

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 19 • DICIEMBRE DE 2015

150 AÑOS DEL ESTRENO
DE *TRISTÁN E ISOLDA*

LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID
EN EL FESTIVAL DE BAYREUTH 2015

ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID
AWM

ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

Ma ESTER LOBATO

SECRETARIO

LUIS BORDÁS

TESORERO

ALEJANDRO ARRÁEZ GARCÍA

VOCALES

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

JOSÉ Ma SANTO TOMAS

ASIER VALLEJO UGARTE

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EVA WAGNER-PASQUIER

PATROCINADORES



NÚMERO 19 - DICIEMBRE 2015

CARTA ABIERTA (CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE) 4

A WAGNER DESDE LA MIRADA DE UN JUDÍO (ARNOLDO LIBERMAN) 8

LA MÚSICA DE WAGNER Y DIOS (ALEJANDRO ARRÁEZ) 53

TRISTÁN E ISOLDA EN EL 150 ANIVERSARIO DE SU ESTRENO (MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO) 56

TRISTÁN E ISOLDA O EL ACORDE DE LA VIDA (CHRISTIAN THIELEMANN) 81

GRACIAS, MR. BARENBOIM - GESAMTKUNSTWERK (ERNESTO RUIZ DE LINARES) 94

RESEÑA DEL LIBRO LA HUELLA WAGNERIANA Y LA ÓPERA EN EMILIA PARDO BAZÁN (MARÍA LOURDES ALONSO GÓMEZ) 97

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Clara Bañeros de la Fuente

Arnoldo Liberman

Alejandro Arráez

Miguel Ángel González Barrio

Christian Thielemann

Ernesto Ruiz de Linares

María Lourdes Alonso Gómez

ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID
AWM

aw@awmadrid.es

www.awmadrid.es



SOLICITUD DE ALTA DE SOCIO

Nombre: _____

Dirección: _____

Ciudad/Provincia/Código Postal: _____

Teléfono: _____ E-mail: _____

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 postal a: Maldonado, 4, 2º B, 28006 Madrid.

CARTA ABIERTA

En este número 19 de *Hojas Wagnerianas* parece obligado dedicar la portada a *Tristán e Isolda*, dado que se cumplen 150 años de su estreno en el Nationaltheater de Munich.

Y no solo la imagen de portada, sino también las que ilustran el artículo entresacado por nuestro querido José Luis Varea del libro «Mi vida con Wagner». Su autor, Christian Thielemann, a cargo de la magnífica orquesta del Festival de Bayreuth, supo arrancar las notas que dan vida a esta preciosa historia medieval que tanto fervor despierta desde entonces y que goza de un significado preferente dentro de nuestra Asociación. Recordemos que precisamente en su estreno en el Teatro Real, allá por 1911, fue cuando los wagnerianos madrileños de entonces oficializaron la Asociación Wagneriana de Madrid.

Pero antes del artículo que ahonda en la estrecha relación de Christian Thielemann con *Tristán e Isolda*, este nuevo número de *Hojas Wagnerianas* reproduce el texto completo de la conferencia «A Wagner desde la mirada de un judío» que nuestro admirado Arnoldo Liberman pronunció el pasado 11 de diciembre en una «Tertulia del Moderno», que sirvió de excusa para saborear el tan familiar «vino español a lo Moderno» mientras comentábamos la conferencia y nos felicitábamos las entonces próximas fiestas navideñas. Merece la pena leer este

magnífico texto y conservarlo para, a partir de ahora, poderlo releer en cualquier momento.

Continúa el número con «La música de Wagner y Dios», de nuestro entrañable Alejandro Herráez, a quien desde aquí y en nombre de todos vosotros, quiero felicitar por su artículo y por «ese otro» que, aunque no se refiere a un tema musical (Alejandro, tú sabes al que me refiero), le animo con todo cariño a escribir en la seguridad del interés que tiene para todos.

Bayreuth sigue presente de nuevo, esta vez de la mano de Miguel Angel González Barrio, quien el 20 de agosto nos ofreció la conferencia «Tristán e Isolda a los 150 años de su estreno», en la fábrica de pianos Steingraeber & Söhne, como ya viene siendo habitual. El texto, basado en la transcripción de la conferencia grabada en directo, sigue siendo hoy en día la única conferencia que ha podido escucharse en español durante el transcurso del festival. La Asociación Wagneriana de Madrid se enorgullece de haber abierto el camino al español en Bayreuth, gracias a la ayuda recibida de la dirección del festival y de la exclusiva fábrica de pianos y, por supuesto, de la inigualable colaboración de nuestros socios conferenciantes.

En este punto conviene mencionar también la alegría de la Asociación Wagneriana de Madrid al comprobar la gran satisfacción de nuestros becarios por formar parte de los 250 becarios del resto del mundo y conocer desde dentro, tanto el ambiente del festival como la vida profesional de artistas ya consagrados. Es esta una experiencia única para ellos que seguiremos ofreciendo a los participantes que concurran a la nueva cita para el V Concurso de Cantantes e Instrumentistas que anunciaremos en su momento. Agradecemos muy especialmente

a los directivos de la Richard Wagner Verband International E.V. la confianza que nos demuestran y la aportación (esperamos su continuidad en años venideros) que a tal fin nos han asignado y que, sin duda, permitirá que la Asociación Wagneriana de Madrid continúe con su programa de becas.

Se cierra el nuevo número de *Hojas Wagnerianas* con la reseña que María Lourdes Alonso Gómez hace sobre el libro «La huella wagneriana y la ópera en Emilia Pardo Bazán» de Xosé-Carlos Ríos, directivo de la Asociación Wagneriana de Galicia y gran amigo de la Wagneriana de Madrid.

Poco queda para que finalice el año 2015. En este año, junto a las actividades recopiladas en el presente número, tendremos un encuentro muy especial el 16 de diciembre (que recogeremos en el próximo número 20 de las *Hojas Wagnerianas*) con nuestro socio de honor el maestro Jesús López Cobos. Recordemos en este 150 aniversario de *Tristán e Isolda*, que Jesús López Cobos, en la última representación de esta ópera dirigida por él en el Teatro Real en 2008, formalizó su pertenencia a nuestra Asociación. Lo hizo lleno de orgullo (su padre fue socio de nuestra emblemática antecesora) y sin poner ninguna condición. Su inclusión en el cuadro de honor de la Asociación Wagneriana de Madrid nos llena de satisfacción y nos impulsa a ir superando retos y alcanzar con entusiasmo y dedicación los objetivos que desde siempre nos hemos marcado.

Hasta muy pronto, en que brindaremos por las próximas fiestas y por un año pleno de felicidad y proyectos cumplidos.

Clara Bañeros de la Fuente

A WAGNER DESDE LA MIRADA DE UN JUDÍO

Arnoldo Liberman

Tertulia del Moderno del 11 de diciembre de 2014

Hace relativamente poco se ha estrenado en el Teatro Real de Madrid la ópera de Philip Glass dedicada a Walt Disney. Como algunos saben, los pentagramas de Glass recurren a la obsesiva reiteración de pequeñas células rítmicas y melódicas con el objetivo de conseguir una forma de escucha en la que el ope-rómano no espere contrastes espectaculares sino a que esté dispuesto a percibir pequeñas variaciones durante un largo período de tiempo. Como una sucesión de breves y repetitivos sueños que se reiteran noche a noche. Sin odiosas comparaciones, mi trayecto de hoy es similar: variaciones que van y vienen tratando de configurar esa cohabitación que me permita coexistir con mis interrogantes y mis contradicciones. No se trata exactamente de un *collage* sino de una suite compuesta por números independientes e interdependientes, un caleidoscopio que se rompe

y fractura antes de dar una respuesta única, en la búsqueda de mi más auténtica expresión, acompañado, claro, de los préstamos adecuados y de mis ademanes inconclusos. Así que el texto que ustedes oirán –desde la perspectiva que propongo– arroja al escucha a la tarea de entender, interpretar y compartir o no el sentido del texto, sin garantía ninguna que vuestra opinión o la mía –si es que discrepan– sea la correcta. Todo texto es huérfano, decía Platón en *Fedro*, pero también el escucha lo es.

No voy a negar que esta conferencia me despierta cierta ansiedad. Como van imaginando desde mi proposición al comienzo de estas páginas, el modo de concebir este tema (Wagner y los judíos) sugerirá distintas concepciones del mundo, de la vida y de lo humano. ¿Cómo nos llega el pasado? ¿Como un reflejo fiel de lo que fue o como restos fragmentarios de cosas olvidadas o enterradas o calladas? ¿Llega en todo caso algo de verdad? ¿Llega un texto alguna vez a estar totalmente cerrado? La quinta edición del *Grove's Dictionary of Music* dice: «Wagner está sometido a más prejuicios que casi cualquier compositor». Digo yo: la palabra

JULES LEQUIER

→ «Cuando creemos con la fe más firme que estamos en posesión de la verdad, debemos saber que lo creemos, no creer que lo sabemos».

«El problema de la ciencia»

humana dice lo que dice pero también siempre dice más de lo que dice, dice de otro modo, y al decir de otro modo, incluye algo no dicho, algo no dicho del todo. Esta lectura pretende reflexionar sobre algunos aspectos polémicos de la vida de Wagner y al estar escrita en forma de ensayo excluye lo sistemático y a la vez todo intento de un pensamiento orgánico y cerrado. No soy el portador de una verdad absoluta sino el protagonista de un interrogante. Prefiero las neblinas de una búsqueda que la certeza cueste lo que cueste, incluso a expensas de la verdad.

El ensayo es siempre un género de sombras, como diría Joan-Carles Mèlich, un género que no teme a la falta de rigidez y que se encuentra más cerca de la intuición que de la demostración. Por eso somos siempre eternos aprendices. Y por eso la palabra humana es ambivalente, esa es al mismo tiempo su grandeza y su peligro. Hay que tenerlo bien presente, la palabra humana puede acercar pero también puede pervertirse, sobre todo cuando se busca una configuración que me permita coexistir con mis interrogantes y mis búsquedas. Este vaivén de mis sentimientos está hecho de la superposición de fragmentos y citas, imágenes fracturadas de una visión que no es fácil hacer orgánica y unitaria. No se trata de un *collage* sino de la sucesión de números independientes, y a la vez interdependientes, donde se desmorona



todo discurso continuo, en realidad un caleidoscopio que se rompe y fractura cada vez que intento dar una respuesta única y definitiva, palabras hechas de remiendos y parches en una búsqueda obsesiva de mi verdad más íntima. En ello soy un intento interpretativo y a la vez una errancia, como decía Kafka de ese «delgado arroyuelo inaccesible a la búsqueda». En el único lugar donde me siento entero es cuando escucho a Wagner, a Mahler o Bach, que es cuando veo nacer a Dios. Después de *Tristán o La canción de la tierra* o *La Pasión según San Mateo*, me digo: Dios debe existir. ¡Y pensar que tantos teólogos y pensadores han derrochado noches y días buscando pruebas de la existencia de Dios, olvidando la única posible!

En la tradición judía la palabra de Dios es infinita. No existe un solo significado aunque la palabra esté preñada de él. Tiene infinitos planos de sentido y adopta distintos rostros por lo cual hace de la interpretación su justificación última. Por eso la ambivalencia (es decir, la presencia de dos actitudes o pensamientos opuestos al mismo tiempo; por un lado, la necesidad de un solo sentido y por el otro la imposibilidad de un solo sentido: por ejemplo, amor y odio simultáneos, o rechazo y atracción), ambivalencia es, pues, el invitado de estas palabras y protagonista esencial de la vida de Wagner y de su vínculo con lo judío. En esta dialéctica entre presencia y ausencia se trata de ser fiel a uno mismo, a pensar como si ignorara lo sabido y a la vez sabiendo lo que muchos han pensado antes. Wagner es, para mí, un «judío honorario» (al fin de cuentas aún no se ha dilucidado claramente si fue o no hijo de un judío, el pintor Ludwig Geyer, y si este, verdadero padre de sus primeros años (Wagner llamó papá a Geyer hasta los 14 años). Leon Poliakov señala que nunca se sabrá si Wagner

era hijo del funcionario sajón Karl Wagner o del actor supuestamente judío Ludwig Geyer, aunque luego se probó que no lo era, pero Wagner nunca renunció a esa fantasía inconsciente. Geyer no pensaba en que en este mundo hacíamos méritos para ganarnos el otro, sino –como piensan los judíos– todo debe ocurrir en este mundo, porque la vida es una bendición. Además –y hablo de mí– se trata de compartirlo con los demás desde mi subjetividad de espejo roto, en donde no me veo de cuerpo entero sino fragmentario y transicional. Con mis citas, mis lecturas, mis reflexiones, mis perplejidades, mis interrogantes y mis paréntesis. Esta disertación podría llevar –además de un nudo en la garganta– este título: «Wagner and me» (título del documental que filmó el actor, periodista y crítico musical Stephen Fry, en Londres en el año 2010 y que está hecho por un judío cuya familia murió en los campos de exterminio nazi).

RICHARD WAGNER

→ «Para ayudar a un amigo no me preocupa si es o no judío. No me importa su raza o su religión sino sus objetivos artísticos, su concepto del arte». [...] Soy totalmente ajeno al actual movimiento antisemita».

Carta a Ludwig II del 23 de febrero de 1881.



Stephen Fry

Fry intenta conciliar –como muchos– su herencia judía con su fascinación por la música de Wagner. Dice Gustavo Fernández Walker: «Se trata de la ambivalencia, en este caso de amar una llaga». Como lo dijo Guillermo García-Alcalde: «No hay autor tan amado, odiado, fustigado o venerado como Wagner». Y agregó: «El *Anillo* es la obra más largamente analizada y debatida de la historia del teatro musical y puede ser contemplado como historia del mundo y puede focalizarse en el universo de cada persona».

Hoy me toca hablar –como lo define Pablo Kohan– de un gigantesco músico –uno de los más grandes de la historia de la música– tildado de genial, abyecto, sobresaliente, racista, milagroso, filósofo confuso, insigne, desleal, trascendente, codicioso, caracterópata y seductor, especie de Proteo habitado de neblinas y corcheas, «vanidoso, altanero y pueril» (como lo definió Manuel de Falla, quien a su vez –hago un paréntesis– años más tarde, diría que *Parsifal* debía ser dirigido de rodillas. Cierro el paréntesis y sigo con Wagner), histérico y actor, único en su genio y convencido de él, colección de contradicciones ostensibles e insalvables que pueden llegar al infinito. En mis libros *Wagner. el visitante del crepúsculo* y *El pentagrama secreto* me he extendido sobre ello. Como el mismo Wagner decía en carta a Mathilde Wesendonk: «Que alguien no pueda considerar la vida como un



fin en sí misma sino como un medio indispensable para un objetivo superior ¿quién comprende esto con suficiente claridad?».

Estamos obligados a comprender lo que nos dice Wagner, sus afirmaciones contundentes y sus neblinas ideológicas, a buscar esas claves, porque en los momentos más insólitos nos asaltan preguntas que somos incapaces de responder de una vez y para siempre; preguntas que querríamos dejar de hacernos pero que no podemos ignorar. Por ejemplo: el destino de una palabra. Nada de lo que escribió Wagner tiene que ver con lo que hizo Hitler con ello, pero una palabra –alejada de sus repercusiones– puede llegar a prender en alguna parte y tener efectos

absolutamente impensados para aquel que profirió esa palabra. El acto es incalculable. Y no digamos nada de las palabras como amor, aquel que para Wagner no debe tener barreras, ni siquiera las del adulterio y el incesto o la presencia de lo masculino y femenino unidos en una misma persona como en Parsifal, naturalmente dentro de lo simbólico y no de lo literal. Recuerden que para Wagner el ser humano completo es la suma de hombre y mujer. La unión de Siegfried (el hombre natural, salvaje, inocente, instintivo) y Brunhilde (la mujer sabia, compasiva y experimentada), fusión del principio masculino y el femenino, dará como resultado a Parsifal, el redentor. Una concepción revolucionaria para su época en la que la mujer no tenía derechos civiles. Freud *avant la lettre*. Por eso esta conferencia posee esa doble naturaleza –especie de Dr. Jekyll y Mister Hyde– tan compleja que requiere atención y cuidado, sentimientos auténticos y sinceridad, una corriente de reflexiones válidas y argumentos convincentes respecto de opiniones

BRIAN MAGEE

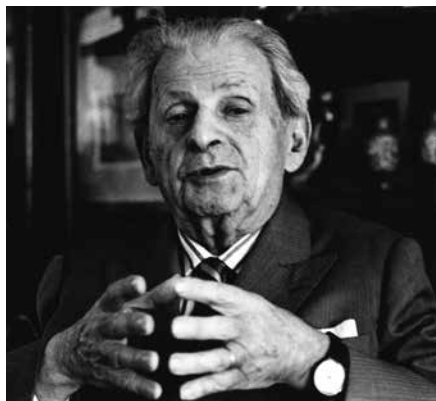
→ «Las obras de Wagner no tienen absolutamente nada que ver con rubios arios, botas altas o cámaras de gas en las que se aniquilan a los judíos. Las implicaciones de *El Anillo del Nibelungo* son completamente opuestas al fascismo».

«Aspectos de Wagner»

abstractas y vínculos concretos, que permita un ir y venir entre ustedes y yo. Y trascender ambas vivencias es una delicada pero imprescindible tarea de esclarecimiento. Nadie puede desentenderse de la responsabilidad –como dice Hannah Arendt– de iniciar una cadena causal.

Cada vez que un pensador o un profesor habla en una conferencia y de gente que le inviste de una cierta imaginaria autoridad, es lógico que sienta pánico porque esa palabra puede ser llevada a cualquier lado sin que el que la dijo tenga la más remota idea de para qué va a ser utilizada o qué cosas va a justificar. Es un terreno resbaladizo y ya Platón lo señalaba hace ya algunos años. Por eso les ruego, modestamente, un rato de atención. Voy a hablar de Wagner en su relación con los judíos, quizá como continuidad y complemento de la anterior conferencia del mismo tema. Se trata, en este caso, de un decir que es volcarse por dos vertientes; por un lado, la grandeza inmaculada y trascendente de la música de Wagner, su capacidad insólita para crear belleza, que asume una tradición pero crea un sendero propio de tal originalidad que no deja a nadie indiferente, transformando la tragedia griega por la prehistoria de la raza alemana, por la mitología y leyendas escandinavas y hasta celtas, conjugados para dar lugar a una música nueva que, en el contexto de una Alemania que buscaba su

identidad nacional, parecía ofrecer una respuesta propia, lejos de los modelos filosóficos importados de Francia (racionalismo), Inglaterra (empirismo) e Italia (cristianismo) y en ese sentido soy wagneriano de pro; y por el otro, las diversas ocasiones donde la torpeza de sus escrituras y su ideología, su inagotable verbo pomposo habitado de prejuicios, impiden leerlo con agrado salvo a los nazis (Me refiero a libros como *El judaísmo en la música*, particularmente: esa piedra de molino que cuelga sobre su cabeza al que Luis Gago definió como «un verdadero catálogo de infamias y atrocidades». Emmanuel Lévinas –el gran filósofo ético judeo-lituano del siglo xx– dice «quizá hemos logrado mostrar que el racismo no solo se opone a la cultura cristiana y liberal, porque no solo está en discusión la democracia, el régimen parlamentario o la política religiosa sino la humanidad misma del hombre»).



Emmanuel Lévinas

Aunque no voy a caer en el tópico fácil de culpabilizar a Wagner de lo que hicieron los nazis (seres humanos viajando hacia la muerte en vagones de ganado, marcados a fuego en los brazos, enviados a las cámaras de gas por millones, asesinados por el simple expediente de ser judíos, llevados a experimentar el infierno donde las necesidades vitales se transformaron en instrumentos de tortura y donde el frío y las enfermedades llevaron a cientos de miles de cuerpos al exterminio); no voy a caer en el tópico fácil, repito, de señalar que Wagner tenga responsabilidad en estas monstruosidades. Por el contrario, quiero afirmar con absoluta convicción que Wagner tuvo en Hitler su peor enemigo («la apropiación de Wagner por Hitler fue uno de los crímenes culturales del Tercer Reich», escribió el historiador Frederic Spotts en su obra *Bayreuth, una historia del Festival Wagner*). Hitler manipuló sus textos y sus óperas muchos años después de la muerte del autor de *Tristán*. Hitler nació en 1889 y murió en 1945 y Wagner nació en 1813 y murió en 1883, es decir que Hitler instrumentó y deformó las ideas de Wagner medio siglo después de su muerte. Como dice García-Alcalde: «Wagner fue “nazificado” más de medio siglo después de su muerte por el oportunismo de un Reich que, con la persecución de los judíos y el Holocausto, empobreció la cultura alemana hasta asfixiarla y se vio en la necesidad de falsear creaciones

de primera calidad como la filosofía de Nietzsche o la dramaturgia de la música de Wagner, para ubicarse fraudulentamente en el proceso histórico».

En sus cientos de discursos políticos es necesario señalar que Hitler no menciona a Wagner más que una sola vez, pero aunque han pasado 200 años ya, la herida de un pasado unido al nazismo sigue abierta. La instrumentación que Hitler hizo de Wagner ha pesado como un lastre hasta el punto de estigmatizar la trayectoria artística del maestro. Wagner, que muere muchos años antes de Hitler, es cierto que vive en un clima que es ya el caldo de cultivo que va a preceder al nazismo y que ya se respira en la Alemania de esos días, pero de allí a transformarlo en ideólogo nazi es un desquicio intolérable. Ni un solo verso de Wagner alude, aunque sea indirectamente, a los judíos como causantes del mal que ataca a sus protagonistas. Que Hitler adoraba la música de Wagner es un hecho incontestable (escuchó más de 40 veces *Tristán*), pero su devoción no formó parte grupalmente del ideario del nacionalsocialismo. Solo él y no su Partido, se convirtió en el protector de la obra de ese «gigantesco poeta de los sonidos» (como lo llamaba), poeta de los sonidos y no ideólogo. Se cuentan grandes opositores a Wagner entre los jerarcas nazis como Alfred Rosenberg e incluso Goebbels y Goering, por no

mencionar a Jules Streicher. Todos ellos tendían a los italianos y mucho más a Beethoven que a Wagner. Y se llegó a un pacto tácito: para las ocasiones en que aparecía Hitler, sonaba Wagner. Para las ocasiones del partido –siempre y cuando Hitler no fuera la *vedette*– sonaba Beethoven, especialmente su *Novena*.

Establecer semejanzas entre *Mein Kampf* y *El anillo del nibelungo* es solo el emergente de una deformación imperdonable y de una inadmisiblemente mala leche. Es hacer sinónimos el fanatismo dogmático y perverso de una interpretación nefasta de la historia con el humanismo pagano y cristiano de un maestro musicalmente único. Les doy un ejemplo simplemente simbólico: Hitler amaba el *Rienzi* de Wagner (fue –junto con *Lohengrin*– el primer descubrimiento de su música en Linz) y lo escuchaba asiduamente en su bunker al final de sus días leyendo la partitura original. Wagner; por el contrario, no incluyó nunca a *Rienzi* en su «Canon Wagner» porque le disgustaba: no armonizaba con la humanidad por la cual él se sentía representado. En Bayreuth nunca se representó hasta hace, por única vez, dos o tres años y no en el auditorio central. Y de cualquier manera, nunca ha sido incluida en el Canon de Wagner, como se denomina al conjunto de los diez dramas que Wagner y los wagnerianos eligieron como potables para su gran Festival.

En alguna ocasión Hitler llegó a comparar el partido nazi con Siegfried, el personaje príncipe de la *Tetralogía*, cuando todos sabemos que su inspiración fue Bakunin. No voy a extenderme sobre esto, pero quiero señalar que la ideología contestataria de la pareja Siegfried-Brunhilde (a la que le toca, según el poema del *Anillo*, «la herencia del mundo»), predica la primacía del presente, la abolición de toda coacción, la glorificación del amor y la libertad. Esta utopía sucumbirá ante la conspiración de ideologías adversas: Siegfried tendrá que renegar de todo aquello que inspira su conducta, Brunhilde se inmolará ante la impotencia de su amor y el fracaso de dicho estremecimiento amoroso será la rúbrica de un universo construido sobre la ambición y la mentira. Quienes pueden extraer de este ideario filosófico-musical un énfasis pronazi, haciendo de un muchacho «fuerte como dos leones y tonto como diez asnos» (como lo definieron) un héroe extremista y redentor, y de un dios siempre débil y perplejo un demiurgo carismático, no han querido interpretar a Wagner en su auténtico significado. Si Hitler y sus secuaces hubiesen transitado la partitura seriamente, habrían encontrado, antes que nada, la condena de los regímenes totalitarios, y a su Walhalla personal, aquella gloria que el Führer prometía a sus soldados y acólitos, un castillo de naipes devorado por el fuego.

Wagner, guiado por su intuición de artista, que frecuentemente anticipaba o superaba a la razón, desarrolló personajes que a veces hacen cosas incomprensibles para el entendimiento, pero cuya captación es inevitable por la intuición poética. En la mente del artista la intuición inspirada es mucho más fuerte que el conocimiento racional. No se trata solo de sentido común ni de wagnerismo incondicional. George Steiner, el notable pensador judío, en diálogo con Ramin Jahanbegloo, dice: «Nietzsche y Hölderlin serían responsables que la Wehrmacht y la Gestapo distribuyeran extractos de sus obras a los soldados y Wagner sería responsable hasta el fin de los tiempos que su música acompañara a todos los grandes SS en el momento de su muerte. Es un argumento falaz: no existe obra alguna de la que no pueda hacerse un uso abusivo».



George Steiner

Escribe Wagner a August Rockel el 25 de enero de 1854: «Wotan, queriendo su propia pérdida, se transforma en un gran trágico. Es la lección que debemos sacar de la historia de la humanidad: se debe querer y cumplir en uno mismo aquello inevitable que realmente uno es». Si esto es nazismo *avant la lettre*, habrá que pedir cuentas a Feuerbach y Schopenhauer. Es cierto que Wagner escribió *El judaísmo en la música*, pero derivar de ello un teórico del nacionalsocialismo y sentar a Hitler y a nuestro músico en el mismo sillón es un exceso que ha hecho mucho daño al prestigio de un creador excepcional y sin ambages, único. No resulta difícil deducir que así como el pensamiento de Nietzsche fue distorsionado por decenios por su hermana Elizabeth (casada con un exaltado antisemita)

MARTIN GREGOR-DELLIN

→ «Que Wagner, en una primera etapa, considerase el poder unido a la germanidad es algo que se ha visto superado por su obra en sí. El Poder que representa el anillo y el oro supera el concepto de germanismo. No necesariamente ha de verse esta obra como monumento nacionalista, como de hecho fue usada por parte del nazismo, sino como una leyenda mítica de la humanidad, donde la pasión amorosa lucha contra la pasión de poder, el honor contra la humillación, la verdad contra el engaño, la fidelidad contra la traición y la humanidad contra la divinidad».

«Richard Wagner: Su vida – Su obra – Su siglo».

hasta que hace relativamente poco tiempo hemos logrado saber de verdad lo que el creador de Zaratustra pensaba sobre este conflictivo tema, así el creador del *Anillo* –mediatizado por la pluma y la intención de su mujer Cosima, obcecada antisemita– fue traicionado en lo esencial de su pensamiento sobre los judíos. Hitler mismo lo declaraba: «Es mérito de Cosima Wagner el haber hecho la conjunción de Bayreuth con el nacionalsocialismo». Un párrafo censurado por Cosima de la carta de Wagner a su amigo Uhlig del 22 de octubre de 1850 dice: «El *Anillo* esconde mi secreta voluntad de autodestrucción. Todo se derrumbará y ese derrumbe será inevitable». Como vemos no es el sentimiento de Wagner el de un triunfalista ni el de un ideólogo alucinado ante el anhelo salvador de los SS sino el de un espíritu melancólico que ya no cree en sus propios ideales de juventud. Sin olvidar que el racismo llevaba ya varios siglos fluyendo por las frágiles aberturas ideológicas del humanismo europeo, ese humanismo mayoritariamente judío: Spinoza, Heine, Mendelssohn, Marx, Disraeli, Freud, Mahler, Einstein, Trotzky, Kafka, Wittgenstein, Schönberg, Messian, todos contestatarios.

Quiero señalar que Wagner transitó dos vertientes en la creación de sus dramas: la vertiente de la tradición judeo-cristiana (el *Holandés*, *Tannhäuser* y la *Tetralogía*) y la variante budista con influencias de

Schopenhauer (*Tristán, Los Maestros cantores, Lohengrin y Parsifal*), pero en ambas vertientes sobresale su concepto de la redención como columna vertebral de su dramaturgia. En el Antiguo Testamento «redención» aludía al rescate de los parientes caídos en la esclavitud que eran liberados mediante recompra.

Posteriormente el mesianismo judío lo aplicaría al Mesías, que redimiría a su pueblo de la esclavitud, es decir de su sometimiento a los dominadores extranjeros (seléucidas, romanos, etc).

El cristianismo combinaría esa idea con la del sacrificio. Jesús redime a su pueblo, pero no por una vía sencilla mediante el despliegue de su poder divino; al contrario, debe pagar el rescate con su vida, muestra suprema de amor, redención como sacrificio. Y, lo insólito en la tradición milenaria, Wagner otorga el papel de redentor a una mujer (Senta, Elizabeth, Brunhilde). Siempre insistía que la música era una mujer. En todos los casos la mujer, impulsada por el amor, debe sacrificar su vida para redimir una falta. Y en el caso del *Ring*

salvar al mundo en su conjunto frente a la amenaza que porta el anillo. En *Tannhäuser* el gesto se asocia explícitamente a una simbología cristiana, en oposición al paganismo de Venus: una mujer que logra redimir un pecado frente al mismo Papa. Sin embargo, Wagner no es un doctrinario, mucho menos en sus dramas. Su complejidad resulta incompatible con cualquier fórmula que trata de imponérsele, señala Enrique Gavilán. Lamento no poder seguir hoy esta línea.

Jacob Katz, profesor de la Universidad Hebrea de Jerusalem, autor de *El antisemitismo de Wagner, el perfil más tenebroso del genio*, escribe: «Wagner está lejos de adscribirse a un sistema de pensamiento o tratar de estarlo, sino que fue antisemita en base a una experiencia personal, en una encrucijada biográfica». Para decirlo en otras palabras, Wagner generalizó su animosidad personal contra ciertas personas judías, en el París de 1830 (Offenbach, Meyerbeer y Mendelssohn, a quienes envidiaba sus triunfos: Meyerbeer con *El profeta* había logrado un éxito memorable) volcándola en un principio general alentado por el antisemitismo prevaleciente en la Alemania del siglo XIX y en la misma Europa, una sociedad absolutamente xenófoba en la que los judíos hacían el papel de chivo expiatorio. Wagner atacó —escribió Nietzsche— la fuente del cristianismo, o sea al judaísmo y el pueblo judío. No olvidemos que

FRIEDRICH NIETZSCHE

→ «Toda realidad requiere de múltiples ojos, de múltiples perspectivas, para poder ser valorada, porque con una sola mirada es imposible».

«Genealogía de la moral.»



Friedrich Nietzsche

para Nietzsche –quien glorificó a Wagner idolatrado como un dios (Nietzsche ve a Wagner como Mesías del arte del futuro) hasta el momento en que lo tildó, a raíz de *Parsifal*, de archiembaucador y abandonó su admiración por un tono agresivo y desidealizado– para Nietzsche, digo, el cristianismo era la continuación de Israel, es decir que subordinó los instintos y deseos naturales del hombre –los cuales, según Wagner, debían ser supremos– al seguir a un Dios absoluto y abstracto a la vez que un Estado absolutamente terrenal. Y lo peor de todo, había creado el sentimiento de culpa del ser humano por sus necesidades e instintos que le eran propios, al imponerle el código judío de valores éticos que favorecen al débil en vez de impulsar a los fuertes. Si la

Iglesia ya no podía ser la mediadora de la sangre de Jesús, ¿quién racialmente puro podía hacerlo? Según Wagner, el poeta-sacerdote, el *Dichter-Komponist*, el que nunca miente, el capaz de crear *Parsifal*, es decir, según él, un despertar del instinto germánico («una obra de salvajismo divino que puede ser entendida como religiosa pero no eclesíástica», como dijo el maestro a Cosima), aunque Nietzsche, arbitrariamente, la señalara como una «obra de malicia, de espíritu vengativo, un ultraje a la moral», una obra anti-cristiana revestida de sumisión a la Iglesia, de genuflexión ante la cruz cristiana.

Alguna vez desarrollaré –si Dios me da vida– el tema de por qué Wagner elige en *Parsifal* la compasión, quizá cuando luego del pesimismo de Schopenhauer es vuelto a influenciar –creo yo– por el hegeliano de izquierdas cristiano Ludwig Feuerbach, autor admirado en los años de Dresden por su antropología crítica con su concepto básico de que el hombre había creado a los dioses y no al revés, autor de un libro significativo: *La esencia del cristianismo*. El primer *Anillo*, de 1852, debe mucho a este pensamiento y yo creo que lo mismo sucede en *Parsifal* y su intento de regreso a la sabiduría del cristianismo original. Lo dirá el mismo Wagner: «La música, de ser un asunto del corazón pasó a ser un problema del entendimiento, de ser expresión de la ilimitada nostalgia cristiana del

espíritu, con el vivo aliento de la voz humana, eternamente bella y de enorme sentimiento, se transformó en el libro de cuentas de la moderna especulación bursátil». Resulta imposible –pensando en estas palabras– recordar aquella omnipotente frase de Hitler: «Mientras su música suene, yo viviré». Pues no: su música ha ido mucho más allá y cada vez son menos –a medida que pasa el tiempo– los que lo asocian espontáneamente con el sátrapa austríaco.

Escribe un articulista anónimo de *La Provincia*, diario de Las Palmas: «Wagner fue “nazificado” más de medio siglo después de su muerte por el oportunismo de un Reich que, con la persecución de los judíos y el Holocausto, empobreció la cultura alemana hasta asfixiarla, y además se vio en la necesidad de falsear creaciones de primera calidad como la filosofía de Nietzsche o la dramaturgia de la música de Wagner para ubicarse fraudulentamente en el proceso histórico. En el Canon de Wagner no hay un solo instante anti-judío».

La liberación de la humanidad a través del amor fue recibido como un cambio sustancial ante la soberanía impotente de la razón pura y Wagner dedicó a Feuerbach su libro *La obra de arte del futuro*. Wotan y los demás dioses son un reflejo realista de los seres humanos y cada uno tiene sus debilidades, son seres vulnerables. Nos encontramos –y eso es conmovedor– con dioses humanos que se

equivocan; con el monoteísmo de la razón y el politeísmo de la imaginación y el arte.

Siegfried encarna el Hombre Nuevo de la mitología antropológica de Feuerbach y, a la vez, la presencia de conceptos típicos de la teología cristiana de San Pablo: el Hombre Nuevo. Él es la encarnación del más puro idealismo en contraposición a lo mundano de la nueva sociedad alumbrada tras la revolución industrial. No obstante eso no le impide ser cruel con Mime y el dragón Fafner. Luego Brunnhilde anticipa la sabiduría que se adquiere a través de la compasión y el viejo mundo corrupto es reemplazado por uno nuevo y puro, que hallará en la figura de Parsifal su culminación.



Ludwig Feuerbach

La compasión –escribe Eugenio Trías–, antesala del amor en sus formas más sublimes, se halla en la cima de lo ético. Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* señala que se trata de tener compasión. «Y tener compasión significa saber vivir con otro su desgracia, pero además, sentir con él, compartir, cualquier otro sentimiento. Esa compasión significa la máxima capacidad de imaginación sensible, el arte de la telepatía sensible, que es, en la jerarquía de los sentimientos, el sentimiento más elevado». Piensen ustedes que Wotan es el signo de la más poderosa compasión al renunciar a su condición de dios y convertirse en un vagabundo o un errante, en un Wanderer.

En la tradición judía los reyes son seres humanos comunes y corrientes, no tienen nada de divino ni de sobrenatural. Algún día, reitero, trataré este profundo y misterioso tema: en ese acto deicida del dios supremo al final del *Anillo*, convergen en Wotan, Feuerbach y Schopenhauer. Frente a Nietzsche, y en este aspecto, Wagner tenía razón. Goethe decía del *Fausto* lo que Wagner podría haber dicho de *Parsifal*: «He acumulado en él grandes misterios y arduos problemas, que las generaciones venideras se encargarán de descifrar». Somos conscientes de que nuestra vida es breve, y de que vamos a morir, que no controlamos las condiciones que nos depara la existencia, de que llegamos demasiado tarde y nos vamos

demasiado temprano; que, como dice Rilke, vivimos siempre en despedida. Por ello debemos crear espacios de protección, refugios necesarios de consuelo frente a las trampas que nos tiende el mundo, ¿qué más humano que la compasión que persegona Wotan o que persigue Parsifal?

Recuerdo a Hannah Arendt, la polémica pensadora judía: «El lapso de vida del hombre en su carrera hacia la muerte llevaría a todo lo humano a la ruina y destrucción si no fuera por la facultad de interrumpirlo y comenzar algo nuevo, facultad que es inherente a la acción a la manera de recordatorio siempre presente de que los hombres, aunque han de morir, no han nacido para eso sino para comenzar» (citada por Joan-Carles Mèlich). Por eso para Wagner la sucesión de la celebración religiosa, pretende ser la



Hannah Arendt

superación del culto religioso en la celebración artística. La verdad de la religión es el arte. La obra de arte es la religión presentada de forma viviente. Y la compasión virtud impercedera. Alguna vez, reitero, volveré sobre esto.

En *Visita de un peregrino a Beethoven* (1840) escribe Wagner: «Yo no conocía ningún otro placer que no fuera el de sumergirme totalmente en la profundidad del genio de Beethoven, hasta que, por último, llegué a imaginar que me había convertido en parte de él y cómo, con esta mínima porción de genio, empecé a sentir respeto por mí mismo, a alumbrar conceptos y opiniones superiores. En una palabra me convertí en eso que los cuerdos llaman un loco». Este fragmento expresa claramente esa capacidad de Wagner para la mimesis, la apariencia, la identidad montada en la admiración y, como fantasía inconsciente, en la igualación. Lo dirá Gustav Mahler: «Están Beethoven y Wagner y después de ellos, nadie».

Con su «mínima porción de genio» –como él dice– Wagner construirá una personalidad avasallante y auto-satisfecha. Se convertirá en un «loco» que los demás deberán llamar genio. Y el emergente es que llegó a serlo y muchas veces en su vida sus propios personajes (Wotan, Siegfried, Alberich, Tristán, Loge, Parsifal) fueron espejo de sus propias tribulaciones, sus propios conflictos y sus propios caracteres psicológicos, como

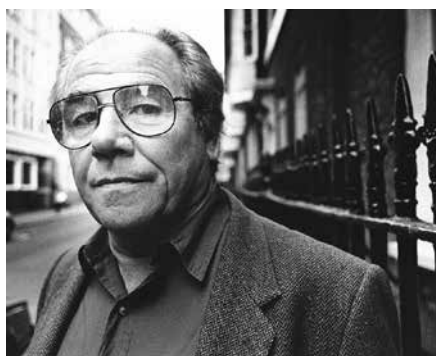
expresivas radiografías de su propio yo. Su concepto de la gloria era que el público recibiera sus pentagramas con la misma aprobación y entusiasmo con que él se trataba a sí mismo. Como el *Wilhelm Meister* de Goethe, podía decir: «Yo no recuerdo ningún orden, nada se me aparece bajo la forma de la ley; es un impulso siempre justo quien me guía, yo sigo libremente mis disposiciones y sé tan poco de constricciones como de arrepentimientos».

Como es evidente, Wagner no siente goce en librar la batalla sino en ganarla. Sus pentagramas son lanzas heroicas arrojadas a nuestra conciencia desde regiones nocturnas, enigmáticas, misteriosas, aquello que Freud llamó «el ombligo del sueño», algo que siempre estará más allá de nuestra capacidad de saber algo, en fin, inmutable, caleidoscópico, ilusorio, mítico. Por eso la interpretación honda de cada mito bordea lo ilimitado, ese eterno-humano que no se encontrará en la crónica de la historia pero sí en la historia profunda del hombre, en el mito, digo, donde no hay sometimiento a los cambios que imponen los tiempos y las modas.

El mito resultaba ideal para Wagner porque trata de situaciones arquetípicas y porque su validez universal, al margen del tiempo y el lugar de la acción, entraña que el dramaturgo puede prescindir del marco social y político y presentar el drama interior en estado puro. Y la búsqueda es

siempre la misma: el tema de la redención por el amor, un tema muy querido por Wagner: la música como un ser de naturaleza femenina que, fecundada por el poeta-vidente, da nacimiento al drama, un tema que tratará de diversas maneras a lo largo de su vida.

Jean Baudrillard, en reportaje de Joan Pipó dice: «La indistinción entre el bien y el mal se da cuando las diferencias desaparecen, pero eso puede ocurrir de dos maneras. Por exceso o por defecto, o sea, se puede caer más aquí del bien y el mal o pasar más allá del bien y el mal. Cuando estamos más aquí de lo verdadero y lo falso, entonces para mí, eso es una simulación. Si vamos más allá de lo verdadero y lo falso, entonces se trata de la ilusión».



Jean Baudrillard

Esta sabiduría telúrica tiene su potestad, como lo señaló María Zambrano, no en el cerebro sino en las arterias, ese impulso que el corazón abrumado entona en sus cantos subversivos.

Y esa subversión llegaría a hacer decir al compositor judío Arnold Schönberg, autor de *Moisés y Aarón* (una de las grandes óperas del siglo xx): «Wagner ha dado lugar al destronamiento de la tonalidad, a la negación de la consonancia como principio organizador en la música, al tiempo que es posible manipular los temas con fines expresivos de manera que puedan utilizarse con respecto a las armonías de una manera disonante [...] así la disonancia queda sin resolución tonal, a diferencia de lo que ocurría en la música del clasicismo». Allí comienza lo que luego se llamaría la emancipación de la disonancia, el destronamiento tonal, el inicio de la incertidumbre tonal, fundamento de los pentagramas del siglo xx.

Alban Berg había regalado a su maestro Schönberg para las navidades de 1911 la primera edición comercial de la autobiografía de Wagner, *Mein Leben* («Mi vida»), rubricando lo que se encuentra en las palabras que he leído. Como lo dijo Novalis: «El camino misterioso va hacia el interior. Es en nosotros, y no en otra parte, donde se halla la eternidad de los mundos, el pasado y el futuro».

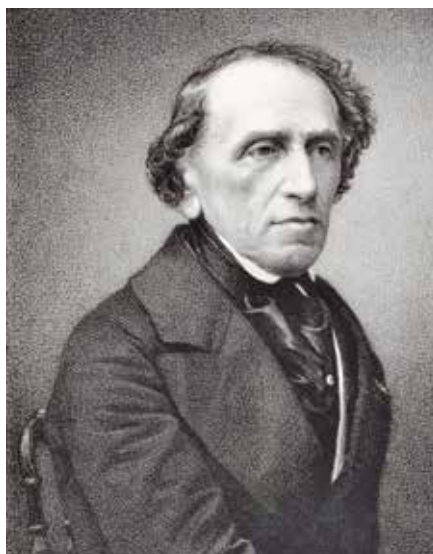
Durante el alzamiento de mayo de 1848 en Dresden, Wagner estuvo muy apegado a las ideas revolucionarias de corte anarquista de Bakunin, las socialistas de Proudhon y el hegelianismo de izquierdas de Feuerbach. Su asociación política con Bakunin, con quien compartió

barricadas, fue lo que lo obligó a salir del país, con un pasaporte falso que le procuró Franz Liszt (que luego sería su suegro) y lo llevo a exilarse durante doce años.

Las ideas revolucionarias, que Wagner apoyó, lejos estaban de asemejarse a las que años más tarde Hitler enarbolaría medio siglo después de la muerte del músico. Su concepto pasaba por lograr una sociedad semejante a la de la Antigua Grecia, mentalmente sostenida por las artes. Menos de un año después de las barricadas de Dresden, Wagner publicaba *Arte y revolución* con estas ideas.

La persona que ayudó a Wagner a huir de Riga a Suiza, el 9 de julio de 1839, acusado de traición por las autoridades y por la persecución de sus acreedores, fue Abraham Moller, su amigo judío, destituido como *Kapellmeister* de la capital báltica, de quien quedó muy agradecido. Como ustedes saben, Bakunin era un anarquista de izquierdas. En la misma Dresden, en la Hofoper, años antes, Wagner había estrenado *Rienzi* gracias al apoyo del compositor judío Jacobo Meyerbeer (originalmente Yacob Liebman Beer), al que atacaría en su libro sobre el judaísmo.

Hago un paréntesis. La carta de Meyerbeer el 15 de julio de 1840 a su secretario Louis Gouin dice así: «Adjunto una carta para Monsieur Wagner y querría que se la envíe lo antes posible. Este joven me interesa, tiene talento y también entusiasmo, pero



Jacobo Meyerbeer

la fortuna no le ha sonreído. Me ha escrito una carta muy extensa y conmovedora y le pido de que se asegure que reciba el auxilio contenido en la carta adjunta». Meyerbeer era, cuando conoció a Wagner, el compositor más destacado de Francia. Wagner le escribió diciendo: «No puedo dejar de agregar que yo veo en usted la personificación perfecta de la tarea que enfrenta el artista alemán, una tarea que usted ha resuelto por medio de su maestría y darle validez a los productos de su genio». El famoso compositor ayudó al joven aprendiz a abrirse camino en el mundo de la música: lo introdujo en los medios musicales, le prestó dinero, logró que un teatro parisino aceptara representar *Rienzi* y que el director de la Ópera de Berlín aceptase representar

El holandés errante. Wagner definió a Meyerbeer como «su gran amigo y protector».

Este, no obstante esto, fue uno de los compositores atacados en *El judaísmo en la música*. En carta a Franz Liszt, escribe Wagner: «Quisiera tener tanto dinero como Meyerbeer [...] Pues bien, a falta de dinero, tengo grandes deseos de practicar cierto terrorismo en el ámbito del arte [...] Ven a dirigir esta cacería: dispararemos para hacer una gran hecatombe entre las liebres». Psicoanalíticamente, Meyerbeer fue el padre edípico para Wagner en quien proyectó buena parte de su absurda pero malévola teoría, acerca de la incapacidad de los judíos para expresar artísticamente sus sentimientos a través del discurso y del canto. Cosa que también afirmaba Cosima Wagner –militante antisemita–, hija de Franz Liszt y de la Condesa d'Agoult, cuyo abuelo materno fue el famoso banquero judío de Frankfurt Moritz von Belthman. Cierro el paréntesis.

Wagner fue en Dresden director de la Real Corte Sajona. Es necesario señalar, a los fines de esta lectura, que Wagner no fue más antisemita que la media de los alemanes y el antisemitismo –en la época de Wagner– era la norma de toda Europa ni nada nuevo en la Alemania del siglo XIX. La xenofobia, reitero, era una actitud cotidiana en esos años. Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer y el mismo Goethe han sido todos, en diversos grados,

antisemitas, lo que hace que situado en su tiempo el desagradable e infortunado texto de Wagner no es más que un ejemplo entre otros cien.

Los judíos en Alemania tenían prohibido poseer tierras, comerciar con lana, madera, cuero, tabaco o vino y además tenían prohibido ejercer una profesión. El antisemitismo fue un elemento indiscutible de los movimientos nacionalistas de la Europa de fines de siglo XIX, incluso, a través de pensadores nacionalistas como Ernst Moritz Arndt (1769) o Friedrich Jahn (1778), furiosos antisemitas (hablaban de la «humanidad tóxica judía»), precursores de lo que sucedió años más tarde. Hace pocos días los estudiantes de la Universidad Ernst Moritz Arndt (que suman 12.000) han planteado su cambio de nombre, dado los antecedentes de Arndt.

El nacionalismo alemán, utilizado por los partidarios del imperio alemán, se basó en el autoritarismo prusiano y fue conservador, reaccionario y antitático, antiliberal y antisocialista. No era algo fuera de lo común culpar a los judíos –auténticos chivos emisarios, cabezas de turco– carne de cañón de todos los problemas, ya fueran políticos, económicos o culturales. Para la época de Wagner los judíos ya se encontraban excluidos de algunas asociaciones estudiantiles que surgieron antes de 1848 y en algunos países aislados en guetos dentro de las ciudades. Las declaraciones antisemitas de Wagner deben verse

en este marco: Wagner no se sacó nada de la manga; por eso Theodor Adorno, notable pensador y filósofo judío de la escuela de Frankfurt, escribe: «Comprender a Wagner equivale a determinar y descifrar la ambivalencia, no a instaurar una opinión unívoca allí donde ella es negada. Es estar siempre sobre la cuerda floja, sin tocar nunca el suelo firme en su comprensión completa».



Theodor W. Adorno

Pensemos en esa ambivalencia: recuerden ustedes que aquí mismo, en España, existía antisemitismo, incluso después de las hogueras de la Inquisición y de la expulsión de los judíos, como por ejemplo los estatutos de «limpieza de sangre» o el concepto de «cristianos viejos».

El crítico Robert Gutman, judío, dice que «las conjeturas sobre Wagner

serían ridiculizadas universalmente si se aplicaran a Bach, Haendel, Mozart, Beethoven o Schubert». Y señala algo que por lo menos debería hacernos meditar: «Es imposible, pensando en los niveles más profundos, que el hombre que creó *Tristán e Isolda*, *Parsifal* o *El anillo del nibelungo*, pudo haber sido el monstruo que muchos han pintado».

Lo he dicho en otras ocasiones: ¿Quién, cuando escucha *Tristán* o *Lohegrin* o la *Tetralogía* o tantas otras obras geniales, piensa en los caracteres personales del autor, en su temperamento o conducta? ¿Quién, hondamente conmovido por la noche de *Tristán e Isolda*, por el encuentro incestuoso de Siegmund y Sieglinde, o por el conmovedor diálogo paterno-filial de Wotan y Brunhilde, se pone a pensar en las facetas psíquicas del compositor, en sus manipulaciones o traiciones? Un hipnótico se apodera de nosotros y solo tenemos espacio para esa mú-

EDUARDO PÉREZ MASEDA

→ «Ser bachiano o beethoveniano indica profesar un gusto musical y estético concretos, ideológicamente neutros. Por el contrario, cuando alguien dice ser wagneriano, difícilmente se presta atención a la estética musical y artística, sino que en aluvión confuso aparecen toda una suerte de connotaciones extramusicales».

«Música como idea, música como destino».

sica maravillosa y sensual que nos invade y nos conmueve. Una música que se destaca por su origen romántico, su textura contrapuntística, su riqueza cromática, su armonía y orquestación y un elaborado uso de los *leitmotifs*, y en todo ello fue pionero en los avances del lenguaje musical y se puede hablar de un antes y un después de Wagner.

Lo he dicho repetidamente: ese proceso de disolución de la tonalidad en sus primeros pasos, que diagramó Wagner dando paso al expresionismo y a la Segunda Escuela de Viena, tiene su expresión más fronteriza en el famoso «acorde de Tristán» (inicial manifiesto teórico), en el *Anillo* y en *Parsifal* y fecunda el camino que seguirá el siglo xx en su búsqueda denodada de purificación y redención. Sin Wagner no hubieran existido los singulares pentagramas de Mahler, Richard Strauss, Debussy o Schönberg (junto a Alban Berg y Anton Webern).

Ya lo digo en mi libro *El pentagrama secreto* (dedicado a la *Tetralogía*): «La gran ambición necesita de un ego desproporcionado», o, como dijo Leo Botstein, un conocido crítico y docente judío actual, con esta metáfora: «Las personas cuerdas se encuentran en el público, no en el escenario [...] Mire usted a Beethoven: si él hubiera nacido hoy, se habría convertido en un empleado de gasolinera. Nadie hubiera tolerado la excentricidad de su comportamiento y hasta hubiera

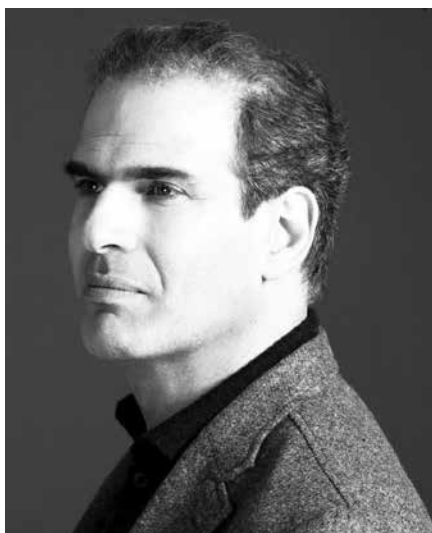
sido medicado». Y agrega: «Einstein era un mujeriego. Hoy habría sido juzgado por acoso sexual».

Señalo como singular –que ustedes sabrán– que la Ópera de Dusseldorf presentó como parte de los festejos wagnerianos *Tannhäuser* en la dirección escénica de Burkhard Kosminski, que ubica la acción en la época hitleriana, en los campos de exterminio, la industrialización de la muerte en las cámaras de gases y la violencia inherente al régimen. El escándalo generado obligó a la Ópera a retirar la puesta escénica y ofrecer la ópera como versión de concierto.

Yaron Traub, director de música israelí, actual director titular de la Orquesta de Valencia, declara que para él interpretar a Wagner no le produce ningún dilema moral. Comprende además que en Israel eso sea más problemático por las connotaciones que tiene el compositor entre los sobrevivientes del Holocausto. «Yo personalmente como judío e israelí decidí hace años no entrar en el debate tan delicado de si tocar o no a Wagner en Israel. Estoy convencido de que la música tiene que nutrir a la gente, ofrecer soporte y enriquecer la vida. Por eso mientras haya personas que se sienten ofendidas por la implicación histórica que tiene su música, o mejor decir, el uso que de ella hicieron los nazis, pues lo respeto y no veo necesario hoy ofrecer Wagner en Israel. Ya llegará el día en que se haga [...] Wagner es un fenómeno

singular en la historia de la música: su obra termina siendo nada menos que la más definitiva para Todo lo que se ha escrito después, tanto operístico como sinfónico», ha dicho Traub en medio de los ensayos de *La Walkiria* que interpretará con la Orquesta de Valencia y Waltraud Meier en el Palau de la Música este mismo año. «He trabajado en el templo de la música wagneriana en Bayreuth como asistente de dos directores judíos wagnerianos: Daniel Barenboim y James Levine». Hasta aquí Traub, quien señala algo que yo tampoco me canso de reiterar: la influencia de la música de Wagner en el nacimiento, a través del judío Arnold Schönberg, de la música contemporánea, desde la atonalidad al dodecafonismo y posteriores, es decir, lo esencial de la música del siglo xx.

Y lo cierto es que estamos hablando de Wagner, un genio único que revolucionó toda la concepción de la ópera, transformó totalmente el sistema musical, hizo nacer una nueva concepción del drama teatral que implica un énfasis en la continuidad dramática y de la unidad de la música y poesía como un todo, creó sus propios libretos y gestó diez obras maestras que se encuentran en la cima de la música occidental. Como escribió Baudelaire: «En la música de Wagner, por todas partes hay algo de arrebatado y arrebatador, algo que aspira a ascender más arriba, algo de excesivo y de superlativo [...] el grito



Yaron Traub

supremo del alma que llega a su paroxismo [...] Es la fuerza de una voluntad arrasadora, capaz de realizar en el transcurso de una vida humana una concepción ambiciosa como pocos han llegado a perseguir».

En todo caso ni Wagner está aquí para defenderse ni yo estoy en el papel de abogado defensor o de fiscal acusador. Pedro Halftter –no Barenboim sino Pedro Halftter– dijo estas palabras: «Digo que es importante disociar lo que es la calidad de la música de Wagner con obras tan extraordinarias como *Tristán*, su monumental *Tetralogía* o *Parsifal*, de algunos ensayos que son el aspecto más oscuro de su personalidad y que tantas consecuencias negativas ha tenido no solo para la difusión de su música. Pero creo que la música de

Wagner está por encima de sus puntos oscuros». Hasta aquí Halftter.

Edward Said –ensayista y poeta palestino– suscribiría: «Wagner es una persona difícil de aceptar y menos aún de apreciar o admirar. Pero fue un genio indiscutible cuando se habla de música o teatro. Este reto no es solo para los judíos o israelíes sino para todo el mundo: cómo admirar e interpretar su música por una parte y, por la otra, separarla de sus odiosos escritos y del uso que de ellos hicieron los nazis».

Mi responsabilidad es hoy tratar de iluminar un conflicto y de «desfacer entuertos» largamente congelados, buscando ofrecer un foro para que se responda, compromiso que se extiende a nosotros mismos y a nuestra relación compleja con el judaísmo y su vínculo nunca desmentido con representantes de la fe judía con los que mantuvo relaciones cercanas, cálidas y empáticas. A Wagner se le reconoce como antisemita en la teoría pero no en la práctica. Las relaciones con el nazismo fueron el emergente de relaciones familiares posteriores a él. Como escribe Luis Gago: «El legado del compositor quedó así, irremediablemente, a los pies de los caballos. Él había tirado la primera piedra, es cierto, pero la lapidación en toda regla quedó en manos de otros».

A la muerte de Wagner, Cosima, su viuda, convirtió el Festival de Bayreuth en una cita de las élites nacionalso-

cialistas y antisemitas del imperio alemán. Ella fue la que dijo: «Hermann Levi está demasiado adherido a sus raíces judías y esa condición lo hace incapaz de entender el contenido de *Parsifal*», a lo que Wagner respondió: «Levi no, *Parsifal* no». Ustedes saben que Levi fue quien estrenó *Parsifal* en Bayreuth. Recordemos las palabras de Levi cuando escuchó por primera vez *Tristán e Isolda* en la Ópera de Berlín: «Mi éxtasis me mantuvo cantando en mi interior hasta la mitad de la noche, y cuando desperté a la mañana siguiente supe que mi vida había cambiado, Una nueva época había empezado: Wagner era mi dios y yo quería convertirme en su profeta», una declaración impresionante si uno considera que Levi provenía de una familia de rabinos.

La hija de Wagner, Eva, se casó con el escritor británico Houston Stewart Chamberlain, un acérrimo defensor de las tesis racistas y antisemitas, que conoció a Hitler en 1923. Pero especialmente la esposa inglesa de Siegfried Wagner, hijo de Richard y Cosima, Winifred, quien dirigió el Festival desde la muerte de su marido en 1930 hasta la Segunda Guerra Mundial, tuvo estrecha cercanía con el dictador, a quien bautizó como «el tío Wolf». Su devoción por el Führer era mayor que la de cualquier nazi alemán. Cuando Hitler estuvo preso en la prisión de Landsberg, reitero, en el fracasado golpe de estado de 1923 llamado «el *putsch* de Munich»,

fue Winifred quien, como he dicho, le suministró papel para escribir *Mein Kampf* y su adhesión al líder fue tan apasionada que se llegó a hablar de matrimonio.

Cuando asumió la dirección del Festival, prohibió la presencia de Gustav Mahler, Bruno Walter, Otto Klemperer y Fritz Busch por su origen judío y a su vez convirtió el fragmento final de *Los maestros cantores* en el himno del nacionalsocialismo. Bayreuth se transformó en lo que Thomas Mann llamó «teatro de corte de Hitler». El mismo Führer se alojaba, en sus visitas a Bayreuth, en villa Wahnfried. Tras la guerra y a raíz de los procesos de desnazificación, Winifred fue apartada de la dirección del Festival en 1952 (la última edición se había celebrado en 1944), y el Festival adquirió un aire de revolución estética y cosmopolitismo artístico voluntariamente alejado del nazismo.

Tras la muerte de Wolfgang en 2010, sus hijas Eva y Katharina han prometido levantar el velo histórico de esa época en los archivos de Bayreuth.

OTTO KLEMPERER

→ Este director judío fue uno de los más grandes intérpretes de Wagner con su Orquesta Philharmonia: antológico, majestuoso, acerado, inquietante, tan ominoso como esperanzador. Expresó con su interpretación de Wagner lo más hondo de la naturaleza humana.



Otto Klemperer

Mi mujer, Susana, y yo asistimos a la exposición sobre «Wagner y los judíos. Las voces silenciadas. 1876-1945», realizada en el Ayuntamiento de Bayreuth en 2012 y 2013, donde se hace un minucioso repaso de las figuras judías de la música alemana que debieron exilarse o murieron en los campos de concentración, muchos de ellos destacables intérpretes wagnerianos. El hecho de que se señale 1876-1945 demuestra que esta primera aproximación de Bayreuth al antisemitismo es anterior a la llegada del nazismo y a la apropiación que los nazis hicieron del Festival.

Además, quiero señalar lo que siempre insisto en señalar, ¿hasta qué punto Wagner puede ser vinculado con el nazismo? Es cierto que tiene expresiones ominosas e intempestivas en su rechazo y en ese sentido, «de una incontinencia oral pareja a la escrita, de conducta y opiniones muchas veces indefendibles», (como dice Luis Gago), pero no hay que olvidar que también habló contra lo

alemán, sobre todo de la manera que se estaba reestructurando la nación alemana, e incluso llegó a poner en tela de juicio el poder temporal del Vaticano y el manejo arbitrario que hacía la Iglesia de la imagen de Jesús. Esto es evidente en *Parsifal*, en donde el coro final exclama «redención al redentor». ¿Es esto una herejía? ¿Se requiere una segunda redención, por lo que el cristianismo queda realmente superado al ser reafirmado? Una nueva noción del sufrimiento y una nueva noción de la compasión –temas cruciales de la dramaturgia wagneriana– van a hacerse presentes en nuestra visión. Se trata de deconstruir el cristianismo. Vaya a saber la intención del maestro, pero la frase es fuerte. Además, no debemos olvidar que a Wagner le tocó vivir en una época en la que los pueblos europeos habían desarrollado un fuerte

concepto de «nación» y algunos de ellos constituían Estados nacionales compactos y consolidados, incluso de tendencia expansiva, como Inglaterra, Francia, España, Portugal y Holanda, con fronteras bien delimitadas y colonias de ultramar. Otros, como Alemania e Italia, buscaban aún y urgentemente su identidad nacional en cualquier elemento histórico que le sirviese de base para su supervivencia y crecimiento. Pero aún así; ¿no llama la atención que el mar de *El Holandés errante* es escandinavo, el país de *Lohengrin* es Bravante, *Tristán e Isolda* sucede entre Irlanda y Cornualles y que el centro simbólico de *Parsifal* sea Montsalvat? ¿Un nacionalsocialista de pro habría elegido estos lugares? No es esta una pregunta ingenua. Como no lo es preguntarse qué hizo que la pasión carnal de dos hermanos gemelos o la de una tía y su sobrino haya inspirado la música de amor más conmovedora de la historia de la música. Nada es comparable a los dúos de los personajes citados y al *Tristán*, la cima de todos.

Pero hablemos de la relación concreta de Wagner con los judíos. Un matiz psicoanalítico que dejaré de lado: la leyenda o no de que Wagner presentía que era hijo de Ludwig Geyer, su padre adoptivo y en aquel tiempo considerado judío. Lo que Freud llamó la novela familiar. Y aunque se ha probado que Geyer no era judío, ese temor siempre lo angustió. Pero esto es para «carne de diván», como dicen mis colegas.

THOMAS MANN

→ «La obra de Wagner solo podía brotar del espíritu alemán. Quizá contribuyera la sangre judía. Ciertas características de este arte –su sensualidad, su intelectualismo– parecen abonar tal suposición. Pero, ante todo, es alemán [...] Es absolutamente inadmisibles atribuir un sentido contemporáneo a las acciones y discursos nacionalistas de Wagner. Hacerlo supone falsearlos y profanarlos: mancillar su pureza romántica».

Conferencia en el Instituto Goethe de Munich en febrero de 1933, a días de subir Hitler al poder –nombrado Canciller– el fin del mismo mes.

Vaya por delante Hermann Levi, el director elegido para estrenar *Parsifal* en Bayreuth («Sin Hermann Levi, Wagner no hubiera encontrado un director tan brillante para su *Parsifal*, escribió Barenboim). Hermann Levi, hijo y nieto de rabinos, admirador de Johannes Brahms, respetuoso solícito de las tradiciones judías, que dirigió la música del funeral de Wagner en 1883 y llevó su féretro junto a otro judío, Heinrich Porges, director musical (que dirigió el coro en el estreno de *Parsifal*) y crítico musical en Leipzig. Se trata, como decíamos, del mismo Hermann Levi que creó la música para la inauguración de la sinagoga de Mannheim, asesor musical de la sinagoga de Munich y director de orquesta de la Real Ópera de Munich, que compuso incluso música sabática para oficios religiosos judíos. Como lo señalé en la conferencia anterior de Ernesto Ruiz de Linares, ante la oposición de muchos wagnerianos a la presencia de Levi en el estreno de *Parsifal*, Cosima le pidió a Levi que se convirtiera al cristianismo, cosa a la que se negó rotundamente respondiendo: «Yo me siento orgulloso de ser judío: no me avergüenzo de ello». Cuando murió Wagner, Levi escribió a Cosima: «Wagner es el mejor hombre del mundo». Y en carta a su propio padre, rabino, escribió el 13 de abril de 1882: «Wagner es el mejor y más notable de los hombres. El futuro reconocerá que ha sido tan grande como hombre que como artista, como ya lo saben los

que le son cercanos». Levi dirigió en Bayreuth desde 1882 hasta 1894 (es decir, durante doce años seguidos). Wagner se refirió a él como su «más apreciado amigo».

Esta conferencia es una invitación a hacer justicia mediante la palabra. Y asumir las contradicciones, porque ellas no inhabilitan un juicio sino que, dialécticamente, lo avalan en su riqueza y fecundidad. Una palabra puede ser llevada a cualquier lado sin que el que la dijo tenga la más remota idea de para qué va a ser aplicada o qué cosas va a justificar. Se trata de un terreno resbaladizo y todo se puede tergiversar (piensen en la sacralización que hizo Cosima del maestro y la nazificación que hicieron sus hijos políticos, a lo que se puede sumar la pasión enfermiza que sentía Winifred –su nuera– por Hitler). Y yo quiero cuidar mis palabras porque si hay algo que amo es justamente la expresividad y autenticidad de las palabras, su sentido místico, su valor humano, su ponerse al servicio de la verdad de cada uno y de la justicia de todos. Wagner –de él se trata hoy– ha creado la mayor parte de su obra arrojado a la vida de los mitos y los mitos son los sueños de una cultura y sus palabras de siglos son las palabras más consolidadas.

Otro judío, Samuel Lehrs, era un académico dedicado a la filología y uno de los tres amigos más cercanos de Wagner, de una salud muy frágil, de quien Wagner hablaba encomiásti-

camente y al que quería mucho. Su apellido familiar era Kaufman, pero sus padres lo habían cambiado al convertirse al cristianismo. Lo que Lehrs no pudo darle a Wagner –apoyo económico– porque era muy pobre, se lo ofreció en enriquecimiento y amor por la poesía medieval clásica, la filosofía y el material base de *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Cosima señaló que el amor de Wagner por Lehrs «no tenía límites». Lehrs dialogaba con Wagner sobre sus teorías del arte dramático y musical y le enseñaba todo lo que sabía. Una vez que Lehrs abandonó París, que es donde instalaron su amistad, escribió Wagner: «Sé fuerte, mi querido hermano, tarde o temprano estaremos juntos de nuevo». Lehrs murió ocho días después de esta carta y Wagner, que guardó ocho días de luto, escribió a su hermana y luego reprodujo en *Mein Leben*: «Samuel fue una de las más bellas relaciones de mi vida. Este hombre maravilloso y tan desafortunado y valiente será para mí eternamente inolvidable».

Otra de las relaciones con judíos comenzó para Wagner en mayo de 1858. Tenía 45 años y vivía en Zurich, exilado. Su amigo judío polaco Karl Tausig, pianista, de extraordinario talento, tenía 16 años y fue alumno de Franz Liszt. Wagner lo adoptó como su gran pianista preferido («tiene dedos de acero y su técnica es infalible», dijo), con un interés paternal sorprendente, ocho años después de haber escrito

su ominoso libro. Hicieron numerosas excursiones de montañas a los Alpes y Tausig comía frecuentemente en casa de los Wagner. La relación con la familia fue muy cálida.

Fue también en París donde Wagner hizo amistad con el compositor judío Jacques Halévy, catorce años mayor que Wagner, del que nos dice en su biografía que tenía un «talento magistral» y que era «un peculiar hombre de buen corazón y sin pretensiones». Wagner en sus escritos periodísticos llenó de elogios las óperas de Halévy. Este hombre «peculiar» tenía una esposa judía, una amante cristiana e hijos de ambas. Halévy contrató a Wagner para que le asistiera en la composición de un fragmento de su ópera *La reina de Chipre*. Wagner se sintió fuertemente atraído por el arte de su mentor judío y declaró que su «excelencia justifica la participación de todos los judíos en nuestras preocupaciones artísticas». En 1842 publicó un ensayo de 25 páginas en la *Gazette Musicale* en el cual aplaudía la obra de Halévy. Decía: «Juro que nunca antes he escuchado música dramática que me ha transportado tan completamente a cierto alcance de la historia». Al referirse a la ópera *La judía* del mismo Halévy, escribió que «quienquiera que sepa apreciar la solidez, la dignidad de la música alemana, sabrá que no se trata de uno de los más pequeños títulos de gloria». Y tildó a las composiciones de Halévy como «el *pathos* de la tragedia lírica elevada».



Jacques Halévy

Una vez escribió a Heinrich Porges, judío checo y músico talentoso (algunos lo consideran hijo extramrimonial de Liszt con una actriz judía), que estudió leyes y filosofía en la Universidad de Praga y decidió dedicarse a la composición musical, fue director de la Orquesta Real de Munich, coeditor del *Bayreuther Blätter*, una gacetilla dedicada exclusivamente a la música de Wagner, este le escribió, digo, pidiéndole que fuera su secretario, que Porges rechazó (Wagner ya había encontrado en su camino al rey Ludwig II de Baviera, su mentor). Decía Wagner en la carta: «Si aceptas me harás muy feliz. Tú sabes que lo

de secretario es solo una excusa para tener un amigo conmigo. Si deseas unir tu vida a la mía, espero que nunca tendrás motivos para lamentarlo. Y lo importante y tranquilizador será tener a mi ingenioso y simpático compañero al lado mío». Porges finalmente fue nombrado director de las páginas de arte de la revista *Sur Press*, un periódico subvencionado públicamente para propagar las obras de Wagner. Este escribió: «No consideraré mi escuela completamente acabada si Porges no forma parte significativa de ella». Porges le ofreció a Wagner la realización de un concierto en Praga por el que pagó dos mil marcos y Wagner dijo jocosamente: «Este es el primer dinero que yo haya ganado por medio de mis propias composiciones». En Breslau fue organizado otro concierto por Leopold Damrosch, un director musical judío. Posteriormente Porges fue nombrado director musical en Munich. Poco después Hans Richter escribió a Wagner que Porges había dirigido muy mal, y Wagner le respondió: «Nunca podré olvidar a alguien que se ha comportado tan bien conmigo. Fue él quien organizó el concierto de Praga para mí y en los malos días de Viena era mi único amigo. Así que pasará un buen rato antes que hable mal de él».

Karl Tausig, por otro lado, fue calificado por Wagner como «la vida y el alma del proyecto de las asociaciones wagnerianas» (Tausig dio

conciertos en Praga con música de Wagner para juntar fondos para las asociaciones wagnerianas, pero Tausig murió de tifus a los 29 años, en 1871). Wagner dijo a Cosima: «Esta es la estupidez del destino, que nos arrebató a Tausig tan temprano, cuando él tenía mucho por lo que vivir. Desde la muerte de Tausig no tengo voluntad para nada más que asuntos de negocios y la experiencia de los niños». Y Wagner escribió un poema breve para su lápida.

En Dresden se produjeron los primeros encuentros de Wagner con el compositor, pianista, conductor y escritor Ferdinand Hiller, hijo de una conocida familia judía (Hiller y Wagner eran más o menos de la misma edad). En *Mi vida*, Wagner habla de Hiller diciendo: «se comportaron –se refiere a Hiller y su esposa, Antonka – con particular encanto y agradable forma» y agrega, «Antonka era una judía polaca extraordinaria». Hiller colaboró en la puesta de *Tannhäuser* en Dresden en octubre de 1845. Wagner recomendó a Hiller para el puesto de funcionario de la Corte en Dresden, aunque sabía de la íntima relación que Hiller había tenido con Mendelssohn, quien estrenó en Leipzig *La destrucción de Jerusalem*, dedicado al mismo Mendelssohn, el oratorio más popular de Hiller en aquella época basado en el relato bíblico de Jeremías. Como curiosidad les digo que fue Hiller quien cortó un mechón del cabello de Beetho-

ven en el momento de su muerte. Su familia –Hiller ya había fallecido en 1885– debió huir a Dinamarca a raíz de la persecución nazi y optaron por cambiar el apellido.

El escenógrafo del primer *Parsifal*, Paul von Joukowsky, era judío y homosexual (su pareja lo acompañaba en su trabajo) y Wagner mostró su respeto aunque afirmó no entenderlo, mostrando una singular tolerancia extraña para la época.

Señalo además la presencia de Josef Rubinstein en la vida de Wagner, dotado pianista ruso judío, que vivió diez años en casa de la familia Wagner y colaboró activamente en la preparación del *Anillo* y de *Parsifal*. Rubinstein, a sus 22 años, fue nombrado pianista personal de la Gran Princesa Elena de Rusia. Cuando tocó por primera vez en casa de los Wagner, Cosima escribió: «Es como si la música fuese realmente escuchada por primera vez». Wagner lo designó como uno de sus cuatro copiadore y siguió al lado de Wagner diez años. Cuando Wagner murió, Rubinstein se pegó un tiro sobre la tumba del músico. En la carta de presentación de Rubinstein al maestro, decía: «Soy judío. Con eso, para usted, está todo dicho». Wagner lo recibió con los brazos abiertos.

Señalo, además, que una de las más grandes sopranos wagnerianas, Lotte Lehmann, judía, escribió su autobiografía bajo el título de *La que nunca cantó para Hitler*.

Podemos seguir sumando otros personajes judíos cercanos a Wagner: por ejemplo, Berthold Kellermann, joven alumno de Liszt, que se unió en 1878 al elenco de ayudantes musicales de Bayreuth y que además dio lecciones de piano a los niños. Kellermann contó lo extravertido que era Wagner y fue testigo de aquella reunión donde las tres mujeres más significativas de la vida del maestro estuvieron juntas en la misma sala en la villa de los Wessendock. Mathilde, la primera, tenía 23 años. La segunda, la frustrada y frustrante Minna, esposa de Wagner, con 48 años y la tercera era Cosima que tenía 19 años y que estaba pasando su luna de miel con el discípulo de Liszt, Hans von Bülow. La vida tiene, a veces, esta singularidad.

Supongo que ustedes saben que Wagner cedió al tenor y empresario judío Angelo Neumann los derechos exclusivos y absolutos para producir el *Anillo* en toda Europa ¿Quién, que hubiera sido un antisemita coherente y militante, hubiese permitido un compromiso tan estrecho?

Y, por fin, el último amor de Wagner fue Judith Gautier, hermosísima, «un alma de artista en un cuerpo de diosa», la definió alguien. Víctor Hugo le dedicó un soneto: «Ave, diosa, los que van a morir te saludan». Era hija del poeta Théophile Gautier, de ascendencia judía y de la milanese Ernesta Grisi, hermana de la célebre soprano judía Giulia Grisi, una de las más



Retrato de Judith Gautier (*A Gust for Wind*), por John Singer Sargent (1883).

grandes divas de la época. Judith era mucho más joven que Wagner (más de treinta años de diferencia); escribió el libro *Richard Wagner y su obra poética*; tradujo toda su obra escénica al francés y fue su musa y amante por un tiempo (Judith fue su último amor sensual ante la celosa mirada de Cosima) y divulgadora de su obra hasta el fin de su existencia. Estaba casada con Catulle Mèndes, judío y militante *dreyfusard* y apasionado wagneriano (futuro colaborador de *La revista wagneriana*), y de ella, de Judith, se cuenta la siguiente anéc-

dota: en ocasión de la representación de *Tannhäuser* en la Ópera de París, en una pausa en la que oyó a Berlioz despotricar contra la música de dicha ópera wagneriana, le gritó indignada: «¡Cómo se nota que habla usted de un rival artístico! ¡Es una obra maestra!». Fue invitada de honor de Bayreuth cuando cumplió 31 años, es decir, en el esplendor de su belleza. Wagner le escribió: «Nuestro amor es el veneno más exquisito, el mayor orgullo de mi vida, el último regalo de los dioses. ¿es usted mía, verdad?». La correspondencia entre ellos se realizó en buena parte mediante Bernhard Schnappauf, el barbero de Wagner en Bayreuth, quien se encargaba de la entrega de las

QUINOF (QUINO FERNÁNDEZ)

→ «A veces parece que los directores húngaros, y más específicamente los judíos, nacieron para interpretar a Wagner. Siempre en ellos habrá contundencia, fogosidad e ímpetu, conservando al mismo tiempo la flexibilidad, la contención e incluso, en los mejores, la ternura. Generalizar es peligroso, cierto, pero cuando recuerdo a Georges Szell y a Georg Solti y más lejos en el tiempo a Gustav Mahler (que como recordarán nació en un territorio que antes era húngaro y que fue vetado por Cósima Wagner para dirigir en Bayreuth), la sospecha me parece fundada. De ella se desprende una amarga ironía, porque desde siempre la gran música de ese hombre controvertido alcanzó cimas rutilantes en manos de directores judíos».

Crítico chileno contemporáneo.

cartas. Judith escribió: «Habría sido difícil explicar a cualquier persona ajena a nuestro círculo lo que este genio maravilloso significaba para nosotros en aquel momento, cuando un pequeño grupo de discípulos apoyaban al Maestro. Teníamos el fanatismo de los sacerdotes y los mártires». Simultáneamente Wagner tuvo un *flirt* amoroso con una cantante judía que hizo el papel de Kundry en *Parsifal* en Bayreuth: la mencionada Giulia Grisi. El primer encuentro fue conflictivo. Cuenta la Grisi: «Cuando subí al escenario, el Maestro me miró y sin saludarme me dijo que yo era la cantante de peor aspecto que había pisado el escenario. Tomé mis bártulos y me fui a la estación para volver a casa, a Múnaco. Cosima corrió atrás mío pidiendo disculpas por la conducta de su marido, que estaba cansado y nervioso, que regresara con ella al festival. Exigí una disculpa de Wagner. Se disculpó y finalmente me felicitó por la naturaleza de mi voz».

Podría seguir citando, claro, más wagnerianos judíos, desde Siegfried Lipiner (poeta y dramaturgo reconocido y amigo de Mahler, muy influenciado por Wagner, autor de un famoso ensayo sobre Arthur Schopenhauer y al que Nietzsche calificó de «verdadero genio»), a Karl Goldmark (compositor renombrado, autor de las óperas *La reina de Saba* y *Merlín*), a Friedrich Eckstein (conocido melómano y secretario privado de Bruckner, que hizo una peregrinación a pie a

Bayreuth para el estreno de *Parsifal*), a Guido Adler, musicólogo (cofundador de las primeras asociaciones wagnerianas –de la primera fueron socios Hugo Wolf y Gustav Mahler– y autor de una biografía sobre el maestro, junto a otra sobre Gustav Mahler), el director de teatro Emil Geyer (asesinado en Mauthausen por los nazis y del mismo apellido que el padre o padrastro de Wagner), la fotógrafa vanguardista Dora Horovitz, el barítono Friedrich Schorr, que fue el Wotan de elección en Bayreuth entre 1925 y 1931, y, claro, Gustav Mahler (con quien no tengo palabras que ustedes no conozcan: por primera vez las óperas de Wagner se interpretaron completas, sin cortes, desde que Mahler comenzó a dirigir la Ópera de Viena y las puestas de escena junto a Alfred Roller, el gran escenógrafo judío, fueron de las que hacen historia y marcan un hito en la historia de la interpretación musical. El mismo Hitler quedó subyugado por el *Tristán* de Wagner dirigido por Mahler y asistió a su representación ¡27 veces!). Quiero señalar que en el Café Imperial de Viena, se reunían Eckstein, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Félix Salten, Hugo von Hofmannsthal, Franz Werfel, Robert Musil, Rainer María Rilke, Adolf Loos, León Trotsky y Anton Bruckner (en su gran mayoría judíos) a discutir sobre la dramaturgia de Wagner.

Vamos, pues, a él. Conociendo toda esta historia, la amistad judías que profesó, la admiración que le tuvie-



Gustav Mahler

ron, los sentimientos afectuosos del mismo Wagner hacia ellos durante toda su vida, resulta casi imposible leer *El judaísmo en la música* y creer que la misma persona es su autor. Wagner nunca logró despojarse de esa ambivalencia extrema entre su rechazo de los judíos y su afecto hacia ellos. Wagner padecía lo que los psicólogos llaman «una disonancia cognitiva», una visión fracturada en su cerebro entre la ficción y la realidad de la existencia judía y un sentir contradictorio en su corazón ocasionalmente manifestado por su afecto y su odio. «Mi vida es un mar de

contradicciones, del cual solo espero emerger mediante la muerte», escribió.

Escuchar y ver sus óperas no influye simplemente en lo que el melómano piensa y siente sino que además altera la mera estructura de los sentimientos y pensamientos, el modo en que viven los habitantes de una cultura. Esto permite a la cultura soñar nuevos sueños, es decir, crear nuevos mitos, es decir, nuevas palabras, necesarias para contener los cambios psicológicos que la cultura está en proceso de hacer. Pero en lo esencial, el sentido es el mismo: poner el mito al servicio del ser humano. Por eso cada vez que uno asiste a la representación de *Tristán* o de *Parsifal*, es como si fuera la primera vez. Wagner y sus pentagramas estimulan la mirada original que uno arroja sobre el mundo a través de historias que han cuajado en el alma del hombre desde el instante mismo en que los mitos fueron considerados, desde el inicio, como las historias sagradas de todo un pueblo, relatos venerables sobre el origen de las cosas y la actuación de los dioses y héroes, que la historia atesoró como una tradición viva.

Los símbolos de los mitos ofrecen materia que no es posible captar con la lógica racional. Cada imagen simbólica, cada simbólica acción, refleja un pensamiento que gracias a ellos obtiene significado. El mito es un símbolo que lo abarca todo y expre-

sa las creencias sobre el origen del mundo, las normas y prohibiciones que lo acompañan, las leyes que pretenden regirlo, y todo a través de la palabra, esa palabra primera, fundacional, primitivamente auténtica, que es la palabra mítica. Aquella que fecundamente se opone a los notarios de la razón pura. Lo escribió Gastón Bachelard: «No se vuela en los mitos porque se tiene alas, se tienen alas porque se vuela». Escribe Goethe: «Un gran poeta dramático, cuando al mismo tiempo es creador y cuando vive en él un poderoso y noble sentimiento que penetra en todas sus obras, podrá lograr que el alma de sus piezas se convierta en alma del pueblo». Pero, además, son historias que adquieren una contemporaneidad emocional que nos sobrecoge. Yo lloro cada vez que escucho el *Tristán* como si nunca antes lo hubiera escuchado, consciente que estoy ante una de las manifestaciones más hondas que ha dado el genio humano. Y Wotan –ese dios tuerto, frágil, vulnerable e imperfecto (ustedes saben que su absoluta sabiduría la bebió de la fuente de Mimir, quien le pidió en garantía un ojo)–, es un ser que me emociona profundamente porque se trata de un dios al alcance del deseo humano. Cuando le dice a Brunhilde: «En mis propias cadenas / me encuentro retenido / yo, el menos libre de todos», mi corazón se detiene. O cuando Kundry, la seductora prostituta, cambia su belleza juvenil por la madurez de una madre,

mis sentimientos se ponen en estado de asamblea.

Quiero prevenirles que hoy leo mis palabras por fragmentos y entre preguntas que me hago a mí mismo. Naturalmente, hablo solo de judíos (dado el título de la conferencia) aunque no solo de judíos estuvo rodeado Wagner. ¿Tiene sentido la vida? ¿El mundo es puro sonido y furia, el balbuceo de un idiota al borde de la nada?, como lo decía Shakespeare. Yo creo que se trata de algo que se encuentra en la frontera entre el caos informe y el todo ordenado y legible. Los fuegos de artificio se han apagado, pero entre Wagner y nuestro pensamiento relumbran aún las infinitas luces caídas que habrá que rastrear. En una imagen que podría parecer cabalística –dice Diana Sperling– se trata de reunir las chispas dispersas y, como en un juego, armar con ellas pensamientos, sentires, escenas que den nueva vida a la vida.

La música de Wagner se nos ha metido en la piel y difícilmente será olvidada, pero tiene sentido preguntarse sobre su vida y las contradicciones manifiestas que hicieron de él, en ciertos momentos, un energúmeno vociferante que se negaba a sí mismo. Porque es necesario señalarlo una y mil veces; la cuestión Wagner para los judíos no reside en cuánto los hostilizara. Escribe Gustavo Perednik, lúcido intelectual argentino que vive en Israel: «Hay una larga lista de judeófobos respecto de quienes no

solicitamos exclusiones de nuestros programas de estudios culturales y de nuestros conciertos [...] Desde Voltaire y Fichte a Chopin y Robert Schumann, desde Ezra Pound y Ferdinand Céline a Martín Heidegger y Humberto Eco, desde Quevedo a Lope de Vega, todos ellos son enseñados en Israel sin que su enemistad con nuestro pueblo obre de limitación». Esta es la pura verdad. Ellos no pueden ser implicados en proyectos políticos criminales. Seguramente a todos nos pasa que cuando escuchamos a Herbert von Karajan –al que con mi mujer seguimos más de 25 años seguidos en Salzburg– o cuando escuchamos a Wilhelm Furtwängler (al que admiré mucho) o a Walter Gieseking (pianista personal de Hitler que fue el primer pianista que escuché a mis seis años), no se nos cruza por la cabeza pensar en su pasado nazi. Ellos no son grandes gracias a sus fallos morales sino a pesar de ellos.

La Israel Chamber Orquesta (Orquesta de Cámara de Israel) dirigida por Roberto Paternostro –judío, ayudante de von Karajan durante muchos años, de 1978 a 1984; desde 2009 director de la Orquesta de Cámara de Israel, muchos de cuyos músicos son hijos de sobrevivientes del Holocausto– ha interpretado música de Wagner hace pocos meses en el mismo auditorio de Bayreuth, en un programa constituido por música de Mahler, Mendelssohn, Liszt, Wagner y



Roberto Paternostro

el compositor israelí Tzvi Avni: como ven, un notable concierto de conciliación. La presentación en Bayreuth –registrada en un CD– fue auspiciada por la bisnieta de Wagner, Katharina Wagner, codirectora del festival junto a su hermanastra Eva Wagner-Pasquier, quien agradeció a Paternostro la valiente apuesta. Paternostro, de origen judío, asumió el desafío aunque señaló que la sobrevivencia de víctimas del Holocausto justificaba que en Israel ese concierto fuera imposible. En el público estaba presente Angela Merkel. Yo no pude evitar una asociación libre y recordar que Mahler, en su *Novena Sinfonía* y en un acto de conciliación similar, agrupó en el coral del inicio del Adagio final una canción litúrgica judía, *Adon Olam* (Señor del mundo), y un himno anglicano, *Abide with me* (Per-

maneced conmigo). El mismo Mahler que fue uno de los grandes intérpretes de Wagner, que organizaba semanas musicales con su obra completa, que eliminó la claque y que colocó la orquesta en el foso, tal como lo había hecho Wagner.

Alex Ross, con su habitual sentido del humor y comentando el tema de esta conferencia, ha escrito: «Si hay un lugar donde solo se permite escuchar música de Wagner, debe haber también un lugar donde Wagner está reducido al silencio». En Israel nadie es medido en su judeofobia antes de dar a conocer su obra. Con Wagner la cosa es distinta, porque la instrumentalización que hizo Hitler lo ha convertido en un «leproso moral», cuya música acompañaba a los judíos en los campos de exterminio cuando eran llevados a las cámaras de gas. Dice Perednik, crítico israelí: «El monstruo de Wagner radica más en lo que los nazis han hecho de él, que en su propia vida y obra». Como todos sabemos, son los sobrevivientes de los campos de exterminio que viven en Israel quienes se oponen a la música de Wagner y con toda su razón pasional, pero es evidente que el paso de los años neutralizará estas discordias y hará prevalecer la música. Por ejemplo, hace algunos meses la Suprema Corte de Justicia de Israel amparó, enfatizó y alentó el derecho de interpretar a Wagner en las orquestas nacionales y en conciertos oficiales e incorporarlo a la

enseñanza de la música. Esta es una ley que no tiene vuelta atrás. Además desde hace dos años existe en Israel una Asociación Wagneriana dirigida por Yonathan Livny, fundador de la Sociedad Wagner. Yonathan Livny, un abogado de Jerusalén, que perdió toda su familia en los campos de exterminio, admite la animadversión de Wagner a los judíos pero insiste en que los israelíes deberían tener el derecho de escuchar a Wagner sin tener que viajar fuera del país.

Muchos israelíes no olvidan que Theodor Herzl, el creador del sionismo y factótum a través de su libro *El Estado judío* en la creación del Estado de Israel, que era un amante apasionado de la música de Wagner, comenzó con la obertura de *Tannhäuser* el Primer Congreso Sionista Mundial en Basilea (y repitió la misma obertura en el Segundo Congreso Sionista en 1898) y dijo una vez que en los días que no escuchaba Wagner se sentía sin inspiración para seguir trabajando en su libro sobre el estado judío. Llegó a considerar dicha obertura como posibilidad de formalizarla como himno de dicho Estado. Otros señalan que la música de Wagner aumenta la tortura emocional de las víctimas de Hitler. Ambas opiniones son totalmente legítimas. Yo no sé si ustedes saben que Hitler prohibió –ya en medio de la guerra, en 1942– que se hiciera el *Anillo* porque finalizaba con la caída de los dioses y le asemejaba el colapso del propio

Reich. Como ha señalado frecuentemente Daniel Barenboim en ninguna de las óperas de Wagner figuran personajes o contenidos antisemitas.

En la conferencia anterior de Ernesto Ruiz de Linares se deslizó el error de considerar a Mime, Alberich, Kundry, Klingsor, Hagen o Beckmesser como personajes judíos, cosa que no pasó nunca por la imaginación del autor de *Tristán*, o por lo menos nunca lo expresó así y no existe ningún testimonio que así lo indique. Hay que desfacer estos entuertos para llegar a una verdad más o menos objetiva. En Israel no está prohibido y nunca lo estuvo escuchar a Wagner: yo mismo compré en Tel Aviv discos wagnerianos y escuché allí, por radio, la transmisión del Festival de Bayreuth. En los años 30 –antes de la llegada de Hitler al poder– la Orquesta Filarmónica de Israel, en sus conciertos de inauguración, interpretó Wagner, con Arturo Toscanini en la dirección,

ERNESTO RUIZ DE LINARES

→ «Wagner, fallecido cincuenta años antes que el Nacionalsocialismo, y cuyas ideas, antes de encaminarse hacia el nacionalismo lo hicieron hacia la fraternidad y el socialismo, no pudo impedir que Hitler y todo su *staff* se apropiaran de sus ideas y de su música para distorsionarlas, y con esa interpretación tan tergiversada que hicieron de su obra, llevarla a la connotación que hoy se pretende».

«Hojas wagnerianas», nº 17, pág. 17.

aun en esos momentos –1930 repito– en que Hitler ya emponzoñaba el clima de Alemania con sus mani-fiestos antisemitas. Bajo la dirección de Daniel Barenboim, en 2001, se interpretó en Tel Aviv la obertura de *Tristán*, con el conocido follón que se armó y que ustedes seguramente conocen. Barenboim –que había programado el primer acto de *La Walquiria* para el concierto del 7 de julio y que el director del festival le pidió que cambiara el programa y entonces hizo Schumann y Stravinsky– cuenta que hizo de bis un fragmento de *Tristán* a pedido del público y es verdad que, ante el anuncio de Daniel de que iba a interpretar *Tristán* y que los que no estuvieran de acuerdo podían retirarse de la sala, de más de 2.000 asistentes, solo 100 la abandonaron. De no haber sido Barenboim quien lo intentó, alguien más lo hubiera hecho un poco más tarde: una realidad compleja siempre está allí cuando se intenta aislarla.



Daniel Barenboim

Este conflicto inevitablemente ocurre –escribe Edward Said– pues buen número de personas no toleran fácilmente a quien es notablemente diferente. El mismo Said –militante palestino– escribió: «Para una mente madura debiera ser posible mantener juntos dos hechos contradictorios, que Wagner fue un gran artista y que fue un ser execrable. Es difícil pensar en lo uno sin lo otro. ¿Significa esto que no se debe escuchar a Wagner? Naturalmente que no. Si un individuo sigue obsesionado con la asociación de Wagner con el Holocausto no tiene por qué escuchar a Wagner, aunque yo diría que el arte necesita una actitud abierta. Véase lo que Atenas le hizo a Sócrates o los judíos de Amsterdam a Baruch Spinoza y piensen en Galileo castigado por la Iglesia y Hal Hallaj, poeta místico islámico, crucificado por los árabes por sus reflexiones que adjudicaban una nueva espiritualidad al pensamiento sufí». Hasta aquí Said.

Un año antes, en el 2000, Mendi Rodan, sobreviviente de los campos de concentración, dirigió el *Idilio de Sigfrido* en Rishon Lezion, la ciudad más antigua de Israel, creada el 31 de julio de 1882, sede del equipo Maccabi de baloncesto que ustedes habrán oído nombrar, una ciudad, como ven, con más de 130 años de existencia: la primera colonia judía moderna establecida en tierras de Israel y que se ha convertido en la cuarta ciudad del país con 220.000 habitantes.



Edward Said

En Google se puede escuchar y ver a dicha orquesta en la interpretación del *Idilio*. Y quiero hacer un paréntesis: yo que soy tan mahleriano como wagneriano, comparto la opinión de Zubin Mehta y Daniel Barenboim que han defendido que una orquesta que no haya interpretado a Wagner no puede comprender la sintaxis de las sinfonías de Mahler, ya que algunas de ellas están impregnadas de los más altos ideales musicales de Wagner. El director judío Lorin Maazel opinó lo mismo. Cierro el paréntesis.

Asher Fish, director titular de la Ópera de Israel, ha preparado un concierto con arias de Wagner y solicitó hacerlo en presencia de los miembros de la Asociación Wagneriana de Israel. Aunque Wagner es el autor de *El judaísmo en la música*, lo evidente es que en ese intento de «purificar» el

arte y la cultura alemanes, Wagner nunca olvidó a lo largo de su vida dos figuras imprescindibles que para él fueron sus ayudantes judíos Josef Rubinstein y Hermann Levi a lo que hay que sumar que Wagner nunca pidió la expulsión de los judíos de Bayreuth y muchos de los que murieron en los campos de exterminio nazis eran fervorosos wagnerianos. Y algo que a veces despierta una leve sonrisa de incompreensión: el hebreo es hoy en día el tercer idioma más oído en Bayreuth. En las óperas de Wagner, reitero, con sus largas horas de pentagramas, no podemos encontrar ni un solo personaje judío. Si su antisemitismo hubiera sido tan furioso, ¿no sería lógico que esos personajes existieran?

Desde su narcisista personalidad, Wagner se cuidó bien de ciertas conductas enfermizas. Recuerden cuando le llevaron para que firmara un panfleto contra los judíos, gestado en Bayreuth para restringir los derechos de los judíos y él replicó, en dos ocasiones y en contradicción con declaraciones anteriores: «No me vengán con el camelo del antisemitismo». Ernest Newman, notable musicólogo, afirma que Wagner justificó esta negativa por miedo de ofender a todos sus amigos judíos. En carta a Angelo Neumann, judío, empresario y tenor, que dirigió la Ópera de Leipzig y la Ópera de Bremen, gran amigo de Gustav Mahler, Wagner se negó a ayudar a financiar un periódico antisemita y escribió

que rechazaba todo movimiento en ese sentido (esto está documentado en el libro de Neumann *Recuerdos de Richard Wagner*).

En las óperas de Wagner no hay nadie ni remotamente parecido al Shylock de *El mercader de Venecia* de Shakespeare o al antisemitismo de Quevedo en *Excecración del judío*.

El antisemitismo, como el anti-cristianismo o el anti-islamismo, son enfermedades endémicas de nuestra civilización, pero ellas no evitan que Wagner sea uno de los más grandes compositores de todos los tiempos. Por eso afirmo que Wagner, en un futuro próximo, será interpretado normalmente en Israel, les guste o no a algunos. David Stern, director de la Ópera de Israel y director de la Sinfónica de Jerusalem (hijo del famoso violinista Isaac Stern) ha dicho que respetará la prohibición de hacer Wagner siempre y cuando los sobrevivientes del Holocausto sigan vivos. Solo hasta ese momento.

GEORG SOLTÍ

→ Un periodista le preguntó al director judío Georg Solti (nombre original György Stern: el padre cambió el apellido para proteger su familia del antisemitismo) sobre el antisemitismo de Wagner y Solti, ya harto de oír siempre la misma pregunta, respondió: «Mire usted, a alguien que es capaz de escribir una música como esta, puedo permitirme que me mate».

Wagner se ganó su excepcional lugar en la historia de la música no por su antisemitismo – que era *standard* en su época– sino por la genialidad de sus pentagramas. Casos como el de Beethoven, quien aduló a Napoleón como gran conquistador; o el de Debussy, un fascista francés, serían muy criticados desde la perspectiva actual. Haydn, otro ejemplo, fue un servil empleado de su mecenas aristocrático, el príncipe Esterhazy, y hasta el mayor de los genios, Johann Sebastian Bach, comía siempre en la mesa de algún arzobispo o duque. Nada de esto hoy nos ofende. ¿Cuántos escritores, músicos, poetas, pintores, serían dejados de lado si su arte fuera juzgado a través de su conducta moral? Como lo de Wagner, lo escrito no ofenderá mañana y seguiremos rendidos ante la soberana e inconmensurable presencia de la belleza.

El histérico, ambiguo, sensualista y engañoso hechicero –el «viejo mago», como lo llamó Nietzsche– compuso una música sin parangón para el mundo íntimo y sensible de los seres humanos. Además, su identificación profunda con el judío errante es reiterativa: no solo en el holandés errante, sino en Tannhäuser, y en el mismo Wotan al transformarse en Wanderer. Personajes que no deseaban otra cosa que establecerse en algún lugar y a su vez la incapacidad de permanecer en él. La errancia para los judíos finalizó con la creación del Estado de Israel.

El término griego «mito» significa no solo «relato tradicional» sino también «argumento» de una obra teatral en la poética de Aristóteles, y en ambos casos posee un gran poder de seducción. Alguien lo definió como la producción colectiva y genuina de un pueblo, su poema primitivo y anónimo.

Wagner escribe en *Música del porvenir*: «A cualquier época o nación a la que pertenezca el mito tiene el mérito de captar solo lo que es puramente humano y de representar este contenido en una forma que solo parte de aquél que llena al máximo, y por ello, se comprende inmediatamente». *El anillo del nibelungo* es una síntesis de mitología nórdica-germánica. Una amalgama de diferentes cuentos mitológicos que destila una historia que abarca el principio y el fin del mundo (una texto influenciado inicialmente por el pensamiento de Feuerbach y más tarde por el Schopenhauer). No olvidemos que Wagner llevó durante treinta años el proyecto bajo el brazo.

Ustedes saben que yo soy médico psicoanalista y es en un mito (el de Edipo: el carácter inexorable revelado por el oráculo, pero que en la gran tragedia se centra en el deseo profundo del ser humano de conocerse a sí mismo) en el que los psicoanalistas basamos nuestra posible sapiencia. La mitología nació ligada a la religión. Los mitos constituían creencias colectivas y eran rememorados una y otra vez en las fiestas sagradas. Como

dice Carlos García Gual: «Los dioses y los héroes recibían culto en templos y lugares públicos y sus historias eran conocidas de todos».

La forma de componer de Wagner incita a establecer una correspondencia interna de categorías sonoras con las míticas. Escribe Theodor Adorno, filósofo judío: «La razón tiene un momento mitológico y lo mitológico tiene, a su vez, un momento racional. Así, Wagner, en ese momento mítico expresa su verdad decisiva». De ahí que importa señalar que cuando se señala la significación notable del mito en la obra de Wagner, no alcance con nombrar sus libretos ni los personajes ni las vivencias, sino la revolución cultural de su música que fue de tal magnitud que hasta hoy seguimos viviendo de su aporte y Bayreuth sigue siendo el lugar de una utopía.

El *leitmotiv* –la gran creación wagneriana, que él llamaba *grundthemen*– es parte sustancial de ello porque se trata no solamente del guiño que nos hace el personaje o la secuencia en el momento de aparecer, sino «un agente escritural cuya expansión crea una sintaxis excepcional, una forma de construcción musical totalmente novedosa y eficaz que se transforma en arquitectura subliminal cuya presencia incide en el inconsciente del melómano, más aun si se trata de un «iniciado». Los *leitmotivs*, esos motivos conductores o motivos recurrentes (asociados a un

personaje, un estado de ánimo o un concepto moral que lo caracteriza a lo largo de la obra), le permitieron a Wagner transformar la ópera en un drama musical donde todas las partes se unen armoniosamente gracias a las melodías recurrentes.

«Los mitos viven en el país de la memoria» dice Marcel Detienne: son una herencia colectiva que se transmite de generación en generación. «Un pueblo sin mitos moriría de frío», señala Georges Dumézil. Y agrega el crítico y filósofo argentino Gustavo Fernández Walker: «La genialidad de Wagner, lo que hace que hoy, a más de 200 años de su nacimiento, su nombre continúe siendo objeto de devoción, rechazo, discusiones interminables y permanente reinterpretación de su obra, reside en la profunda ambigüedad que atraviesa sus creaciones y su propia vida». Quizá ambas como expresión de lo mítico.

Sus contradicciones son, en realidad, las de Alemania y, más aún, las de toda Europa y, si me admiten esta expresión, podría decir que aún hoy son heridas abiertas tan difíciles de cerrar como la de Amfortas en *Parsifal*. En toda su obra sus personajes son escindidos, emergentes de dos universos rivales, angustiados por una fractura interior, en la que la opción de una de esas dos vertientes conduce inexorablemente a la muerte. Como nadie (o solo quizá Mahler con sus solitarios y cósmicos pentagramas), Wagner pone de manifiesto de

manera desgarradora la tensión interior de sus personajes: por eso Nietzsche lo llamó «el viejo hechicero».

Gustavo Fernández Walker lo dice de manera excepcional, hablando de *Tristán*: «Toda la ópera no es sino la manifestación sensible de una palabra que no tiene traducción concreta a otros idiomas: *sehnsucht*, el sentimiento romántico por excelencia, la nostalgia que genera al mismo tiempo un dolor infinito y un infinito placer. La melancolía como una de las bellas artes [...] Wagner parece dilatar al máximo el momento de la elección entre esos opuestos porque, en el fondo, no quiere elegir». Quiero señalar que se ha hablado de la influencia de los escritos nazis de Gobineau en *Parsifal*, cosa que se contradice porque Wagner finalizó el libreto de *Parsifal* en 1877 y leyó a Gobineau en 1880.

Como dice García Gual, los mitos son los relatos primordiales que explican el mundo, lo ordenan, dan noticias acerca de lo que fue antes y será después, de lo que hay más allá de la experiencia. Los actores del mito no son fuerzas ciegas de la naturaleza sino seres divinos o sobrehumanos que configuran un mundo según sus designios y sus conflictos apasionados e inteligibles. Y la mitología es el conjunto de relatos míticos de una cultura.

Y aquí quería llegar inicialmente. Wagner es hijo de su cultura, de una

cultura que muchas veces se expresaba a través de la incultura cuando el mito se transformaba en arma de discriminación o de soberbia aria, de una cultura que lo hacía a él partícipe de un pensar grupal, de un sentimiento colectivo que como todo sentimiento colectivo mezcla churras con merinas, se afianza en la ambigüedad y la ambivalencia, se dibuja como el perfil de Jano, en dos vertientes siempre enfrentadas: la noble y la inquisitorial. En los años que vivió Wagner el antisemitismo era una enfermedad social y nadie estaba exento del contagio del virus. La historia de los judíos es una historia de persecuciones, humillaciones y muerte que los han recorrido desde su inicio bíblico. Hablar de Wagner como el único antisemita de la historia es un colosal error y transformarlo en teórico del nacionalsocialismo es otra inexactitud grave que Hitler instrumentó en su favor más de cien años después del nacimiento de Wagner: exactamente 112 años, el 18 de julio de 1925, al publicar *Mein Kampf* («Mi lucha»). En esa época el antisemitismo era una plaga no solo de actitudes sino de libros y de instituciones que invadía todos los terrenos.

Empiezo a finalizar: como lo ha escrito Edward Said, ensayista palestino que compartió con Barenboim el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia: «La historia es un ente dinámico y tenemos la esperanza que tanto judíos como palestinos no

justifiquen abusos de los derechos humanos y que nadie, ni judío ni palestino, está condenado a nuestra eterna enemistad y hostilidad. Nada de lo histórico está congelado en el tiempo, nada en la historia es inmune al cambio, nada en la historia está por encima de la razón y del entendimiento [...] Durante mucho tiempo he mantenido esta creencia y esa es probablemente la razón por la que Barenboim y yo, que tenemos nuestras diferencias, hemos seguido siendo amigos».

Los que hablan de Wagner bebiendo en las teorías de Gobineau, olvidan aquel juicio del maestro: «Gobineau va tan lejos en sus ideas que hasta le reprocha al Evangelio haber asumido la defensa de los pobres».

Wagner no era incondicional de nadie, solo de sí mismo. Franz Liszt –que luego del nacimiento de Siegfried hizo las paces con su yerno– lo dijo así: «La obra de Wagner va a dominar

YEHUDI MENUHIN

→ Gottfried Wagner, bisnieto del maestro, cuenta en su libro *«Quien no aúlla con los lobos»* la experiencia que tuvo con el violinista judío Yehudi Menuhin. Tras de escuchar a Gottfried hablar del antisemitismo de su bisabuelo, Menuhin puso un disco de Wagner y le pidió al bisnieto que lo escuchara. «¿Por qué un judío como yo oye esta música de un antisemita y se emociona?», le preguntó a Gottfried. Este no halló respuesta.

nuestro siglo, como manifestación más monumental del arte contemporáneo. Es fulminante, maravillosa y solemne. Su genio para mí era un foco luminoso a seguir».

Finalizo de verdad: Wagner ha puesto pentagramas a la historia profunda del hombre, al ser y no al parecer («el drama no es un género de ficción sino como el reflejo del mundo que proyecta nuestro silencioso y más íntimo ser», escribió el 31 de enero de 1883 a Heinrich von Stein, preceptor de Siegfried Wagner), insisto, ha puesto pentagramas al fundamento no racional sino emocional del sentido del mundo. Él ha puesto la redención como objetivo supremo del arte en un mundo signado por el egoísmo y la mediocridad. Y la redención por el amor (la muerte voluntaria de la heroína que así lleva a cabo su

acción redentora, es el caso de Isabella en *La prohibición de amar*, Irene en *Rienzi*, Senta en *El Holandés Errante*, Elisabeth en *Tannhäuser* o Brunhilde en la *Tetralogía* (esta última es para mí la gran protagonista del *Anillo*), configura el mensaje más hondo del Maestro: su voluntad de vivir amando, su devoción altruista, como Wolfram en *Tannhäuser*, Wotan en el *Anillo*, Sachs en *Los maestros cantores*, Marke en *Tristán* y, por descontado, Parsifal, en donde más que la liberación del ser se trata de su regeneración.

Parsifal no es la obra de un ser «caduco y cansado de vivir», como señala Nietzsche, sino su último mensaje humanista, su último canto al amor verdadero, esta vez sin encuentro sexual, cuasi sagrado por su pureza y autenticidad (como señala Paloma Benito Fernández en su notable ensayo *El drama wagneriano*).

León Tolstoi escribe: «¡Parsifal! ¡Como un ser ideal creado a semejanza de lo divino! No cabe decirse nada de una obra que deja de ser música para llegar a ser algo más grande que la música misma». Contrariado con el perfil de Jesús que proclamaba la Iglesia, Wagner llegó a considerarse un mesías anticlerical que escribe: «Soy el dueño, el consuelo, la esperanza de quien sufre. Yo destruyo cuanto existe y a mi paso brota una vida nueva de la roca muerta [...] Yo quiero derribar desde sus cimientos el orden de las cosas imperante en vuestras

ALEJANDRO ARRÁEZ

→ «La pregunta es: ¿Por qué Wagner?

Y la respuesta: Por su música. [...]».

Lo importante es la prevalencia de momentos sublimes en la obra de Wagner. Proclamar que Wagner es único no disminuye la alta estimación de cuantos otros grandes compositores nos deleitan. Se trata únicamente de señalar que la obra wagneriana tiene, en general, una fuerza que en los demás autores se da esporádicamente. Todo es bello, pero no todo impresiona igual. La música de Wagner extasia».

«Hojas wagnerianas», nº 7, págs. 32-36.

vidas, puesto que ese orden se deriva del pecado y sus frutos son la miseria y el crimen» (estas palabras figuran en el libro de Enrico Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx* (Alianza Editorial) y son la expresión de su sentido de su misión y de su cuestionamiento al mundo judeo-cristiano tal como era en esos momentos.

Se trata, pues, de redimir el propio mundo y la única idea auténtica es –como en Schopenhauer– la comunión de la piedad. Aunque Wagner va más allá de Schopenhauer porque la muerte no es nunca el fin sino el precio de la Redención, en lo que se sobrepone al pesimismo esencial del filósofo. La realidad es superable por la conciencia del sufrimiento y la compasión. Parsifal no llega a sabio a través de la enseñanza o la experiencia sino únicamente por compasión. Un antídoto frente a un mundo que ya Wagner definía a sus trece años, en una juvenil tragedia, *Leubald und Adelaide*: «Si supieras lo que significa morir, me amenazarías con la vida y no con la muerte». Por eso desde Senta a Isolde, esas mujeres capaces de seguir su amor hasta la muerte para que cese una condena a través de un auténtico ritual que tiene mucho de religioso, nos emocionan tanto.

Por eso, insisto, en que valdrá la pena algún día hablar de la influencia del pensamiento de Feuerbach en Wagner con *La esencia del*

cristianismo, las antípodas del *Anticristo* de Nietzsche. Mientras que para este el dios cristiano ha sido producido por el hombre decadente y únicamente destruyendo el cielo cristiano la tierra podrá llegar a ser un mundo humano, en Feuerbach, a través de la religión humana, el hombre llegará a su propia esencia, a una instancia sobrehumana.

El último período de Wagner se alza hasta esta sublime concepción del amor que tiene en la compasión su pilar. La conciencia de Wagner de estar componiendo su última obra (me refiero, claro, a *Parsifal*) hizo que –como dice Felipe Santos– dibujara las corcheas con el mimo de un orfebre. No más de cuatro compases diarios, revisados una y mil veces hasta que quedaran perfectos. Quién sabe si aquella lentitud no era su subyacente deseo de alargar lo máximo posible su propia vida.

Wagner sentía en esos años que comenzaba sus fantasías de extinción creadora («de mí no puede esperarse nada más», decía) y su necesidad de una trascendencia que ayude al ser humano a salir del agujero moral y espiritual. El hombre necesitaba ser redimido, en este caso por el amor, frente a las ansias de poder. Como decía Wagner: «El hombre, en cuanto alimaña –por brutalidad, delirio de poder, afán de poseer y belicosidad– se amenaza a sí mismo». Hay que redimirlo.

Para finalizar, de verdad:

Uno de los más notables directores de la historia de la música es el judío Bruno Walter (de apellido Bruno Schlesinger), segundo de Mahler en la Ópera de Viena, quien cuenta en su libro *Temas y variaciones* de 1947 esta secuencia: «Había un arraigado antagonismo hacia Wagner en mi Conservatorio, en la casa de mis padres y en las personas con las que yo trataba. Todos manifestaban una orientación “clásica”. Se creía que Brahms era el hombre que continuaba las tradiciones de la gran música y Wagner era el destructor y el corruptor, contra quien había que defender el oído y el alma. A decir verdad, *Lohengrin* y *Tannhäuser* eran bellas. Eso lo reconocían no solo mis familiares y conocidos sino también los miembros del Conservatorio. Un día ocupé un lugar en la galería más alta de la Ópera de Berlín y desde el primer sonido de los cellos mi corazón se contraía espasmódicamente. La magia, como la poción terrible que *Tristán* mortalmente enfermo, maldice en el tercer acto, “irrupción violenta pasando del corazón al cerebro”. Mi alma jamás se había visto inundada así con torrentes de sonido y pasión, y mi corazón se vio traspasado por esa felicidad anhelante y sublime, y nunca me había visto transportado fuera de la realidad por una gloria tan 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 continuó 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».



Bruno Walter

Quizá lo saludable y necesario es olvidar, cuando escuchamos a Wagner, tanto a Hitler como a Nietzsche, olvidarnos de apologetas y detractores y salvar nuestra capacidad de estremecimiento, entregados al ritual de una música que, más allá de los prejuicios, nos inunda el alma de magnificencia

y plenitud. Y darle la razón a Claude Debussy y Arnold Schönberg, los mayores innovadores del siglo xx: «Wagner fue el mayor creador sonoro del siglo xx y la personalidad musical más influyente y determinante de los últimos doscientos años». Entonces digamos como Wagner: «He hecho un drama que volverá a unir por el amor a las artes separadas por el egoísmo».

Quizá esta conferencia haya logrado demostrar que el racismo se opone a la doctrina cristiana o liberal, como diría Lévinas, que los prejuicios son nefastos y que Wagner no fue lo que muchos quieren definir con un solo epíteto, porque lo que está en juego no es el simple concepto de una democracia parlamentaria o cierta política religiosa o cierta concepción de la humanidad, sino la humanidad misma del hombre. La mujer y la hija de Lévinas salvaron su vida en el nazismo refugiándose en el convento de San Vicente de Paul en Orleans. Lévinas siempre se mostrará agradecido ante estos cristianos justos. El resto de su familia murió en el Holocausto. En la dedicatoria de su último libro dice Lévinas: «En memoria de los seres más próximos entre los seis millones de asesinados por los nacionalsocialistas, al lado de los millones y millones de humanos de todas las confesiones y de todas las naciones víctimas del mismo odio al otro hombre».

Les agradezco mucho a todos su presencia y atención: en un mundo

acosado por la incredulidad, sirve a veces esclarecer algunos prejuicios. Al fin de cuentas, la compasión encierra todos los géneros de la sabiduría y por eso yo también aspiro a un mundo donde el dolor y el mal no tengan la última palabra. Porque el sufrimiento es una presencia inquietante pero la ética es una respuesta compasiva al dolor del otro. Eso es *Parsifal* en esencia. No se trata de una ética normativa ni tiene que ver con el consenso. La ética es la respuesta que damos al otro cuando nos sale al encuentro, como lo propugna el filósofo judío lituano Emmanuel Lévinas. Es una ética de la donación que no puede mercantilizarse pero tampoco es una ética de la piedad que se otorga desde lo alto. Compasión significa acompañar, acoger, situarse al lado del que sufre. De eso se trata.

Escribe Jean Matter en un interesante libro sobre Wagner: «Evidentemente se trata de un proceso. Pero en este proceso la bestia que debe sacrificarse es el nazismo. Aún hoy, a décadas de la muerte de Hitler, no hemos terminado con esa hidra de cien cabezas. De ese cataclismo, moralmente comparable a las contaminaciones atómicas, siempre queda algo. El hombre en proceso, el hombre que debe defenderse, es Wagner. La tarea no es fácil porque muchas veces se trata de defenderlo contra sí mismo, contra sus discípulos, contra su propia familia y muchas veces contra el mismo wagnerismo».

Hagámoslo bien: quien quiera vivir Wagner con provecho y plenitud deberá hacer tabla rasa de mentiras y énfasis, de arbitrariedades y desvaríos, prescindir de Hitler y de las políticas totalitarias, dejar de lado tanta hojarasca que se amontona a los pies de la historia, desprenderse de la red de confusiones y polvaredas mal intencionadas y acercarse a ese poeta músico –como a él le gustaba llamarse– y dejarse arrastrar por ese mar de arrebatos y belleza que configura su obra musical. Como diría Baudelaire, vivir el orgullo y la dicha de comprender, de dejarme penetrar, invadir, por una voluptuosidad verdaderamente sensual y que se asemeja a la de elevarse en el aire o mecerse sobre el mar».

Dice Ramon Bau: «Wagner nunca deseó ni expresó un racismo exclusi-

vista y agresivo. Para Wagner, por encima de las razas, están el hombre y la compasión y el amor a todo ser humano». Como ven, de ambivalencias se trata. Prometo ocuparme algún día de la compasión, columna vertebral de la evolución del pensamiento de un genio. Muchas gracias.

Finalizo con humor: Un judío llamado Lev que vivía en Europa Oriental a fines del siglo XIX dice un día a sus amigos: «Si yo fuera el zar, sería más rico que el zar». «¿Cómo puede ser eso?» –pregunta un amigo. «Si fueras el zar, tendrías toda la riqueza del zar, así que serías exactamente tan rico como el zar. ¿Cómo podrías ser más rico?». «Bueno, si yo fuera el zar –responde Lev– además vendería entradas para el Festival de Bayreuth». Muchísimas gracias.



LA MÚSICA DE WAGNER Y DIOS

Alejandro Arráez

Hace unos días —en concreto, el 6 de julio de 2015—, el Papa emérito Benedicto XVI recibió en Castelgandolfo dos doctorados *honoris causa* en música sacra. Uno por la Universidad Juan Pablo II de Cracovia y otro por la Academia de la Música, también de Cracovia. Recibió ambos títulos como reconocimiento por su contribución a la música sacra. Sobre todo, por subrayar la importancia de combinar belleza, verdad y fe en la celebración de la Liturgia. A continuación, pronunció un discurso sobre este tema en el que dijo que «la música sacra es una manera de conectar con lo divino».

En este discurso el Papa emérito cita a Palestrina, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven y Bruckner. Compositores todos que, sin duda, han hecho aportaciones importantes a la música sacra.

Para el Papa emérito, el origen de la música está en el amor, en la muerte y en Dios, que culmina «en el encuentro con lo divino». Secularizando este planteamiento —para quien no crea en Dios— diríamos que la música nos lleva a la **trascendencia**.



Ciertamente Wagner no es compositor religioso, pero es quizá el compositor que más nos acerca a la **trascendencia**.

Entendemos por **trascendencia** o **Dios** lo que está «mas allá», «lo que no se toca». Una vía a la trascendencia es el éxtasis, definido por el diccionario de la Real Academia Española como «estado del alma enteramente embargada por un sentimiento...» y también como «estado del alma caracterizado interiormente por cierta unión mística con

Dios...» Calificamos el éxtasis con el adjetivo *estético*, cuando tal estado se genera por una percepción de belleza.

Veamos la aportación de Wagner desde la perspectiva de un profano.

La mayoría de sus óperas producen un disfrute agradable, incluso deleitan y se quedan en el paladar de la memoria para tararear algunos coros y pasajes. Casi todas terminan con la muerte. Únicamente *Los Maestros Cantores de Nuremberg* es un canto a la vida.

Pero el Wagner sublime está en otras óperas que llegan a absorber de tal manera el espíritu que la persona se aísla de todo lo que la rodea.

Veámoslo ejemplificado en tres obras maestras de Wagner:

La *Tetralogía* de *El Anillo del Nibelungo* es directamente un planteamiento divino (pagano), aunque sus argumentos sean humanos, hasta el punto

de centrarse todo en la muerte de Sigfrido. La marcha fúnebre es el momento cumbre de la *Tetralogía*, y refleja con intensidad estremecedora la partida del hombre hacia **Dios**, (o hacia la **trascendencia**).

Tristán e Isolda (bien triste desde luego, por los suicidios que provocó en la época de su estreno) es, quizá, una de las obras humanas que más locura —o éxtasis estético— han producido (como el *Moisés* de Miguel Ángel o la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, etc.). Incluso diríamos que con especial contumacia, pues se ceba en la enajenación que el amor espiritual —y ¿por qué no?— carnal, produce para inducir a dejar todo lo de este mundo. Podríamos decir que la música de *Tristán e Isolda* lleva a la trascendencia por el pecado.

Recordemos que esta ópera exalta la traición, la infidelidad y los más bajos valores del hombre y de la mujer,



La muerte de Tristán e Isolda, por Rogelio de Egusquiza, 1910.



**La muerte de Sigfrido,
por Johannes Gehrts (1901).**

Pero es sin duda *Parsifal* la ópera divina de Wagner. No solo por su relación con la *cristiandad*, centrada en el cáliz de la cena de Jesús y los valores que exalta, sino por la intensidad emocional que su música es capaz de transmitir.

El hecho de que haya tantas interpretaciones del mensaje de *Parsifal* —políticas, económicas, masónicas, etc.— no afecta a la sensación musical.

Parsifal se vive —es un decir— de rodillas. Cualquiera que sea la posición del hombre respecto a **Dios**, (o a la **trascendencia**), la ópera, desde el principio, con valores nobles, va sumergiendo el espíritu en la adoración del creador.

¿Es música sacra?

Algunas calificaciones («maravillosa música, al mismo tiempo terrenal y celestial» —la del Viernes Santo—... «Es la fe en la Resurrección... en la salvación...») llevarían a la conclusión de que se trata de música sacra.

El papa emérito Benedicto XVI centra su discurso en «Dios, el amor y la muerte» como origen de la música. Los compositores que cita, sin duda, hicieron grandes aportaciones a esa relación del hombre con la **trascendencia**, pero no se puede olvidar a Wagner que con el amor espiritual y carnal, con la muerte, con el **Dios** cristiano y con los dioses paganos, dio a la humanidad la música más sublime. Pocas obras artísticas en la historia producen tan intensa emoción como *El ocaso de los dioses*, *Tristán e Isolda* o *Parsifal*.



**Final del Acto III de *Parsifal*
en la producción original de 1882,
diseño de Paul von Joukowski.**



TRISTÁN E ISOLDA A LOS 150 AÑOS DE SU ESTRENO

**Conferencia impartida por
MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO
en la fábrica de pianos
Steingraeber & Söhne de
Bayreuth el 20 de agosto
de 2015. El texto que
se ofrece a continuación
es la transcripción de la
conferencia, que no estaba
escrita. Se ha incorporado
material adicional.**

«Ya que en mi existencia jamás he disfrutado de la auténtica dicha del amor, así quiero ahora elevar al más bello de todos los sueños un monumento, donde, desde el principio hasta el fin, se sacie plenamente este amor: he esbozado en mi cabeza una *Tristán e Isolda*, la más sencilla pero a la vez la más vigorosa de las concepciones musicales; con la bandera negra que ondea al final me cubriré después... para morir».

Carta de Wagner a Franz Liszt, 16 de diciembre de 1854

[La conferencia comienza con música, con la *Paráfrasis de la «Liebestod»*, de Franz Liszt, interpretada por Thomas Hitzlberger en el «*Rokokoflügel*», piano fabricado por Steingraeber en 1873, que perteneció al compositor húngaro.]

Empezamos por el final: la paráfrasis de *Tristán* interpretada con el piano de Franz Liszt, fabricado por Steingraeber, a quien quiero agradecer su gentileza por habernos prestado este magnífico lugar. Y, por supuesto, a la Asociación Wagneriana de Madrid por invitarme a dar esta conferencia. Cuando acepté el ofrecimiento, recordé inmediatamente que 2015 era el 150 aniversario del estreno en Munich de *Tristán e Isolda*, de modo que el tema «salió» solo. Vamos a repasar algunas aspectos de la creación de *Tristán* y de su enorme huella en la música y en otras parcelas, en el arte y el cine (excluimos la literatura).

¿Por qué *Tristán e Isolda*?

Wagner lo compone entre 1857 y 1859, aparcando *El anillo*, que era en lo que estaba inmerso en ese momento. A mediados de la década de los 50, Wagner está en situación crítica, en bancarrota, sumido en una crisis profunda: lleva años en el exilio,

no ha estrenado nada desde *Lohengrin*, piensa que el público le va a olvidar, no ha compuesto nada. Una serie de preocupaciones acuciantes le desvían del *Anillo*. En 1854 está pensando en componer un *Tristán*, como le dice en una carta a Liszt, «la más sencilla y a la vez vigorosa de las **concepciones musicales**». Él habla de música. Dos años más tarde, en diciembre de 1856, se plantea componer *Tristán* como una salida a sus dificultades económicas: el *Anillo* ya ha adquirido proporciones mastodónticas y ve difícil representarlo o que se lo editen:

«Mi única salida sería abandonar los *Nibelungos* y empezar en su lugar una obra sencilla como *Tristán*, que tendría la ventaja de que podría cederla rápidamente a los teatros, y recibir algo de dinero a cambio, aunque, como sabes, el negocio musical apenas me daría nada por ello.» (Carta a Franz Liszt del 16 de diciembre de 1856)

Un año después escribe a su editorial, Breitkopf & Härtel, anunciando: «Estoy a punto de empezar la composición de *Tristán e Isolda* (este será el título de mi nueva obra), cuyo



Miguel Ángel González Barrio, junto al piano de Franz Liszt en la Rokokosaal de la fábrica de pianos Steingraber de Bayreuth.

libreto ya he terminado. Entre otras razones me he tomado este asunto muy en serio porque apenas presenta dificultades para la escenografía y el coro. Prácticamente, la única tarea exigente será encontrar una buena pareja de cantantes para los papeles principales, lo que significa que, posiblemente, tendré fácilmente un buen estreno y la ocasión de distribuirla a los teatros rápidamente, sin

obstáculos que lo impidan.» (Carta a la editorial Breitkopf & Härtel del 30 de septiembre de 1857). Wagner pensaba en una obra sencilla, en contraposición al proyecto del *Anillo*, que tuviera difusión, que le devolviera a la primera plana y le reportara unos honorarios que tanto necesitaba. El 14 de enero de 1858 escribe a B&H exponiendo sus condiciones: «Por la partitura de *Tristán*, propongo unos honorarios de 600 luises de oro, o 12.000 francos. Debo insistir en que me sean abonados en su totalidad, en efectivo, a la entrega de la partitura. Sugiero que, a la entrega de cada acto, se me abone un tercio de la suma total, esto es, 4.000 francos.»

Las preocupaciones económicas le abrumaban, pero un genio como Wagner no podía componer *Tristán* únicamente como respuesta a necesidades económicas. Hay otras consideraciones que llevan a Wagner a abandonar el proyecto del *Anillo* y embarcarse en *Tristán*. El 19 de diciembre de 1856, medio año antes de escribir el libreto, escribe a la princesa Marie von Sayn-Wittgenstein: «... Hoy quise trabajar en *Sigfrido* y, de forma inesperada, llegué a *Tristán*. De momento, **música sin palabras.** [...] Los nibelungos están empezando a aburrirme...» Lo que ocurrió es que, más allá de sus preocupaciones crematísticas, componiendo *Sigfrido* empezó a tener ideas musicales que no «perteneían» a *Sigfrido*, sino a ese *Tristán* que llevaba años concibiendo



en su cabeza y que no había tenido tiempo de desarrollar. Solo tres días más tarde escribe a Otto Wesendonck: «Ya no tengo el ánimo para *Sigfrido*. Mi sensibilidad musical busca ya mucho más allá, en un reino más en sintonía con mi estado de ánimo –el reino de la melancolía» (22 de diciembre de 1856). O sea, Wagner estaba sumido en una crisis profunda y los nibelungos le estaban empezando a aburrir. Necesitaba «escaparse» con *Tristán*. Lo admirable es que, después de componer *Tristán y Maestros cantores*, volviera al proyecto del *Anillo* y lo terminara como Wotan manda.

En una célebre carta de finales de junio de 1857, anuncia a Liszt su decisión firme de abandonar el *Anillo* («He llevado a mi joven Sigfrido a la soledad de un bello bosque. Allí le he dejado bajo un tilo y me he despedido de él con sentidas lágrimas.») y «terminar en seguida *Tristán e Isolda*

en una escala modesta, lo que hará sencilla su representación, y presentarla el año próximo en Estrasburgo, con Niemann y Madame Meyer». Teniendo en cuenta la trascendencia, la enorme complejidad de la obra, y la importancia en la historia de la música, sorprende pensar que todo ello le llevó únicamente dos años.

He mencionado que a finales de 1856 empezó a tener ideas musicales que escapaban del contexto del *Anillo* y pertenecían al mundo de *Tristán*. Vamos a escuchar el primer esbozo musical de *Tristán*, que data del 19 de diciembre de 1856, **medio año antes de que escribiera el libreto**. El fragmento, no publicado, se lo envió a Matilde Wesendonck, encabezado por la palabra «Schlaflos» (insomne).



Este fragmento, en un lenguaje musical cromático, no encaja en *Sigfrido*, que es lo que estaba componiendo en ese momento. Wagner inmediatamente se dio cuenta de ello. Debía dar otra salida a estas **ideas musicales** (hay que subrayar esto), y el vehículo apropiado era *Tristán e Isolda*. Junto al fragmento que acabamos de escuchar anotó: «Sink hernieder, Nacht der Liebe,...» Ese mismo texto, ligeramente modificado, forma parte del segundo acto. Aún no ha escrito el borrador en prosa definitivo, pero ya tiene en la cabeza frases del texto, si bien no

ha encajado definitivamente las piezas: esas palabras no se corresponden con esta música embrionaria en la versión final. Esta música original, este germen de *Tristán*, encontró cabida en la obra: Wagner empleó el tema modificado, más cromático aún, en el dúo del segundo acto («Lausch, Geliebter!«).

[Se escucha el fragmento.]

Menciono esto, aparte de por la curiosidad de escuchar la primera idea musical de *Tristán e Isolda*, porque quiero destacar la idea de que hay música, hay texto, pero de momento ambos no encajan. Wagner ha superado sus concepciones estéticas de *Ópera y Drama*

(la música surge *orgánicamente* del texto). La idea musical no ha surgido de un texto previamente fijado, él ya se encargará de encajar las piezas magistralmente después. Esto es una idea muy importante respecto al papel de la música en *Tristán* en relación con el *Anillo*.

La composición de *Tristán e Isolda* avanzó con increíble rapidez para la complejidad de la obra, lo que significa que la atmósfera y las ideas ya estaban en la cabeza de Wagner antes de ponerse en serio a la composición.

TRISTÁN E ISOLDA: UNA OBRA RÁPIDA

Texto: Boceto en prosa (perdido): octubre de 1854 (?)

Borrador en prosa: comenzado el 20 de agosto de 1857

Poema (libreto): terminado el 18 de septiembre de 1857

Actos		Estudio compositivo	Esbozo orquestal	Partitura completa
Acto I	Principio	1-X.1857	5.XI.1857	6.II.1858
	Fin	31.XII.1857	13.1.1858 (*)	3.IV.1858
Acto II	Principio	4.V.1858	5.VII.1858	Final 1858
	Fin	1.VII.1858	9.III.1859	18.III.1859
Acto III	Principio	9.IV.1859	1.V.1859	abril/mayo 1859
	Fin	16.VII.1859	19-VII.1859	6.VIII.1859

(*) Wagner anota al final: «Nunca se ha compuesto nada como esto».

Le llevó un brevísimo periodo de tiempo escribir el borrador en prosa del libreto y el libreto propiamente dicho en verso (el *poema*). Bien es cierto que el libreto es muy corto, *Tristán* es sobre todo música. La composición se desarrolló según el siguiente esquema: esbozo compositivo sencillo (línea vocal y armonización), después un esbozo orquestal, finalmente la partitura. Trabajó acto por acto: no empezó un acto hasta no haber completado la partitura del acto anterior. Todo el proceso le llevó desde 1 de octubre de 1857 (diez meses después de abandonar a *Sigfrido* en el bosque) hasta el 6 agosto de 1859. Una curiosidad es que en la última hoja del esbozo orquestal del primer acto Wagner anotó: «Nunca se ha compuesto nada como esto». O sea, él era consciente de la *barbaridad* que estaba haciendo, que esto iba a ser algo grande.

Un comentario sobre la relación vida-obra

En carta a Mathilde Wesendonck del 19 de enero de 1859, Wagner escribe:

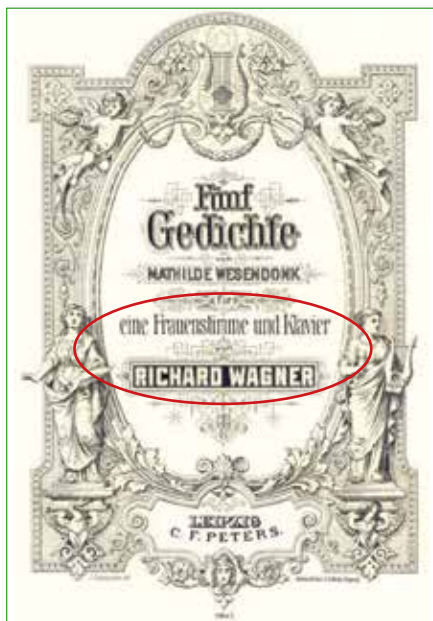
«Mis concepciones poéticas han precedido siempre a mis experiencias con tanta antelación, que mi formación moral puedo considerarla determinada y causada casi solo por esas concepciones. *El holandés, Tannhäuser, Lohengrin, Wodan* (sic)... Todos ellos estuvieron en mi cabeza antes que en mi experiencia. Pero en qué prodigiosa relación estoy ahora con *Tristán*, esto lo sentirá usted a buen seguro con facilidad. Lo digo abiertamente, porque, si no para el mundo ordinario, sí se hará evidente a los espíritus iniciados que jamás una idea ha estado tan fundada en la experiencia. El hecho de cuán ampliamente se han determinado ambas

mutuamente, es una relación tan fina y prodigiosa, que un conocimiento vulgar de la misma hace imaginable solo la más mezquina deformación».

Claramente le está dorando la píldora, como vulgarmente se dice. Le está diciendo que la composición de *Tristán* está íntimamente unida a la relación que mantuvieron (y que no sabemos a ciencia cierta si llegó a consumarse), «jamás una idea está tan ligada a la experiencia», es decir, *Tristán* existe gracias a ti y a nuestra relación. Hay una anotación del 5 de noviembre de 1871 en el *Diario* de Cosima (hay varias anotaciones a este respecto), que refiere un comentario de Wagner en relación con una carta de Nietzsche: «Del hecho de que ahora esté componiendo algo sangriento [*El ocaso de los dioses*] puede deducirse si estaba enamorado cuando compuse *Tristán*». Cuando vio *Tristán e Isolda*, el Kaiser Guillermo dijo: «Pobre Wagner, cuán enamorado debía estar cuando lo compuso». Wagner le dijo a Cosima que eso era ridículo. Minimizó la posible influencia, la conexión. Sabemos que existió. Hay una extensa documentación sobre la relación con Mathilde, un copioso epistolario, el *Diario de Venecia*... Sin embargo, resulta chocante que en 1862, cuando decidió publicar los *Wesendonck Lieder*, no se hace pública la autoría del texto, no se cita el nombre de Mathilde. En un pasaje del *Diario de Venecia* del 22 de diciembre de 1858, Wagner relata:

«Durante tres días he trabajado duramente en el pasaje "Wenn du unfangen, wem du gelacht" [...] No podía encontrar en el rincón de mi memoria cómo elaborarlo. [...] De repente, llamó el duendecillo, se me mostró como una musa propicia, y, al punto, el pasaje estaba claro. [...] Los *Sueños* revolotean por ahí ¡Mas tú me lo perdonarás!».

Esto es, le cuenta que estaba trabajando en un pasaje, recordó la canción *Traüme* (*Sueños*), y decidió usar el tema. En el fondo, los *Wesendonck Lieder* eran una especie de secreto íntimo; entonces Wagner le dice «bueno, he usado algo que era nuestro, algo personal, lo he metido en *Tristán*, pero tú sabrás perdonarme», anota.

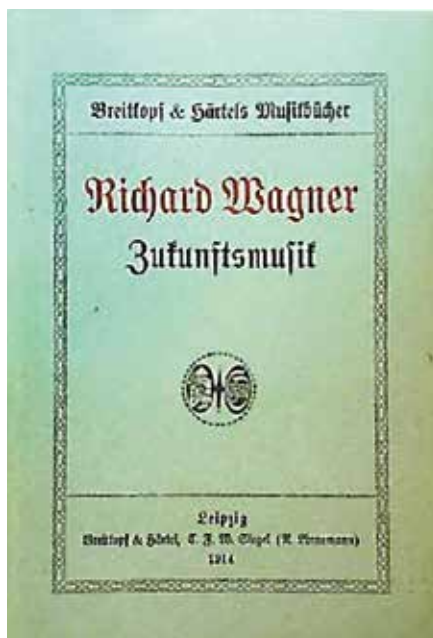


Tristán e Isolda: el poema medieval y el libreto

De las distintas versiones del poema medieval, Wagner se basa en la de Gottfried von Strasburg, quizá la más hermosa y la más completa, también de las más tardías. De ahí toma prácticamente todo lo que encontramos de *Tristán e Isolda*: los personajes principales, la herida, la curación de Tristán, el filtro,... Wagner somete el poema medieval, que abunda en subtramas, a un proceso de simplificación: Melot es la fusión de varios personajes; hay dos Isoldas (la rubia y la de manos blancas), y Wagner, con buen criterio, elimina a una de ellas. De Gottfried von Strasburg toma el vocabulario, el estilo retórico, la idea del amor como fuente de gozo y sufrimiento, algunas frases del segundo acto («Tristan, Isolde, Isolde, Tristan!»).

Wagner prescinde de los ornamentos y de las acciones. En este sentido es paradójico que la obra se llame «acción» (*Handlung*). Comentando *Tristán* en *La música del porvenir* (ensayo publicado primero en francés en 1860, como *La musique de l'avenir*, y en el original alemán en 1861 como *Zukunftsmusik*), Wagner dice:

«[...] Aquí, con total confianza, me sumergí en las recónditas profundidades de los sucesos del alma y, desde el secreto centro del mundo, construí sin miedo su forma externa. Una mirada a mi poema te mostrará que he rechazado los extensos deta-



Portada de *Zukunftsmusik*, edición de 1914.

lles que el poeta de un tema histórico dedica a la explicación de las circunstancias externas de la acción, en detrimento de una clara exposición de las motivaciones internas, para dedicarme solo a esto último. Vida y muerte, el significado y la existencia del mundo externo, aquí dependen nada menos que de los movimientos internos del alma. Toda acción decisiva se materializa cuando lo requiere el alma interior, y se aparece ante nosotros en una forma recibida desde dentro.»

Las aportaciones de Wagner son tan interesantes como hijas de su tiempo. Así, toma la historia medieval y la dota de una forma atractiva para

el público del siglo XIX, que no iba a ser capaz de digerir el poema original. Tristán e Isolda están secretamente enamorados antes de beber el filtro, que es un mecanismo para *dramatizar* ese amor. El filtro es un elemento sobrenatural, algo muy del gusto medieval, pero en el *Tristán* de Wagner lo beben *conscientemente*, pensando que beben su muerte, un símbolo que permea toda la obra. Otro aspecto que por supuesto no está en el poema es que Tristán, al final del segundo acto, tira su espada y se arroja sobre la de Melot. En el poema medieval luchan. La herida de Tristán tiene una gran similitud con la de Amfortas; la herida que nunca se cierra. En el fondo simboliza el colapso de los valores, caballerescos y de nobleza, que Tristán defendía, y que se vienen abajo debido a esa pasión desbordada e insaciable.

Hemos dicho que la acción (*Handlung*) se reduce al mínimo. Hay una admirable y eficacísima economía de medios, un suceso por acto: el filtro en el primero; la herida de Tristán en el segundo; la muerte de Tristán en el tercero, precedida de largos pasajes de preparación para la muerte.

Liszt y el cromatismo wagneriano

Hemos empezado con Liszt, y vamos a volver momentáneamente a él, en un breve paréntesis musical. Wagner le debe mucho, no solo en *Tristán e Isolda*. El 7 de octubre de 1859, en carta a Hans von Bülow, reconoce

que «[...] desde que he conocido las composiciones de Liszt, me he convertido en un armonizador muy diferente del que era antes. Pero cuando el amigo [Richard] Pohl airea públicamente este secreto, justo al comienzo de un breve artículo sobre el Preludio de *Tristán*, está siendo por lo menos indiscreto».

Entre amigos reconoce su deuda con Liszt, de quien ha tomado muchas cosas. Sin ir más lejos, el primer tema que se oye en *Parsifal* está tomado directamente de *Die Glocken des Strassburger Münsters* (*Las campanas de la catedral de Estrasburgo*), y hay cosas de *La Walkiria* tomadas de Liszt. No pasa nada, la música es de todos, lo importante es lo que uno hace con ella.



Portada de la partitura de *Die Glocken des Strassburger Münsters* (1875) de Liszt.

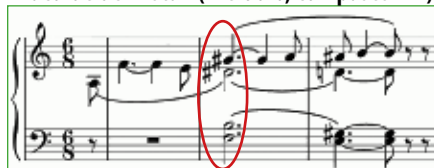
Antes decía que en 1856 Wagner tiene ideas cromáticas que se salen del mundo del *Anillo*. Precisamente están motivadas por los poemas sinfónicos de Liszt, que Wagner conoce en 1856: las partituras se publican ese año, Liszt se las envía a Wagner, que las devora, y destaca dos por encima de todo: *Los Preludios* y *Orfeo*, que es el poema sinfónico favorito de Wagner. Vamos a escuchar a continuación el final de *Orfeo* en homenaje a Liszt y a esas ideas cromáticas que Liszt no supo plasmar en algo trascendente como *Tristán e Isolda*, lo que sí hizo Wagner, quien, como todo genio, es una esponja.

Ese cromatismo está condensado en los primeros compases de *Tristán e Isolda*, sobre todo en ese acorde conflictivo, inquietante, que se resiste a ser resuelto, desasosegante, que parece no ir a ninguna parte. Precisamente ese *acorde de Tristán*, que así se llama, no lo inventa Wagner. Está (¡nuevamente!) en una canción de Liszt, *Ich möchte hingehen* (*Querría fallecer*), de 1844. Pero fijémonos en lo que Liszt hace luego con él. [Suenan los primeros compases de *Ich möchte hingehen*.]

El *acorde de Tristán* ya estaba allí, a disposición de cualquiera, en Beethoven, en Chopin. ¿Por qué entonces *acorde de Tristán*? Porque lo que hace Wagner con ese acorde, ese cromatismo, retrasar la resolución, es lo que eleva a *Tristán* a la categoría de obra trascendente, que abre paso a una época nueva, que tardará cincuenta años en llegar. *Tristán e Isolda* impac-

tó en su época como un meteorito en el desierto, pero el lenguaje musical que lo hizo posible, ese cromatismo llevado al extremo por Wagner para describir una pasión que roza la insania, para plasmar musicalmente la sensualidad, el erotismo, estaba disponible. El elemento básico de *Tristán* estaba (entre otros lugares) en una obra de Liszt trece o quince años anterior.

El acorde de Tristán (Preludio, compases 1-4):



Liszt: *Ich möchte hingehen* (*Querría fallecer*):



Superando Ópera y drama

Permitidme un breve comentario sobre el texto de *Tristán e Isolda*, pues supone una clara superación de los postulados de *Ópera y Drama*. Comparemos una estrofa del primer acto de *Tannhäuser*, con un fragmento del dúo de amor del segundo acto de *Tristán e Isolda*. La primera está fuertemente rimada. En *Ópera y Drama* Wagner deplora la rima porque se *apodera* de la música. De ahí que en el *Anillo* recupere la aliteración,

no necesariamente al final del verso, como en el «Winterstürme» de *La Walkiria*. El ritmo (libre) está en la aliteración. Pero si observamos pasajes de *Tristán*, aparece la rima. En *Tristán* Wagner alcanza una nueva síntesis, en la que combina magistralmente rima y aliteración. En este pasaje del primer acto hay versos con rima final; otros, aliterados:

«Mir erkoren
mir verloren,
Hehr und heil
kühn und Feig
kühn und feig –
Todgeweihtes Haupt!
Todgeweihtes Herz!»

Como debe ser, los verdaderos artistas deben abandonar los planteamientos dogmáticos, aunque sean de ellos mismos, superar las normas que ellos mismos (se) pusieron en algún momento. Recordad que Wagner no ha terminado aún el *Anillo*. Este planteamiento flexible después pasó a lo que quedaba del *Anillo* y, sobre todo, a *Parsifal*, donde un tercio del texto está rimado. Otro detalle importante del verso en *Tristán* es que en muchos pasajes importa más el sonido del verso que su significado. Hay sílabas alargadas sobre la música de forma que se pierde el sentido del texto; también hay abundancia de melismas, o sea, sílabas cantadas sobre varias notas. Se pierde el sentido de la frase, no se entiende el texto. Quizá el primer acto sea donde más se respetan las convenciones establecidas en *Ópera y drama*.

Una ópera sinfónica

Veamos otro aspecto importante. Antes mencioné que Wagner habla a sus amistades de *Tristán* como una **concepción musical**. Hacia el final de sus días lo reconoció abiertamente a Cosima, que lo recogió en su *Diario*:

«[Wagner dice que] había en mí una necesidad de expresarme musicalmente, como si estuviera componiendo una sinfonía.» (28 de septiembre de 1878)

«[Wagner dice que] una vez sintió la necesidad de dejarse ir de un modo completamente sinfónico, y eso le condujo a *Tristán*.» (11 de diciembre de 1878).

Wagner sintió un impulso sinfónico, de desarrollar la música en un drama, por supuesto con *Leitmotiv*, pero con una textura mucho más sinfónica de lo habitual. Es otra de las razones por las que abandonó el *Anillo* y se centró en *Tristán*. Eso conecta con lo anterior: importa más el sonido del verso que el significado de las palabras que *Tristán* e *Isolda* están cantando, por eso se dice muchas veces que *Tristán* es una ópera sinfónica o instrumental. Lo vamos a comprobar con un ejemplo, la advertencia de Brangäne. Las palabras se subsumen en el tejido orquestal, llega un momento en que la voz es como si fuera una línea más o una familia orquestal más, dejamos de percibir con nitidez lo que está cantando Brangäne y lo que nos subyuga, lo que nos hipnotiza es la belleza de la línea vocal.

Un último comentario en relación con el carácter sinfónico de *Tristán e Isolda*; en *Ópera y Drama* Wagner expone su idea de los *Leitmotive*, células musicales que nacen del texto. La primera vez se escuchan junto a un texto del que reciben su contenido semántico, y después esas células musicales se van repitiendo con profusión a lo largo del drama y nos van orientando. Todo eso cambia en *Tristán*. Si el etiquetado de *Leitmotive* es siempre pernicioso y hay que ser cauto (Wagner detestaba las guías de *Leitmotive*), en distintas guías sobre *Tristán* los nombres de los motivos son diferentes porque no hay una correspondencia tan clara entre las células musicales y los objetos, personajes o estados anímicos asociados a ellos. La conexión es más ambigua, más difusa que en el *Anillo*. En *Tristán* hay muy pocos motivos que surjan del texto, de hecho varios de los más importantes ya se oyen en el Preludio. Los *Leitmotive* son mucho más difusos y al mismo tiempo están contruidos de forma que permite su ensamblado para formar el tejido musical con mayor flexibilidad y plasticidad, de nuevo en consonancia con ese carácter sinfónico de la obra.

Reacciones y opiniones ante *Tristán e Isolda*

A pesar de que iba a ser una obra fácil de representar y que, por tanto, iba a tener una difusión rápida, se tardó

seis años en estrenar *Tristán e Isolda* (en Munich el 10 de junio de 1865), y solo se pudo estrenar gracias al apoyo de Luis II. Se intentó estrenar en Karlsruhe, Hamburgo, París incluso (piensen qué hubiera sido un estreno de *Tristán* en París). Se barajó también la exótica Río de Janeiro, que encargó una ópera en italiano a Wagner y él pensó en escribir un libreto en italiano para *Tristán*. Se intentó también en Viena, pero los cantantes rechazaban cantarlo por la dificultad que suponía, y las orquestas se negaban a tocarlo. En Viena hubo hasta 70 ensayos, pero al final se abortó el estreno.

[illegible]

Cartel del estreno de *Tristán e Isolda* en Munich el 10 de junio de 1865.

El 5 de julio de 1865, se pudo leer en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*:

«Sin pelos en la lengua, es la glorificación de placer sensual, decorado con todo tipo de recursos para llamar la atención; es el materialismo sin tregua, según el cual los seres humanos, después de vivir una vida de tórtolas, no tienen destino más elevado que "evaporarse dulcemente en fragancias, como un sopro". Al servicio de este objetivo, la música ha sido esclavizada a la palabra; la más ideal de las Musas se ha empleado para moler los colores de pinturas indecentes... [Wagner] hace de la sensualidad el verdadero tema de su drama... Creemos que la presentación escénica del poema de *Tristán e Isolda* equivale a un **acto de indecencia**. Wagner no nos muestra la vida de los héroes de las sagas nórdicas que edificarían y fortalecerían el espíritu del público alemán. Lo que él presenta es la ruina de la vida de los héroes a través de la sensualidad.»

En un primer momento se deploró la sensualidad, el erotismo subyacente en esta música como algo indecente. Hanslick, después de oír el preludio (en 1868), dijo de manera muy gráfica: «Le recuerda a uno esas viejas pinturas italianas de un mártir cuyos intestinos son desenrollados lentamente de su cuerpo y enroscados en un carrete». Clara Schumann afirmó que era la cosa más repugnante que había oído en su vida. Tras el estreno en Londres, en 1882, el crítico del

periódico *The Era* se mostró tan escandalizado como visionario:

«No podemos abstenernos de elevar una protesta en contra de la **adoración de la pasión animal** que es una característica llamativa de las últimas obras de Wagner. Admitimos que no hay nada tan repugnante en *Tristán* como en *La Walkyria*, pero el sistema es el mismo. La pasión es en sí misma impía y su representación impura, y por esas razones nos regocijamos en la convicción de que tales obras no llegarán nunca a ser populares. En caso contrario estamos seguros de que su influencia sería dañina. Existen, por lo tanto, motivos para felicitarse en el hecho de que la música de Wagner, a pesar de toda su maravillosa maestría y fuerza, repele a un número mayor de los que fascina.»

El siempre irónico Mark Twain plasmó sus impresiones con humor característico: «Sé de algunos, y he oído de muchos, que no pudieron dormir después [de presenciar *Tristán e Isolda*], sino que lloraron toda la noche. Me siento totalmente fuera de lugar aquí. A veces me siento como la única persona en su sano juicio en una comunidad de locos; a veces me siento como el único ciego donde todos los demás pueden ver; el torpe salvaje en el colegio de los sabios, y siempre, durante el servicio, me siento como un hereje en el cielo». Parece que Verdi admitió haberse quedado paralizado de admiración y terror.

Para el ingenioso y atinado George Bernard Shaw, *Tristán e Isolda* era «una traducción a música asombrosamente intensa y fiel de las emociones que acompañan a la unión de una pareja de amantes». Richard Strauss dio en la diana: «*Tristán e Isolda* marcó el final de todo romanticismo. Aquí todos los anhelos del siglo XIX convergen en un punto focal».

Tristanheridos

Esto nos lleva a lo que podemos denominar «la maldición de *Tristán e Isolda*», una maldición que ríen ustedes de la del *Anillo*. *Tristán e Isolda* hundió el matrimonio de Wagner con Minna, que es verdad que estaba ya muy tocado y no necesitaba mucho para hundirse. Puso en un brete, aunque superaron la crisis, el de Otto y Mathilde de Wesendonck.

El tenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld murió días después del estreno, si bien no a causa del esfuerzo que le costó cantarlo, como maliciosamente difundió la leyenda urbana. Seis meses después del estreno Wagner tuvo que salir corriendo de Munich por las presiones contra él y su círculo.

Tristán e Isolda rompió el matrimonio de Hans von Bülow con Cosima. Bülow dirigió el estreno, era la persona que más sabía de *Tristán* después de Wagner, hizo la primera transcripción para piano. Sin embargo *Tristán e Isolda* unió a Wagner y a Cosima, unión bastante exitosa.



El primer *tristanherido* fue Wagner. Antes he mencionado su anotación al final del primer acto: «Nunca se ha compuesto nada como esto». Wagner era plenamente consciente de lo que estaba haciendo. En varias anotaciones reflejó la conmoción ante su propia obra:

«Podría trabajar toda mi vida únicamente en esta música. [...] No había hecho algo así hasta ahora, pero también estoy del todo absorbido en esta música: no quiero oír nada más cuando esté acabada. Vivo eternamente en ella.» (*Diario de Venecia*, 8 de diciembre de 1858).

«¡Niña! ¡Este *Tristán* será algo terrible! ¡¡¡Este último acto!!! Temo que la ópera llegue a ser prohibida, a no ser que una mala representación no parodie

el conjunto. ¡Solo las representaciones mediocres pueden salvarme! Las completamente buenas tendrían que volver loca a la gente –no puedo imaginarlo de otra manera.» (Carta a Mathilde Wesendonck, entre el 11 y el 14 de abril de 1859).

La realidad acabó imponiéndose:

«Richard echa mano de la escena de amor [de *Tristán e Isolda*] y exclama: “¡No! ¡Es un disparate! ¡Pensar en esto como una ópera de repertorio, es una locura! ¡Jamás podrá llegar a ser popular!”» (*Diario de Cosima*, 11 de diciembre de 1878).

Aquí, por una vez Wagner es pesimista. Al mismo tiempo Wagner confesó dos veces a Cosima que no podría superar lo alcanzado en *Tristán e Isolda*, que consideraba su última palabra.

Otro *tristanherido* de primera hora fue, obviamente, Friedrich Nietzsche, quien, a pesar de su relación de amor-odio con Wagner, dejó en sus escritos varios comentarios atinados sobre *Tristán e Isolda*. En la *Cuarta Intempestiva*, *Richard Wagner en Bayreuth* (1876), consignó: «*Tristán e Isolda*, el auténtico *opus metaphysicum* de todo el arte, una obra en la que se fija la mirada quebrada de un moribundo, con el más dulce anhelo insaciable de los secretos de la noche y la muerte, que en el grisáceo amanecer fantasmal brilla como lo malo, engañoso y separador. [...] Es abrumador en su sencilla grandeza».

A pesar de su público rechazo a Wagner desde la ruptura *oficial*, en carta a Erwin Rohde (octubre de 1868) confesaba: «Simplemente no me atrevo a permanecer críticamente distante respecto a esta música. Cada nervio experimenta una sacudida, y ha pasado mucho tiempo desde que tuve una sensación tan duradera de éxtasis como con este preludio». Y, en *Ecce Homo* (1888), escrito muy poco antes de su derrumbe, dejó el más hermoso y profundo homenaje a la obra inmortal, trascendente, que estaba por encima de rencillas y diferencias de criterio: «Aún hoy busco una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremeadora y dulce como *Tristán*. En vano busco en todas las artes».

Vamos a terminar este bloque con una extensa cita de Nietzsche, tomada de su *Segunda Intempestiva*, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874):

«[...] En la medida en que somos el resultado de generaciones anteriores, también somos el resultado de sus aberraciones, pasiones y errores; no es posible liberarnos completamente de esta cadena. Pese a juzgar estas aberraciones y estimarnos emancipados de ellas, el hecho es que no puede eliminarse que también procedemos de ellas. En el mejor de los casos, llegamos a una lucha entre la naturaleza heredada y precedente y nuestro conocimiento, tal vez también a una lucha entre una

nueva y rigurosa disciplina y lo heredado y aprendido del pasado; plan-tamos entonces una nueva costum-bre, un nuevo instinto, una segunda naturaleza, y de ese modo la primera termina por atrofiarse. Se trata del intento de darse *a posteriori* un pasa-do del que se quiera proceder frente al pasado del que efectivamente se procede, un intento que es siempre peligroso, no solo porque es difícil encontrar un límite a la negación del pasado, sino porque las segundas na-turalezas son, en la mayor parte de los casos, más débiles que las primeras».

Nietzsche nos habla de cómo uno intenta adulterar el pasado para do-tarse del pasado ideal del que querría proceder y borrar el pasado del que realmente procede, y de esa mane-ra se recubre uno de una segunda naturaleza, intentando borrar la au-téntica. Pero esa segunda naturaleza deviene frágil, dejando al descubier-to la *verdadera* naturaleza de la que uno procede. Un texto muy sugerente, que seguramente provoca varias asociaciones, y que a mí siempre me ha recordado algunos pasajes del de-lirio de Tristán en el tercer acto.

Todo el tercer acto es realmente algo asombroso. Resumo rápidamente, Tristán despierta con esa vieja melo-día (*die alte Weise*) que le recuerda su niñez, su pasado en Kareol. En su pri-mera intervención Tristán, que vuel-ve de la inconsciencia, se muestra más o menos amnésico, sus primeras palabras son incoherentes, «dónde

estoy», «de dónde vengo», «quién me ha traído aquí». Similarmente, la música está formada por retazos in-conexos, frases que se rompen, que revelan clarísimamente el estado psicológico de confusión mental de Tristán.

En otros momentos más avanzados del tercer acto, Tristán va recobrando la consciencia y va recordando su pa-sado, y al mismo tiempo trata de *dis-frazar* ese pasado. Paradójicamente, aunque al principio dice querer su-mergirse en el olvido primordial (*Ur-Vergessen*), al mismo tiempo se em-pecina en recordar el pasado. Cuanto más lo quiere olvidar más se entre-laza con el pasado, más viene este a su memoria. Lo está recordando y al mismo tiempo trata de alterarlo, mo-dificar las cosas que no le gustan, y aquí hay un golpe genial de Wagner: Tristán está recordando, se oyen los motivos musicales que ya conoce-mos, pero en el fondo se oye siempre el sonsonete machacón de la vieja melodía (*die alte Weise*), que tira de Tristán hacia ese pasado. En el fon-do no solo Tristán trata de recubrirse de una segunda naturaleza, también Wagner. La melodía del pastor, en fa-menor, es bastante plomiza, no tiene mucho interés, es un poco monóto-na. A medida que avanza el pasaje la música se vuelve más y más compleja y, finalmente, cuando Tristán dice «¡el terrible filtro!» (*Der furchtbare Trank!*), la música ha perdido toda referen-cia tonal, es prácticamente atonal.

Theodor W. Adorno dijo que en ese momento Wagner está con un pie en la Segunda Escuela de Viena. Esa sería su *segunda naturaleza*. Deja atrás la melodía plomiza del pastor, y se vuelve *moderno*, tratando de ocultar su tradición, de dónde viene. Presten atención a lo que se oye justo después de ese pasaje disonante.

[Escuchamos el pasaje del tercer acto que va desde «Da er mich zeugt' und starb» hasta «von der Sehnsucht Not».]

Hemos escuchado claramente como, después de «Der furchtbare Trank!», la música está, como decía Adorno, con un pie en la Segunda Escuela de Viena, la *segunda naturaleza* de Wagner. Luego comprobamos lo que afirma Nietzsche acerca de la fragilidad de esa segunda naturaleza imposita-

da, que en seguida se resquebraja, y resurge la verdadera naturaleza. Después de ese pasaje tan disonante, viene la melodía en do mayor que anuncia la llegada de Isolde. Esa *segunda naturaleza* es pasajera y frágil, y rápidamente queda al descubierto la naturaleza tonal, ese luminoso do mayor.

La sombra de *Tristán e Isolde* es alargada

Hemos hablado de ese acorde que ya estaba en Liszt y que dio para mucho. Uno de los primeros en citar *Tristán* fue el propio Wagner, en *Maestros cantores*. En la pieza pianística *Golliwogg's Cake-walk* (*Children's corner*, 1908) Debussy cita el comienzo de *Tristán e Isolde*.

[Se escucha el fragmento.]

Golliwogg's Cake-walk

The image shows a musical score for 'Golliwogg's Cake-walk' by Debussy. It consists of three systems of piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mf*, and tempo markings like 'a Tempo' and 'Cédez'. Red and green circles highlight specific musical passages, likely the Tristan chord and its variations.

Hay otras citas con más sustancia. Alban Berg mantuvo una relación pasional con Hanna Fuchs, hermana del escritor Franz Werfel, que fue amante primero (1917) y después marido (1929) de Alma Mahler. Fue una relación intensa, breve, que guarda ciertos paralelismos con la relación entre Wagner y Mathilde. Se conserva el interesante epistolario

entre Berg y Hanna Fuchs, no tan extenso como el de Wagner con Mathilde. Hay una obra de Berg, que se cuenta entre sus obras más conocidas, la *Suite Lírica* (1926), de la que no se supo nada desde el punto de vista extramusical hasta los años 70, cuando apareció una partitura de bolsillo dedicada a Hanna Fuchs y anotada por Berg, en la que este descifraba las claves de la obra, en realidad una gran carta de amor a Hanna. En el último movimiento, *Largo desolato*, hay una cita del acorde de *Tristán*. Berg era muy aficionado al esoterismo y la numerología. La cifra de Hanna era el 10, y la suya el 23. En cierta ocasión compra un billete de tren para ir a verla, y el número del billete es el 2310: él piensa que eso es el destino, le dice en una carta a Hanna. Berg estaba obsesionado con *Tristán e Isolda*. Hay otra carta a Hanna en la que, jugando con las letras y el nombre de los acordes en alemán,

le dice que sus nombres Alban Berg y Hanna Fuchs (la-si bemol, si-fa) están entrelazados en el acorde de *Tristán*: las dos primeras y las dos últimas son AFBH. Esta cita tiene miga porque es un homenaje a *Tristán e Isolda*, la historia de una gran pasión, inserta en esta inmensa carta de amor a Hanna Fuchs que es la *Suite Lírica*. Es una aparición fugaz, repentina.

Para terminar con el acorde de *Tristán*, que ha dado bastante juego, vamos a escuchar una breve y divertida obra del pedagogo estadounidense Peter Schickele, *El último tango en Bayreuth* (1973), para cuatro fagotes, que gira en torno al acorde de *Tristán*, a ritmo de tango [https://www.youtube.com/watch?v=WXc3kRH_RXs].

Aparte de las citas literales como homenaje, en clave, en tono paródico, hay otras obras que tienen relación con *Tristán e Isolda*. Una bien poco conocida es *Le vin herbé*, oratorio

The image shows a musical score for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Cello. The score is written in a system with four staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'molto ru-'. The score is for a piece by Frank Martin, titled 'Le vin herbé'. The Tristan chord (F major triad with a lowered second degree) is circled in red in the lower system of the score.

seglar de cámara del compositor suizo Frank Martin (1890-1974), otro *tristanherido*, obsesionado con el *Tristán* de Wagner y, a través de este, con el poema medieval (también lo estaba con el *Pelléas et Mélisande* de Debussy). *Le vin herbé* es la poción, el filtro (*Der Zaubertrank* en alemán). En 1938 Martin estaba preocupado porque no tenía obras largas, y entonces le encargaron una obra coral de media

hora de duración. Pensó, cómo no, en componer una obra coral sobre *Tristán*. Para apartarse de Wagner hizo dos cosas: se basó en *Le Roman de Tristan et Iseut* (1900), del medievalista francés Joseph Bédier (1864-1938), autor de ediciones de referencia de las obras medievales. Para componer su exitosa novela, Bédier recurrió a las fuentes más antiguas de la leyenda de Tristán e Isolda, las de Béroul y Eilhard von Oberge, rellenando los huecos basándose en material de otras fuentes posteriores, en un intento de despojar a la leyenda de elementos anacrónicos que se le fueron pegando con el tiempo, y de recuperar un lenguaje lo más puro y parecido al original posible.

Frank Martin tomó el capítulo sobre el filtro de la novela de Bédier, y sobre ese texto compuso una obra de media hora de duración. Después del estreno en 1940 añadió varias escenas, como una relativa a la estancia de Tristán en el bosque de Morois, que está en la obra literaria y no está en la ópera, y otra con la muerte de Tristán. En sintonía con el ánimo depurador del texto de Bédier y con la intención de alejarse de Wagner, Martin compuso para 12 voces, 7 instrumentos de cuerda y 1 piano. La plantilla instrumental es reducidísima, el coro siempre interviene con un canto homofónico, de manera que el texto es perfectamente inteligible en todo momento. A la manera de la tragedia griega, el papel de

narrador y comentador está reservada al coro. El cometido de la música, sencilla, es *simplemente* crear atmósferas. Por supuesto no es la música sensual y envolvente de Wagner, es una música mucho más modesta, distanciada. La de Martin (y Bédier) es una visión bastante aséptica y hierática de esta historia de pasión.

Es una obra extraordinariamente interesante y muy poco conocida que bebe del gran amor que sentía Martin por la obra de Wagner y su admiración por la leyenda medieval. Toda la línea vocal es una declamación muy matizada y elegante. Hay elementos reconocibles del *Tristán* de Wagner, pero el tratamiento no puede ser más distinto. Es el *anti-Tristán*, minimalismo en estado puro.

[Escuchamos el Prólogo y un fragmento de la Sexta Escena, el momento en que una atormentada Isolda reconoce su amor por Tristán].

Otro compositor marcado por el *Tristán e Isolda* de Wagner fue Olivier Messiaen. En Messiaen, la admiración reverencial por la obra maestra lleva a una recreación personal en la que se pierde aparentemente toda conexión con la fuente de inspiración, que late fuertemente en la distancia a través de un tenue hilo.

«He compuesto tres “Tristanes”, muy distintos en dimensiones y medios instrumentales: el primero es *Harawi* [*Harawi, cantos de amor y muerte*, es el título completo], un ciclo de canciones con piano de una hora de

duración; el segundo es la *Sinfonía Turangalila*, para ondas Martenot, piano y gran orquesta, que dura cerca de hora y cuarto; y finalmente *Cinq Rechants* para coro de doce voces a capela, que debe durar veinte o veinticinco minutos» (O. Messiaen en *Conversaciones con Olivier Messiaen*, de C. Samuel).

Harawi (1945), *Turangalila* (1946-48), *Cinq Rechants* (1948)... Un tríptico insólito que incluye obras de géneros sorprendentemente contrastantes. Lejos de la emulación, la motivación de Messiaen para sus propias obras *tristanescas* era evocar el espíritu de la leyenda, y obtener de ella una inspiración intencionalmente remota y un tanto genérica: «Puede decirse que esta leyenda es el símbolo de todos los grandes amores y de todos los grandes poemas de amor de la literatura o de la música. Pero solo el mito de Tristán parece ser digno de atención». Además, las obras de Messiaen no son representaciones dramáticas, sino simbólicas. Cuando Claude Samuel comentó que los «Tristanes» de Messiaen no colocan personajes en escena, la respuesta del compositor fue reveladora:

«No, los míos carecen de conexión con la vieja leyenda celta, e incluso la idea esencial del filtro de amor es dejada de lado (salvo alguna alusión en los *Cinq Rechants*). Solo he conservado la idea de un amor fatal, irresistible y que, como norma, conduce a la muerte; un amor que, hasta cierto

punto, invoca a la muerte, puesto que trasciende el cuerpo –incluso los límites de la mente– y se extiende a una escala cósmica».

Dado que la inspiración evidente para casi todas sus obras antes de 1945 fue específicamente cristiana, es razonable preguntarse por qué Messiaen se sintió tan fuertemente atraído por el mito de Tristán en ese punto de su carrera. La explicación se encuentra quizás en las circunstancias personales que seguramente motivaron su contemplación del amor en los años de posguerra. Desde los primeros años 40, su primera esposa, Claire Delbos, o «Mi» (mote de Messiaen), fue paulatinamente cercada por la enfermedad mental, y hacia 1945 Messiaen estaba gravemente preocupado por la salud de su querida «Mi» (mientras que a los amigos les preocupaba que la inestabilidad de ella le impidiera a él dedicar su atención a la composición). En 1949 Claire fue víctima de un accidente médico. Durante una operación perdió la memoria y pasó a requerir atención constante. Poco a poco perdió también la cordura. El propio Messiaen crió solo a su hijo; hacía los deberes, cocinaba, y se levantaba a las 5 de la madrugada para hacer café y preparar el desayuno a su hijo antes de que se fuera al colegio. Finalmente, Claire murió en 1959.

Una conexión directa y explícita con la leyenda de Tristán la proporciona el recurrente gran tema de amor de *Harawi*. A finales de 1944, o en las

primeras semanas de 1945, a Messiaen le encargaron música para la obra teatral de Lucien Fabre *Tristan et Yseult* que se iba a representar en el Teatro Eduardo VII de París el 22 de febrero de 1945. El libro programa de esas funciones afirma que «Olivier Messiaen ha compuesto la música incidental, que se ha grabado al órgano en el Teatro Nacional en el Palacio de Chaillot».



De acuerdo con los diarios inéditos de Messiaen, grabó esta música, parcialmente improvisada, en ese gran instrumento, el 2 de febrero de 1945 entre las 5 de la tarde y medianoche. El programa de mano de la noche de estreno incluye un facsímil de la página manuscrita de Messiaen, con el encabezamiento «Tristán e Isolda – Tema de Amor», compuesto para órgano. Messiaen nunca mencionó la conexión explícita con la historia de Tristán, pero este fragmento proporciona tal vínculo: el tema que se erige en fuerza fundamental en *Harawi, cantos de amor y muerte*, una de sus obras maestras

más personales, fue empleado anteriormente en la música incidental para una obra teatral sobre *Tristán e Isolda*. De *Tristán e Isolda* tomó también Messiaen el asunto de un amor irresistible y fatal para *Harawi*. Curiosamente, el tema de amor de *Harawi* tiene una procedencia de lo más exótica. Messiaen lo tomó «prestado» de una colección de melodías folclóricas peruanas editada por Marguerite Béclard d'Harcourt y Raoul d'Harcourt: una fuente improbable para una música tristanesca... a menos que uno sepa que el *harawi* quechua es un tipo de canción protagonizada por amantes que están destinados a unirse únicamente en la muerte.

[Escuchamos el canto X de *Harawi*, *Amour oiseau d'étoile* (Amor pájaro de una estrella).]



Escenografía ideada por Rick Martin para una interpretación de *Harawi*, cantos de amor y muerte en la Ópera-Comique de París en 2013.

***Tristán e Isolda* y el cine... dando un pequeño rodeo**

Salvador Dalí (aquí comenzamos nuestro excursio) tuvo, entre otras, dos obsesiones: el *Tristán e Isolda* de Wagner (se cuenta que cada noche, al acostarse, escuchaba el Preludio en un ritual incesante) y el cuadro de Jean-François Millet (1814-1875) *El ángelus*. El cuadro, pintado en 1857-59, casualmente durante los años en que Wagner componía *Tristán e Isolda*, muestra una pareja de campesinos que, al parecer, está rezando a la hora del Ángelus. La luz crepuscular

baña toda la composición y proporciona cierta atmósfera de misterio a la pintura.

La escena no es demasiado habitual, y quizá por ello Dalí creyó que la pintura poseía un significado oculto que él creyó desvelar gracias a la invención y desarrollo del llamado *método paranoico-crítico*. Su obsesión por esta obra comenzó a manifestarse en 1932, cuando la imagen lo sorprendió, según sus propias palabras, «sin ningún recuerdo próximo ni asociación consciente que permitan una explicación inmediata».





Atavismo del crepúsculo (*Obsesiones*), 1933.



Reminiscencia arqueológica de El ángelus de Millet, 1935.

Abajo, La estación de Perpignan, 1965.



Dalí comparaba la figura de la campesina con la hembra de la mantis religiosa, que devora al macho después de la cópula. Interpretaba la carretilla como una imagen de sumisión sexual, y el cesto que está en el suelo entre los dos campesinos que rezan, como una alusión al sarcófago del hijo muerto. Entre 1933 y 1965, el pintor catalán pintó varios lienzos en los que plasmó esta inquietante obsesión.

El 5 de diciembre de 1944 se estrenó en Nueva York el «primer ballet paranoico basado en el mito eterno del amor y la muerte», *Le Tristan fou* (Tristán loco), con libreto, decorados y figurines de Dalí, coreografía de Léonide Massine y música de Wagner (fragmentos de *Tristán e Isolda*), Cole Porter y Nietzsche. Tristán, caracterizado de Harpo Marx, portaba casco alado de walkyria. Una locura surrealista. Para este ballet Dalí pintó un telón que amalgama sus dos obsesiones, el *Tristán e Isolda* de Wagner y *El Ángelus* de Millet.



Telón de 15 m x 9 m de Dalí para *Le Tristan fou*.

Fin del excursio.

En IMDB (International Movie Data Base) encontramos como mínimo 60 películas en las que se utiliza música de *Tristán e Isolda* en la banda sonora. *Excalibur* (1981), de John Boorman, es una de ellas. También alguna basada, fiel o remotamente, en la leyenda medieval, como *Tristán e Isolda* (2006) de Kevin Reynolds, producida por los hermanos Ridley y Tony Scott o la extraña *L'Éternel Retour* (1943), de Jean Delannoy, con guión de Jean Cocteau, e interpretada por Jean Marais y Madeleine Sologne.



Como el tema es amplio y daría para una conferencia, permítaseme dar tan solo dos pinceladas.

Un gran enamorado de *Tristán e Isolda*, que utilizó la *Liebestod* en tres de sus películas (en *Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *Abismos de pasión*)

para subrayar las inseparables relaciones que mantienen el erotismo y la muerte, fue Luis Buñuel. El propio Luis Buñuel lo dijo en sus memorias (*Mi último suspiro*): «He adorado a Wagner y me he servido de su música en varias películas desde la primera (*Un perro andaluz*) hasta la última (*Ese oscuro objeto del deseo*). Lo conocía bastante bien».

Un perro andaluz es una película muda, aunque Buñuel y Dalí, que colaboró en el guión, se referían siempre a ella como una película sonora. Según Buñuel, el día del estreno él se situó detrás de la pantalla y puso discos en un tocadiscos, alternando música de *Tristán e Isolda* y tangos. En el guión que Buñuel y Dalí escribieron en Cadaqués hay una anotación, *Muerte de Tristán*, tachada posteriormente, justo sobre la secuencia inicial de la película, la del ciclista. Sea como fuere, desde la edición de 1960 para *Les grands films classiques* hasta la ultimísima de la Filmoteca española (2009), disponible en DVD, las ediciones comerciales de *Un perro andaluz* incluyen una sonorización basada en la fragmentaria información disponible sobre las ideas originales de Buñuel y Dalí y lo que ocurrió en el estreno.

[Puede verse la película íntegra, que dura apenas 15 minutos, en <https://www.youtube.com/watch?v=GwW8AckraYM>]

Aparte de uno de los sueños que originaron la película, el de las horrigas en la mano (el otro, el del ojo

seccionado por la navaja de afeitar, es de Buñuel), Dalí aportó al rico imaginario de tan breve film la imagen final, en la que aparecen dos figuras semienterradas, imagen claramente inspirada en la obsesiva reinterpretación y representación daliniana de *El Ángelus* de Millet.



Empezamos esta conferencia por el final, por la *Muerte de amor*, y la vamos a terminar con el Preludio. Quería acabar esta conferencia con un ejemplo reciente, con una película de Lars von Trier, *Melancolía* (2011), polémica como todas las suyas. Una película extrema y exigente sobre la reacción de las personas, su psicolo-

gía ante situaciones extremas, en este caso nada menos que el fin del mundo. Tiene un Preludio en imágenes acompañado del Preludio de *Tristán e Isolda*, con una gran cesura: dura 7 minutos en vez de los 10 habituales. A mí me parece un ejemplo maravilloso y cabal del uso de la música y del uso de la imagen como *Leitmotiv*. Uno se siente en la oscuridad del cine y se deja envolver por la música de Wagner y por la belleza de unas impactantes imágenes que, aparentemente, no tienen ningún sentido. Lo hermoso es que a medida que transcurre la película, todo lo que se ha visto en el Preludio cobra sentido, todas las piezas van encajando. Es un ejemplo brillantísimo y bellísimo del uso de la imagen (acompañada de la música, ¡y de qué música!) como *Leitmotiv*, imágenes de gran potencia estética que luego se repiten, desarrolladas, en el discurso fílmico, y es ahí, en la repetición contextualizada, donde cobran pleno sentido.

[Se proyecta el comienzo de *Melancolía*, de Lars von Trier, que puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=cQA9lhqgKXI>]





CHRISTIAN THIELEMANN

MI VIDA
CON WAGNER



TRISTÁN E ISOLDA **O EL ACORDE LA VIDA**

Christian Thielemann

Mi vida con Wagner

(Akal, 2013, págs. 198-209)

«Mi último *Tristán* tuvo lugar en la ópera de Viena en 2002. Después, he hecho una pausa, voluntariamente. De repente, me entró miedo de que mi ópera favorita me sumiera en un estado psíquico y emocional que me disociase de mí mismo. Se abrió camino en mí un sentimiento de vacío y agotamiento, como si ya no tuviera nada que decir, como si nunca más fuera a tener nada que decir. Tenía que liberarme de esa situación. Dirigiré mi próximo *Tristán* en 2015 en el Festival de Bayreuth. Los trece años de pausa me han venido bien. Lo cierto es que poco a poco voy sintiendo cómo me vuelven las ganas. Y a lo mejor esta vez lo hago todo de un modo diferente.»

Las armonías de *Tristán* despiertan emociones en mí que apenas puedo describir: una sensualidad, una excitación, un estado de alerta, un deseo de disfrutar. Cuando escuché el acorde de *Tristán* por primera vez, supe que ese era el acorde de la vida. Porque lo contiene todo: tensión, ansiedad, deseo, melancolía, dolor, pero también relajación, calma y una profunda voluptuosidad.

Seguramente todos los musicólogos se van a alzar en armas contra mí en

este momento, dado que este acorde es considerado el emblema del individuo desgarrado, presa de desasosiego e incapaz de sentir placer. Yo sigo hoy en día sintiéndolo de otra manera. ¿Y no es mucho más interesante, me pregunto, mostrar al ser desgarrado reconciliándose consigo mismo y con el mundo, sin por ello negar su desgarró? Esta dialéctica (un concepto horrible) es lo que, en mi opinión, Wagner compuso en el *Tristán*.

Tristán e Isolda fue durante décadas mi ópera favorita en términos absolutos. Me juré a mí mismo no dejar que ninguna otra la superase nunca. Sin embargo, en algún momento aparecieron *Los maestros cantores* y se antepusieron a *Tristán* de una manera que nunca hubiera creído posible. ¿Se pueden imaginar, acaso, mayores contrastes que los que existen entre *Tristán* y *Los maestros cantores*? ¿La pesadilla por antonomasia, que debe guardarse en el armario de los venenos, y la única ópera cómica de Wagner? Pero así son las cosas con Richard Wagner: constantemente está cambiando de rumbo, obligándonos a probar algo nuevo. Es muy plausible que después de *Parsifal* sólo se hubiera dedicado a escribir sinfonías.

Sea como fuere, *Tristán* es la cima del arte operístico, la ópera por antonomasia, el incunable, la obra clave. *Tristán* es la suma de todas y la excepción a todas al mismo tiempo. Con *Tristán*, Wagner retoma el hilo donde lo dejó, en el preludio de *Lohengrin*: una música que seduce, que nos lleva a perdernos y a no reconocer nuestros límites. Salta, me susurra Wagner al oído, atrévete, solo es un pequeño paso. Y enseguida me veo en lo alto de la Funkturm de Berlín, mirando ansiosamente al vacío. El juego con el fuego, el juego con lo existencial, hacen de Wagner el mayor creador y visionario de su tiempo y, al mismo tiempo, el mayor destructor.

Porque ¿qué podía darle la réplica a *Tristán*?, ¿qué ha podido dársela desde entonces? Nadie mejor que el propio maestro (en una carta a Mathilde Wesendonck) para expresar la tremenda ambición que reside en su séptima ópera: «¡Niña! ¡Este *Tristán* será algo tremendo! ¡Ese último acto!... Temo que prohíban la ópera, a no ser que una mala representación convierta el conjunto en una parodia: ¡solo las representaciones mediocres pueden salvarme! Con las realmente buenas, la gente se tiene que volver loca, no puedo imaginarlo de otro modo. ¡A qué extremos me veo obligado a llegar!».

Origen

En este punto, la cronología se complica. A partir de la primavera de 1849, como se ha dicho, Wagner se encuentra en el exilio, y lo primero que hace es redactar algunos de sus principales escritos, *El arte y la Revolución*, *La obra de arte del porvenir*, así como, en otoño de 1850, *Ópera y drama*. ¿Qué le depara el futuro, viviendo en el extranjero, sin contacto con la vida teatral de su patria, sin medios económicos, desgraciado en su matrimonio, sin trabajo, «desconectado de todo»? La escritura, el rendirse cuentas a sí mismo, actúa como una válvula de escape; de pronto Wagner vuelve a liberar su mente. Empieza a trabajar en un nuevo proyecto, una «ópera heroica» titulada *La muerte de Sigfrido* que pronto crecerá hasta convertirse en *El*

anillo del Nibelungo, un «festival escénico» dividido en cuatro partes. Una concepción monstruosa y una tarea hercúlea. A finales de 1853, Wagner emprende la conversión del texto en música, mientras se alternan dolorosos accesos de erisipela facial con agotadoras curas de agua sin que el alivio parezca a la vista: «Nada de vino, nada de cerveza, nada de café; solamente agua y leche fría. Tampoco nada de sopa, todo tiene que estar frío o como mucho tibio. A la cama temprano con tres o cuatro vasos de agua fría, y luego una lavativa fría». Wagner lee a Schopenhauer, se relaciona con los círculos de revolucionarios alemanes exiliados y en 1854 dirige un par de conciertos mal pagados en Londres. Al mismo tiempo, su amistad con su benefactor, el comerciante renano Otto Wesendonck, y con la esposa de este, Mathilde, se va estrechando. En 1857, los Wesendonck alquilan a los Wagner un pabellón con vistas al lago en los terrenos de su villa recientemente construida en Enge, en las cercanías de Zúrich.

¿Fue Mathilde Wesendonck algo más que un amor platónico de Richard Wagner? La correspondencia entre ambos no da ninguna pista, solo se ha conservado parcialmente. Quizá esa pregunta no tenga tanta importancia. Es seguro que ahí había una relación apasionada, una gran afinidad, erótica; se hacen mutuas declaraciones, se escriben varias veces al día, ella le regala una pluma



Mathilde Wesendonck

de oro, él escribe con ella las siglas «I. l. d. gr.!!» («Ich liebe dich grenzenlos» [«Mi amor por ti no tiene límites»]) en la partitura de *La Valquiria*. Ella, además, escribe poesía y él pone música a sus poemas, lo que da lugar en 1857-1858 a los *Wesendonck-Lieder*, tan próximos a *Tristán*. Minna hace tiempo que siente celos, y Otto Wesendonck no tardará en hacerlo. Pero, a diferencia de lo que ocurriría con Cosima von Bülow, que en 1870, y después de haber tenido tres hijos con él, se convertirá en su segunda esposa, Wagner no ve un futuro con Mathilde... o ella no lo ve con él. La situación material de Wagner es desesperada y, además, tiene mala conciencia por el corazón herido de Minna. ¡Qué terribles complicaciones

emocionales! Ya en diciembre de 1854, Wagner escribe a Liszt:

«Ya que en mi vida jamás he disfrutado la auténtica dicha del amor, así quiero ahora elevar al más bello de todos los sueños un monumento donde, desde el principio hasta el fin, se sacie plenamente una vez este amor: he esbozado en mi cabeza un *Tristán e Isolda*, la más sencilla pero a la vez más vigorosa de las concepciones musicales; con la «bandera negra» que ondea al final me cubriré después... para morir.»

Así pues, ¿el arte en lugar de la vida, la música en lugar del amor? Hay que ser precavido ante esta clase de simplificaciones de uno mismo. Sobre todo teniendo en cuenta que existe otra causa, más concreta, para *Tristán*: al no poder encontrar editorial para su *Anillo*, Wagner necesita dinero, y lo necesita con urgencia. En agosto de 1857, en mitad de la composición del segundo acto del *Sigfrido*, deja a un lado el *Anillo* y se vuelca en el proyecto de su *Tristán*. En otoño el texto ya está listo (encuentra sus fuentes y su inspiración en el relato épico medieval de Gottfried von Strassburg *Tristán e Isolda*, en los *Himnos a la noche* de Novalis, en el poema *Tristán* de August von Platen, así como en el drama homónimo de Karl Ritter), de modo que el 1 de octubre Wagner empieza a componer la música. No cuenta con mucha tranquilidad para ello: en enero huye durante un breve periodo de tiempo a París, obvia-

mente la relación con Mathilde se ha vuelto demasiado peliaguda, y en abril se produce la catástrofe: Minna encuentra una de sus cartas dirigidas a su amada. Después de un largo toma y daca, finalmente se cierra la casa con jardín y se disuelve el matrimonio. Wagner se marcha a Venecia y Minna, a Dresde. A pesar de todo, el compositor consigue cerrar los dos primeros actos del *Tristán* en la primavera de 1859. Luego, regresa a Suiza, y el 6 de agosto, en Lucerna, pone el punto final a la partitura. Otto Wesendonck, que ha comprado los derechos del *Anillo*, es quien vuelve a reflotar financieramente a Richard Wagner.

Pero hasta el exitoso estreno de *Tristán e Isolda* en Munich el 10 de junio de 1865 pasan casi seis años. Estrasburgo, Karlsruhe, París, todos rechazan la obra alegando que representa un desafío insuperable. En Viena fracasa un último intento en 1864 después de setenta y siete ensayos. ¡No se puede decir que el mundo no se esforzase por sacar adelante la «obra de arte del porvenir»! «¡Necesito un auténtico milagro, uno que me salve de verdad –se lamenta Wagner–, o esto se acabó!».

Ese milagro accede el 10 de marzo de 1864, a la edad de dieciocho años, al trono real de Baviera y no ha hecho sino esperar para poder establecer una relación oficial con Richard Wagner. Desde que asistió a *Lohengrin*, Luis II no se ocupa más

que de leer los escritos, los libretos, las indicaciones sobre los decorados de Wagner. Una de sus primeras gestiones oficiales consiste en localizar a Wagner en Stuttgart, a donde le envía un anillo de brillantes y una fotografía coloreada del rey. Al día siguiente, el 4 de mayo de 1864, un Wagner algo desconcertado se reúne con Luis en la residencia de este en Munich, y surge, como formula Hans Neuenfels, «la locura a primera vista». ¡Pero qué fructífera va a ser esa locura para la historia de la música europea! Wagner se ha salvado, de la noche a la mañana, de todo el infortunio, de toda la miseria. «Nuestro encuentro de ayer fue una gran escena de amor que no quería terminar nunca», le cuenta entusiasmado a su amiga de Maguncia Mathilde Maier. «Me comprende perfectamente a mí y a mis necesidades. Me ofrece todo lo que necesite para vivir, para crear, para representar mis obras. A cambio, solo tengo que ser su amigo: sin cargos oficiales, sin funciones.»

Wagner se muda –gracias a la amnistía promulgada en 1862 por el rey de Sajonia– primero a Stamburg, luego a Munich, y Luis «ordena» a su Hofoper el estreno de *Tristán*. Se invierten todos los esfuerzos, dirige el *Hofkapellmeister* Hans von Bülow, Malvina y Ludwig Schnorr von Carolsfeld, estrellas de Dresde, cantan los papeles protagonistas, y la primera trompa de la orquesta la toca el padre de un recién nacido Richard



Escena del acto I de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015.

Director musical: Christian Thielemann.

Directora escénica: Katharina Wagner.

Cantantes: Stephen Gould (*Tristán*), Evelyn Hertlitzius (*Isolda*) y Christa Mayer (*Brangäne*).

Strauss. Las reacciones del público son ambivalentes, pero esto ya no inquieta a Wagner. Su vida entera ha empezado a cambiar. El 10 de abril de 1856, el día del primer ensayo de *Tristán*, Cosima von Bülow da a luz en Munich a una niña. La pequeña se llamará Isolda y es la primogénita de Richard Wagner. Von Bülow, el esposo engañado, está que se lo llevan los demonios, pero guarda silencio.

Reparto y orquesta

El personaje de Tristán es uno de los papeles para tenor más extenuantes del conjunto de la obra wagneriana (cuenta la leyenda que el apenas treintañero Ludwig Schnorr von Carolsfeld murió de puro agotamiento poco después del estreno), y algo parecido ocurre con Isolda, una auténtica soprano dramática (con terribles dos sobreagudos en el segundo acto). ¡Una pareja de locura, que va siempre al límite! Con el amigo de Tristán, Kurwenal (barítono), y la acompañante de Isolda, Brangäne (mezzosoprano), con el rey Marke (bajo) y su vasallo Melot (tenor), se completa el resto del reparto principal. Un pastor, un timonel y un joven marinero cumplen la función de mensajeros y observadores, conectando así la acción «interior» con el mundo «exterior». El coro se divide en marineros, caballeros y escuderos en el primer acto.

La orquesta en el foso se parece a la de *Lohengrin*: tres flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, un clarinete bajo, tres fagots, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba bajo, timbales, triángulo, platillos, arpa y cuerdas. La música en escena, en cambio, prescinde ampliamente del clangor de los metales: tres módicas trompetas, tres trombones, seis trompas y un corno inglés, eso es todo.

En virtud de lo anterior, *Tristán*, al parecer así lo dijo Wagner, es una obra

ideal para un teatro municipal: prácticamente sin coro, poca música en escena; los señores directores de los teatros no tenían de qué preocuparse. Naturalmente, hoy como entonces, eso es una afrenta.

Argumento

La acción se inicia en alta mar, entre Irlanda y Comualles, y luego se traslada al jardín del palacio del rey Marke en Comualles, alternándose con el castillo de Tristán en Kareol, en Bretaña. Resulta significativa la ausencia de localización temporal.

Antecedentes: en la guerra entre Irlanda y Comualles, Tristán ha dado muerte al rey de Irlanda, Morold, prometido de Isolda, y ha enviado a esta su cabeza. Herido gravemente él mismo, vaga por la costa de Irlanda y es precisamente recogido por Isolda, que lo cura de sus heridas. Aunque Isolda reconoce en ese extranjero, que se hace llamar Tantris, al asesino de Morold, no es capaz de matarlo.

Primer acto: como acompañante de la novia para el rey Marke, Tristán acompaña a Isolda hasta Comualles. Isolda se siente humillada y le cuenta su historia a Brangäne («Weh! Ach, wehe! / Dies zu dulden!» [«¡Dolor! ¡Ay, dolor! / ¡Tener que soportar esto!»]). La amiga hace referencia al pequeño cofre con las pócimas y filtros mágicos que la madre de Isolda les dio antes del viaje, e Isolda decide

vengarse de Tristán: le dará a beber el veneno mortal y luego beberá ella misma para así escapar al matrimonio forzoso con el rey Marke. Tristán se acerca a regañadientes, los dos beben... y caen el uno en brazos del otro («Tristan! – Isolde! – Treuloser Holder!» [«¡Tristán! – ¡Isolda! – ¡Infel amado!»]): Brangäne ha confundido el veneno con un filtro amoroso. ¿Ha sido adrede? ¿Ha sido por descuido? El barco arriba a Comualles.

Segundo acto: los amantes se dan cita en el jardín del palacio de Marke («O sink hernieder, / Nacht der Liebe» [«Oh descende, / noche de amor»]) mientras Brangäne les hace insistentes advertencias en vano. En el momento álgido de su éxtasis amoroso, Tristán e Isolda son sorprendidos, *in fraganti*, por así decirlo, por el rey Marke. El rey está conmocionado ante la doble deslealtad («Tatest du's wirklich» [«¿De verdad lo has hecho?»]), y Tristán se arroja sobre la espada de su otrora amigo Melot.

Tercer acto: Kurwenal ha llevado a su señor malherido al castillo de Kareol, donde ambos esperan a Isolda. Tristán fantasea y tiene alucinaciones («Isolde kommt! Isolde naht!» [«¡Isolda viene! / ¡Isolda se acerca!»]). Pero apenas llega su amada, él muere. También el rey Marke, que ha sabido del trasfondo del engaño por Brangäne, llega demasiado tarde. Kurwenal y Melot se matan luchando entre sí, e Isolda padece la así llamada *Liebestod*, «muerte de amor»



Escena del acto II de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015. Stephen Gould (Tristán), Evelyn Hertlitzius (Isolda), Georg Zeppenfeld (Rey Marke) y Raimund Nolte (Melot).

(«Mild und leise / wie er lachelt» [«Delicioso y suave, / cómo sonrío»]).

¿De qué va realmente todo esto? De intensidad. De exclusividad. De sentimientos tan intensos que no se pueden vivir. De una exclusividad que *tiene que* terminar con la muerte. Se trata de la magia de ese afán por morir, de anarquía y de la más profunda de las depresiones. *Tristán* es para mí la lección de lo que *no* debe ser.



**Escena del acto III de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015.
Stephen Gould (Tristán) y Christa Mayer (Brangäne).**

Tristán es la pesadilla y el despertar de esta. Wagner nos muestra todas las facetas de esa pesadilla, para luego finalizar con un Si mayor sereno y reconciliador, relajante, realmente sencillo, banal incluso.

La muerte de amor de Isolda garantiza la continuidad: es un «himno a la noche» de la conciencia humana, un largo, larguísimo *diminuendo*, tras el cual se encuentra la certeza de que volverá a ser de día. de que tiene que volver a ser de día pronto. Y de que la vida sigue. Yo no creo que Isolda muera al final. «Isolde, como transfigurada, cae suavemente en los brazos de Brangäne y sobre el cadáver de Tristán», escribe Wagner en su última indicación escénica. Esto recuerda casi punto por punto a Elsa, y apunta a la Kundry de *Parsifal* («Kundry, dirigiéndole la mirada, cae lentamente exánime ante Parsifal»): un destino femenino típicamente wagneriano. Aunque no hay que

subestimar su carácter subversivo. ¿No podría ser que Isolda escapase a la muerte porque Isolda tiene la música, es la música? ¿Y que en modo alguno terminase todo en una disolución total, sino en música y arte?

Por otra parte, yo me pregunto por qué Tristán quiere morir necesariamente. «Se arranca la venda de la herida», se dice en el tercer acto, y se precipita, «sin poder dominarse», en dirección a Isolda. Eso es un suicidio. ¿Por qué solo la muerte puede unir lo que la vida separa a causa del origen, el destino, las convenciones sociales y la moral? ¿Porque Isolda tal vez no ama a Tristán tan ardientemente como Tristán la ama a ella? ¿Porque ella mantiene la compostura, mientras él se hace pedazos y se pierde? A mí eso, en comparación con el furor utópico de la música, me parece demasiado pequeño, demasiado romántico, demasiado al estilo de *Lohengrin*. Ciertamente, también *Tristán* tiene que verse a la

luz de las obras que lo preceden, del periodo *Sturm und Drang* de Wagner. Pero lo «terriblemente autobiográfico» (Hofmannsthal) de los años 1858-1859 se manifiesta con más fuerza en esta música que ese periodo. Así, una lectura sencilla sería identificar a Mathilde Wesendonck con Isolda, a Otto Wesendonck con el rey Marke y al propio Wagner, naturalmente, con Tristán (Minna no interpretaría ningún papel, lo cual es significativo). Al condenar a Tristán al suicidio y a Isolda a la muerte de amor, al enviarlos al «fluctuante torrente», a la «resonancia armoniosa», al «suspirante universo», Wagner está diciendo: puede que yo desaparezca como hombre y como amante, pero como artista, como compositor, sobreviviré. Lo incumplido como programa, eso también es *Tristán*.

La referencia al género de la obra dice simplemente «Acción [*Handlung*] en tres actos». Detrás de esto se esconden dos provocaciones. Por un lado, en *Tristán* prácticamente no hay argumento operístico (extemo). La travesía en barco, la noche de amor y el descubrimiento, la espera y la muerte: eso es todo. No hay cisnes cruzando el río Escalda, no llegan coros de peregrinos de Roma, no encontramos hijas de marineros que se arrojen al mar desde altos acantilados. En *Tristán* solo se narra, se reflexiona, se muestra entusiasmo, se elevan lamentos, se conversa —a poder ser sin relación entre una cosa y otra. Y esto nos lleva a la segunda provocación.

Tampoco los amantes llegan al terreno de los hechos, al acto sexual, a la «acción» propiamente dicha, sino que todo son palabras entre ellos. Por eso, la tensión se mantiene durante cuatro horas. Por eso, el preludio del primer acto no es otra cosa que la imaginación del fuego en el contrario; por eso, el descubrimiento de los amantes por Marke en el segundo acto equivale musicalmente hablando a un *coitus interruptus*. Thomas Mann dijo que el *Tristán* es el *opus metaphysicum* del arte. Ocurre de todo, pero solo en la imaginación.



Escena del acto II de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015. Evelyn Hertliziuz (Isolda) y Stephen Gould (Tristán).



Escena del acto II de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015. Evelyn Hertizius (Isolda) y Stephen Gould (Tristán).

Música

Fa-si-re sostenido-sol sostenido: a simple vista, un anodino acorde de cuatro notas. Y, sin embargo, con él se abren en el segundo acto las puertas del infierno y del cielo a la vez. Este acorde, el llamado «acorde de Tristán», es la contraseña, la clave de acceso a la modernidad musical en su totalidad. Un acorde que no se puede adscribir a ninguna tonalidad concreta. Un acorde al borde de la disonancia. Un acorde que se sostiene por sí mismo y no se dirige a ninguna parte. El acorde de Tristán no busca su salvación en la siguiente consonancia posible, como requeriría la teoría armónica clásica; el acorde de Tristán

se basta a sí mismo. Exactamente igual que Tristán e Isolda se bastan a sí mismos y no ven nada más que su amor. Sin promesas de matrimonio, sin fidelidad, sin pasado, sin miedo, ni siquiera a la muerte. En el acorde de Tristán cristaliza –si aplicamos el molde biográfico a la obra de arte– lo que a Wagner, sin motivo aparente, le fue negado hacer en la vida con Mathilde Wesendonck: seguir la aspiración de sus sentimientos al absoluto.

Los musicólogos siguen a día de hoy sin haberse puesto de acuerdo en el análisis y la exégesis de este acorde. ¿Qué es? ¿Un acorde alterado de tercera y cuarta, la inversión de un acorde de séptima dominante de la dominante con la quinta alterada, una tríada de subdominante con sexta añadida o incluso un acorde de novena dominante sin su tono fundamental? Yo creo que esta búsqueda en la caja de herramientas de la teoría demuestra una cosa: nuestra inferioridad. Y lo mismo vale para toda la música del *Tristán*, que no se deja conceptualizar con los parámetros tradicionales. Allí ya no hay, desde el punto de vista armónico, una dualidad entre las tonalidades mayor y menor, y, desde el punto de vista formal, ya no queda nada de la antigua ópera de números. Y también desde el punto de vista de la dramaturgia parece ausente por una vez el viejo conflicto entre el artista y la realidad social. En lugar de eso predominan el cromatismo y el contrapunto libre, y las voces se

insertan de un modo casi instrumental en el tejido sinfónico-opiáceo del conjunto. Con *Tristán*, Wagner traspasa una barrera que no se hará visible hasta medio siglo después. *Tristán* es la música del psicoanálisis de Freud, de la literatura de Thomas Mann y la chispa inicial para la reflexión musical de Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg o Claude Debussy. «Lo que ocurre en el interior del ser humano es aquí la parte más importante de la acción», anota Wagner con sencillez para lo que es habitual en él. En el diario de Cosima de 1870 se encuentra el principio compositivo correspondiente: «En el coche, R. habla de la combinación de varios motivos en la música; el oído solo percibe uno, pero al añadir los demás como acompañamiento se aguja y realza tremendamente la impresión de esa melodía única que se oye». La música como expresión del inconsciente, como imagen de nuestros recuerdos, sueños e intuiciones.

Con *Tristán e Isolda*, Wagner logra su primera obra de arte realmente total. La práctica se beneficia obviamente de la teoría, y así él se libera de todos los corsés, de todas las convenciones operísticas. Por primera vez, el contenido dicta la forma de manera radical. El prelude recibe simplemente el nombre de «introducción» y desemboca de modo natural en la primera escena (sin que nadie se atreva a mover las manos para aplaudir después del último *pizzicato* de los chelos y



Escena del acto II de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015. Evelyn Hertlitzius (Isolda) y Christa Mayer (Brangäne).

los contrabajos), y es de todo punto imposible entresacar del sonido global pasajes individualizables, y mucho menos arias, *ensembles* y demás. Esta partitura es una madeja unitaria, una corriente... de «infinitud dulce y escalofriante» (Nietzsche).

Ya en el caso del prelude de *Lohengrin* sería preferible que no estuviera al principio sino al final del primer acto: los músicos suelen estar nerviosos al principio de una función, y al director no le resulta fácil hacer sonar limpiamente y con precisión en *pianissimo* los diversos grupos de instrumentos. Un prelude de *Tristán* fallido puede arruinar toda una velada. Si suena casual, puede surgir el aburrimiento, un aburrimiento que no

será fácil corregir en el primer acto; si suena exaltado, el director se arriesga a gastar todas sus energías en los primeros diez minutos. *Tristán* pasa de cero a trescientos, en ello reside su potencia. Su material altamente explosivo requiere unos dedos de gran sensibilidad, como al abrir una caja fuerte. O se desactiva la alarma de antemano, o se encuentra la combinación numérica correcta.

Tristán fue para mí la obra cumbre desde el principio. Todavía me puedo ver de jovencito sentado al piano y tocando la advertencia de Brangäne, su «Habet acht» («¡Tened cuidado!»), solo la estructura armónica. Quería captar cómo Wagner logra esa hipnosis sonora y, si soy sincero, a día de hoy sigo sin saberlo a ciencia cierta. También hay muchas cosas que se prestan a perspicaces análisis, pero no todo. En su autobiografía, Wagner escribe que para los cinco minutos de la mencionada advertencia del segundo acto necesitó casi dos semanas. Sin duda tuvieron que ser dos semanas tumultuosas, terribles, hasta que encontró lo que quería. A veces, Richard Wagner me recuerda al Doctor Jekyll y Mister Hyde: un lado de su personalidad tiene visiones y se tambalea pasando de un «estado de locura sonámbula» al siguiente (Mr. Hyde), y el otro construye y destila, mezcla y descarta, cocina y prueba (Dr. Jekyll). Que entre los dos haya comunicación es algo que forma parte del genio.

Y hay otro momento más que siempre me ha fascinado especialmente: cuando Tristán, en su gran recapitulación en el tercer acto, se queja de la luz del sol, y de no poder morir por culpa del filtro amoroso, que no hace sino prolongar su «sufrimiento» y su «tormento». «Für dieser Hitze / heisses Verschmachten / ach! Keines Schattens / kühlend Umnachten!» («¡Para la tórrida consunción / por este fuego, / ay, ningún refrescante / oscurecer de una sombra!»), dice el libreto, y las maderas se suman con tresillos punzantes como agujas, *pipipi pipipi pipipi pipipi*, solo en ese pasaje, como si la luz le estuviera agujereando la retina al héroe. A ello se añaden las cuerdas en un movimiento cromático de lo más salvaje, mitad tremolante, mitad convulsivo, *molto crescendo*: desde un punto de vista compositivo, se trata del puro goce del propio virtuosismo. ¿Hasta dónde puedo llegar, se pregunta aquí Wagner, cómo hago para que



Escena del acto III de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015. Stephen Gould (Tristán) e Iain Paterson (Kurwenal).

el mundo se vuelva loco a la mayor rapidez posible? Bueno: exactamente así. Mediante ese fabuloso *notturmo*. Es el efecto Paganini, la genialidad por la genialidad, *l'art pour l'art*, simplemente porque podía hacerlo.

Por más que el pasaje del sol me enardezca en cada ocasión que lo toco, tengo que mantener la cabeza fría durante el lamento de Tristán. Sus olas rompen durante un cuarto de hora a una altura cada vez mayor, y exigen una presencia totalmente orgánica, como el flujo y el reflujo de la marea, sin que la música se detenga o se precipite o el tenor se quede sin aliento. Se trata de un desafío máximo: para mi sensibilidad, para mi concentración, para mis conocimientos y mis fuerzas. No en vano, se considera que el carácter extremo del tercer acto de *Tristán* jamás ha sido igualado (como mucho, encuentra su continuación en el segundo acto de *Parsifal*).

A la intensidad que supone *Tristán* le corresponde, por tanto, la intensidad que Wagner exige a los intérpretes de *Tristán*. Eso es lo tremendo de esta obra, lo fascinante, peligroso, diabólico y sagrado de la misma. No se puede cantar, tocar o dirigir con demasiada frecuencia, y siempre hay que aproximarse a ella con mucho cuidado, con veneración, respeto, entrega, amor, y con un poco de miedo. Por un lado, los intérpretes estamos vacunados contra la tentación de violentarnos, como Tristán, a nosotros



Escena del acto III de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 2015. Evelyn Hertlitzius (*Isolda*) y Christa Mayer (*Brangäne*).

mismos, para encontrar, en nuestra propia extinción, la satisfacción y la liberación; si lo hiciéramos, no existiría la música. Por otro, es indudable que los músicos serios son propensos a una sintomatología *borderline*.

Para triunfar, el intérprete de *Tristán* necesita –paradójico pero cierto– un caparazón emocional, algo a lo que poder agarrarse mientras las olas rompen sobre él. El buen intérprete de *Tristán* es como el farmacéutico que siempre lleva consigo la llave del armario de los venenos, alguien que sabe cómo desactivar bombas con seguridad.

GRACIAS, MR. BARENBOIM

GESAMTKUNSTWERK

Ernesto Ruiz de Linares

El pasado día 18 de octubre tuve la fortuna de asistir, acompañado por numerosos miembros de la Asociación Wagneriana de Madrid, a la interpretación de *Tristán e Isolda*, bajo la dirección de Daniel Barenboim y con la actuación de Waltraud Meier y Peter Seiffert, en la Staatsoper de Berlín, con una puesta en escena de Harry Kupfer.

Y digo fortuna porque, después de mi experiencia de este verano en Bayreuth, y tras una breve pero profunda sensación de orfandad, gracias al Sr. Barenboim, he vuelto a recuperar a Wagner, o al menos, a lo que yo entiendo que es Wagner.

Magnífica representación que se fue incrementando desde el primer acto, hasta un final apoteósico con una entrega absoluta, tanto de Waltraud Meier como de Peter Seiffert, con una sólida y muy buena interpretación de un Rey Marke encarnado por Stephen Milling, y siendo también de resaltar la presencia escénica y el buen canto realizado por Ekaterina Gubanova en el papel de Brangäne. Y sin que las pequeñas insuficiencias vocales, en algunos momentos, de Waltraud Meier y Peter Seiffert pudieran ensombrecer la absoluta entrega

y coraje con el que asumieron la ejecución de sus personajes.

Y todo ello arropado por ese mar de música wagneriana que Barenboim ha demostrado en tantas ocasiones que es capaz de crear, y que en esta ocasión, permítaseme decir, se superó con creces, asimismo, produciendo un alargamiento de determinados e importantes pasajes musicales de la obra con una recreación y ensimismamiento, que se podría haber pensado que era el mismo Sergiu Celibidache el que estaba llevando la batuta. No obstante, y como siempre, dejó en manos de los críticos musicales el enjuiciamiento y la calificación del nivel técnico de la representación.

Yo quiero limitarme a poner de manifiesto la gran experiencia que para mí supuso el poder adentrarme en una de las mayores óperas creadas por Wagner, de la mano de unos intérpretes que me permitieron asistir a ella con una concentración, recogimiento, atención, comunión, espiritualidad y entrega, como las que se conjugan y son necesarias ante lo que Wagner denominaba «una celebración religiosa».

Y es que, además de la percepción de la música y del canto, aspectos de una representación operística que se pueden encontrar en muchos compositores, lo que verdaderamente encontré, y que es lo que define y engrandece a Wagner, es el haber sabido crear esa obra de arte total ante la que podemos experimentar esa sensación tan íntima y de recogimiento, en la que nuestro espíritu encuentra ese sosiego tan necesario y sin embargo tan difícil de alcanzar.

Y ello fue así porque sus intérpretes y hacedores pusieron en ella lo que tenían que poner, que no es otra cosa que no sea WAGNER. Respetaron el GUIÓN, no se permitieron la licencia ni el atrevimiento de introducir ninguna alteración o modificación. Si nos encontramos ante una obra de arte total, es que es total, y total, quiere decir que no es parcial, y que por lo tanto no le hace falta nada para completarla, porque si se le intenta añadir algo, entonces deja de ser una obra de arte total para pasar a ser otra cosa.

Me recuerda esto a la acción de un afamado pintor contemporáneo, que se atrevió a presentar unas litografías de un pintor ya fallecido y mundialmente conocido, que habían sido coloreadas por el primero, y el resultado fue que no era ni una obra del primero ni una obra del segundo. Pero eso sí, para el gran público y desde lejos, resultaba muy bonito y muy decorativo, aunque lo malo, era



que cuando te acercabas y conocías a los dos pintores, te dabas cuenta del desaguisado.

Y si esto pasa con todas las cosas y con todas las artes, pasa también en lo que nos ocupa, que es la obra de Wagner. Algunas veces escucho los comentarios de muchas personas que, bien de buena fe y en el mejor de los casos por haber caído en la trampa, o bien por el prurito de demostrar su pseudointelectualidad, en el peor, intentan justificar esas alteraciones o modificaciones introducidas en la representación de las obras wagnerianas, queriendo encontrar en ellas unas connotaciones sociológicas que pretenden demostrar cómo es la sociedad que vivimos hoy en día, o el porqué es como es, olvidando así que el legado wagneriano



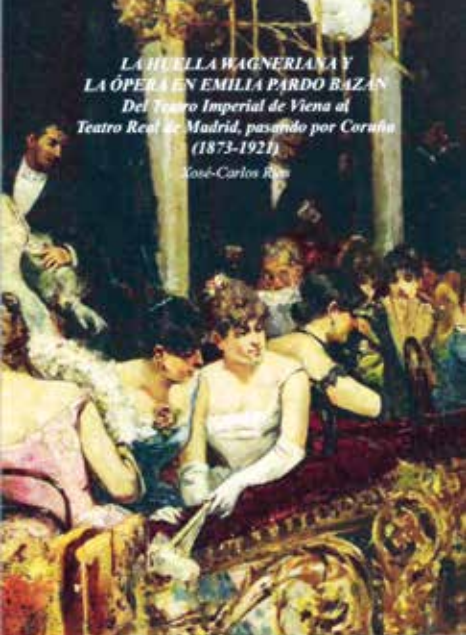
nunca ha pretendido eso ya que si este legado es importante, lo es principalmente por su atemporalidad y su alejamiento de las realidades sociales de cualquier época, para centrarse en las emociones, pasiones e instintos del hombre.

¡No! Vuelvo a insistir. Las únicas modificaciones que se pueden tolerar son las relativas a decorados, vestimentas, artilugios, iluminación, colores, y cualquiera otra que, sin afectar al diseño realizado por Wagner, pueda contribuir al engrandecimiento de su obra. Circunstancia que no debe de entenderse como inmovilismo y vuelta a las Valkirias con cuernos y a los Sigfridos vestidos con pieles de oso, ni mucho menos; lo que yo pretendo es que se evite y se elimine la costumbre de ubicar y vincular las puestas en escena, con realidades sociales actuales, pasadas o futuras, y que intenten entremezclarse y/o querer interpretar y vincular a ellas el guión escrito por Wagner. Lo que yo defiendo, y además lo hago a ultranza,

es, como pienso que así lo concibió el autor, la atemporalidad de sus obras.

Pues bien, si este *Tristán* de Barenboim en Berlín fue tan grandioso y digno de mención, fue porque además de la magnífica dirección orquestal y absoluta entrega de sus intérpretes, se produjo una puesta en escena realizada por Harry Kupfer, que fue una puesta en escena que podría haber sido firmada por el propio Richard Wagner.

En ella, y de modo semejante a la que Barenboim y Heiner Müller realizasen en Bayreuth en 1995, y a la que tuve la suerte de asistir, predominaron la quietud y carácter estático del comportamiento de los personajes, unas vestimentas atemporales y una constante iluminación en tonos azules. Es decir, todo y lo único que es necesario para que el oyente y espectador pudiera adentrarse en ese mar que formaban las alas de la escultura introducida en la escena que, cuando con sus giros se orientaba en sentido perpendicular al escenario, te permitía la entrada en un verdadero mar de *Tristán*, o lo que es lo mismo, en un verdadero mar de amor, de tristeza, de gozo, de alegría, de pena, de remordimiento, de fidelidad y de infidelidad, de odio, de amistad, de generosidad, de comprensión, de honradez, de azar, de canto, de música... y en definitiva en un auténtico mar de Wagner.



WAGNER Y LA PARDO BAZÁN

María Lourdes Alonso Gómez

(Xosé-Carlos Ríos, *LA HUELLA WAGNERIANA Y LA ÓPERA EN EMILIA PARDO BAZÁN. Del Teatro Imperial de Viena al Teatro Real de Madrid, pasando por Coruña (1873-1921).* Editorial Tórculo y Asociación Wagneriana de Galicia: Coruña, 2013-2014)

En este año en que se cumple un siglo de las primeras representaciones de *Parsifal* en nuestro país, me imagino que muchos de nosotros, wagnerianos, nos hemos planteado cuál habría sido la repercusión de la «revolución wagneriana» entre los melómanos españoles. Un testigo de excepción de ese período es nada menos que una de las grandes figuras clásicas de nuestra literatura, a la que podríamos considerar la abanderada del naturalismo en este país, la cual, pese a reconocer que no era experta en el tema, poseía una importante sensibilidad musical que se deja sentir en varias de sus obras.

Emilia Pardo Bazán era una mujer viajada y de indiscutible refinamiento intelectual, lo cual se manifiesta en esa clara vocación europeísta que defiende en bastante de sus escritos.

Esta apertura propició que se adelantase a muchos de sus compatriotas en su vocación wagneriana ya que sus primeros contactos con la obra del músico de Leipzig tuvieron lugar en Viena.

Así pues la condesa de Pardo-Bazán nos brinda una visión de primera mano, en torno a la cual gira el interesante trabajo de Xosé-Carlos Ríos, cuya excepcionalidad radica en su capacidad para sumergirnos en el ambiente operístico de la época y casi integrarnos en el ambiente del paraíso del Real o en esa incipiente Asociación Wagneriana de Madrid, debatiendo acerca del *Liebestod* en las tertulias del hoy histórico restaurante Lhardy.

El autor consigue transmitirnos esa inmediatez partiendo de sus consideraciones acerca del *background*

socioeconómico de la Coruña contemporánea a nuestra autora, una ciudad que comenzaba a florecer a nivel cultural y económico a mediados del siglo *xix*, comenzando a superar la pobreza sufrida por Galicia durante siglos. Un reflejo de ello es el desarrollo del gusto por la ópera, que inicialmente se decantó por la producción italiana de corte romántico (Rossini, Bellini, Donizetti) tal como también fue habitual en Madrid y Barcelona en los primeros tiempos. El autor, asimismo, nos hace una descripción pormenorizada de los teatros que a la sazón se erguían en Coruña (Teatro Nuevo y Coliseo de San Jorge), inspirados en el patrón del Real madrileño.

Son significativas las reflexiones de nuestra autora acerca del conflicto entre los conceptos de germanofilia y «aliadofilia» a lo largo del desarrollo de la Primera Guerra Mundial, particularmente delicado para los intelectuales españoles, entre los que ella misma se encuentra como amante de la cultura francesa, pero no precisamente de su música (a la que consideraba «ni carne ni pescado») prefiriendo sobre todo la alemana, seguida de la italiana.

Sus simpatías germanófilas quedan reflejadas en sus admiración por el Kaiser Guillermo (cuya política económica, sin embargo, no duda en criticar) y los emperadores austro-húngaros, sobre todo Elizabeth –ve una especie de alma gemela suya en

la Senta del *Fliegender Holländer*– y su primo Ludwig, debido a ese ideal de belleza que ambos decidieron tomar como base para esculpir la huella de su paso por el mundo.

Emilia defiende lo bello no solo a nivel artístico sino también natural y paisajístico, como lo refleja su pasión por el paisaje del Rhin y la magnífica conservación del patrimonio arquitectónico alemán. Emilia, como ya vimos, es claramente europeísta y lamenta que las circunstancias políticas de la postguerra supongan «la proscripción del arte» (p. 18) debido al veto impuesto sobre las obras wagnerianas tras la entonces llamada Gran Guerra en España:

«El arte es de todos y aun cuando por eminencia el arte sea patria y nada más patria que el arte, tiene la virtud de llevar en sí la esencia de la patria, sin exclusivismos ni xenofobias de ningún género» (p. 18).

El autor de este ensayo hace una descripción exhaustiva de citas de la autora para plasmar esa actitud suya, coherente con su afinidad europea, en la que su admiración por cuanto de bello y rico a nivel espiritual hay en lo alemán se une a la conciencia de la posición neutral que España debe mantener en ese momento. Xosé Carlos Ríos logra transmitirnos esa inquietud que invade la mente de la Pardo Bazán.

Asimismo, este ensayo destaca por un gran número de detalles, tales como

la totalidad de obras musicales, compositores e intérpretes mencionados en la producción de la Pardo Bazán, lo cual refleja su gran pasión por la lírica. Es una fiel cronista de la realidad operística de su tiempo, reflejando el auge que tuvo en su tiempo el gusto por Meyerbeer –cuya producción está bastante relegada hoy en día– sustituido posteriormente por el gusto italiano, lo que se refleja en la apabullante supremacía del número de títulos mencionados por nuestra escritora, cuya sensibilidad, como la de tantos otros, sufre un *shock* cuando en la década de los 70 descubre *Der Fliegender Holländer* y *Rienzi*.

En obras suyas como *En el Arte* y a través de sus personajes, nos transmite su visión de Wagner como «modelo de perfección», lo cual incide negativamente en su anterior inclinación por la ópera italiana –que a estas alturas ya considera simple música «pegadiza» (p. 32)– debido fundamentalmente a la influencia del ambiente altamente melómano con el que se codeaba en el paraíso del Teatro Real de Madrid, donde predominaba una clase media que no tenía nada que ver con la aburrida aristocracia de los palcos. No obstante, se trata de una atmósfera muy diferente del mundo musical imperante en Coruña, donde en la década de los ochenta aún predominaba el gusto por la zarzuela.

A la hora de analizar el impacto wagneriano en la propia autora y, además, entre los melómanos españoles,



el autor de este estudio nos sumerge en esa época finisecular, haciéndonos testigos de las tertulias wagnerianas que abundaban en el Madrid de aquellos años, cuando el restaurante Lhardy era considerado el «Bayreuth madrileño», buque insignia de una red de cafés donde se reunían músicos y musicólogos para debatir acerca de las obras de Wagner que se iban estrenando en la capital.

El autor también nos revela que la condesa ya tenía noticias de la existencia de la Asociación Wagneriana de Madrid. La Pardo Bazán es consciente de que la belleza puede regenerar a los pueblos (p. 40) –¿Hasta qué punto sus ideas son afines a esa declaración de principios de Dostoievski sintetizada en una frase, «solo la belleza salvará al mundo»?–. Un concepto muy coherente con ese afán regeneracionista de buena parte de la intelectualidad española de su tiempo.

Nuestra escritora ve con claridad meridiana el aspecto revolucionario del arte wagneriano, caracterizado por



su concepción de la ópera como una unidad donde se fusionan música y poesía, algo que desconocía la tradición italo-francesa. En esta síntesis se incluiría también la escenografía: precisamente, nuestra autora se quejaba frecuentemente de la escasa atención prestada a este aspecto por parte de los directores de escena de su tiempo.

Lohengrin es la ópera que aparece como un constante motivo literario en varias obras –como *El disfraz* y *Dulce sueño*– y, además, es la primera muestra del talento wagneriano estrenado en Coruña (1897) con considerable éxito. Tuvieron que pasar diez años para que el ávido

público coruñés pudiera presenciar otra ópera del autor de Leipzig, *Tannhäuser*, diecisiete años después de su primera representación en el Real, veinte tras su paso por el Liceu y sesenta y dos años después de su estreno en Dresde.

El entusiasmo wagneriano de la Pardo Bazán se refleja en el hecho de que en su novela *Dulce sueño* (1911) se dan elementos que nos hacen pensar en personajes y situaciones evocadoras de *Die Meistersinger von Nürnberg* y ello también se plasma en la exultante crítica que hace del estreno de *Die Walküre* en el Real (1899) así como del resto de las jornadas de la tetralogía en el coliseo madrileño (en los años 1901, 1909 y 1910, respectivamente).

Pero es el estreno del *Tristán* el acontecimiento que sí supone un éxito absolutamente arrollador, hasta el punto de ser el motivo de arranque de la Asociación Wagneriana de Madrid. Tanto la ópera en sí como sus fuentes literarias medievales impresionan profundamente a doña Emilia, hasta el punto de que *La Madre Naturaleza* refleja, en cierto modo, el espíritu que permea la creación wagneriana en cuanto que ese «amor sublime» se deja sentir en la naturaleza que rodea a los protagonistas, exaltándola (p. 75).

Asimismo, el estreno madrileño de *Parsifal* inspira a la autora un extenso análisis de la obra en *LIA*, deteniéndose

se en la descripción del clima de extático silencio, casi religioso, que se generó espontáneamente en la atmósfera del Real durante aquella dilatadísima jornada, muy en consonancia con el apelativo de la obra –festival escénico y sagrado– y las instrucciones del propio Wagner, dirigidas a mantener el silencio y abstenerse de aplaudir al final del primer acto de la obra. Es *Parsifal* la ópera wagneriana que –como a tantos otros amantes del género, entre los cuales me encuentro– cautiva de forma especial a la Pardo Bazán, lo cual se refleja en el hecho de ser la más frecuentemente citada en sus escritos.

Otro factor decisivo sería la percepción pardobazanianiana del sentido religioso contenido en la partitura del testamento wagneriano, donde esa ceremonia sacra que se escenifica se convierte en un auténtico rito que abarca a la totalidad de los espectadores. Más que nunca, la Pardo Bazán es consciente del potencial regenerador y, por tanto, redentor de la belleza a través de esta obra. A ello se le une esa proximidad sentimental y geográfica de los mitos griólicos, reflejada en la identificación entre Monsalvat y las montañas de Montserrat y la supuesta presencia del verdadero Grial en la catedral valenciana.

Sin embargo, en esta conciencia del valor regenerador de esta obra el autor del ensayo echa en falta una presencia fundamental en el univer-



Monumento dedicado a doña Emilia Pardo Bazán, situado en los jardines de su mismo nombre, junto a la calle de la Princesa, en donde la famosa escritora tenía su residencia.

so parsifaliano. ¿Dónde está Kundry? ¿Acaso doña Emilia no alcanza a ver cuánto de factor crucial para la evolución de la trama y sus personajes hay en el complejo personaje de la maga –mujer sabia en tiempos remotos– que se ve sometida a estar al servicio del poder masculino encarnado en la corte del Grial y Klingsor?

En resumen, un estudio claro y enjundiosamente documentado que, además, posee la extraordinaria capacidad de trasladarnos a esa época de incipiente fervor wagneriano en España.

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.

