay crisis efectiva, no hay voces románticas, no hay tenores, *Heldentenenores*, no hay, no hay voces de bajo heroico, barítonos importantes ¿Quién está cantando Wotan?: Albert Dohmen, un buen cantante, pero tiene una zona aguda muy problemática. Falk Struckmann, una buena voz, pero es un cantante

irregular. No hay esas grandes voces que había.

— ¿Qué te parece René Pape?

—René Pape, en el capítulo de bajos, me parece probablemente el mejor.

— ¿Y Bryn Terfel?

—Terfel también, no como bajo, como barítono, pero yo lo encuentro ya un poco al límite en la zona aguda. Pero no ha venido a Bayreuth. Pero en fin, podemos contar con los dedos de la mano. Bajos profundos no hay. *Heldentenenoren* tampoco. Sopranos dramáticas, las que van quedando, vienen aquí y las que son buenas pero no dramáticas, cantan dramático, como Nina Stemme que hoy en día es la mejor, seguramente.

Arturo Reverter,
durante el animado
coloquio que tuvo
lugar al final de
su conferencia en
Bayreuth.



ARNOLDO LIBERMAN

Arnoldo Liberman, natural de Argentina y residente en Madrid, es médico psicoanalista y escritor. Ha sido profesor invitado al Máster en Teoría Psicoanalítica de la Universidad Complutense de Madrid y al Instituto de Estética y Teoría de las Artes de esta misma ciudad. Fue «Faja de Honor» de la Sociedad Argentina de Escritores en 1964, Auspicio del Fondo Nacional de las Artes en 1965, Accésit del Premio Jano de Medicina y Humanidades 1981 en Barcelona, y Premio Fernando Jeno al Humanismo (México, 1992).

Es autor de numerosos libros de poemas y ensayos. Entre los primeros, destacan: *Poemas con bastón*, *Sonetos con caracol*, *Credo poético*, *Tiempos modernos* y *El motín de la luz*.

En cuanto a sus obras ensayísticas, se encuentran: *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, *La fascina-*

ción de la mentira, *Wagner o el visitante del crepúsculo*, *Los celos y el amor*, *De la música, el amor y el inconsciente*, *El pentagrama*

secreto: el mito de la música y la música del mito, *En los márgenes de la música* y, recientemente, *Kadish por Gustav Mahler y Arnold Schönberg o la disonancia del*

dolor judío.

Algunos de estos libros se han traducido al hebreo, al portugués y al alemán.

Colabora en diversas publicaciones con ensayos sobre temas psicológicos y artísticos.

Asiduo autor de textos para los programas del Gran Teatro del Liceo, del Auditorio Nacional de Música y el Teatro Real, ha sido, durante varios años, vocal del Patronato de la Fundación del Teatro Real de Madrid. En la actualidad forma parte de su Consejo Asesor.



TRISTÁN E ISOLDA O EL GRITO DE LOS CUERPOS

**Conferencia de Arnoldo Liberman
en el Festival de Bayreuth de 2012,
pronunciada en el Salón Rococó
de la fábrica de pianos Steingraeber
el 14 de agosto de 2012.**



Escribir algunas reflexiones sobre esta ópera única tiene siempre el inconveniente que nuestras limitaciones nos condenan a quedarnos cortos de palabras y rebosantes de sensaciones. Porque *Tristán* es el estremecimiento de una liturgia siempre leal a sí misma, la música en su máxima trascendencia y expresión: es como ingresar a un templo donde se oficia el más turbador y rico de los rituales humanos, la ardiente conmoción del amor, ese sentimiento «tan eterno como el agua o el aire» que diría Borges, «el que mueve el sol y las estrellas» que dice el Dante.

Intentémoslo.

Cuando el rey Marke descubre el adulterio de Isolda, pregunta a Tris-

tán sobre qué es lo que sucede, y el amante responde: «Este misterio no puedo revelártelo. Jamás podrás saber lo que me preguntas». ¿Cuál sigue siendo el misterio por el cual esta ópera —esta ópera de amor, muerte y redención— aún nos sigue estremeciendo y su luminosidad sigue siendo única e inalterable porque no hay paso del tiempo que la erosione? ¿Qué hace que esa música pase por encima del hábito, la costumbre y la intelectualización, de tal manera que sus corcheas parecen penetrar como un doloroso rayo de luz hasta las zonas más profundas de la personalidad? ¿Qué enigma quizá irresoluble hace que nuestro temblor sea siempre nuevo ante cada representación de esta pasión fronteriza y conmovedora?

¿Qué hipnosis extraña nos atrapa en la butaca, moviliza nuestros más secretas trepidaciones, instala una inquietante voluptuosidad amorosa y nos embarga de síntomas psicósomáticos que van desde las palpitaciones a la respiración exaltada, desde el momento mismo que «el acorde de Tristán» nos magnetiza y no nos suelta hasta el *Liebestod*?



El acorde de Tristán.

¿Qué hace que el mismo Wagner declare: «Me consumo por entero en esta música y en ella viviré eternamente»? ¿Qué hace que nos invada el sentimiento múltiple que lo erótico y lo religioso tienen un vínculo hondo y esencial, perceptible e imperceptible, y que esta música nos transfigura espiritualmente? ¿Por qué en estas instancias el sexo es una religión y la religión puro amor? ¿Por qué no podemos vivir sin mitos? ¿Por qué Ficino decía que el espíritu casi no es cuerpo sino alma o casi no es alma sino cuerpo? ¿Qué armonías ocultas e inexorables unen a esos dos amados? ¿Qué interrogante imperioso y enigmático los atrae como para poner el énfasis más en el deseo que en la unión carnal? ¿Se trata del ab-

soluta o del deseo poderoso de no sobrevivir a la emoción alcanzada? ¿Tienen sentido las inquisiciones racionales contra la oscuridad que a veces envuelve los hechos? ¿Qué ha hecho Wagner sino destituirse a sí mismo para que en ese desierto venga a habitar por entero el otro; ha puesto en suspenso su propia existencia para que el otro se resuelva a existir en él? ¿Qué hizo decir a una notable pensadora hispánica (creo que Victoria Camps): «El amor es *fou*, y si no es *fou*, no es ni fu ni fa»? ¿Qué motiva estos versos del *Orfeo* de Monteverdi?: «Que las almas generosas sirvan sino a sus propias emociones. En esto, a la pena y el peligro veo yo amenazarte y por eso vengo del cielo para ayudarte». ¿Lo que sienten Tristán e Isolde es posible o real? Ustedes saben que la oposición entre lo posible y lo real es tan antigua como la metafísica misma, esa facultad por lo que lo divino llega al hombre y le permite una intuición privilegiada del ser. «En el amor la posibilidad deviene real y lo real

→ *La grandeza del goce procede de la pérdida de la razón. Si no sintiéramos que enloquecemos, la sexualidad sería una porquería y un pecado.*

Emile Cioran

se vuelve posible», dice Hölderlin. En ese instante efímero e impredecible todo adquiere el sentido de lo sagrado. Quizá la pregunta madre sería: ¿Cómo pensar a Dios con la conciencia de su propia e infinita responsabilidad cuando ni siquiera es una garantía para el hombre en su profundo desamparo? ¿Hay una aritmética de lo inefable frente a la cual la vicisitud humana no cuenta nada o somos los protagonistas príncipes de una aventura divina que nació el día que se hizo la luz? ¿Por qué *Tristán*, en lugar de consumir el acto amoroso, coloca su espada en medio de ambos para mantener, con ese límite, viva la pasión? La pasión amorosa anhela la fusión: mantener el límite (como diría Eugenio Trías), no consumir la unión, respetar la diferencia es el único camino para que la pasión no se extinga en sí misma y se mantenga viva, porque lo que sustenta la vida es el deseo, que a la vez que insatisfacción infinita es pasión infinita.

Thomas Mann definía esta ópera como «mórbida, elevada, ardiente y mágica». Y Wagner lo decía: «La música es el lenguaje de la pasión». Y uno de sus alumnos —así debemos llamarlo a Arnold Schönberg, en honor de verdad a través de Mahler— escribía en los *Gurrelieder*: «Vaciamos la copa de oro en honor de

la poderosa muerte que embellece. Entonces iremos a la tumba como si fuéramos una sonrisa que muere en un beso divino», ¿no es puro *Tristán*? ¿No es puro *Tristán* aquel verso de Jorge Luis Borges: «Debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta?». La influencia de Wagner sobre Schönberg se nota esencialmente en *Erwartung* y en los *Gurrelieder*, donde el autor de *Pierrot Lunaire* enfatiza la presencia de los cuerpos y de la pasión desde el temblor de *Tristán*.



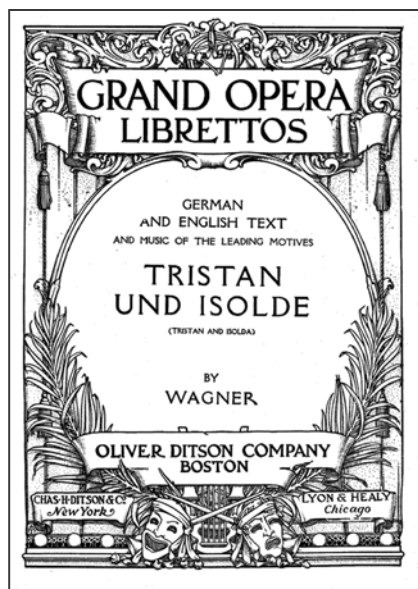
Tristán e Isolda, por Ferdinand Leeke (1914).

Quizá una de las respuestas de lo posible pueda intentarse desde los cuerpos mismos de los amantes, desde sus mismos latidos, desde esa música sin fin ante la muerte sin fin, desde esa dinámica de un movimiento sís-

mico que emerge del mismo volcán de los cuerpos y se hace corcheas. En esa polisemia muchas veces turbadora que la música encierra, quizá esta ópera sea la quintaesencia misma de la turbación. Una volcánica turbación interna que reemplaza toda acción externa. Tristán e Isolda entrelazan sus cuerpos en el momento mismo que sus almas se confunden: lo más esplendente del espíritu y lo más tumultuoso de la carne hacen de una dicotomía siempre frustrante un acorde único y espléndido. Y esta música que brota de sus cuerpos trascendentes tiene singular protagonismo, porque no nace de una anécdota sino de una esencia. Con ella se penetra en un mundo onírico, en el que la realidad y la fantasía llegan a confundirse en una historia de amor de múltiples significados, en la que la melodía infinita todo lo envuelve, en que la música llega a adquirir significación hipnótica fundiendo las almas y los cuerpos, separados por una lanza que une.

¿Ustedes saben que la palabra cuerpo (soma) quiere decir literalmente «muerte», «cadáver»? Lo dice Novalis en sus *Himnos a la noche*: «Es en la muerte donde el amor es más dulce. Para el hombre que ama, la muerte es una noche nupcial, un secreto de dulce misterio». La unión del alma y

el cuerpo en la contemplación de la naturaleza divina hace que el alma arda eróticamente abrasada por la llama del espíritu. El cuerpo participa activamente en el esplendor y la gloria del amor.



El libreto resultante es una obra maestra de la estructura dramática, con cada acto imponiendo su propio *climax* y con una economía y una fuerza inigualables por cualquier otro libreto de la historia de la ópera. Algunos apresurados hablan de un Wagner notable músico pero mal poeta. Se equivocan totalmente. Pocas veces se logra visualizar ese combate que es el amor como en Wagner. Cada uno lucha con el afán de ser derrotado, con el secreto anhelo de sucumbir

ante el amado porque en la pasión no se combate para vencer sino para ser vencido. De modo que el combate se transforma en un diálogo amoroso, íntimo y personal. Escribió Nietzsche: «Pero aún hoy busco una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el *Tristán*. En vano busco en todas las artes. Todas las cosas peregrinas de Leonardo da Vinci pierden su encanto a la primera nota de *Tristán*».



Waltraud Meier (Isolda) y Robert Dean Smith (Tristán) en la producción de Lluís Pascual, Teatro Real, 2008.

En *Tristán* el dios del amor, Eros, regresa vestido de corchea, arropado por un pentagrama de un cromatismo y una secuencia musical que van creciendo para testimoniar su oposición al orden moral y político establecido que hasta ese momento se expresaba en una métrica rígida y una armonía diatónica. Los semitonos cromáticos tienen todos el mismo calor y dibujan un universo sonoro igualitario.

Para quien está habituado al orden establecido de la tonalidad esta democracia musical es —lo digo con humor— como el ingreso de un diputado comunista en un parlamento burgués. Es el nuevo lenguaje del flujo, de la disolución. Como dice Schorske: «de la libertad o la muerte, según el punto de vista de cada uno». Allí comienza Schönberg su filialidad wagneriana, cuando aprende que el cromatismo representa el estremecimiento y la incertidumbre.

Detrás del Wagner estentóreo y palabrero, detrás del Wagner manipulador y mitómano, detrás del Wagner que cosifica a los seres que le rodean para instrumentarlos en su propio beneficio, detrás del Wagner que se transforma en superficie de registro donde la época deja caer su simiente ideológica, que con «enorme desparpajo» —como dice Eugenio Trías— pasa de una creencia a otra, que vive sometido al juego teatral del cambio de papel y de máscara, ese ser que nunca es y siempre deviene, detrás de él, digo, está este otro Wagner, el más encendido poeta, el

→ *Quien fue capaz de escribir Tristán debía creer en el amor con todas sus fuerzas.*

Alban Berg

más hondo músico, el más pertinaz de los amantes, que hace de esta pareja redimida por el sexo y la muerte el mayor torrente sinfónico que un ser humano haya logrado diagramar en nombre del amor. Y esto inscribe al maestro de una manera definitiva en el libro de la vida. Su música nos penetra con el impacto de un estilo quirúrgico. Profeta del amor antes que efectista reaccionario, esclavo del éxtasis antes que anarquista utilitario, Wagner fue antes que nada un mago y su magia nos hechizó transformando nuestro mundo interno en el habitáculo de fantasmas amorosos de fuerza inconmensurable. Tristán e Isolda son los príncipes de esos fantasmas y esos fantasmas son la propia respiración de Wagner.

→ *Los hombres, señor, llevan la música dentro de la sangre. Porque los pueblos tienen su forma de sentir el tiempo y la música es solamente eso: el sonido del tiempo de cada hombre. Porque cada hombre tiene una sola música, que le viene de sus padres y abuelos, la lleva dentro de la sangre, la escuchó al nacer, la imagina cada vez que oye el latido de su corazón y la recuerda en el momento de su muerte.*

Antonio Elio Brailovsky (*Identidad*).

Estas palabras intentan ser un ensayo sobre Wagner y *Tristán e Isolda*, sobre la ópera más emblemática para nuestra Asociación Wagneriana de Madrid. Y ensayar deviene reto; es experimentar con extraños cruces, tensar la cuerda consciente de que puede romperse, saber de la finitud de los límites y de su radical fragilidad, inclinarse ante las ambivalencias y los misterios de la condición humana, ante su propia vulnerabilidad.

El ensayista es un caminante de cornisas. Ojalá se pudiera escribir sobre ópera con la gracia que lo hacía George Bernard Shaw: «Una ópera es una soprano y un tenor que quieren acostarse juntos y un barítono que se esfuerza en impedirlo». Pero los que estamos atrapados por ese arte inmenso queremos siempre alcanzar la palabra adecuada que nos permita decir lo que, por imposible, suscita nuestra búsqueda, motiva nuestra obstinación y enriquece nuestra sensibilidad.

Escribe Mahler a Alma: «Es el principio demoníaco del arte el que impulsa a quien es poseído por él a renunciar a su propia personalidad, y en ese caso penetra de tal modo en una naturaleza peculiarmente dispuesta a entregar el alma, que la lleva fuera

de la vida. Se diría que no es el alma lo que entrega sino el cuerpo». La instintiva lucidez de Mahler nos arroja, pues, a la entrega del cuerpo. Solo así puede entenderse esta ópera. Como un enigma cantado, como «un trozo de sol hecho prisionero» (palabras del mismo Mahler), como un espacio iluminado por la frágil certidumbre de la eternidad donde nos hablan de las singulares pulsaciones que signan los interrogantes últimos de los seres humanos: amor a la belleza, necesidad de absoluto, significación de la muerte, miedo a sí mismo, sentido del amor. Lo que Robert Walter llamó «el incendio del instante».



Waltraud Meier (Isolda) e Ian Storey (Tristán)
en la producción de Patrice Chéreau,
Teatro alla Scala, Milán, 2007.

Wagner le escribía a Mathilde Wesendonck en diciembre de 1858: «Se trata de probar un camino de salvación que ningún filósofo, particularmente Schopenhauer, reconoce: un camino para realizar el apaciguamiento de la voluntad a través del amor, y no del amor abstracto de la humanidad, sino el amor que realmente florece del amor sexual».

→ *Cuando éramos el centro
de esa misa, menos que dioses
pero más que humanos.*

Félix Grande

Vean, pues: no se trata de cielo ni de infierno ni rastro de pecado. Nadie nombra a Dios porque se trata de un vínculo radicalmente mundano: su protagonista es el Deseo que nunca, nunca muere. Lo dijo Gabriel Marcel: «Amar a una persona significa decirle: tú no morirás nunca». «Esto es amor, quien lo probó lo sabe», escribe Lope de Vega.

Desde 1841, cuando escribe y compone *El holandés errante*, hasta 1857 que completa *Tristán*, Wagner manifiesta una consecuente fijación en el tema romántico del amor-pasión (es decir, del amor en su máxima expresión, según Stendhal), vinculado a la muerte como componente trá-

gico, que es esencia del pensamiento romántico. Muchos dicen que el amor dichoso no tiene historia y solo la tiene el amor amenazado y condenado por la propia vida. La muerte y el amor van umbilicalmente unidos en la obra wagneriana a través de esos amantes inocentemente habitados del sentido de la eternidad. Semejantes sentimientos permiten llegar a vislumbrar —a través de la muerte por amor— un más allá que solo son capaces de sentir justamente ellos, amantes marcados por una pasión que los devora y que ellos habitan de la eternidad del instante.

→ *Consumirse suavemente junto a tu pecho y luego bajar al sepulcro.*

Matilde Wesendonck (verso de un poema dedicado a Wagner).

De cualquier manera es necesario señalar que Wagner nunca pretendió hacer moralejas sobre la desdicha del amor-pasión sino más bien enfatizarlo como el supremo bien, precisamente por el precio que se paga. La muerte ha gozado y goza entre nosotros de demasiados privilegios y nuestra cultura la ha sacralizado como motor de la Historia. Wagner no forma parte de este ritual y la muerte es, esencialmente, para él, la

justificación última, pero el motor de la Vida es la pasión. Más aún, Wagner concibe en lo profundo al amante como un ser contra la muerte, donde el cuerpo que muere ha sido mucho más el cuerpo que tiembla y vibra.



**Jeanne-Michèle Charbonnet (Isolda)
y John Treleaven (Tristán) en la producción
de Marcelo Lombardero, Teatro Municipal,
Santiago de Chile, 2007.**

Eugenio Trías, que como yo mismo, interroga los pequeños indicios de esta historia (historia que ustedes conocen), quizá, como yo mismo, buscando espiar a Dios en esos amantes que son —como diría Alberto Ruiz Gallardón— espías de Dios, señala en el poema de Gottfried de Estrasburgo un detalle que no debe pasar inadvertido. En una de las numerosas veces en que Tristán herido se llega hasta el reino de Irlanda para que Isolda madre e Isolda hija le curen las heridas con sus artes mágicas, artes que solo la reina posee (la flecha que

ha herido a Tristán es una flecha envenenada) Isolda hija descubre, súbitamente, la identidad del personaje, que ha pasado por llamarse «Tantris» para que no se le pudiera identificar con el héroe enemigo que dio muerte al gigante Morold, hermano de la reina de Irlanda, es decir tío y prometido de Isolda. El signo delator es la espada que Isolda hija de pronto reconoce. A continuación descifra el anagrama del nombre supuesto, inversión del verdadero nombre Tristán. Isolda hija siente en ese momento hacia él un odio profundo y reconcentrado. Hay que decir que antes de esto su sentimiento era de una difusa indiferencia que contrastaba con la fuerte y cordial inclinación de la reina madre. Finalmente Isolda decide matar al héroe con la misma espada que delata su identidad de enemigo. En el poema es la reina madre quien logra disuadir a su hija, pese a la información que esta le da respecto de la verdadera identidad de Tantris. Isolda, pues, persuadida, renuncia a la venganza pese a la cual —y con ese sentimiento parte rumbo a Cornualles para casarse con el Rey Marke— sigue odiando de forma obsesiva y feroz, aunque disimulada, a Tristán, odio que solo con la ingestión del filtro de amor se trocará en pasión igualmente obsesiva y feroz.



Miniatura de un códice del s. xv que recoge el manuscrito del *Tristán* de Gottfried de Estrasburgo (redactado hacia 1210).

Pero una versión más antigua de la leyenda explica de otro modo el cambio de propósito de Isolda hija, y la explicación es sumamente reveladora. En efecto, Isolda, en el momento en que estando Tristán echado en el lecho, malherido e inconsciente, levanta la espada para clavarla sobre el corazón del héroe, en ese instante mismo en que, con los dos brazos alzados y apretando el arma con ambas manos, se dispone a asestar el golpe mortal, satisfaciendo así su odio y vengando de este modo a su estirpe ultrajada, algo ve en Tristán que la hace cambiar radicalmente de propósito: *sus bellos ojos*. De forma escueta y emocionante, el narrador no dice más que eso, se contenta con señalar que ella advierte de pronto «sus bellos ojos», los bellos ojos del héroe malherido. Con esa concisión de estilo con que los escritores medie-

vales acertaban a decir lo relevante, con esa manera de subrayar y poner de relieve lo singular a fuerza de economía estilística y despojamiento de toda adición expresiva, queda ahí para nuestro solaz, recortándose de toda la narración, esa enunciación singular acerca de lo singular, esa proposición que explica el cambio de propósito de Isolde: sus bellos ojos.

Esta revelación —que Trías trae de la filosofía hegeliana— es tomada por Wagner, pero ¿qué es realmente eso singular que auspicia el acontecimiento del amor, qué cristaliza la metamorfosis definitiva que llevará a los enemigos al altar de la inmolación amorosa? ¿Son los «bellos ojos» de Tristán los que van a cambiar el destino de esta historia? En el libreto, Wagner le hace decir a Isolde:

«Dentro, enfermo, un hombre doliente / estaba miseramente a la muerte. / El arte de Isolde llegó a serle conocido / con ungüentos y bálsamos, / de la herida que le atormentaba cuidó ella allí fielmente. / Al que con calculada astucia llamase «Tantris», como Tristán pronto lo reconoció Isolde, pues en la espada del ocioso advirtió ella una mella / en la que exactamente se ajustaba una

esquirla, que otrora en la cabeza del caballero irlandés, enviada para escarnio, halló ella con mano experta. / ¡Allí se alzó mi grito desde lo más hondo! Con la resplandeciente espada estuve ante él, para en él el desvergonzado del señor Morold vengara la muerte. / Desde su lecho miró él aquí... no a la espada... no a la mano... él me miró a los ojos. / Me dio lástima de su miseria; / ¡la espada... la dejé caer!... La que Morold causó, la herida, la curé, para que sanado y en secreto, regresara él a casa... / ¡y no me turbara más con la mirada».



Nina Stemme (Isolda) en la producción de Nikolaus Lehnhoff, Festival de Glyndebourne, 2007.

Quizá sea esa mirada la metáfora de una pasión que al devorar sigue existiendo íntegramente, porque entregándose es inagotable, porque en realidad no se trata de una pasión con el signo de lo finito sino del amor en su expresión más trascendente e intemporal. No se trata de un filtro de amor ni de un autoengaño pueril sino que es el instrumento que permite que se hagan conscientes sentimientos y pulsiones que ya habitaban en ellos. Se liberan esos sentimientos y se consienten ser una definitiva y total entrega pese a todas las adversidades que los envuelven. Recuerden a nuestro San Juan de la Cruz: «Los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados». La interioridad más profunda y secreta es el lugar donde existe esa mirada anhelada. La mirada los lleva a rescatar una zona largamente oscurecida. Podríamos decir, recordando a María Zambrano: a modo de semilla se esconde la mirada. Luego la fantasía del filtro de amor hará el resto.

Escribe el mitólogo Joseph Campbell: «El filtro es una metáfora de ese momento psicológico del amor en el que dos personas pierden su control de la facultad humana del libre albedrío, bajo la influencia de una mutua aproximación interior insospechada y ya vehemente, y los mares de pasión

que se han acumulado en el subconsciente desbordan, sumergiéndolos».



Ludwig y Malvina Schorr von Carosfeld, protagonistas en el estreno de *Tristán e Isolda* en el Real Teatro de la Corte de Munich, 1865.

Wagner ya sabía que actualmente no preguntamos si una proposición es verdadera o falsa sino en qué clase de mundo posible sería verdadera. Lo *singular* es que los ojos de Tristán no solo pueden revelar a Isolda un destino inesperado y asombroso, sino que ellos mismos generan el acontecimiento en la medida en que cambian el sentido de las secuencias por venir. Este desarrollo único que nace de los ojos de Tristán transforma una presumible historia de odio tradicional en un diagrama dionisiaco. Lo que parecía orientarse hacia las con-

venciones de una leyenda previsible, súbitamente cristaliza en una locura contagiosa, en un *scherzo* borracho, en un oratorio sísmico. ¿Y qué hace Wagner para enfatizar esta metamorfosis?: convoca lo *singular*, convierte la muerte en amor, instala esa genialidad última a la que asistimos maravillados: mientras Isolda afirma su odio por Tristán, antes de mirar en sus ojos, la orquesta ya sugiere que ella lo ama. Otra vuelta de tuerca del genial maestro.



Kirsten Flagstad y Lauritz Melchior.

No era suficiente dibujar un contra-destino: había que hacer de la música la expresión misma del inconsciente de Isolda. Ella sabe aunque no sabe. Cuando a su vez Isolda sube las escaleras del pentagrama del amor, es Tristán el que *ya* sabe aunque no sabe. La música de Wagner no hace más que rubricar estos senti-

mientos y estas fantasmagorías, mezclando deseo y desolación en una querella metafísica que conmueve profundamente. Ese *singular* es quizá aquello imposible que solo nos da cuenta de su existencia a través de la mirada y que a su vez nos arroja al mar de lo inhallable, pero justamente es en ese mar donde Isolda delata (como anteriormente lo había hecho Senta en *El Holandés Errante*) aquello que guarda en su santuario interior. El amor y la muerte son hermanas siamesas: Tristán e Isolda mueren para amarse y aman para morir. Es justamente allí donde es posible la reconciliación entre la subjetividad y la trascendencia. Isolda arriesga allí su leyenda familiar, su odio justificado, su transparencia ideológica. Sorpresivamente surge una grieta en el templo de su corazón, en el esternón de su mismidad. Esta grieta es anticipada por Wagner con corcheas que dicen antes que las palabras. En un santiamén, en lo que dura mirar una mirada, Isolda cuestiona la realidad. Ya no podrá vivir sin dobleces porque lo real es ahora una frontera ambigua. La ley del todo o nada gobierna por encima de los criterios realistas de la razón.

→ De Tristán *nadie sale indemne.*

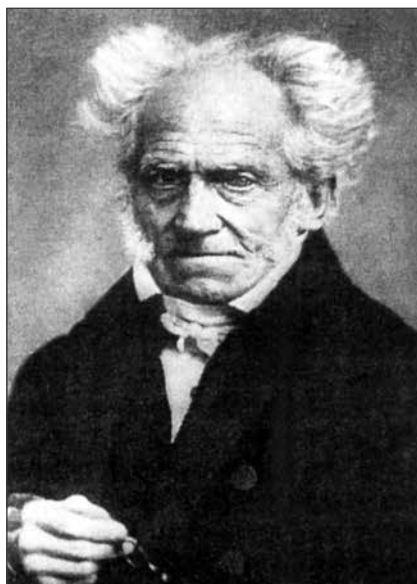
Daniel Baremboim.

Cuando el filtro de amor llega a los labios de Tristán e Isolde, ya hace mucho tiempo que sus voces subyacentes se llaman en la expectativa de una demanda recíproca: darle sentido a esa mirada que todo lo promete y todo lo concilia. Recuerden a Machado: «Mis ojos en el espejo / son ojos ciegos que miran / los ojos con que los veo». Wagner ya anticipaba la metafísica de la mirada que luego transitaría nuestro mundo actual a través de Jean Paul Sartre y Emmanuel Lévinas.

Dice Fernando Bárcena: «Se trata de una mirada original, una mirada sorprendida. Esta mirada supone una visión que ve siempre desde alguna parte pero sin encerrarse del todo en su propia expectativa. Una mirada que parece olvidarse del yo instalado en un ojo que ve y que se deja sorprender por el otro, aprender a ver que nuestra mirada es acogida». Se trata de la música de una mirada.

No solo una concepción general del arte se expresa en esa música o, si ustedes quieren, una relación umbilical entre arte y filosofía, sino que la música se adelanta a los acontecimientos, se libera de toda dependencia objetiva, se manifiesta desde los subterráneos del alma reflejando al sujeto más allá de sus propias fantas-

magorías. En esta instancia Wagner elimina la representación y la música se vale por sí misma. Como hemos dicho esa caudalosa señora —concebible como «*eine ganz allgemeine Sprache*», como el lenguaje del lenguaje, como polisemia infinita— es hija de la influencia que Schopenhauer ha ejercido sobre Wagner.



Artur Schopenhauer fotografiado en 1855.

En el segundo acto estas reflexiones toman un carácter fundamentalmente metafísico: a través de un continuo y apenas perceptible retorno del mismo tema en diferentes configuraciones, que poco a poco deshacen todo límite tonal en una meditación sobre la noche, el amor, la muerte y la eternidad —el deseo de un sueño que dure

eternamente— hacen de cada nota un purísimo e irresistible encantamiento. Es esa música la que habla más allá de las palabras y el mismo Wagner, en carta a Nietzsche del 25 de junio de 1872, le dice: «Solo Tristán tendrá interés para ella, pero ¡abajo los anteojos!: ella no debe sentir otra cosa que la orquesta».

Les doy un solo ejemplo de cómo Wagner vivía su creación de *Tristán* y su vínculo con Mathilde de manera casi confusional, mezclando la fantasía con la realidad. En carta del 18 de septiembre de 1858 le escribe: «Este momento me lo otorgaba con tal indudable certidumbre que tuve la sensación de un silencio, de una parada solemne. Una mujer afectuosa, tímida y vacilante se entregaba con un valor sublime en el océano de sufrimientos y de males para procurarme un momento espléndido... para decirme “¡Yo te amo!”. Así te consagraste a la muerte con el fin de darme vida; así recibí tu vida con el fin de abandonar el mundo contigo y contigo morir. Entonces fue aniquilado el sortilegio del deseo insatisfecho. ¡Gracias ángel bello, pleno de amor!».

Lo subrayado y enfatizado es texto de *Tristán* y Wagner se lo escribe a Mathilde sin decirlo.



Mathilde Wesendonck, por J. C. Dorner

Estamos viviendo una época en la que, al igual que un submarino que ha perdido su periscopio, la subversión de valores, el imperio de la sinrazón, la soberanía de la muerte, la desmesura de la corrupción, empujan nuestro barco a un destino incierto. Un barco que ha sufrido un escandaloso impacto en su estructura, un cañonazo sobre su timón de marfil, que ha abierto una enorme grieta en nuestras concepciones éticas tradicionales. Un barco que ha comenzado a ser invadido por los bufones y donde el corazón desnudo acalla todo latido porque la poesía ha comenzado a morir.

Esta es nuestra época: nihilista, mediocre, gratuita, gimnástica. Parece no tener sentido hablar de profundi-

dad. No hay más que mirar las novedades literarias para enterarse de la realidad de este diagnóstico. Verdaderas moscas blancas, los libros de planteamiento filosófico no son más que escasos hitos en medio del *maremagnum* de letra impresa que invade las librerías. Aquella notable expresión de Borges: «La historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» es hoy una *boutade* caduca. Muy pocos parecen interesarse en aquella entonación y en aquellas metáforas. Preguntarse por el sentido de la vida, indagar en las motivaciones más trascendentes del ser humano, interrogar los fundamentos de la realidad, son tareas casi obsoletas que poco o nada tienen que ver con la vida cotidiana.

¿Quién soy? ¿Cuál es el sentido de todo esto? ¿Qué me espera en el más allá?, son preguntas desprestigiadas ante el malestar de la civilización o ante el sometimiento a una inercia metafísica confundida en un empirismo poco ambicioso. Los valores no tienen valor, los significados no tienen significación, los símbolos no simbolizan nada, las trampas gozan del imperio de lo cotidiano. El hombre, victimario y víctima a la vez de este juego diabólico, vive en la ansiedad que provoca el absurdo que

lo encarcela y lo transforma en un solemne títere, en la baldía y banal aventura de estar en la tierra. Pocos son los que hoy nos vuelven a hablar del yo metafísico, de la religiosidad inherente al alma de los hombres, de las posibles diferencias, a veces sutiles, entre el bien y el mal, entre lo sagrado y lo profano, del valor sempiterno de la cultura.

De ahí la significación de ciertas obras maestras: actualizan nuestras posibilidades de enriquecimiento espiritual y hacen latir en el corazón verdades sustanciales. La de hoy es una de ellas. No se trata solamente de un reencuentro, que vuelve a presentarse como si nunca hubiera dejado de estar entre nosotros, sino además de un nuevo asombro en el que la vida, que es un castillo de naipes que un simple soplo puede derribar, se transforma en ese instante, en un puro presente de plenitud gozosa, un momento de total posesión en el inasible fluir de la existencia.

→ *Cuando salí del Teatro del Festival sin poder articular palabra sabía que había experimentado el sentimiento más grande y doloroso, y que lo tendría en mi interior, con toda su santidad, durante el resto de mi vida.*

Gustav Mahler (después de una representación de *Tristán*).

Walter Benjamín dice que un instante es la pequeña puerta por la que puede entrar el Mesías. Y para nosotros hoy el Mesías está vestido de corcheas y para ello hay que estar expuesto, entregado al sentimiento hondo. Insisto, *expuesto*, no solo propuesto, para lograr que la ópera logre latir en nuestro pecho como si ese latido fuera la explicación y la clave de todo.

Hugo von Hofmannsthal lo decía así: «Ella está preñada de sentido y con ella la palabra sola no alcanza: solo el corazón». Y como ustedes saben el corazón es propiedad de cada uno y reacciona de acuerdo a cada uno con tal singularidad, que una vez le hizo decir a Pepe Bergamín: «Si yo fuera objeto sería objetivo, pero como soy sujeto, soy subjetivo».

→ *Tú conoces ahora la grave crisis decisiva de mi alma: ella responde a mi concepción de la vida, al porvenir íntegro, a todo lo que me es próximo —por consiguiente también a ti— el ser que me es más querido. Déjame que sobre las ruinas de este mundo de deseo te lleve aún la salvación.*

Richard Wagner (carta a Mathilde Wesendonck del verano de 1858).

Quizá ninguna ópera en la historia de la música ha derramado tanta tinta como *Tristán e Isolda*. Se entiende perfectamente porque estamos ante una de las obras cardinales no solo de la historia de la música sino de la cultura universal. Esta obra paradójica y genial (como la llamó Egon Friedler), exasperante y maravillosa, ha ingresado en el panteón de la creatividad humana por un simple y complicado tránsito por lo más hondo y fascinante del amor, no solo por las palabras que a los amantes habitan sino, más aún, reitero, por el excepcional aluvión sinfónico como rayo que no cesa y que posee una sugestión erótica sin parangón en la nomenclatura musical de las pasiones humanas.

Como ustedes sabrán, Wagner comunicaba a Franz Liszt en 1854: «Me he dedicado en el presente exclusivamente a un individuo que ha venido a mí en mi soledad —aún cuando solo en forma literaria— como un regalo del cielo. Se trata de Arthur Schopenhauer, el filósofo más grande después de Kant [...] Al lado de él ¿qué son los Hegel y compañía?: ¡charlatanes! Su idea capital, la negación final de la voluntad de vivir, es de una terrible gravedad pero es la única redentora. Naturalmente no es nueva para mí y nadie puede realmente concebirla

mientras no la haya vivido Cuando pienso en las tempestades de mi corazón, a la tremenda convulsión con que me aferraba —en contra de mi voluntad— a la esperanza de vivir, más aún, cuando estas tempestades degeneran en huracanes, he encontrado un único sedante que en noches de insomnio me ayuda a conciliar el sueño: es la entrañable e íntima añoranza de la muerte, completa inconsciencia, total no-ser, desaparición de todos los sueños, la única y final redención [...] Pero dado que en la vida jamás gocé la verdadera dicha del amor, erigiré un monumento a este, el más hermoso de mis sueños, en el cual este amor podrá hartarse del principio al fin. Tengo en la mente el proyecto de un *Tristán e Isolda*, la concepción más simple pero más florida. Con la *bandera negra* que ondea al final me cubriré después... para morir».



Montserrat Caballé (Isolda) y Richard Versalle (Tristán) en la producción de Emilio Sagi, Teatro de la Zarzuela, 1989

Claro que nuestro músico tenía una interpretación de la sedación absolutamente *sui generis* porque esta ópera no seda a nadie. Por el contrario, si se la escucha en profundidad, desde los iniciales compases del Preludio se crea una atmósfera de tensión que no se abandona en ningún momento. Desde la primera frase de los chelos seguidos de acordes cuya resolución es ambigua —el famoso acorde de Tristán— se repite tras un largo silencio, eliminando Wagner cualquier secuencia en la que podamos descansar o sedarnos. El control absoluto de los recursos de la armonía y el color orquestal, junto al erotismo desencadenado en los amantes, nos aseguran desde los primeros compases que el cosmos en el que vamos a entrar es manifiestamente arrebatador.

Esta ópera solo puede hacer llorar y angustiarse por un lado y sentir lo trascendente del estremecimiento humano por el otro. Y ese llanto y ese estremecimiento no tienen que ver con la satisfacción realizada y plena sino con la presencia del absoluto, con el conocimiento de que hay un *más allá* de los sentimientos humanos al que pocos pueden llegar pero que existe, que vive y es más fuerte que las leyes, es más fuerte que la moral y si ustedes me lo permiten, es más fuerte que la vida misma. Es aquello que solo la eternidad

puede testimoniar a aquellos que se tutean con ella (en Wagner la presencia de Calderón, Schlegel, Feuerbach, Novalis). Lo dice el mismo Wagner en carta a Mathilde: «¡Tristán es y seguirá siendo para mí un milagro! Cada vez me es más incomprensible cómo he podido llegar a hacer algo así. ¡Cuando lo releí tuve que abrir mucho los ojos y oídos! Cuán terriblemente tendré que expiar por esta obra cuando yo quiera representarla entera. Con toda claridad preveo los más inauditos sufrimientos pues no me oculto a mí mismo que he sobrepasado ampliamente todo lo que está en el dominio de las posibilidades de representación [...] Las perfectamente buenas tendrían que volver loca a la gente... no puedo imaginarlo de otra manera».

→ *Me di cuenta entonces de que las primeras partes contenían la música más extraña y más osada que jamás se haya producido. ¡Y la había compuesto con el propósito de escribir una obra de fácil representación! Mientras trabajaba en la gran escena de Tristán, me preguntaba si no cometía una locura al ofrecer semejante producción a un editor y destinarla al teatro. Y sin embargo, pese a que sufría por ello lo indecible, no hubiera sacrificado ni uno solo de sus doloridos acentos.*

Richard Wagner

El deslumbramiento que le ha producido Arthur Schopenhauer —«en particular por su asombrosa y elocuente concepción de la música»— sumado a las emociones que en su mundo interno produce Mathilde Wesendonck, son quienes ayudan a nuestro maestro a ponerle corcheas a su ambición más demiúrgica: la entrega del frenesí y del arrebató amoroso, aquello a lo que parece imposible expresar con pentagramas, ese misterio príncipe. Escribe Wagner a Theodor Uhlig respecto de Mathilde: «Otra vez, como siempre, el Eterno Femenino me ha llenado de dulces ilusiones y me ha hecho sentir deliciosamente el encanto de la vida».

Si la música no es imagen sino mundo (*dixit* Schopenhauer), Wagner hace de esta ópera ese reconocimiento profundo que rinde homenaje a su pensador preferido («Sin duda que en parte la gravedad de ánimo en que me había sumido Schopenhauer y que ahora me apremiaba a una extática expresión de sus rasgos fundamentales, es lo que me inspiró la concepción de *Tristán e Isolda*», escribe Wagner en *Mi vida*), a la vez que exalta la negación de la voluntad de vivir no bien ha alcanzado, a través de una mujer, su intuición más plena.

Escribe Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (que

Wagner leyó cuatro veces en una semana): «Solo la especie humana tiene una vida infinita y en consecuencia es capaz de deseos, de satisfacciones y dolores infinitos. Pero todos ellos están aprisionados en el estrecho corazón de un mortal; no es pues extraño que este corazón parezca pronto a explotar y no pueda hallar una expresión adecuada para el cumplido castigo de la dicha infinita o del dolor infinito». Digo yo: ¿es por eso que el abrazo tiene tanto de vida exaltada como de muerte inexorable, porque no se agota en un instante aunque solo adquiere sentido justo en ese instante? Yo llamo a ese momento la *palpitación metafísica*, una metáfora en los estremecimientos mismos de la piel, en el grito de los cuerpos. Porque la metáfora es un instante, en este caso una momentánea y sagrada lucidez, un momento maravilloso y fugaz donde se define una realidad recóndita, inaccesible e inabarcable por la razón pero propicia a ser captada de otro modo, no con el cerebro sino con el corazón, como toda sabiduría ancestral o telúrica, como toda la historia estremecida de este recogimiento y drama atemporales.

Una metáfora musical tiene significaciones múltiples y puntuales. Wagner juega con ellas de manera sorprendente. Por ejemplo, ¿cuántas lectu-

ras tiene la escena final? ¿Redime el amor, no es posible ir más allá en la voluptuosidad de la entrega, la muerte complementa y corona una historia inexorable o comienza un relato que trasciende los límites emocionales? Antes aún, en ciertas secuencias la ambigüedad prima sobre la certeza: ¿Es en realidad el elixir quien los empuja al amor o es el amor que, ante la conciencia de su liberación porque es la muerte quien los espera, hace salir a la superficie la pasión mucho tiempo reprimida?



Tristán e Isolda, por John Duncan (1912).

En el último acto justamente Wagner linda con la histeria, la locura, la autodestrucción, el suicidio y el trastorno mental. Wagner se adelanta decenios a la presencia de Freud y a la descripción de un inconsciente desesperado, enajenado por la pasión. Al final del segundo acto suce-

den cosas similares y la presencia hegemónica de los violines permite múltiples sensaciones y fantasías. Las palabras nombran y dejan de nombrar. Wagner lo sabe, pero él intenta que los operómanos recibamos el más relevante, corpóreo e incorpóreo de los mensajes: el amor redime aunque lleva en su propia exaltación la otra redención: la de la muerte.

Escribe José Sevilla Fernández en su ensayo *El filósofo es un decidor*: «El hombre es siendo y este ser siendo no es más que una constante crisis. Es decir, un continuo cambio, un incesante pasar a ser, un dejar de ser para poder ser, perpetua mudanza, metáfora tenaz e inevitable. El hombre es un ser peregrino más que un peregrino del ser. Eterno transeúnte cuya palabra lo sostiene como un único cayado». Digo yo: Tristán e Isolda buscan esa palabra en medio del temblor, el estremecimiento, la perplejidad y el asombro. Y cuando Sevilla dice «un dejar de ser para poder ser», clava el escalpelo en la metáfora wagneriana más convulsa y filosófica. De eso trata la redención. Tristán e Isolda son eternos porque mueren. Y mueren para no morir. O como dice Wagner: «Ansia, ansia insaciable, deseo incesantemente renacido, languidecer de anhelo; la única liberación, la muerte, morir, la extin-

ción, no despertar jamás». Y desde Venecia escribe a Mathilde: «Que alguien no pueda considerar la vida como un fin en sí misma sino como el medio indispensable para un objetivo superior: ¿quién comprende esto con suficiente claridad?». Y agrega en otra carta del 3 de septiembre de 1859: «El salvarte para mí quiere decir el salvarme para mi arte y vivir para ser tu consuelo: esta es mi misión, ello está de acuerdo con mi naturaleza, con mi destino, con mi voluntad, amor mío. Así soy tuyo. Así acabaré *Tristán*: todo un desafío a la cólera del mundo. Y con esta obra, si me lo permites, regresaré a verte, a reconfortarte, a hacerte feliz. Ese es mi deseo más sagrado y más profundo». Y recibe esta respuesta expresada por él mismo en otra carta a Mathilde: «De nuevo te digo que el que tú te hayas sumergido en todos los dolores concebibles del mundo para decirme “te quiero” me ha redimido definitivamente».

→ Alma a quien todo un dios prisión
[ha sido,
venas que humor a tanto fuego
[han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

Francisco de Quevedo.



***Tristán e Isolda con el filtro de amor,*
por John William Waterhouse (1916).**

Pues de eso se trata: un pensador que había hecho de la música un punto de inflexión sustancial de su mirada al mundo y una mujer que estuvo exactamente en el lugar apropiado, en el lugar que debía estar, se conjugaron en el mundo interno del maestro en una cópula maravillosa y única de la que brota el más impar de los descendientes: el grito definitivo de los cuerpos. «El amor en su realidad más absoluta solo es concebible en el marco del sexo. El amor humano más vital solo es posible entre un hombre y una mujer. Todas las otras formas del amor son meramente el resultado, el derivado o la imitación del amor sexual», escribe el 6 de agosto de

1859, al completar la totalidad de la partitura orquestal. ¿Necesitó Wagner de Mathilde para crear a Isolda? ¿Creó Isolda y puso a Mathilde en la circulación premiosa de sus emociones? ¿Desempeñó Mathilde un rol impuesto por las necesidades creativas de quien escribió en el margen de los pentagramas de *La Walkyria* GSM («Gesegnet sei Mathilde»: Bendita seas Mathilde), o fue ella, desde su *status* amoroso, desde su figura permisiva, desde su augurio siempre incitante, la que gestó la obra en el pentagrama siempre perceptivo y dramático de Wagner? Quiero señalar que Mathilde tiene 23 años, es hermosa, de una belleza grave y melancólica, posee una mirada taciturna y profunda de ojos claros, grandes y francos, y tenía —como dice Gregor Dellin— «una disposición a comprender a los demás que resultaba provocativa», y todos conocemos la vulnerabilidad del maestro a ciertas mujeres. En diciembre de 1857, Wagner envía a Mathilde («solo ella puede cobijar mis angustias físicas y morales», dice) el esquema del primer acto de *Tristán* con estas palabras:

Dichoso
arrancado al dolor,
libre y puro,
siempre para ti.
Las lamentaciones

y los remordimientos
de Tristán e Isolda
en el casto lenguaje de oro
[de los sonidos,
sus lágrimas, sus besos,
yo deposito todo esto a tus pies
a fin de que celebren al ángel
que me ha elevado tan alto.

El 8 de diciembre de 1858 escribe a Mathilde: «Desde ayer me dedico de nuevo a *Tristán*. Sigo en el segundo acto ¡pero qué música está surgiendo! Podría trabajar en él durante el resto de mis días. Nunca hasta este momento he compuesto nada igual. Pero es que vivo totalmente dentro de esta música. Vivo en ella eternamente».

→ Al escuchar la música de Wagner no pensamos en perdonarlo por lo que haya o no haya sido. No se trata de perdonar. Lo que enmudece de asombro es que su cerebro y su cuerpo no estallaran bajo la presión del demonio de energía creadora que lo poseía, luchando con él, desgarrándole, destrozándole para que escribiera la música que llevaba en sí. ¿No es milagroso que lo que él hizo en el espacio de su existencia haya podido ser hecho, aún por un genio? ¿Sorprende entonces que le faltara tiempo para ser un ser humano?

Deems Taylor (compositor y crítico musical americano).

Wagner asegura que la *bandera negra* que ondea al final será la que algún día cubrirá su cadáver. ¿Lleva esta bandera negra las iniciales de Arthur Schopenhauer? La larga discusión que llevan a cabo Tristán e Isolda en el segundo acto sobre el sentido de la «y» copulativa —con su fantasía de subvertir la conjunción, de destituir la cópula, de destruir su carácter de individuos autónomos— ¿no es de genealogía claramente schopenhaueriana?

La música que de manera magistral se encarga de ese poderoso aliento pasional disolviendo, en la sensualidad cromática de sus sugerencias, esta cópula gramatical, para instalar otra cópula, la que disuelve la pobre y predicha realidad aniquilando el número dos en un frenético y conmovedor estallido ¿no es emergente de aquellas lecturas en las que Wagner hace manifiestamente corporal lo que la filosofía de Schopenhauer anuncia teóricamente? En ese momento, único en la historia del arte, donde una conjunción debe desaparecer para dar lugar a la unidad definitiva, a esa sensación manifiestamente corporal (la mirada, el abrazo, la muerte) y a su vez estremecidamente musical, que en un mismo acorde arroja a los amantes a los cuerpos entrelazados, a la melodía infinita, al temblor in-

canjeable ¿no es filosofía de la más auténtica prosapia romántica? Es Wagner quien eleva a sus personajes hasta las abismales alturas de la Noche en ese «morir por no morir» que hubiera escrito Santa Teresa de Jesús. Un combate de amor, reitero, en el que el triunfo es salir vencido. «Solo aspiro a morir en tus brazos» escribe Wagner a Mathilde mientras Isolda cobraba vida en las estancadas, lejanas y enigmáticas aguas de Venecia.

Escribe Wagner respecto de sus lecturas de *El mundo como voluntad y representación*: «A partir de aquel día y por espacio de muchos años, jamás abandoné aquel libro. La influencia que ejerció sobre mí fue extraordinaria y ciertamente decisiva para toda mi vida. Hasta aquel momento solo juzgaba los conocimientos que iba adquiriendo a través de mis sentimientos, pero aquellos cobraron con Schopenhauer una profundidad única. Y cuando en mis trabajos de escritor me aventuraba por azar a hablar de mi arte, tema que siempre me fue caro, todo el mundo debió darse cuenta, sin duda, de la influencia que sobre mí ejercieron las lecciones de Schopenhauer». Es cierto que Tristán e Isolda se llaman a sí mismos «los consagrados a la noche» (término de Novalis en sus *Himnos*), pero cuando la escena de la antorcha, cuyo

apagamiento en el comienzo del segundo acto es el inicio de la entrega convulsiva y recíproca de los amantes; cuando los mismos amantes declaman juntos «¡aún entonces soy yo mismo el mundo!» (Wagner hace resurgir sobre la palabra *mundo* el tema del Deseo); cuando el deseo amoroso como «núcleo de la Voluntad» se hace carne estremecida y todo parece poseer el sentido último de la redención por la muerte de amor; cuando la fuerza persuasiva de su música se transfigura en éxtasis y fiebre, entonces sabemos a ciencia cierta que Schopenhauer acompaña a Tristán en este: «¿Somos algo más que amor?», un absoluto que no acaba en la muerte sino que se libera a través de ella.



La muerte de Tristán, por Marianne Stokes (1902).

Esa locura tan *esencialmente sensata* (como diría el Romeo de Shakespeare) —esa manera saludable en la que Wagner enferma— surge transparen-

temente en la escena final: mientras Isolda, moribunda, yace sobre el cuerpo muerto de Tristán, siente la dichosa realización de su ardiente deseo, de la unión eterna en el espacio infinito, del cumplimiento de ese orgulloso desafío que los humanos pueden hacer a través de la pasión: desde su propia fragilidad aspirar a ser dioses. Soberanos de su propia entrega, Tristán e Isolda abren sus brazos al estremecimiento que solo puede anidar en esos dos cuerpos en cruz que diagraman, no solo una muerte, sino esencialmente, un renacimiento. Angel Fernando Mayo señalaba, con singular agudeza, la secuencia en la que Tristán, en ese mismo acto tercero, ya moribundo, sale al encuentro de la voz de Isolda y de la muerte, con estas palabras que, dice Angel, también valen por todo un tratado de metafísica: «¿Oigo la luz? ¡La antorcha, ah! ¡La antorcha se apaga! ¡A ella! ¡A ella!».

El 5 de junio de 1863 (varios años después del *Tristán*) escribe Wagner a su amiga suiza Eliza Wille respecto de Mathilde: «Ella es la morada de mi primer y único amor. Esto surge de una manera cada vez más definitiva». A Mathilde le escribirá muchas cartas del mismo tono. Gustav Mahler, años más tarde, en 1904, comprará una preciosa edición de las cartas de

Wagner a Mathilde en cuya portada aparecen los amantes y grabados de la villa de los Wesendonck, con tres facsímiles de manuscritos de Wagner y un esquema en prosa de *Tristán*. El autor de *Das Lied von der Erde* luego de leer estas cartas en su casa a orillas del Worthersee, escribirá a Alma: «Esta lectura me ha alimentado verdaderamente y me ayudó a colocarme en un momento importante, quizá el más importante, de la vida de este querido y único gran hombre».

→ Ayer me contó Gustav Mahler que, de joven, en Viena, coincidió con Richard Wagner en el guardarropa al final de un concierto. Nunca había visto antes a Wagner y su admiración y cariño por él eran tan grandes que se le paró el corazón. Mahler estaba justo detrás de Wagner, que había recogido su abrigo y trataba de meter las mangas. A Mahler aquella experiencia tan súbita lo había dejado congelado de pavor estático, como paralizado y no fue capaz de ayudar a ponerse el abrigo a aquel hombre idolatrado! Me confesó que aquel incidente lo hizo sufrir bastantes años. Estoy segura que a mí me habría ocurrido lo mismo.

Alma Mahler-Werfel.



Reunión en la muerte, por August Spiess (1892).

Naturalmente que un músico genial como Wagner no agota su capacidad de vibración en la lectura de un solo filósofo ni en los brazos de una sola mujer, pero en la gestación de esta ópera que marca para mí el hito más grande de la historia de la música, tanto Schopenhauer como Mathilde protagonizaron dos sucesos íntimos, dos acontecimientos fundacionales, de terminante y total repercusión en los pentagramas de Wagner, el *hechicero* (como lo llamó Jean Matter): el primero, la posibilidad de darle forma y transparencia a un barullo metafísico exaltado; la vivencia sensibilísima del impacto pasional del arte y de la vida, la segunda.

Quizá debamos sumar a estas dos vertientes un tercer (o primer protagonista) y para ello quiero contarles brevemente una historia de *Tristán e Isolda* más módica y popular. Cuenta el folclore aquella leyenda en que Isolda, sobre quien pesa la grave

sospecha de infidelidad y adulterio, es obligada por su esposo, el rey, a someterse al juicio de Dios. Isolda marcha hacia el lugar donde deberá prestar solemne juramento de su inocencia y, en prueba de que dice la verdad, cargará con las manos desnudas una barra de hierro candente. El sendero conduce a través de un vado, y en ese lugar Tristán la espera disfrazado de pordiosero leproso, al que, naturalmente, nadie se acercará, y en consecuencia no será reconocido. Al llegar al vado, Isolda finge temor de cruzarlo y llama en su auxilio al pordiosero para que la cargue en sus hombros. De este modo cruza el río, con la cabeza del auxiliador entre sus muslos. Cuando es llamada a prestar juramento pone cuidado al formularlo con la mayor claridad posible: «Juro que jamás tuve entre mis muslos a hombre alguno con excepción de mi esposo... y el leproso que me cargó en sus hombros para cruzar el vado». El rey Marke se declara plenamente satisfecho, tan dispuesto a ser engañado por su mujer. Pero lo más asombroso es que, al parecer, Dios también quedó convencido, pues el poema popular relata a continuación que Isolda pudo asir la barra al rojo vivo con sus manos desnudas y transportarla a una distancia de nueve pasos, sin evidenciar luego la

menor quemadura. Como no es fácil engañar a Dios, deberemos aceptar que Dios se puso de parte de los amantes, por considerar más sagrado el auténtico vínculo pasional que la institución social que muchas veces es solo apariencia.



***La muerte de Tristan e Isolda,*
por Rogelio de Egusquiza, 1910.**

Wagner, claro, sabía que esta historia tenía más que ver con la picaresca que con el drama, pero es significativo que gustara de esta leyenda donde la complicidad de Dios se evidencia. Él, Dios, sería el tercer (o primer) protagonista que mencionábamos antes.

Como es evidente, amar esta ópera es cruzar por la existencia más atentos a las palpitaciones del enigma que al álgebra de la frialdad. Se trata de la fragua de una vocación auténtica de vida: habitar el testimonio de nuestra conmoción ante el misterio de la pasión, ante las fantasías que

nacen de nuestro mundo interno, ante nuestros propios interrogantes, todo aquello que constituye el subsidio de nuestro deseo. Y frente a ella hay dos actitudes: hay quien, desde una mirada corta, hace labor de notario y atrinchera expedientes que prueban convicciones y legalizan espacios congelados, y hay quien, desde una invocación más ambiciosa, desde indisciplinas más evidentes, fuerza las grietas para descubrir los templos, pretende visualizar nuestros sueños más secretos, socavar aquellos expedientes y arrojarlos en la pulsión de nuestros más íntimos deseos.

Cuando Isolda muere de amor, asistida de varios testigos que escuchan su canto final sin atinar a hacer nada, los notarios del sentimiento permanecen neutrales porque se trata de un sinsentido, de una fantasmagoría mítica; los buceadores de sueños, por el contrario, se movilizan hondamente ante una de las escenas más conmovedoras y más misteriosas de la historia del arte, porque se trata de una escena sagrada, de una conmoción esencial. Isolda no solo está cantando una muerte sino poniendo la vida en fojas cero, golpeando nuestra conciencia con un estremecimiento que viene del *más allá* (como diría Mahler) porque resuena en nuestra propia piel con la fascinación

de lo originario, haciendo de cada corazón un espejo de nuestras tribulaciones más viscerales. Se trata de un ritual iniciático, de una *ascensión* (como diría Eugenio Trías), de esa historia que no sucede en el transcurrir de un reloj sino que se repite siempre con la autenticidad genuina de la primera vez.



Muerte de Isolda. Waltraud Meier en la producción de Peter Sellars, Ópera Nacional de París, 2005.

Como es natural, nadie está obligado a plantearse interrogantes respecto de su propia contingencia o de los llamados problemas primeros y últimos del ser humano. Es frecuente ver cómo tantos seres consumen la vida sin escapar a su inmediatez. Pero cuando los interrogantes no perdonan, cuando la pregunta —como dice Kolakowski— se abre como un

abismo ante el hombre que piensa sobre sí, cuando nos esforzamos por atribuirnos el derecho a ser semidioses, cuando el mundo deja de ser una naturaleza salvaje que abrumba con su insensibilidad para convertirse en emanación de nuestros propios sueños, entonces, surge, nuestra sed de saber, nuestra pasión de inquisidores del pentagrama secreto. Esa sed —que trata de nuestra peripecia humana— es, antes que nada, el derecho de adentrarnos en el misterio para otorgar un sentido a esos hechos primeros y últimos del hombre.

Esos hechos que Tristán e Isolda personifican desde su temblor y su grito metafísicos. En el *Liebestod*, Wagner no solo lleva la tonalidad al límite sino que lo sobrepasa a través de esa voz que muere, esa otra dimensión donde las olas del sonido a cargo de la masa orquestal sumergen progresivamente la voz del protagonista en el silencio mismo del cosmos: «En el fluctuante torrente / en la resonancia armoniosa / en el infinito hálito del alma universal / en el gran Todo.../ perderse, sumergirse... sin conciencia / ¡supremo deleite!», canta Isolda. Su corazón puro, su espíritu puro, su intención pura, indican la ausencia de otros motivos u otros tipos de engaños: estamos ante la presencia de la verdad pura. Y esa verdad

nos golpea en medio del pecho. Les doy un solo ejemplo de ello: escribe Bruno Walter (el famoso director, anteriormente Bruno Schlesinger, que debió cambiar su apellido a raíz de la persecución antisemita), después de escuchar esta ópera: «Mi alma jamás se había visto inundada así con torrentes de sonido y pasión, y mi corazón se vio traspasado fuera de la realidad por una gloria celestial. Yo ya no pertenecía a este mundo. Después de la representación erré sin rumbo por las calles. Cuando llegué a casa no dije palabra y rogué que no me interrogaran. El éxtasis siguió resonando en mi interior la mitad de la noche, y cuando a la mañana siguiente desperté, comprendí que mi vida había cambiado. Había comenzado una nueva época: Wagner era mi dios y yo deseaba convertirme en su profeta».

Quiero narrarles brevemente la siguiente anécdota que quizá algunos o muchos de ustedes conoce: el poema de *Tristán* Wagner lo finaliza el 8 de septiembre de 1857. Pero el 20 de agosto, dos días después que el maestro ha comenzado la redacción de su poema, los Wesendonck toman posesión de una suntuosa villa vecina a la casa de los Wagner. En adelante los hechos son los siguientes: el 18 de septiembre Wagner lee a Mathilde su poema. Ella, conscien-

te de estar ante una obra maestra, no puede retener sus lágrimas. El poema lleva esta dedicatoria: «Gracias a ti». Terminada su lectura Mathilde lleva a Wagner a su sofá y se entrega dulcemente mientras dice: «Ahora ya no tengo otro deseo». En carta de Wagner a su hermana Klara un año después, Mathilde habría agregado: «Ahora solo me queda morir».

En reunión en casa de los Wesendonck, Wagner lee su *Tristán* completo. Estaban presentes, entre otros, la esposa de Wagner (Minna, que según Ángel Fernando Mayo, «no comprende nada o quizá cree comprenderlo todo y considera el asunto de la obra vergonzoso, abominable e inmoral»); Mathilde Wesendonck, naturalmente, que hace comentarios cómplices que solo comprenden ella y Wagner; y Cósima von Bülow, recién casada con el director de orquesta. Es difícil pensar este encuentro desde el ánimo de los protagonistas. Al final del último acto Mathilde llora amargamente. Wagner trata de consolarla diciéndole que no debía entristecerse, que este final, en el mejor de los casos, es como debía finalizar esta historia, que el filtro los hace inocentes. Cósima le da resueltamente la razón, aunque también llora. Otto Wesendonck y Hans von Bülow asisten, silenciosamente, a esta secuencia dra-

[illegible]

Wagner tiene en esta mañana la última palabra. En ese asalto al cielo que es su fascinante obra, he tratado muchas veces —desde la pasión al exilio, desde la mitología al estremecimiento religioso, desde la obra de arte total a las vicisitudes de la identidad— encontrar esa palabra. Hijo del oleaje histórico y de la impetuosidad de ese oleaje, ha intentado siempre que no olvidemos el pasaje submarino que le da cauce y sentido. La búsqueda de aquella palabra —subtexto del rumor biográfico— es lo esencial, aunque esa existencia sea tan ilusoria como la fugacidad de un sonido. Pertenecer a esa instancia donde lo fugaz aspira a lo eterno es misión del artista. Esta mañana he tratado de leer esa palabra con devoción pero creo a la vez haber sido lúcido. William Blake escribió una vez: «Todos leemos la Biblia de día y de noche, pero donde tú lees negro yo leo blanco». Esta mañana he querido leer blanco porque he querido ser fiel a mis propios estremecimientos. Parafraseo a Miguel Morey: si aún es posible dialogar con *Tristán* es tal vez porque no somos enteramente y solo sujetos de nuestro tiempo, sino también hombres llegados de un largo sueño de siglos.

57

jas y ramas verdes. Sobre la tumba de Isolda creció un hermoso rosal [...]. Las ramas de la viña pasaban por encima del monumento y abrazaban el rosal, mezclando sus flores, hojas y racimos con los capullos y las rosas. Y los antiguos decían que estos árboles enlazados eran símbolo de los amores de Tristán e Isolda a quienes la muerte no había logrado separar».

→ «¿Dónde estamos?», pregunta Tristán.

«Cerca del fin», le responde Isolda.

Terminamos. La fatalidad del amor, la libertad de amar, el amor *fati* (como diría Nietzsche), bien confundidos, gestan esta maravillosa historia. Vivanla esta tarde como si ustedes mismos fueran sus protagonistas. Por un instante libérense de nuestras ataduras mundanas y sientan —en ritmo dionisiaco— qué es la eternidad y recuerden aquel pensamiento del psicoanalista inglés Ronald Laing: «El amor no siempre es ciego. Puede ver justo lo necesario como para preferir la oscuridad».

Wagner es pura conciencia. Nos embauca para trascendernos, nos engaña para justificarnos, nos disimula para darnos sentido, nos rega-

la la eternidad en el instante de un abrazo, en ese instante que pasa de forma fulgurante en el enfrentamiento entre el deseo de eternidad y la fugacidad de lo real. De eso trata *Tristán*: en prolongar el instante hasta hacerlo eterno, esa «embriaguez del instante en que la belleza deslumbra», como escribió Thomas Mann.

Ese es su legado perdurable, porque Wagner, esencialmente, ama. Y solo el amor provoca el anhelo de las profundidades y en eso se parece a la muerte. Por eso la sensación del fin —dice Cioran— la tienen solo las naturalezas eróticas. Al amar se desciende desde las raíces de la vida a la altura enigmática de la muerte. El amor es santidad más sexualidad. Nadie ni nada puede aliviarnos esta paradoja escarpada y sublime.

Vamos, pues, a asistir a un ritual único. Somos unos privilegiados. Y no olvidemos el consejo de siempre: cuando duele la cabeza se toma una aspirina o un paracetamol. Cuando duele el amor la mejor aspirina es ponerse con *Tristán*, recordando aquella secuencia imperecedera que rubrica el absoluto: «Tú eres Tristán y yo soy Isolda: nunca jamás Tristán» a lo que él responde: «Tú eres Isolda, yo soy Tristán: nunca jamás Isolda». Gracias.



UNAS JORNADAS DE DESCANSO EN EL FESTIVAL DE BAYREUTH 2011

María Cristina Espejel Díez

Dispusimos de un día libre en nuestra estancia en el Festival de Bayreuth en agosto de 2011 y decidimos pasarlo en Bamberg. Es una ciudad bañada por un río —el Regnitz— en la que con frecuencia se inundan con sus crecidas las casas de los pescadores, aunque estos sacan pacientemente el agua y viven felices con sus barquitas delante de sus casas. La ciudad disfruta de un microclima, es colorista y animada, y no faltan maceteros con flores multicolores en cada casa. Posee un especial atractivo tanto para los turistas nacionales, que son mayoría, como para los extranjeros de diversas nacionalidades.

La luminosidad y la alegría invaden sus calles y plazas y siempre está llena de gente. Se tiene la sensación de que la vida es muy alegre para sus ciudadanos, salpicada como está de pequeñas tabernas, a las que llaman *kellers* y donde, como es natural, lo que reina es la comida alemana. Por tanto, no es posible salirse de la *Wiener Schnitzel mit Kartoffeln und Salat* (escalope vienés con patatas y ensalada) y del *Apfelstrudel mit Eis und Sahne*



(tarta de manzana con helado y nata). Fuera de eso se corre el riesgo de tropezar con un manjar extraño para nuestros paladares.



Esta cerveza negra solo se fabrica en Bamberg.

A esta alegre ciudad llegamos en tren un pequeño grupo de personas encabezados por nuestra Presidenta, Clara Bañeros de la Fuente, y su hija Virginia. Éramos los Berenguer, Álvaro Gallo, las que yo calificué de «nin-fas», que eran tres (Cristina Arce, Marisol Cepeda y María José Campos) y nosotros, los Fernández Durán. La vibración de esta pequeña ciudad nos contagió a todos y gozamos de tal empatía, compañerismo y alegría, que teníamos la impresión de conocernos desde siempre.



Visitamos la Catedral y un maravilloso Palacio que parecía de cuento de hadas, pero no llegamos a encontrar el Museo de Ernst T. A. Hoffmann (1776–1822), que era en realidad el motivo principal de nuestra visita. Eso ocurrió otro día, uno muy lluvioso en el que volvimos a Bamberg cuando todo el mundo había partido, y entonces, en una pequeña plaza, descubrimos el Museo.



Cristina Espejel contempla la bella catedral románica de Bamberg.

Fue nuestro interés por Hoffmann lo que motivó esta segunda visita. Era Hoffmann un hombre polifacético que poseía gran talento como literato, pintor y músico. Aunque había realizado estudios de Derecho y ejerció como jurista (llegó a ser nombrado consejero del tribunal superior de Prusia), atravesó etapas en las que se ganaba el sustento gracias a la música. Así es como fue nombrado director musical del teatro de Bamberg. A pesar de su gran valía, talento e

intereses, o quizás por esa diversificación que le impedía centrarse en una sola cosa, murió en la miseria. Su influencia llegó a autores como Gogol, Baudelaire y Poe.



Autorretrato de Hoffmann, 1822.

De estas y de otras cosas nos pudimos enterar en Bamberg. Descubrimos, por ejemplo, que la ópera *Undine* de Hoffmann, realizada sobre un cuento de Fouché, fue el germen de la ópera romántica alemana que tanto influyó en el Wagner juvenil y en su primera ópera, *Las hadas*.

Una muestra más de esa tendencia de Hoffmann a representar ambientes fantásticos lo constituye su narración *Der Goldne Kopf* («El puchero de oro»), publicado en 1813 y que formaba parte de las *Fantasiestücken Callots Manier* («Piezas fantásticas a la manera de Callot»), que Wagner había leído con admiración en su ju-

ventud. En ella, el torpe y poco hábil Anselmo conoce a tres serpientes doradas —en realidad, tres damas encantadas hijas del archivero y mago Lindhorts—, y se enamora de una de ellas, Serpentina, la de ojos azules. Sin embargo, Anselmo no puede dejar de sentir una fuerte atracción por Verónica, hija del corrector Paulmann. Ambos, Anselmo y Verónica, representan el mundo real frente al mundo de lo fantástico y poético simbolizado por Serpentina y sus hermanas. Un encantamiento hará que Anselmo olvide, al menos de momento, a Serpentina y su mundo.



Según nos cuenta el propio Wagner en su autobiografía (*Mi vida*), un día de 1856 cayó enfermo precisamente cuando estaba leyendo en voz alta a un pequeño grupo de amigos esta larga narración que tanto le gustaba: «No advertí que la habitación se enfriaba paulatinamente».

Todos esos hallazgos, unidos al especial atractivo de la ciudad, bien merecen una visita a Bamberg; por lo que, si deseáis pasar allí unos días, hay un hotel (el Alt-Ringlein) muy típico, amueblado al estilo tirolés y con todas las comodidades, en el que el desayuno es un *buffet* que en verano se puede tomar al aire libre. ¡Es francamente agradable!



Entre muchos alojamientos típicos de Bamberg, destaca el Hotel Alt-Ringlein, uno de los más característicos.

Volviendo a Bayreuth, no me resisto a recordar un descubrimiento que «mis ninfas» y yo hicimos en un descanso del Festival y en su jardín. Fue un verdadero regalo para los sentidos la visión de un conjunto de muchachas con pamelas adornadas con flores y, en la hierba, manzanas esparcidas. Era un *picnic* de jóvenes artistas al aire libre dentro del 61 Festival Junger Künstler Bayreuth, un evento que se realiza todos los años durante la

celebración del Festival en el que se dan a conocer jóvenes talentos de todo el mundo mediante conciertos en salas y al aire libre.



Jóvenes participantes del 61 Festival Junger Künstler Bayreuth en plan festivo.

Finalmente, si se desea estar al tanto de lo que ocurre en Bayreuth, se publica allí un periódico local —el *Bayreuther Woche*— que plasma los acontecimientos más relevantes de la ciudad durante todo el año y, en especial, en las fechas en que se celebra su Festival. De él reproduzo la foto de la proyección al aire libre y en directo del *Lohengrin* del 14 de agosto en una pantalla LED gigante de 180 metros cuadrados a la que asistieron más de 10.000 espectadores.



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 solo 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.

ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID
AWM

SOLICITUD DE ALTA DE SOCIO

Nombre: _____

Dirección: _____

Ciudad/Provincia/Código Postal: _____

Teléfono: _____

Categoría de Socio ☐ Básica (60 € anuales)
☐ Contribuyente especial (_____ € anuales)

Por favor, rellene y firme la autorización:

Autorizo a AWM a cobrar la cuota anual 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, 2º B, 28006 Madrid.